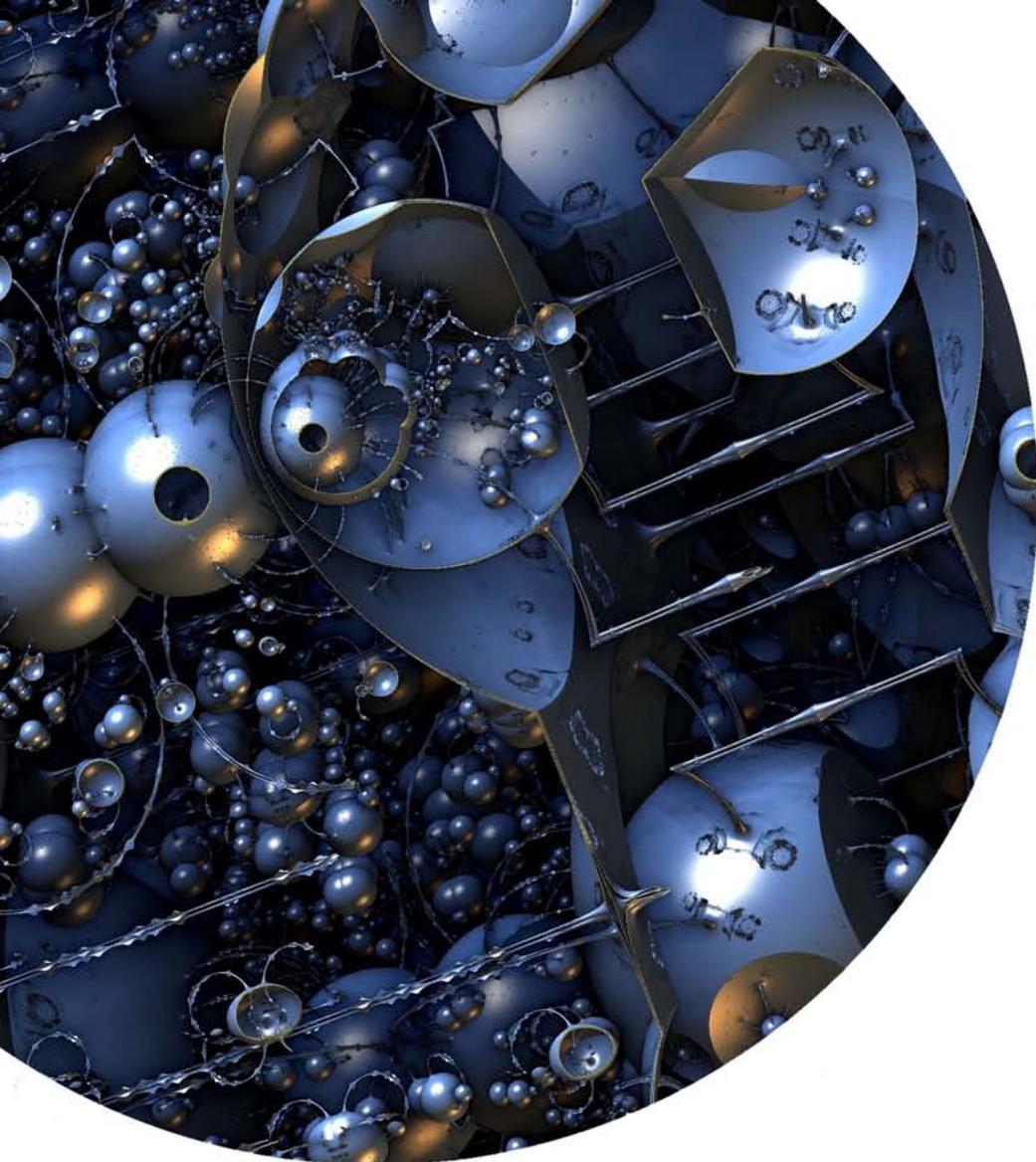


ISSN 01037595



V. 28, n. 2, Jul./Dez. 2015



REVISTA
BRASILEIRA
de *Música*

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ESCOLA DE MÚSICA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

SISTEMA MUNDO



Revista do Programa de Pós-graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, v. 28, n. 2, p. 221-424, Jul./Dez. 2015

ISSN 01037595



Rio de Janeiro, v. 28, n. 2, Jul./Dez. 2015

Programa de Pós-graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Sistema Mundo

World System

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor: *Roberto Leher*

Vice-reitora: *Denise Fernandes Lopez Nascimento*

Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa: *Leila Rodrigues da Silva*

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Decana: *Flora de Paoli*

ESCOLA DE MÚSICA

Diretora: *Maria José Chevitarese*

Vice-diretora: *Andrea Adour*

Diretor Adjunto de Ensino de Graduação: *Celso Ramalho*

Coordenadora do Curso de Licenciatura: *Andrea Adour*

Diretor Adjunto do Setor Artístico Cultural: *Marcelo Jardim*

Diretor Adjunto dos Cursos de Extensão: *Ronal Silveira*

Coordenador do Programa de Pós-graduação em Música: *Pauxy Gentil-Nunes*

Editora-chefe da Revista Brasileira de Música: *Maria Alice Volpe*

Comissão executiva (membros docentes da Comissão Deliberativa do Programa de Pós-graduação da Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil):

Pauxy Gentil Nunes, Paula da Matta, Samuel Araújo, João Vidal, Liduino Pitombeira e Thelma Sydenstricker Álvares

Produção: *Elizabeth Villela*

Revisão musicológica (Arquivo de Música Brasileira): *Maria Alice Volpe*

Revisão e copidesque: *Maria Alice Volpe*

Projeto gráfico: *Márcia Carnaval*

Webmaster e webdesigner: *Francisco Conte*

Capa: *Marcos Nogueira*

A REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA é um periódico semestral, arbitrado, de circulação nacional e internacional, dirigido a pesquisadores da música e áreas afins, professores e estudantes. A RBM pretende ser um instrumento de divulgação e de disseminação de produção intelectual atualizada e relevante para o Ensino, a Pesquisa e a Extensão, através da publicação de artigos, ensaios teóricos, pesquisas científicas, resenhas, entrevistas, partituras e informes. A RBM adota o Acordo Ortográfico de 1990, assinado pela Comunidade de Países de Língua Portuguesa, e as normas da ABNT. O acesso é gratuito pela internet no site <http://www.musica.ufrj.br/posgraduacao/rbm>

Endereço para correspondência: Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da UFRJ
Rua do Passeio, 98, Lapa, Rio de Janeiro – RJ
Brasil
CEP: 20021-290
Tel.: 55 21 2240-1391
E-mail: revista@musica.ufrj.br



Catálogo: Biblioteca Alberto Nepomuceno/EM/UFRJ

R454 Revista Brasileira de Música / Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música. – Vol.1, n.1 (mar.1934). - Rio de Janeiro : EM/UFRJ, 1934- .
Trimestral: 1934-1938 (v.1 - v.5)
Anual: 1939 (v.6)
Trimestral: 1940/1941 (v.7)
Anual: 1942-1991 (v.8 - v.19)
Irregular: 1992 – 2002 (v.20 - v.22)
Semestral: 2010-2015 (v. 23 - v. 28)

ISSN: 0103-7595

1. Música – Periódicos. I. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Música. Programa de Pós-graduação em Música.

CDD - 780.5

ISSN 01037595



Programa de Pós-graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

EDITORA-CHEFE

Maria Alice Volpe (UFRJ, Rio de Janeiro)

CONSELHO EDITORIAL

Alda de Jesus Oliveira (UFBA, Salvador)
Cristina Capparelli Gerling (UFRGS, Porto Alegre)
Elliott Antokoletz (Universidade do Texas, Austin, EUA)
Fabrizio Della Seta (Universidade de Pávia, Itália)
Fausto Borém (UFMG, Belo Horizonte)
Ilza Nogueira (UFPB, João Pessoa)
João Pedro Paiva de Oliveira (UFMG, Belo Horizonte)
Juan Pablo González (Universidade Alberto Hurtado, Santiago, Chile)
Luciana Del Ben (UFRGS, Porto Alegre)
Malena Kuss (Universidade do Norte do Texas, Denton, EUA)
Mário Vieira de Carvalho (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)
Martha Tupinambá Ulhôa (UniRio, Rio de Janeiro)
Omar Corrado (Universidade de Buenos Aires, Argentina)
Paulo Ferreira de Castro (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)
Philip Gossett (Universidade de Chicago, EUA)
Rafael Menezes Bastos (UFSC, Florianópolis)
Ralph P. Locke (Universidade de Rochester, NY, EUA)
Régis Duprat (USP, São Paulo)
Ricardo Tacuchian (UniRio, Rio de Janeiro)
Robin Moore (Universidade do Texas, Austin, EUA)
Rogério Budasz (Universidade da Califórnia, Riverside, EUA)
Sérgio Figueiredo (UDESC, Florianópolis)
Silvio Ferraz (UNICAMP, Campinas)



SUMÁRIO

231	EDITORIAL
	ARTIGOS
237	Musicologia: centro e periferia no sistema mundo <i>Régis Duprat e Maria Alice Volpe</i>
247	Coleções de manuscritos de ópera italiana nos diversos países e o acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM-UFRJ <i>Philip Gossett</i>
265	“ <i>Ad dissonantiam per consonantiam</i> ”: the scope and limits of Darius Milhaud’s system of “ <i>Polytonalité harmonique</i> ”: the immanent and poietic levels (Part 1) <i>Manoel Aranha Corrêa do Lago</i>
305	Elsie Houston e <i>Chants Populaires du Brésil</i> : pesquisas sobre o folclore musical brasileiro e formação de repertório artístico, décadas de 1920 a 1940 <i>Isabel Bertevelli</i>

331	Modelagem sistêmica do <i>Ponteio Nº 2</i> de Camargo Guarnieri segundo a teoria dos contornos <i>Liduíno Pitombeira</i>
349	Gradações rítmicas no limiar da percepção humana: <i>Atmosphères</i> , de György Ligeti..... <i>Claudio Vitale</i>
373	As esculturas sonoras de Harry Bertoia e dos irmãos Bernard e François Baschet <i>Marcus Ferrer</i>
383	Cordel Estrada da Lua: uma etnografia <i>Ricardo Simões</i>
399	Uma teoria cognitiva do efeito estético musical <i>Marcos Nogueira</i>
419	NORMAS EDITORIAIS



CONTENTS

233	EDITORIAL
	ARTICLES
237	Musicology: center and periphery in the world system <i>Régis Duprat and Maria Alice Volpe</i>
247	Collections of Italian opera manuscripts in different countries and the Alberto Nepomuceno Library of the EM-UFRJ <i>Philip Gossett</i>
265	“ <i>Ad dissonantiam per consonantiam</i> ”: the scope and limits of Darius Milhaud’s system of “ <i>Polytonalité harmonique</i> ”: the immanent and poietic levels (Part 1) <i>Manoel Aranha Corrêa do Lago</i>
305	Elsie Houston’s <i>Chants Populaires du Brésil</i> : research on the Brazilian musical folklore and artistic repertoire, 1920s-1940s <i>Isabel Bertevelli</i>

331	Systemic modeling of Camargo Guarnieri's <i>Ponteio Nº 2</i> according to the theory of contours <i>Liduíno Pitombeira</i>
349	Rhythmic gradations on the limits of human perception: <i>Atmosphères</i> , by György Ligeti <i>Claudio Vitale</i>
373	The sound sculptures of Harry Bertoia and Bernard and François Baschet <i>Marcus Ferrer</i>
383	Cordel of the Moon Road: an ethnography <i>Ricardo Simões</i>
399	A cognitive theory of musical aesthetic effect <i>Marcos Nogueira</i>
422	EDITORIAL GUIDELINES



EDITORIAL

A *Revista Brasileira de Música* enceta sua nona década de existência celebrando a música brasileira e suas intersecções com a cultural musical de outros países e o pensamento musicológico internacional. A *RBM* consolida sua política editorial de internacionalização e democratização do acesso ao conhecimento, e busca promover o aprofundamento das abordagens musicológicas e seu redimensionamento por posturas interdisciplinares.

O eixo temático “Sistema Mundo”, deste volume, remete às relações socioculturais da música em contextos geoculturais diversos. O termo “sistema mundo” é emprestado do sociólogo Immanuel Wallerstein no intuito de sugerir que este conjunto de textos seja lido sob a perspectiva de que seus objetos de estudo integram um sistema maior, que resultou em estruturas institucionalizadas do saber historicamente situadas e instauradas pelo capitalismo, resultando em visões de mundo e relações entre “centro” e “periferia”.

A *Revista Brasileira de Música* agradece reiteradamente à equipe editorial pela dedicação a este projeto, dando as boas vindas à nova diretora da Escola de Música da UFRJ, Maria José Chevitaese, reiterando profundos agradecimentos ao ex-coordenador do Programa de Pós-graduação em Música, Marcos Nogueira, pelo apoio contínuo a esta publicação, extensivos ao atual coordenador do PPGM, Pauxy Gentil Nunes, aos colegas da Comissão Deliberativa e da Comissão Executiva da *RBM*. Presta mais uma vez sua deferência aos membros do Conselho Editorial e aos pareceristas *ad hoc* pela competência e prontidão às nossas demandas. Gratidão reiterada à Márcia Carnaval pelo belíssimo projeto gráfico e a Francisco Conte pelo site.

Que esta publicação possa incitar inquietações e desafios ao leitor.

Maria Alice Volpe
Editora



EDITORIAL

The *Revista Brasileira de Música* (*Brazilian Journal of Music*) embarks on its ninth decade celebrating Brazilian music and its intersections with the musical culture of other countries and international musicological thinking. The *RBM* consolidates its editorial policy of internationalization and democratization of access to knowledge, and seeks to promote the improvement of musicological approaches and to reformulate its interdisciplinary postures.

The main theme “World System” of this volume refers to the socio-cultural relations of music in different geo-cultural contexts. The term “world system” is borrowed from the sociologist Immanuel Wallerstein with the aim of suggesting that this set of texts can be read from the perspective of their subjects as part of a larger system, which resulted in institutionalized structures of knowledge, historically situated, and brought by capitalism, resulting in worldviews and relations between “center” and “periphery”.

RBM wishes to acknowledge its editorial team for their dedication to this project, welcoming the new Director of the School of Music of UFRJ, Maria José Chevitarese. The *RBM* Editorial Board reiterates the deepest gratitude to the former Head of the Graduate Studies Program in Music, Marcos Nogueira, for their continued support to this publication, which is also extensive to the current Head of the Graduate Studies Program in Music, Pauxy Gentil Nunes. Thanks also to my colleagues on the Deliberative Committee of the Graduate Studies Program in Music and the *RBM* Executive Committee; and further thanks go to all members of the Editorial Advisory Board and *ad hoc* referees for their expertise and readiness to respond to our demands. Thanks repeatedly to Marcia Carnival by the fine graphic design she provided to *RBM*, and to Francisco Conte for its site.

May this issue incite and challenge the reader.

Maria Alice Volpe
Editor

233





Musicologia: centro e periferia no sistema mundo*

*Régis Duprat***
*Maria Alice Volpe****

Resumo

Discute a diversidade na musicologia etnohistórica latino-americana e as ações de cooperação entre a comunidade de pesquisadores, visando especialmente as políticas científicas e as políticas institucionais, à luz da macrosociologia histórica e da socioantropologia.

Palavras-chave

Musicologia – política científica – política institucional – sociologia do conhecimento – etnohistória.

Abstract

Discusses the diversity in Latin American ethnohistorical musicology and actions of cooperation between the research community, especially aiming at the scientific and institutional policies in the light of historical macrosociology and socio-anthropology.

Keywords

Musicology – scientific policy – institutional policy – sociology of knowledge – ethnohistory.

* Versão atualizada do trabalho apresentado no I Congresso da Associação Regional para a América Latina e o Caribe da Sociedade Internacional de Musicologia, ARLAC-IMS, Cuba, Havana, 17 a 21 de março 2014, sob a temática “Latinoamérica y el canon”. Ver http://www.arlac-ims.com/?page_id=141.

** Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. Endereço eletrônico: dupratre@gmail.com.

*** Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: volpe@musica.ufrj.br.



A eleição do temário “América Latina e cânone” proposto pelo primeiro Congresso da ARLAC-IMS se formaliza num momento especialmente crítico para os países latino-americanos. Diante de um mundo globalizado em crise, o relativo isolamento que ainda persiste entre os países da América Latina, especialmente entre os de fala hispânica e o de fala portuguesa, deve ter um fim. A nossa força de expansão individual e regional coletiva de nações e culturas está na cooperação, no intercâmbio estreito entre nossos países que, por sua identidade de problemas, de cultura, formação e tradição, já apresentam os requisitos fundamentais para a sensibilidade recíproca de suas economias e culturas. No que tange à nossa área de Música/ Musicologia, urge medidas pragmáticas e objetivas que deem prioridade às ações de articulação estreita com as entidades de pesquisa e similares em toda a comunidade hispano-portuguesa do mundo. O diálogo que eventualmente emergirá de uma consolidação da articulação entre a América Latina e Portugal/ Espanha poderá irradiar-se para os demais países ou comunidades de língua espanhola e portuguesa em outros continentes.

Do contrário, a nossa cultura musical permanecerá ignorada e distante dos grandes centros de decisão e de nós mesmos, porque onde reina a dispersão não se consegue constituir quaisquer valores que possam orientar nossa trajetória, que deve cada vez mais convergir diante da necessidade de reconfiguração do sistema-mundo. Identificar e discutir sobre os valores que norteiam a cultura, a música e a pesquisa nessas áreas estaria no cerne do temário proposto por este Congresso.

ANTECEDENTES GEOPOLÍTICOS E TRADIÇÕES ETNO-SÓCIO-HISTÓRICAS DA AMÉRICA LATINA

Cabe esclarecer que não trataremos aqui da defesa de posturas festivas e bombásticas de patriotismo regional. Estamos imbuídos da convicção de que nossos povos devem se unir em torno de sistemas simples e viáveis de cooperação e política cultural integrada que some esforços e não que nos divida mais do que a nossa extensão geográfica e geopolítica possa nos separar. E assim procedemos com perspectivas realistas de intercomunicação e desenvolvimento regional integrado especificamente na área de Música/ Musicologia Etnohistórica. Extremamente oportunos para o posicionamento aqui defendido são os trabalhos de Miguel Vale de Almeida (2007, p. 27-43) do ISCTE-Lisboa, sobre as implicações antropológicas do pós-colonialismo e a lusofonia; assim como os textos de Omar Ribeiro Thomaz (2002) da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, sobre os países africanos de língua oficial portuguesa.

A par de duas línguas gerais, o quéchua e o tupi-guarani, veio somar-se um idioma ibero também geral, mas latino e ao qual queremos *ad hoc* denominar: o idioma hispano-português, pela familiaridade de suas características linguísticas que



não deixam de constituir um conjunto que viabiliza uma fisionomia quase-dialetal, segundo os especialistas, em vários idiomas não tupis já classificados ou a classificar, entre os indígenas do Brasil e países limítrofes da América Latina.

O Brasil, nos primórdios da colonização, utilizou abundantemente o idioma castelhano na sua vida social, cultural e administrativa; razão por que considerável parcela dos papéis administrativos do nosso período colonial encontra-se hoje, grafado, como nas origens, no idioma castelhano. Especialmente no período de 1580 a 1640, em que ocorreu a união da realeza castelhana e portuguesa anterior à restauração desta última por feitos dos duques de Bragança. Esses fatos históricos condicionaram a comunidade do idioma e dos costumes e o dia a dia de nossos povos se mesclou gradativamente, com a língua geral já falada, de então, o tupi-guarani, pelo menos na vertente oriental dos Andes. Hoje somos todos, povos soberanos; mas na nossa autonomia e em nossas individualidades nos curvamos diante da diversidade da natureza e da cultura, cômicos de que dessa diversidade emanam os princípios da multiplicidade, da mobilidade e da versatilidade.

A DIVERSIDADE NA MUSICOLOGIA ETNO-HISTÓRICA LATINO-AMERICANA

A diversidade na Musicologia Etno-histórica latino-americana oferece um duplo desafio. Por um lado, a diversidade cultural que nos caracteriza e caracterizou como fator de aprofundamento da compreensão de cada uma de nossas culturas no conjunto de igualdades e diversidades de toda a América Latina; sobre a acentuação de nossas igualdades e anseios contemporâneos, relativos à troca, intercâmbio e cooperação, enriquecedores das nossas identidades, realidades e realizações. Por outro lado, articular um conjunto de ações que venha a nos resituar enquanto bloco latino-americano, ou ibero-americano, no contexto global da produção do conhecimento para que nossas pesquisas possam ultrapassar as barreiras linguísticas intra e intercontinentais e assumir o devido lugar na comunidade internacional. Trata-se, portanto, de assumir o poder do conhecimento que nossas pesquisas têm gerado e fazê-lo valer nos processos institucionais de legitimação da produção e disseminação do conhecimento. Estamos falando, portanto, de política internacional e, mais ainda, de nossa capacidade de contribuir para uma reconfiguração do sistema-mundo.

A SOCIOLOGIA DO CONHECIMENTO MUSICOLÓGICO

Há cerca de dez anos Mário Vieira de Carvalho (1999, p. 13), o grande musicólogo português contemporâneo, nosso confrade, para nossa geral satisfação, prefaciava seu livro sobre *Razão e Sentimento na Comunicação Musical*, no qual defendia que a Sociologia da Música devesse começar por uma Sociologia do Conhecimento Musicológico, cujo contexto reflete perspectivas histórico-sociais e ideologias; e o fazia em sintonia com o sociólogo norte-americano Immanuel Wallerstein, então



presidente da Associação Internacional de Sociologia, hoje na Universidade de Yale, e um dos expoentes da chamada Macrossociologia. Wallerstein, como discípulo do grande historiador Fernand Braudel, incorpora transdisciplinarmente a contribuição da Economia e da Econometria, da Geopolítica e da História, e as diversas tendências sociológicas e filosóficas que cabe considerar hoje quando nos concentramos no estudo da trajetória musical de nossos povos. É na convicção dessas preocupações que me animo a apresentar o que segue aos participantes deste Encontro sobre a Musicologia na América Latina.

A MACROSSOCIOLOGIA HISTÓRICA NORTE-AMERICANA

Uma das seções da Associação Americana de Sociologia denomina-se Economia Política dos Sistemas-Mundo (PEWS); dentre os seus sociólogos, no campo denominado Macrossociologia histórica, destaca-se Immanuel Wallerstein, da Universidade de Yale. Essa corrente de estudos vem criticando os conceitos de globalização e pós-modernidade, apostando em que ambos estão em gradual e inapelável desaparecimento. Essa Macrossociologia histórica resulta de uma interdisciplinaridade entre as duas ciências humanas (a Sociologia e a História) e a Economia. De fato, com os últimos acontecimentos da crise mundial do capitalismo, esses conceitos voltados para a globalização estão em franco processo de envelhecimento e não têm sequer inspirado as mais modernas e recentes interpretações de toda essa crise que, segundo Wallerstein, é estrutural e terminal do capitalismo histórico. Dessa forma a globalização não teria passado de uma tentativa de reajuste do capital financeiro (Arrighi, 2000) patrocinado pelo agenciamento governamental americano. No momento em que as corporações multinacionais se encontram combalidas com a crise econômica mundial e os Estados-Nações se impõem novamente como unidades econômicas com poder econômico de decisão e mesmo de capacidade de contornar os graves problemas enfrentados, enfraquece-se ainda mais a expansão do sistema de corporações multinacionais.

Segundo tais autores, esse panorama interpretativo já se esboçava desde a década de 1990, época em que se definem os questionamentos das designações pós-modernidade e globalização. É como se os últimos acontecimentos da crise confirmassem a verdade das críticas formuladas desde então (Harvey, 1995). Os fatos ocorrentes vêm mostrando que as forças da integração global parecem não ter retirado todo o poder dos estados-nações (Arrighi, 2000).

Recentemente entrevistado por uma emissora televisiva do Rio de Janeiro (Canclini: “Pela globalização da diversidade” para Gabriel Priolli, da TV PUC do Rio, na 4ª Cúpula de Mídia para Crianças e Adolescentes) o antropólogo Nestor Garcia Canclini propõe uma estratégia de ação conjunta que reconheça uma América Latina múltipla, diversificada, que penso ser oportuna e necessária também para a nossa área:



Hoje, a América Latina é definida como um espaço sociocultural compartilhado, onde convivem centenas de identidades. É importante reconhecer a América Latina como um espaço dividido, com interesses distintos e duas línguas principais, que podem tomar posições muito mais ativas e responsáveis para defender sua diversidade. O continente europeu, que tem muito mais línguas do que nós, consegue manter ações conjuntas no campo do comércio internacional, respeitando a diversidade da região. No nosso caso, teríamos que considerar também as línguas minoritárias, como as indígenas, e os sotaques regionais, e não eliminá-los. A MTV tem sido versátil para reconhecer essas diferenças, colocando locutores com o sotaque de cada país. Para ele, a saída para a América Latina é a globalização das diversas identidades do continente. Segundo Canclini. A América Latina já está globalizada, porém de modo desigual. Apenas 15% dos quadros científicos, políticos, mediáticos, técnicos, estão realmente globalizados. Seria importante democratizar essa globalização, fazendo com que a maior parte da população amplie a sua cidadania e a globalize. A saída para a América Latina é a globalização das diversas identidades do continente.

Dentre os grandes pesquisadores da sociologia da comunicação na América Latina, Nestor Garcia Canclini tem em suas mais recentes publicações e pronunciamentos (Canclini, 2007) adjetivado a expressão globalização quando fala da necessidade da “globalização da diversidade”, por uma “América Latina múltipla”; à procura de um lugar neste século XXI, num mundo em cujas regras não são mais os movimentos migratórios os fatores preponderantes, mas a mistura das mídias. Aliás, trata-se de uma adjetivação que nos parece presente no próprio título de um dos mais recentes trabalhos publicados por Immanuel Wallerstein, e agora traduzido para o português: *O Universalismo Europeu: a retórica do poder*. Nesse texto, o sociólogo norte-americano, para o qual o capitalismo histórico “está a chegar ao fim”, comenta: “A luta entre o universalismo europeu e o universalismo universal é a luta central do mundo contemporâneo e o resultado será fator importantíssimo para determinar como será estruturado o sistema-mundo futuro...” (Wallerstein, 2007, p. 27).

Em conferência que proferiu em Porto Alegre recentemente, Wallerstein aposta em que o mundo tende a assumir uma configuração multipolar. Para ele o Mercosul pode vir a tornar-se um dos polos do sistema. Penso que a nossa proposta sobre a Musicologia Etnohistórica poderá gozar dessa mesma possibilidade; com a vantagem de conceber nossa unidade ampliada, com base na incorporação cultural e linguística de toda a comunidade hispano-portuguesa mundial.



O QUE FAZER PELA MUSICOLOGIA ETNOHISTÓRICA LATINO-AMERICANA

Diante dessa realidade aqui esboçada, de consequências incontestes, situa-se o arcabouço musical-musicológico das nossas culturas e tradições comuns; e diante do panorama que se descortina com a crise mundial do capitalismo histórico, cabe proceder a uma exortação para o trabalho conjunto envolvendo as atividades musicológicas integradas na abrangência dos países e culturas de fala hispano-portuguesa. E aprofundar nossas reflexões sobre as implicações macro-sociológico-históricas para as instituições, entidades e culturas musicais-musicológicas da América Latina, e/ou em realidades mais amplas.

Essas premissas justificam sobejamente uma convocação geral pela implantação integrada de formas de organização, informação, comunicação e estímulos para a pesquisa em Musicologia Etnohistórica entre os países lusófonos e de fala hispânica, não apenas da América Latina como também dos demais continentes representantes de Portugal e Espanha, África e Ásia. Fazemo-lo em sintonia com as ações internacionais entre as nossas culturas, no sentido de uma unificação sistemática e pragmática para uma viabilização da comunicação entre nossos povos; objetivo hoje fundamental para a sobrevivência de nossas atividades específicas no campo da música/musicologia. O tempo se incumbirá, certamente, de patrocinar os necessários ajustes dos acordos consumados, já que não são óbvios os acertos envolvendo múltiplos fatores culturais de culturas multiculturais.

O sistema-mundo capitalista tem situado a península ibérica, juntamente com toda a América Latina, em posição periférica relativamente aos países centrais do sistema. Cultural e historicamente a nossa vocação é pan-ibérica.

Essa condição discriminatória levou ao que Mário de Andrade, no ensaio de 1939, chamou de “civilização de empréstimo” e hoje consiste num equacionamento que J.F. Lyotard chamava em 1979 de pós-modernidade, e para o qual a revolução da informática conferia a essência do fenômeno pós-moderno. Hoje nós, na América Latina, temos que conviver com a condição pós-moderna. Para nós ela tem sido demasiadamente (esperamos que não inevitavelmente) a condição da desigualdade, do simulacro, da violência, do *gap*. Da desigualdade da produção, consumo e controle da informação, da má distribuição das riquezas universais; do simulacro do desenvolvimento, e da violência da pobreza, do autoritarismo e da arbitrariedade.

Os países pobres da América Latina não podem usufruir de uma boa organização da produção da vida musical (composição, orquestras, conjuntos, intérpretes); de um processamento da riqueza musical universal ou local; de uma boa disseminação, ou distribuição da cultura musical (editoras, indústria de disco, direitos autorais etc.). E quando o faz, desperdiça. O sistema internacional nos ensinou a desperdiçar, pois o desperdício parece ser a essência da reprodução tecnológica contemporânea.



Os monstros, porém, não são apenas externos. Internamente, e de forma mimética, implantou-se generalizadamente na América Latina, uma organização da vida social baseada na “civilização de empréstimo”, que perpetua uma acentuada desigualdade da distribuição de renda, benefícios e oportunidades. Os centros tecnológicos mais avançados catalisam investimentos maciços para a pesquisa através de sangrias vazadas também do terceiro mundo, enquanto a periferia recebe a incumbência de consumir o que pode, mas deve participar sem benefícios que não os individuais, da ciranda incessante da renovação tecnológica.

É mais que isso; a pesquisa é a razão de ser do sistema produtivo. O desenvolvimento tecnológico deve ser contínuo, ininterrupto. Isso exige superação constante de modelos, padrões e processos e conseqüente sucateamento da produção ultrapassada. O máximo de investimento é ainda insuficiente. Pode-se representar o que isso significa no campo da organização das atividades musicais:

A falência mundial dos socialismos intimidou a periferia do sistema-mundo diante da reinterpretação falaciosa generalizada pelo mundo capitalista. Da mesma forma com que em nossas cidades se exterminam menores indefesos em plena rua, de certa maneira, todos nós vivemos na rua, nos países do “terceiro mundo”...

O que deve mudar no diagnóstico e na conduta, diante de nossos problemas latino-americanos, é a postura mimética tradicional diante da “civilização tecnológica”. Urge assumir uma atitude crítica acérrima do que seja essa civilização que se denomina nova, libertária, eficiente, científica e redentora, só para os países centrais do sistema-mundo. Esse empréstimo de civilização tecnológica se consuma, ao mesmo tempo, sobre bases técnico-materiais e cultural-espirituais. Para fazer rodar o sistema, são requeridos dos grandes centros tecnológicos, vultosos recursos para a pesquisa. Não obstante sua capacidade imensa de acumulação de capitais, eles necessitam de toda a canalização mundial de recursos, inclusive e especialmente da periferia do sistema-mundo, enfim, da poupança mundial que lhes tem sido garantida até agora, pela desigualdade da distribuição da riqueza e pelo protecionismo comercial.

A comunidade mundial de fala hispano-portuguesa reúne em torno de 700 milhões de habitantes e, entretanto, estamos incompreensivelmente muito longe de viabilizar uma comunidade de mercado econômico e cultural. Enquanto o mundo todo se estrutura em grupos que se apoiam mutuamente, nós vivemos completamente isolados de nossos vizinhos, territoriais e linguísticos, enfrentando isolados os mesmos problemas de mercado, de produção, de consumo, de expansão e distribuição de nossas riquezas e de nossas pesquisas musicais. E praticamente sem barreira de língua. Essa condição precisa ser recomposta. Os laços institucionais da pesquisa musical precisam ser estabelecidos e implementados efetivamente por toda a comunidade ibero-afro-americana. Urge atribuir prioridade às ações de articulação estreita com as entidades de pesquisa e similares em toda a comunidade mundial



de fala hispano-portuguesa, de modo a minimizar as assimetrias de interação com organismos supostamente internacionais vinculados à música nos diversos âmbitos de pesquisa, criação, divulgação e acessibilidade de informação. Cabe a nós tirar a pesquisa musical e musicológica que desenvolvemos da periferia do sistema-mundo e trazê-la para os centros de decisão.



REFERÊNCIAS

- Almeida, Miguel Vale de (do ISCTE-Lisboa). “O Atlântico Pardo. Antropologia, pós-colonialismo e o caso ‘lusófono’”. In: Cristiana Bastos et al (org). *Trânsitos Coloniais*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007, p. 27-43.
- Andrade, Mário de. “Evolução Social da Música no Brasil”, [1939]. In: *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte, 1991.
- Arrighi, Giovanni. “Gobalization and Historical Macrossociology”. In Janet Abu-Lughod, ed., *Sociology for the Twenty-First Century: Continuities and Cutting Edges*. Chicago University Press 2000, p. 117-133.
- Canclini, Nestor. *Leitores, espectadores e internautas*. Rio de Janeiro: Gedisa, 2007.
- Carvalho, Mário Vieira de. *Razão e Sentimento na Comunicação Musical – Estudos sobre a Dialéctica do Iluminismo*. Lisboa: Relógio D’Água, 1999.
- Duprat, Régis. “América Latina: Música, Abismo e Perspectivas”. In: *Anais do VI Encontro da Anppom*, Rio de Janeiro, 1993, p. 143-145.
- Harvey, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. [1989] São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- Harvey, David. “Globalization in question”. *Rethinking Marxism: A Journal of Economics, Culture & Society*, v. 8, n. 4, p. 1-17, 1995.
- Lyotard, Jean-Jacques. *La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.
- Thomaz, Omar Ribeiro. Tigres de papel: Gilberto Freyre, Portugal e os países africanos de língua oficial portuguesa. In: Bastos, Cristiana; Almeida, Miguel Vale de; Feldman-Bianco, Bela (orgs.). *Trânsitos coloniais: diálogos críticos luso-brasileiros*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2002, p. 39-64.
- Volpe, Maria Alice. “Utopia, ideology, crisis, and challenges”. *Art (UFBA)*, v. 13, Salvador, Sept. 2013, p. 24.
- Wallerstein, Immanuel. *O Universalismo Europeu: a retórica do poder*. [2006] São Paulo: Boitempo, 2007.



REGIS DUPRAT é Professor Titular Emérito da Universidade de São Paulo. Musicólogo e violista profissional, estudou Harmonia, Contraponto e Composição com George Olivier Toni e Claudio Santoro. Formado em História pela Universidade de São Paulo, cursou o Instituto de Musicologia da Sorbonne e o Conservatório de Paris. Doutorou-se em Musicologia, em 1966, pela Universidade de Brasília, onde lecionou. Autor de 20 livros, 20 CDs e cerca de 200 trabalhos publicados, incluindo edições musicológicas do Brasil colonial e imperial e da música popular brasileira do século XIX. Editor responsável pelo setor de musicologia histórica da *Enciclopédia da Música Brasileira*. É membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, sócio benemérito da Sociedade Brasileira de Musicologia e membro eleito da Academia Brasileira de Música.

MARIA ALICE VOLPE é docente da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Coordenadora do Grupo de Pesquisa *Novas Musicologias* (PPGM-UFRJ), fundado em 2002. Dedicou-se à pesquisa da música brasileira do período colonial, séculos XIX e XX, bem como aos problemas teórico-conceituais e questões críticas da musicologia e das políticas científicas e culturais. Seus projetos têm recebido apoio do CNPq, CAPES, FAPESP, FAPERJ e Biblioteca Nacional. Doutora (PhD) em Musicologia/Etnomusicologia pela University of Texas-Austin, EUA (orientador: Gerard Béhague). Mestre em Música pela UNESP (orientador: Régis Duprat). Desde 1994 tem colaborado em publicações e congressos nacionais e internacionais. Prêmios: Steegman Foundation Grant for South-American Scholar (IMS 2007); Music & Letters Trust – Oxford University Press (2008). Fundadora e coordenadora do Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ. Desde 2010 é editora-chefe da *Revista Brasileira de Música*. Membro eleito da Academia Brasileira de Música.



Coleções de manuscritos de ópera italiana nos diversos países e o acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM-UFRJ*

Philip Gossett **

Resumo

Ensaio sobre as diversas coleções de manuscritos musicais da ópera italiana do século XIX nos inúmeros arquivos fora da Itália, entre os quais Espanha, Portugal, Dinamarca, Rússia, Estados Unidos e Brasil, com ênfase na coleção de obras raras da Biblioteca “Alberto Nepomuceno” da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A importância dessas coleções reside no fato de restarem como fontes ímpares do repertório, decorrente da perda de documentação na Itália, sobretudo depois da destruição maciça dos Arquivos Ricordi e Sonzogno em Milão durante a Segunda Guerra Mundial Este ensaio oferece possibilidades de pesquisa no intuito de nortear estudos futuros.

Palavras-chave

Arquivo musical – biblioteca musical – disseminação – ópera italiana – arquivos brasileiros – Biblioteca Alberto Nepomuceno.

Abstract

Essay on the various collections of musical manuscripts of Italian opera of the nineteenth century in numerous files outside Italy, including Spain, Portugal, Denmark, Russia, the United States and Brazil, with emphasis on the collection of rare books from the Library “Alberto Nepomuceno” the Music School of the Federal University of Rio de Janeiro. The importance of these collections lies in the fact remain as unique sources of repertoire, due to the documentation of loss in Italy, especially after the massive destruction of Ricordi and Sonzogno Archives in Milan during World War This essay offers research possibilities in order to guide future studies.

Keywords

Music archive – music library – dissemination – Italian opera – Brazilian archives – Alberto Nepomuceno Library.

* Artigo intitulado “Manuscript collections of Italian opera”, apresentado no I Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, realizado de 9 a 13 de agosto de 2010, e publicado originalmente em inglês em Maria Alice Volpe (org.). *Atualidade da Ópera* (Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, v.1). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro: Escola de Música: Programa de Pós-graduação em Música, 2012, p. 19-29. A Editora-Chefe e o Conselho Editorial da RBM prestam seus agradecimentos ao autor pela generosa contribuição.

Tradução de Ricardo Tuttman. Revisão de Maria Alice Volpe e Mário Alexandre Dantas Barbosa.

** Universidade de Chicago, Chicago, Illinois, Estados Unidos. Endereço eletrônico: phgs@uchicago.edu.

Tradução recebida em 9 de março de 2011 e aprovada em 10 de abril de 2013.



A imensa coleção de manuscritos de ópera do século XIX na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ, no Rio de Janeiro, me inspirou a pensar sobre as possibilidades de se encontrar manuscritos de ópera do século XIX em arquivos fora da Itália. Além das grandes obras desse repertório terem sido apresentadas com regularidade por todo o século XIX e início do século XX em casas de ópera na Europa e na América, não é incomum se encontrar preservadas importantes coleções oriundas dos teatros locais. De fato, há algumas coleções (como uma mantida na principal biblioteca de Copenhague) que apresentam manuscritos de obras escassamente encontradas nas coleções italianas, porque em muitos casos os manuscritos utilizados na Itália não foram preservados. Algumas cidades, como Nápoles e Milão, seguramente possuíam importantes coleções de óperas, cujos manuscritos eram arquivados quando já não atendiam mais às necessidades práticas imediatas dos teatros locais. Muitas outras cidades, porém, não possuem esses arquivos. E, claro, a destruição em massa dos arquivos de Ricordi e Sonzogno em Milão durante a Segunda Guerra Mundial teve um efeito devastador em nosso conhecimento sobre as fontes do século XIX. O presente trabalho aborda diversas coleções importantes de manuscritos da Espanha, Portugal, Dinamarca, São Petersburgo e Estados Unidos, mas o foco está principalmente nas fontes de arquivos brasileiros. Busca-se traçar um projeto de pesquisa que possibilite aos acadêmicos, finalmente, conhecer e utilizar essas fontes em suas investigações.

Por vários anos, a principal atividade dos pesquisadores acadêmicos da ópera italiana foi estabelecer textos “autênticos” (pelo que se entendia toda e qualquer versão de uma ópera pela qual o próprio compositor teve responsabilidade direta) e a publicação de edições críticas de um repertório que antes tinha parecido resistir a tais tentativas.¹ Apenas quando se reconheceu que os compositores tratavam suas óperas com uma certa flexibilidade, é que se tornou possível rejeitar a noção de uma *Fassung letzter Hand*^{2N.T.1} e insistir, ao invés disso, que era função de uma edição crítica disponibilizar *todas* as versões rastreáveis do compositor para cada obra.³ O sucesso dessa operação é claro: atualmente estão disponíveis mais de trinta volumes dedicados à música de Rossini, outros quinze das obras de Verdi e coleções crescentes da música de Bellini e Donizetti. Essas edições críticas não alcançaram aceitação universal nas casas de ópera — a força da tradição sobre os cantores líricos

¹ A primeira série de edições críticas da ópera italiana do século XIX envolveu as obras de Gioachino Rossini. Foi publicada pela Fondazione Rossini of Pesaro, com a editora Ricordi de Milão, intitulada *Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini*, iniciando em 1979. Desde 2007, a Bärenreiter-Verlag de Kassel tem dado continuidade à série sob o título *Works of Gioachino Rossini*. O projeto foi seguido por *The Works of Giuseppe Verdi*, publicada pela The University of Chicago Press, com a Ricordi, desde 1983. Mais tarde tiveram lugar outros esforços editoriais para Gaetano Donizetti (obras selecionadas, a partir de 1991) e Vincenzo Bellini (a partir de 2003).

^{2N.T.1} Nota do tradutor: expressão alemã que descreve a última versão de suas obras que o próprio autor escreveu e supervisionou.

³ Refiro-me, especialmente, à edição crítica de Rossini, *Il barbiere di Siviglia*, Patricia Brauner, ed., in *Works of Gioachino Rossini* (Bärenreiter-Verlag: Kassel, 2008), que inclui peças das primeiras versões da ópera, que não foram supervisionadas pelo compositor. Ver discussão sobre as bases teóricas dessas edições em Philip Gossett, *Divas and Scholars* (The University of Chicago Press: Chicago, 2006), também disponível em tradução italiana em *Dive e maestri* (Il Saggiatore: Milan, 2009).



e os empresários continua muito forte — porém elas certamente foram ganhando, gradativamente, notável grupo de adeptos entre os executantes; além disso, conferiram a essas obras, finalmente, o tipo de respeitabilidade musicológica que os pesquisadores acadêmicos exigem.

Enquanto a preparação dessas edições de ópera italiana do século XIX era o principal objetivo da pesquisa acadêmica concernente a esse repertório, estava claro que era de suma importância, para os especialistas, localizar e acessar os manuscritos autógrafos dos compositores, bem como as cópias manuscritas, edições e libretos impressos, que refletissem precisamente as fontes mais autênticas. Essas fontes ainda têm um significado fundamental para todos aqueles que se importam com tal repertório.⁴ Entretanto, não deveria surpreender o fato de que novas questões nos confrontam hoje e que novas abordagens estão se tornando cada vez mais importantes para os pesquisadores acadêmicos mais jovens. Enquanto um dos meus objetivos principais continua sendo o de concluir o trabalho textual que foi apenas parcialmente realizado e para o qual, conforme sugerirei mais adiante, a coleção de materiais de ópera no Rio de Janeiro promete ser de grande importância para esse empenho, outros objetivos se desenvolvem, não menos interessantes e não menos significativos para o nosso conhecimento do repertório lírico. Importantes pesquisadores acadêmicos estão agora envolvidos com os executantes, especialmente os cantores, ligados a essa música, tanto na Itália, quanto em outros países.⁵ Enquanto eu hesitaria em atribuir tanta significância artística a uma Erminia Frezzolini ou a um Napoleone Moriani quanto a um Giuseppe Verdi, a uma Isabella Colbran ou a um Andrea Nozzari quanto a um Gioachino Rossini, a uma Maria Malibran⁶ ou a uma Rosina Stolz quanto a um Gaetano Donizetti, há pouca dúvida de que os compositores trabalhavam muito próximos dos cantores e procuravam fazer das suas habilidades de executantes a medida pela qual sua arte de composição seria julgada. Não é surpresa que, ao preparar o seu *Macbeth*, em 1847, Verdi envolveu diretamente Felice Varesi no papel-título e Mariana Barbieri-Nini como a Lady [MacBeth], até mesmo pedindo a eles que olhassem antecipadamente a música de seus solos e julgassem

⁴ Fundamental para o trabalho sobre *Petite Messe solennelle*, de Rossini, em Patricia Brauner e Philip Gossett, eds., *Works of Gioachino Rossini* (Bärenreiter-Verlag: Kassel, 2009) foi a descoberta de um novo manuscrito da Missa em uma coleção privada. Carlida Steffan recebeu a encomenda de produzir uma nova edição de *Soirées musicales* com um prazo de um pouco mais de cinco anos e, portanto, ela poderá tentar localizar fontes autógrafas adicionais.

⁵ Refiro-me, particularmente ao estudo de Hilary Poriss, *Changing the Score: Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance* (Oxford University Press: New York, 2009), bem como à coleção de ensaios em Roberta Montemorra Marvin and Prof. Poriss, eds., *Fashions and Legacies of Nineteenth-Century Italian Opera* (Cambridge University Press: Cambridge, 2009). Há muitos artigos de Mary Ann Smart que abordam o problema, incluindo “The Lost Voice of Rosine Stolz” in *Cambridge Opera Journal* 6 (1994), 31-50 e “Verdi Sings Erminia Frezzolini” in *Verdi Newsletter* 24 (1997), 13-22. Ver também, Susan Rutherford, *The Prima Donna and Opera, 1815-1930* (Cambridge University Press: Cambridge, 2006), e a dissertação de mestrado de Céline Frigau, defendida na Université Paris VIII, 2006 (*Une voix, un geste, un corps: Giuditta Pasta en scène: opinions de spectateurs dans La Pasta nell’Otello*, Luigi Morando de Rizzoni, Vérone, 1830) e sua tese de doutorado de 2010, que lida com os performers do Théâtre-Italien em Paris durante a primeira metade do século XIX.

⁶ Uma importante série de ensaios sobre Maria Malibran foi publicada recentemente, fruto de pesquisa sobre essa ilustre cantora, filha do importante tenor Emanuel García: Piero Mioli, ed. *Malibran: Storia e leggenda, canto e belcanto nel primo Ottocento italiano* (Pàtron editore: Bologna, 2010).



se ela se encaixava adequadamente às suas tendências vocais.⁷ Caso contrário, o compositor estaria preparado para adaptar sua música às suas habilidades ou para modificá-la, conforme fosse adequado. Talvez a falha do compositor em não fazer o mesmo com Varesi, ao preparar *La Traviata*, tenha sido parcialmente responsável pelo fracasso da primeira versão dessa ópera, em 1853.⁸

O estudo da arte individual dos cantores permite melhor compreender os limites dentro dos quais os compositores estavam operando. Mesmo apesar de Verdi ter tido, no fim das contas, algumas dúvidas a respeito do barítono francês Victor Maurel, para quem ele preparou três papéis (o Simon Boccanegra revisado, Iago e Falstaff), ele sabia que a arte de Maurel era excepcional. Mesmo quando Maurel teria exagerado (introduzindo, por exemplo, múltiplas reprises de “Quando ero paggio” — a última das quais ele frequentemente cantava no seu francês nativo)⁹, o compositor permaneceu relativamente fiel a ele, sabendo que o sucesso de sua ópera dependia do brilho de Maurel. Tanto Verdi quanto Muzio podem ter se queixado de forma bastante amarga sobre a abordagem “antiga” da vocalidade de Jenny Lind, em *I Masnadieri*, de 1847, para Londres, e a própria Lind (conforme demonstrado por Roberta Marvin¹⁰) teria tido pouca paciência com a nova arte vocal que ele exemplificava. Ainda assim, o compositor modificou vários detalhes na sua partitura, de forma que deu a Lind uma chance melhor de brilhar. Aquilo era o que o público exigia e ele sabia que o público, no final das contas, determinaria o destino de qualquer ópera.¹¹

Dentre as questões mais recentes colocadas hoje estão aquelas que tratam do uso que o público do mundo inteiro fez do repertório musical, particularmente da ópera. Apesar dessas questões, que podem ser genericamente agrupadas sob o título de “teoria da recepção”, não conduzem a mudanças na natureza dos textos editados, elas certamente nos auxiliam a compreender bastante sobre como a música era recebida. O trabalho de Roberta Marvin com as paródias vitorianas das óperas verdianas, de Emilio Sala com os teatros de boulevard em Paris, de Jeanice Brooks com as coleções de música nos salões ingleses, de Thomas Christensen com arranjos a quatro mãos, enfim, todos esses trabalhos e muitos outros têm hoje enorme ressonância.¹² Muitas

⁷ Para informações adicionais, ver o prefácio da edição crítica de *Macbeth*, David Lawton, ed., in *The Works of Giuseppe Verdi*, Series I, vol. 10 (The University of Chicago Press: Chicago, Casa Ricordi—BMG Ricordi: Milan, 2006).

⁸ Ver o prefácio da edição crítica de *La traviata*, Fabrizio Della Seta, ed., in *The Works of Giuseppe Verdi*, Series I, vol. 19 (The University of Chicago Press: Chicago e Casa Ricordi—BMG Ricordi: Milan, 1996).

⁹ Uma gravação da Columbia Records, IRCC, N. 4-B (cujo rótulo lê-se 1904, embora trate-se supostamente de uma sessão de gravação que ocorreu em Londres em 1907), demonstra que: ele canta a curta área duas vezes no original italiano (“Quand’ero paggio”), e depois uma vez no seu francês nativo (“Quand j’étais page”), acesso no YouTube, 2 de Junho de 2011.

¹⁰ Ver o prefácio da edição crítica de *I masnadieri*, Roberta Montemorra Marvin, ed., in *The Works of Giuseppe Verdi*, Series I, vol. 11 (The University of Chicago Press: Chicago e Casa Ricordi—BMG Ricordi: Milan, 2000).

¹¹ Uma discussão astuta da situação na Alemanha está colocada por Gundula Kreuzer, *Verdi and the Germans: From Unification to the Third Reich* (Cambridge University Press: Cambridge, 2010). Ver também o importante estudo de George Martin, *Verdi in America: Oberto through Rigoletto* (University of Rochester Press: Rochester, N.Y., 2011).

¹² Roberta Marvin tem publicado vários artigos sobre o assunto; ver especialmente *Verdi and the Victorians*. (Boydell & Brewer: Woodbridge, no prelo). Emilio Sala tem escrito muitos artigos sobre Verdi e os teatros de boulevard em Paris: ver especialmente “Verdi e il teatro di boulevard parigino degli anni 1847-1849” in eds., Pierluigi Petrobelli and Fabrizio Della Seta, *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano: Atti del Congresso internazionale di studi, Parma, Teatro Regio—Conservatorio di Musica*



partes da coleção do Rio de Janeiro precisam ser entendidas nesses termos. Apesar de um conhecimento mais profundo sobre a história da edição associada a Ricordi, Schott, Heugel ou Novello possa ter pouca relevância para o problema de se estabelecer um texto para as composições que existem em manuscritos autógrafos, ele certamente fornece o contexto no qual as óperas eram recebidas e apreciadas por grandes partes do mundo musical — ainda que na forma de *pot-pourris* para piano ou arranjos para vários instrumentos — especialmente por aquelas pessoas que não vinham a conhecer ópera primeiramente a partir de espetáculos nos teatros dedicados ao repertório lírico. E num momento no qual o acesso aos teatros era limitado a umas poucas pessoas que tinham a possibilidade de viver e trabalhar em grandes metrópoles, e sem gravações que pudessem substituir — ainda que inadequadamente — o prazer de assistir aos espetáculos, partituras vocais impressas ou extratos tinham um papel significativo na propagação ao mundo de que uma nova obra valia ser do conhecimento público.¹³ Ninguém, do meu conhecimento, tentou estudar as publicações e os extratos feitos na América do Sul, tendo em mente questões desse tipo.¹⁴

Nesse contexto, as informações a respeito da divulgação da ópera italiana em países outros que os da Europa Central (Itália, França, Alemanha e Áustria) e a Inglaterra começam a adquirir um nível de interesse muito diferente. Sabemos, com certeza, que o repertório de ópera italiana tinha enorme ressonância na Escandinávia, na Rússia, na Península Ibérica, nas Américas (tanto na do Norte e — conforme demonstra a coleção do Rio de Janeiro — quanto na do Sul) e continua a exercer um controle importante na imaginação das platéias nesses países. Quando as óperas são executadas regularmente, naturalmente, são necessárias fontes que são usadas pelos executantes para permitir as suas atividades. Em alguns casos estas partituras eram disponibilizadas por um editor comercial italiano, Ricordi, que tinha importantes centros de atividade em muitos países — na América do Sul, a mais importante cidade individualmente para a distribuição da editora Ricordi era Buenos Aires. Porém, após muito do material de execução da Ricordi ter sido destruído num bombardeio de Milão, em 1944, a companhia recolheu o material que havia sido depositado em muitos outros países; em consequência, muito desse material não pode mais ser encontrado nos países nos quais esse material havia sido usado. E parece que a Ricordi

¹³ "A. Boito", 18-20 settembre 1994 (Parma, 1996), 187-214. Jeanice Brooks está engajada na pesquisa sobre coleções de música usadas na Inglaterra durante o século XIX, tendo publicado alguns artigos, tais como "Les collections féminines d'albums de partitions dans l'Angleterre au début du XIXe siècle", in Christine Ballman and Valérie Dufour, eds., *La la la Maître Henri*: *Mélanges de musicologie offerts à Henri Vanhulst* (Brepols: Turnhout, 2009), 351-65. Ver também Thomas Christensen, "Four-Hand Piano Transcriptions and Geographies of Nineteenth-Century Musical Reception". *Journal of the American Musicological Society* 52 (1999), 255-98.

¹⁴ Para uma discussão sobre os teatros italianos nesse período, ver Carlotta Sorba, *Teatri: L'Italia del melodrama nell'età del Risorgimento* (Il Mulino: Bologna, 2001).

¹⁵ Reconheça-se, entretanto, o trabalho de Benjamin Walton, de Jesus College, Cambridge University, que está ativamente envolvido na pesquisa da disseminação da ópera italiana na América do Sul.



não manteve esse material mais antigo até o presente: ele foi substituído por novos produtos, de acordo com o exigido pelos executantes.¹⁵

Entretanto, de grande interesse para os pesquisadores acadêmicos são as evidências concernentes aos manuscritos completos preparados em estágios anteriores das obras e que ainda podem ser encontrados em coleções no mundo todo. Muitas dessas coleções são muito importantes e bastante conhecidas. Assim, na Dinamarca aproximadamente em 1820, um monarca encomendou que lhe fosse enviada uma significativa coleção de manuscritos italianos como representativa das obras que poderiam ser executadas no seu reino. Muito dessa coleção ainda é encontrada na Biblioteca Real em Copenhague e inclui muitas obras que são conhecidas por meio de pouquíssimas fontes em outras localidades, especialmente obras populares durante os anos de 1810. Em alguns casos, esses manuscritos têm importância textual: eles incluem, por exemplo, algumas obras de Rossini de pouca circulação, tais como *Ciro in Babilonia*, *Adelaide di Borgogna* e *Edoardo e Cristina*. Ninguém realizou, até hoje, um estudo completo dessas fontes, de forma que não podemos falar muita coisa sobre sua significância como um todo. Pelo menos, as óperas de Rossini, foram, entretanto, todas fotocopiadas e estão sendo atualmente usadas para o trabalho textual sobre esses títulos.¹⁶

Na Rússia, por outro lado, houve relativamente pouco estudo dos manuscritos italianos, mesmo apesar de sabermos que diversos compositores italianos importantes passaram consideráveis períodos trabalhando para teatros russos. Compositores tais como Giovanni Paisiello, Domenico Cimarosa, Alessandro Nini e Giuseppe Verdi passaram um tempo considerável em São Petersburgo e, em muitos casos, existem fontes importantes (algumas delas autógrafas) nos arquivos do Teatro Marinsky e em outras bibliotecas russas. De fato, no caso de uma ópera executada pela primeira vez no Teatro Marinsky, como *La Forza del Destino*, de Verdi, em 1861-1862, a bem conhecida tendência do teatro de guardar tudo provou-se inestimável.¹⁷ Em muitas das partes da execução encontramos anotações do próprio punho de Verdi, escritas enquanto ele ensaiava a música com os cantores individualmente.¹⁸ É apenas a partir desses materiais de execução, por exemplo, que aprendemos que a famosa Oração, que faz parte da *Scena Osteria* [Cena da Taberna], no segundo ato, era originalmente acompanhada apenas por um clarinete em arpejos e por notas graves em *pizzicato* nos violoncelos e contrabaixos. O exame da edição impressa de uma ópera e o ma-

¹⁵ Faço essas observações com base em contatos pessoais com a Casa Ricordi de Milão, desde o início da década de 1970, particularmente com Fausto Broussard, que atuava nos Arquivos Ricordi durante a década de 1950, logo depois da ocorrência desses eventos.

¹⁶ Agradeço Knud Arne Jürgesen, que facilitou meu trabalho nessas fontes.

¹⁷ Minhas consultas à biblioteca foram consideravelmente assistidas pelas gentilíssimas permissões do diretor musical, Valery Gergiev. Agradeço também à equipe do arquivo pelas muitas gentilezas.

¹⁸ O próprio Verdi adicionou uma cabaleta revisada para a ária do terceiro ato de Don Carlos, "Urna fatal", na parte vocal. Originalmente a parte vocal tinha apenas uma versão anterior dessa cabaleta.



nuscrito autógrafo, porém, demonstra que há também partes de sopros dobrando o material coral da Oração. Entretanto, devido à natureza das partes, sabemos, com certeza, que essas partes de sopro dobradas foram adicionadas durante o período de ensaios (elas não estão presentes nas partes originais, que continham pausas nesses compassos), presumivelmente para manter os cantores afinados naquilo que é uma passagem longa com muito pouco acompanhamento.¹⁹ Isso tem, claramente, ramificações importantes para as edições atuais e para as possíveis interpretações dessas óperas em execução contemporânea.

Infelizmente, poucas coleções dessa importância existem na própria Itália. A falta é, em parte, produto das condições que prevaleciam nos arquivos de ópera e dos muitos incêndios que destruíram quaisquer coleções que possam, um dia, ter existido, mas também está relacionada à natureza das estruturas sociais que cresceram à volta da execução da ópera na Itália do século XIX. Uma das formas através das quais os editores foram bem-sucedidos em produzir uma atividade economicamente viável durante esse período foi disponibilizando os materiais de execução exclusivamente por meio de acordos de *aluguel*, de modo que os teatros precisavam lidar com os editores para obter os materiais para execução.²⁰ Durante as duas primeiras décadas do século XIX, os editores italianos nem mesmo imprimiram partituras vocais completas das óperas. Quando se tornou claro que editores estrangeiros, especialmente aqueles atuantes na Alemanha, Áustria e França, estavam dominando esse mercado, os editores italianos logo se empenharam para alcançar esse nicho. Enquanto durante a década de 1810 os editores italianos publicaram apenas extratos favoritos das novas óperas, em meados da década de 1820 haviam começado a competir com os editores estrangeiros, produzindo partituras vocais completas. Um editor em Roma, Ratti, Cencetti e Cia., que começou a vida (assim como muitos outros editores na Itália) com uma casa copiadora, decidiu publicar várias óperas de Rossini em partituras completas impressas, porém fez disso um trabalho particularmente pobre, produzindo partituras que tinham, todas, as piores características dos manuscritos de Ratti e Cencetti e nenhuma das qualidades que se espera de partituras completas impressas, de modo que sua experiência não prosperou.²¹ O caminho, então, foi deixado aberto para a prática continuada dos editores de Milão (Ricordi e Lucca), Florença (Cipriani e outros) e Nápoles (Giuseppe, depois Bernardo Girard, Clausetti e Fabricatore) de imprimir partituras vocais completas e alugar manuscritos completos e materiais de execução.

¹⁹ As partes de sopros tinham originalmente pausas nesses compassos. As partes de sopros em duplicação foram adicionadas por meio de colagens no papel. Algumas foram coladas em todos os quatro lados, de modo a impedir que se leia o que estava no original, mas algumas foram coladas em apenas dois lados e permitem que se leia as pausas que estavam nas partes inicialmente.

²⁰ O processo está bem descrito em Claudio Sartori, *Casa Ricordi 1808-1858* (Ricordi: Milan, 1958).

²¹ Para informações adicionais sobre o referido editor, ver Bianca Maria Antolini and Annalisa Bini, *Editori e librai musicali a Roma nella prima metà dell'Ottocento* (Torre d'Orfeo: Roma, 1988). Ver também o verbete 'Ratti & Cencetti' in Bianca Maria Antolini, ed., *Dizionario degli editori musicali italiani, 1750-1930* (Edizioni ETS: Pisa, 2000).



No início, os materiais de execução eram inteiramente manuscritos. Mais tarde, quando se tornou claro que era economicamente mais eficiente disponibilizar alguns materiais de execução em partituras impressas (principalmente quando se necessitavam de partituras múltiplas para as cordas e o coro), companhias como a Ricordi passaram a produzir partes selecionadas em cópias impressas, enquanto continuavam a fazer materiais manuscritos quando se necessitava apenas de partes individuais (uma parte de oboé ou uma das partes de trombone). Apenas quando algumas das obras de Verdi começaram a ter uma demanda imediata em muitos teatros (obras tais como *Rigoletto*, *La Traviata* ou *Un Ballo in Maschera*) é que Ricordi preparou conjuntos completos de partes em edições impressas.²² Eles até tentaram, com *La Traviata*, produzir uma edição impressa da partitura completa, porém a partitura que daí resultou tinha tantos defeitos que a companhia logo retornou ao modo antigo de fornecer edições completas apenas em cópias manuscritas.²³ Somente a partir de meados da década de 1880, com *Otello*, que Ricordi começou a publicar consistentemente partituras completas impressas, inicialmente apenas para aluguel e depois para venda.

É claro, entretanto, que se fosse esperado que todo esse material fosse devolvido à Ricordi após o seu uso em determinada temporada, pronto para ser alugado para outra casa de ópera, os próprios teatros não teriam mantido arquivos importantes. E era com isso, de fato, que a Ricordi contava: se as casas de ópera não mantivessem um arquivo, elas voltariam sempre à Ricordi para alugar materiais, e assim, estaria feita a fortuna da casa editorial e de seus diretores. Se a Ricordi, durante algum tempo, realmente manteve materiais do início ou de meados do século XIX, é difícil determinar, uma vez que o arquivo da Ricordi que hoje conhecemos é apenas um fragmento daquilo que ele foi um dia. Quando a II Guerra Mundial se iniciou, os diretores da Ricordi tomaram a decisão de transportar os manuscritos autógrafos, dos quais a companhia possui muitos, para um destino seguro fora do centro de Milão. Porém, o restante do arquivo permaneceu ali. Então, quando os aviões americanos bombardearam o centro de Milão, em 1944, eles destruíram o arquivo, tal como ele se encontrava àquela época. Eu conheci pessoalmente algumas das pessoas que trabalhavam com a Ricordi naqueles dias, as quais informaram que os itens no arquivo foram “carbonizados”: quando os incêndios se dissiparam; ainda era possível identificar o que tinha estado ali, porém, quando se tocava em um manuscrito ou um conjunto de partes, o material se dissolvia em pó. E assim, em nenhum lugar da Itália (nem mesmo nas grandes coleções de manuscritos musicais dos Conservatórios de Nápoles, Milão, Roma ou Bolonha) se pode localizar materiais do século XIX.²⁴

²² Essa história está muito bem relatada em Luke Jensen, *Giuseppe Verdi and Giovanni Ricordi, with Notes on Francesco Lucca: From “Oberto” to “La Traviata”* (Garland Publishing Inc.: New York and London, 1989).

²³ A referida edição é discutida em detalhes por Fabrizio Della Seta no prefácio e nos comentários críticos da edição crítica de *La traviata* (ver rodapé 7).

²⁴ Certamente há notáveis exceções. Na Biblioteca do Conservatório de Nápoles, por exemplo, encontram-se partes manuscritas oriundas de igrejas locais, incluindo as partes da *Messa di Gloria*, de Rossini, contendo anotações importantes do compositor.



Este é o motivo pelo qual as coleções *fora* da Itália se tornam tão importantes. Acervos importantes estão em diversas localidades: o arquivo do Teatro Marinsky, em S. Petersburgo; o arquivo do Ópera de Paris, que sempre teve uma mentalidade guardadora (em inglês, falamos de “ratos acumuladores”, no sentido de guardar tudo), permite hoje examinar materiais das óperas que foram executadas naquela casa francesa nos séculos XVIII e XIX. Para algumas óperas, tais como *Le Comte Ory*, [de Rossini], para a qual praticamente não existem manuscritos autógrafos, a nova edição crítica da ópera depende dos materiais originais de execução (especialmente de uma partitura preparada pelos copistas do Opéra, mas também de partes de execução antigas, que precisam ser cuidadosamente diferenciadas de materiais posteriores).²⁵ Assim foi também para *Guillaume Tell* e o será indubitavelmente para as outras óperas de Rossini escritas para o Opéra de Paris. No que tange às óperas de Donizetti e Verdi preparadas para o Opéra, dispõem-se, em grande parte, dos manuscritos autógrafos originais, de modo que os materiais do Opéra têm uma importância ligeiramente menor. Entretanto, continuam a responder a muitas perguntas que os manuscritos autógrafos deixaram sem resposta (algumas das quais discutirei brevemente).

A pesquisadora acadêmica Elizabeth Bartlet, que morreu tragicamente de câncer de mama há alguns anos, sabia mais sobre os arquivos franceses do que qualquer outra pessoa no mundo. Ela mesma produziu edições críticas da *Platée*, de Jean-Philippe Rameau, e do *Guillaume Tell*, de Rossini.²⁶ Ela também tinha certeza de que ainda deveriam existir materiais dos arquivos do Opéra-Comique e do Théâtre Italien, apesar do incêndio que consumiu muito do teatro italiano em 1837. Beth, que era uma pesquisadora acadêmica muito forte e persistente, tornou-se uma dor de pescoço, durante a década de 1970, para o pessoal do Département de la Musique da Bibliothèque Nationale, da França, conseguindo, finalmente, ter acesso permitido às partes não catalogadas da coleção. Foi lá que a Dra. Bartlet descobriu os materiais de execução de *Il Viaggio a Reims*, de Rossini, que foram os primeiros traços que tínhamos visto dessa ópera desconhecida e inédita. De suas descobertas tomou impulso o esforço para reconstruir a obra-prima da maturidade de Rossini.²⁷

Outra coleção significativa desse tipo existiu, por muitos anos, nos arquivos de Covent Garden, em Londres. Apesar desse teatro ter insistido que não havia material nenhum, isso não era verdade: eles possuíam uma coleção apreciável de materiais de

A obra está sendo editada por Martina Grempler.

²⁵ A referida edição está sendo preparada por Damien Colas para *Works of Gioachino Rossini* (Bärenreiter-Verlag: Kassel, 2014). Antes mesmo da impressão, a edição de Colas foi executada em concerto em Zurique, em 23 de janeiro de 2011, com muito sucesso, tendo Cecilia Bartoli no papel da Condessa Adele.

²⁶ Essas edições apareceram, respectivamente, na *Opera Omnia* de Jean-Philippe Rameau, Series 4, vol. 10 (Bonneuil-Matours, Société Jean-Philippe Rameau: France, 2005) e na *Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini*, Series I, vol. 39 (Fondazione Rossini: Pesaro, 1992).

²⁷ Para informações adicionais sobre a descoberta e reconstrução de *Il Viaggio a Reims*, ver Philip Gossett, *Divas and Scholars*, 152-8. Uma edição crítica da referida ópera, sob a editoria de Janet Johnson, foi publicada na Series I, vol. 35 in *Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini* (Fondazione Rossini: Pesaro, 1999).



execução, agora depositados na Biblioteca Britânica. A pessoa que particularmente insistiu para que esses materiais fossem tornados públicos foi Will Crutchfield, que encontrou importantes manuscritos originais de Donizetti no arquivo. Porém as partes de execução originais de *I Masnadieri*, de Verdi, que teve sua primeira apresentação em Covent Garden, foram extensivamente usados por Roberta Marvin, quando ela preparou a edição crítica daquela ópera. Estas partes mostraram, por exemplo, que a prima-dona original, Jenny Lind, ornamentou a repetição do tema da cabaleta de maneira tão extensa, que foi necessário cancelar as partes instrumentais de Verdi que dobravam a melodia naquela repetição. Uma vez que a ópera foi executada *apenas* em Covent Garden naquela temporada original, não houve dúvida a respeito da datação adequada daqueles manuscritos.²⁸

Ainda assim, com todas essas descobertas, nada me preparou para o que eu acharia na Biblioteca da Escola de Música da UFRJ, no Rio de Janeiro. Apesar de alguns materiais terem vindo dos arquivos da Ricordi e, então, devessem ter sido devolvidos para a companhia após a realização das apresentações no Rio, a cidade era longe o suficiente de Milão para tornar difícil, se não impossível, para o editor milanês, entrar com qualquer ação contra um teatro de ópera no Rio de Janeiro. E a maioria dos materiais desse arquivo não veio de Milão, porém parecem ter sido adquiridos de copisterias e editores de Nápoles, que possivelmente tiveram um controle menor sobre seus materiais do que o editor milanês tentou minimamente exercer.

Tive apenas três dias para examinar a coleção, de modo que este informe é muito preliminar. Entretanto, é o suficiente para dizer que reuni mais de quarenta páginas de notas em meu computador, o suficiente para me dar uma ideia bastante boa do que há para ser encontrado nessa coleção, a qual foi habilmente catalogada pelos esforços da diretora da biblioteca, Dolores Castorino Brandão, e sua bibliotecária Maria Luisa Nery de Carvalho.²⁹ Ainda assim, um informe preliminar é melhor do que nenhum e espero que seja útil para que se conheça um pouco dos tesouros no Rio de Janeiro. Sei que este informe preliminar será útil para aqueles ativamente envolvidos no preparo de edições críticas de óperas que ainda não foram publicadas nas coletâneas de Rossini e Verdi, para não falar de Donizetti e Bellini.

Primeiramente, vamos discutir os manuscritos completos dessa coleção do Rio de Janeiro. Nenhum deles parece ser muito antigo. Não conheço a história desses manuscritos, exceto que eles estavam no arquivo de teatro, de onde vieram para a posse do Conservatório, que já no século XIX se tornou o Instituto Nacional de Música.³⁰ Eles estão agora depositados na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de

²⁸ Essa história é descrita no prefácio da edição crítica de *I masnadieri*, Roberta Montemorra Marvin, ed. (ver rodapé 9).

²⁹ A ambas, os meus sinceros agradecimentos por toda a bondade em disponibilizar a coleção para mim, ao longo de três longos dias, incluindo um sábado e um domingo, quando a biblioteca deveria estar oficialmente fechada. Da mesma forma, eu gostaria de agradecer a Maria Alice Volpe por ter organizado este Simpósio, tendo-me convidado para participar e me assistido de inúmeras formas.

³⁰ Tudo indica que Benjamin Walton (ver rodapé 3) esteja interessado primeiramente nas fontes musicais mais antigas, das



Música da Universidade. Podemos julgar a datação desses manuscritos completos por aquelas situações nas quais estão incluídos os nomes dos copistas ou das editoras. Infelizmente, na maioria dos casos, essas indicações são encontradas em rótulos colados dentro das partituras, o que é uma fonte menos confiável de informação do que quando os copistas se identificavam diretamente, anotando os manuscritos com sua própria letra. Além disso, qualquer manuscrito identificado com um rótulo especificando que ele é da editora de “Giovanni Ricordi” tem de datar de antes de 1854, a data da morte de Giovanni. Naquele ponto, a companhia passou às mãos de seu filho, Tito Ricordi — em cujas mãos ficou, conhecido como “Tito di Giovanni Ricordi”, até sua morte, quando seu filho Giulio, assumiu a direção. Assim, a mais completa cópia manuscrita de *Ernani*, de Verdi, encontrada na coleção do Rio de Janeiro (falta o Ato II, entretanto) está identificada, num rótulo colado, como vindo de “Tito di Giovanni Ricordi”, e a indicação da primeira execução, para a qual o manuscrito foi utilizado, escrita à mão na partitura, foi em Turim, em 1861. Várias partes impressas de execução associadas a esse título, entretanto, ainda têm as indicações “Giovanni Ricordi” e parece muito provável que Tito continuou a usar materiais que seu pai tinha preparado anteriormente. Ainda não se pode determinar se isso significa que a partitura é anterior a 1854. Há também importantes grupos de partituras de um concorrente da Ricordi, em Milão: Francesco Lucca, cujos negócios floresceram entre as décadas de 1840 e 1860. Ele forneceu a partitura de *Macbeth*, de Verdi, um bom manuscrito da primeira versão da ópera (1847).

Do mesmo modo, para os muitos manuscritos completos preparados em Nápoles, podemos estar bem certos de que nenhuma das fontes data da década de 1820, porque nenhuma está identificada como associada com qualquer editor daquele período, tal como Giuseppe Girard. Apenas o nome de seu filho, Bernardo Girard, é encontrado, assim como o são os nomes das outras companhias que não existiam na década de 1820, tais como Clausetti (que se tornou, em última análise, um parceiro de Ricordi) ou Fabricatore. Os Fratelli Fabricatore e Bernardo Girard foram importantes fornecedores de manuscritos e partes musicais para o Rio de Janeiro e muitas fontes (tais como várias da música de Giovanni Pacini) têm frequentemente seus rótulos com endereços duplos, tais como os seguintes de Girard: “Deposito per la vendita delle proprie edizioni, e di quelle di fondo estero, Largo S. Ferdinando n. 49, / Copisteria e Archivio di Spartiti manoscritti per uso di rappresentazione, Largo del Castello n. 73”^{31N.T.2}, diferenciando claramente as atividades do editor como fornecedor de edições impressas e como prestador de serviços de copisteria, cujas instalações estavam em endereços diferentes.

quais o Rio de Janeiro teria muito pouco. Considero, entretanto, isso um erro: devemos agradecer as fontes que temos no Rio de Janeiro e tentar compreender o que elas podem nos revelar.

^{31N.T.2} “Depósito para a venda das edições próprias e daquelas de origem estrangeira, Largo S. Ferdinando n. 49, / Copiadora e Arquivo de Partituras manuscritas para uso de apresentações, Largo del Castello n. 73”.



Apenas para dar uma ideia mais aproximada sobre o escopo dessa coleção do Rio de Janeiro, deve ser dito que há cerca de treze manuscritos de óperas (completas ou, pelo menos, um ato inteiro) de Rossini. Nem todos são manuseáveis. Há manuscritos, por exemplo, do Ato I de uma das mais antigas óperas de Rossini (de 1812), *Ciro in Babilonia*, e de praticamente toda sua última ópera, em grande parte uma ópera *pastiche*, *Edoardo e Cristina*, da qual não parecem sobreviver manuscritos autógrafos e as fontes do Rio de Janeiro são potencialmente muito úteis. As fontes do Rio de Janeiro, porém, estão em tal mau estado (traças, em particular, parece que se deliciaram comendo papel e cola) que é difícil saber como seria possível efetivamente utilizá-las. Cópias digitais podem ajudar: o trabalho com os originais seria claramente impossível, porque cada virada de página destruiria ainda mais esses volumes.³²

Apesar dessas partituras nem sempre fornecerem informação significativa para fins textuais, elas contam mesmo histórias importantes. Sabemos, por exemplo, que os censores não estavam felizes com um coro da *L'Italiana in Algeri*, de 1813. Era bastante difícil digerir o rondó da Isabella, “Pensa alla patria” [Pensa na pátria], que foi frequentemente mudado para “Pensa allo sposo” [Pensa no esposo] ou “Pensa allo scampo” [Pensa na fuga], porém o que era realmente inaceitável era o texto do coro precedente, no qual Rossini colocou “Quanto vaglian gl’Italiani, nel cimento si vedrà” [O quanto valem os italianos, na provação se verá].

No manuscrito do Rio de Janeiro esse texto foi modificado para “Che l’ardir non torna vano, nel cimento si vedrà” [Que a coragem não torna em vão, na provação se verá]. A ideia de que os italianos são valorosos desaparece completamente. Esse manuscrito não tem, de fato, o título *L’Italiana in Algeri* [A Italiana na Algéria], mas, ao invés disso, *Il Naufragio Felice* [O Naufrágio Feliz], título pelo qual a ópera era conhecida em Nápoles. Isto não surpreende, uma vez que o manuscrito foi preparado na copiadora de “B. Girard”, conforme escrito na fonte. (Existem outras óperas nas versões modificadas para Nápoles: uma fonte do Rio de Janeiro, para o *Ernani*, de Verdi, é conhecida, por exemplo, pelo seu nome napolitano, como *Elvira d’Aragona*). Há muitas indicações, entretanto, de que a cópia da *L’Italiana in Algeri* represente uma versão bastante tardia da ópera. Rossini escreveu *L’Italiana in Algeri* sem trombones (Rossini começou a usar três trombones em suas óperas apenas muitos anos mais tarde, em Nápoles), porém essa cópia da sua partitura tem partes para três trombones. Se olharmos as cópias da ópera encontradas na biblioteca do Conservatório de Nápoles, encontramos algumas cópias posteriores que também tiveram adicionadas partes para três trombones. Isso é uma completa admissão de que o manuscrito é uma cópia tardia, certamente não anterior à década de 1830.



Não me surpreendi ao ver que as cópias da coleção do Rio de Janeiro das óperas francesas escritas por compositores italianos se encontram todas traduzidas para o italiano. Sabíamos que essas traduções eram largamente usadas pelos teatros no mundo todo. O que me surpreendeu, por outro lado, era que algumas das traduções não concordavam com o que sempre tomei como sendo as traduções “padrão” (aquelas preservadas nas edições impressas da Ricordi e continuamente executadas até nossa época). Então, mesmo apesar da tradução do *Guillaume Tell* como *Guglielmo Tell* vir da oficina de Giovanni Ricordi, as últimas palavras da resposta de Tell à canção inicial do pescador (“Il chante et l’Hélvétie / Pleure, pleure sa liberté”) [Ele canta, e a Helvécia/chora, chora sua liberdade] não são apresentadas como na tradução padrão italiana (“Ah-i, quanto piangerà”) [Ai, quanto chorará], mas com o verso “Pasce, pasce una speme il cor” [Alimenta, alimenta uma esperança o coração]: embora não muito elegante, ao menos evita o terrível “Ah-i” da tradução padrão. O manuscrito do Rio de Janeiro é, por conseguinte, não apenas importante em si, mas também levanta novamente toda a questão de como essas óperas eram executadas no mundo todo (e há manuscritos completos do *Moïse*, de Rossini e de *Les Martyrs*, *La Favorite* e *Dom Sébastien*, de Donizetti, todos em italiano, o que demandará estudos semelhantes).³³

Adicione-se ao que já mencionei, cinco manuscritos completos de óperas de Bellini, dezenove de óperas de Donizetti, sete das óperas mais maduras de Mercadante, onze das óperas de Pacini e várias óperas de Verdi, especialmente obras da década de 1840. E pode-se ter uma ideia da importância da coleção de manuscritos completos do Rio de Janeiro, que rivaliza com a maioria das outras coleções do mundo, incluindo a Itália. Lembrem-se também, que muitos desses manuscritos contêm anotações manuscritas, por exemplo, da ornamentação utilizada pelos cantores; como tal, elas contribuem, de maneira fundamental, para o nosso conhecimento da prática interpretativa do século XIX.

Porém, o que é realmente notável na coleção do Rio de Janeiro não são nem mesmo os manuscritos completos. É a evidência fornecida pelos materiais de execução que acompanhavam os manuscritos. Como eu disse antes, é raro encontrar, em qualquer lugar, material de execução e temos sorte por ainda existirem coleções tais como a do Teatro Marinsky, em S. Petersburgo, a do Opéra de Paris e a do Covent Garden, em Londres. Na Itália, esses materiais são quase impossíveis de serem encontrados. (Uma exceção é o Teatro La Fenice, de Veneza, que preservou, de maneira incomum e singular os materiais de execução originais completos da *Semiramide*, de Rossini³⁴). Praticamente, não há ópera em partitura completa no Rio de Janeiro que

³³ Eu discuti o problema das traduções no capítulo 11 de *Divas and Scholars*, “Words and Music: Texts and Translations”, p. 364-406.

³⁴ Isso revelou-se fundamental para os trabalhos de edição crítica da ópera: ver Philip Gossett and Alberto Zedda, eds., Series I, vol. 34 in the *Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini* (Fondazione Rossini: Pesaro, 2001). Essas partes contêm não somente informações sobre instrumentos não incluídos no manuscrito autógrafo de Rossini, mas também, entre essas partes encontra-se o autógrafo do *spartitino* de Rossini para a ópera, um manuscrito que contém muitas das partes orquestrais, as



não tenha associada a ela um conjunto completo de partes. E essas partes foram, em sua maioria, anotadas com indicações de cortes, modificações etc. Isso sugere fortemente que as óperas foram, de fato, executadas a partir desse material, antes de ele ter sido depositado na biblioteca.

Por que isso seria tão importante? Para as óperas para as quais temos manuscritos completos ou mesmo autógrafos, por que necessitaríamos também ter acesso às partes usadas pelos músicos? Aqueles que têm trabalhado preparando edições críticas desse repertório conhecem a resposta. Embora as partituras completas nos digam muita coisa, elas não nos dizem tudo o que nós (e os músicos para os quais trabalhamos) precisamos saber. Um simples exemplo tornaria isto claro. Normalmente, não é fornecida, a cada instrumento individual, uma parte cavada nos manuscritos completos. As duas flautas ou a flauta e o flautim estão escritos num único pentagrama; os dois oboés estão num único pentagrama; os três trombones estão num pentagrama único. Algumas vezes, os compositores são explícitos: eles marcam uma linha “Solo”, ou “a 2”, ou mesmo “a 3”, para comunicar especificamente suas intenções. Mais frequentemente, entretanto, eles nos deixam a adivinhar.

Algumas vezes, contudo, é difícil adivinhar o que eles têm em mente. Se as clarinetas estão dobrando os oboés, há uma linha melódica em cada pentagrama, o nível dinâmico é “piano”, e, sobre o pentagrama do oboé, o compositor escreveu “Solo”, parece provável que apenas o oboé I deveria tocar aquilo e que, mesmo se nada for dito a respeito das clarinetas, a clarineta I sozinha deveria tocar. Porém, infelizmente, as coisas nem sempre são tão simples. Sabemos, por exemplo, que os italianos tendiam a usar três trombones similares, enquanto que os franceses preferiam uma diferenciação mais clara dos três instrumentos bastante independentes, com extensões diferentes. Isso funciona bem quando há três notas no pentagrama, e nós as atribuímos, conseqüentemente, ao Trn I, Trn II e Trn III, mas se há somente duas notas no pentagrama ou apenas uma? Quantos instrumentos deveriam tocar e que partes eles deveriam tocar? A partitura autógrafa completa nos permite adivinhar, porém não nos diz explicitamente o que fazer. Então o material de execução se torna crucial. Se as notas são encontradas numa parte, pelo menos o músico ou o editor ou a (firma) editora que preparou o material acreditava que a nota assim indicada deveria ser tocada por aquela parte (e, normalmente, partes separadas eram preparadas para cada oboé ou as duas clarinetas eram colocadas em dois pentagramas separados, ou havia partes separadas para os Trns I e II juntos e para o Trn III, etc). Dessa forma, ao invés de simplesmente adivinhar quem deveria tocar que nota, temos, no mínimo, alguma evidência contemporânea sobre o assunto.

Isso se provou fundamental em nosso trabalho com a *Semiramide*, por exemplo,



uma ópera que utiliza quatro trompas separadas, mas na qual o (manuscrito) autógrafo nem sempre é claro a respeito do que cada parte deveria tocar. Em alguns casos, havia tantas partes que nem mesmo o papel maior que Rossini usou para sua partitura foi adequado para conter toda esta informação, de forma que Rossini teve de escrever partes adicionais em “*spartitini*”^{35N.T.3} separadas, como nós as chamamos, algumas das quais foram posteriormente perdidas. Então, é apenas a partir do material de execução que podemos reconstruir o que era realmente executado no teatro.

Eu enfatizei o problema dos trombones, porque o tratamento do Trn II é especialmente complicado. Que o Trn I deveria, digamos, tocar a nota superior de uma oitava, está claro, bem como o Trn III deveria, presumivelmente, tocar a nota mais grave. Porém, o que o Trn II deveria fazer? Deveria ele tocar a parte superior, a inferior, ou simplesmente ficar de fora? O que temos por evidência contemporânea, é que ele não fazia nada disso: ele tendia a pular trechos, tocando apenas as notas que estavam confortavelmente dentro do seu registro. E assim, numa oitava, o Trn II toca com o Trn I, mas na oitava seguinte, ele poderia estar tocando com o Trn III. Então, nossas edições críticas tem, às vezes, a peculiar indicação do I e do II tocando juntos no primeiro e no terceiro tempos do compasso, e o II e o III tocando juntos no segundo e quarto tempos: se a edição crítica indica alguma coisa desse tipo, é porque esta é a informação que coletamos nos materiais de execução qualificados daquela época.

Não se pode pretender, é claro, que as partes do Rio de Janeiro tenham sido usadas para as apresentações mais antigas de quaisquer dessas óperas, de forma que não podemos ter certeza se o que elas revelam é aquilo que o compositor tinha em mente. Contudo, elas estão mais próximas dessa realidade do que o puro trabalho de adivinhação na parte dos editores. Então, em muitos casos, elas provarão ser inestimáveis para aqueles que estão preparando edições críticas do repertório da ópera italiana do século XIX. Eu não gostaria de fazer uma edição crítica de *I Lombardi*, de Verdi, apenas para tomar um exemplo, sem consultar de perto os materiais da coleção do Rio de Janeiro, alguns dos quais procedem os materiais de Giovanni Ricordi, em Milão (portanto, pré-1854), e alguns dos quais vêm do colega napolitano de Ricordi, Clausetti. Eu poderia continuar sobre outras incertezas nos manuscritos autógrafos (ambiguidades sobre sinais de nível dinâmico, sobre a extensão das ligaduras, etc.) para as quais os materiais de execução oferecem informação adicional, mas penso que o exemplo que dei é claro o bastante.

Há ainda outra maneira pela qual esses materiais se provam fundamentais. Ricordi e outros editores, em face da crescente popularidade das óperas de Verdi, em particular, começaram a mudar sua forma de agir. Primeiro, ao invés de preparar à

³⁵ N.T.3 “partiturinhas”.



mão todos os materiais de execução, eles começaram a imprimir as partes, quando múltiplas cópias eram necessárias para uma apresentação, especialmente as partes corais e as de cordas. Porém, encontrar esse material é um pesadelo. Há umas poucas coleções com algumas delas, porém, com frequência, temos que admitir a derrota: nenhuma cópia foi localizada em qualquer coleção de partes de biblioteca ou de teatro conhecida antes da publicação da edição. E de agora em diante, esse tipo de julgamento não pode ser feito sem consulta à coleção do Rio de Janeiro, que tem muitas partes impressas: para *I Lombardi*, por exemplo, há partes corais impressas e partes de cordas. Posteriormente, em face das apresentações das óperas de Verdi em muitos teatros simultaneamente, Ricordi começou a imprimir partes para cada instrumento. Algumas dessas partes são encontradas na coleção do Rio de Janeiro. Para *La Traviata*, por exemplo, há partes corais impressas, bem como partes orquestrais impressas para harpa, triângulo e castanholas e tamborins.

É, entretanto, surpreendente, que, em alguns casos, os editores preferissem evitar as partes impressas da Ricordi e continuaram a fornecer partes manuscritos. Este é o caso de *Un Ballo in Maschera*, de 1859, para a qual a Ricordi preparou um conjunto completo de partes impressas (um conjunto foi adquirido há muitos anos pelo colecionador James Fuld, de Nova York, que — quando de sua morte — o legou para a Biblioteca Pierpont Morgan).³⁶ Dessa forma, foi uma surpresa, quando encontrei na coleção do Rio de Janeiro, não apenas um manuscrito completo de *Un ballo in Maschera* tal como a ópera foi conhecida após 1859, mas também um conjunto relativamente completo de materiais de execução manuscritos (contendo a data de abril de 1864). Eu certamente quererei que o editor desse volume, que ainda vai ser publicado em *The Works of Giuseppe Verdi*, consulte não somente as partes impressas da Ricordi, mas igualmente essas partes manuscritas do Rio de Janeiro, ainda que não tenhamos indicação segura de sua procedência.

Eu apenas comecei a sugerir as riquezas dessa coleção. Eu me surpreendi particularmente por encontrar uma série de partes de *La Pie Voleuse*. Essa é uma versão da ópera semi-séria de Rossini, em dois atos, *La Gazza Ladra*, da Temporada de Carnaval de 1817, executada pela primeira vez no Teatro alla Scala de Milão. Porém a ópera logo retornou, durante a década de 1820, a Paris, de onde o tema se tornou conhecido pela primeira vez como uma peça, pelo nome de *La Pie Voleuse*, como uma *opéra-comique*, com música de Rossini, porém com números musicais ligados por diálogo falado. Essa é a versão representada por estas partes que foram preparadas pelo “MAGASIN DE MUSIQUE / DE M.^r / D’HARMEVILLE / DIRECTEUR DU 15.^e ARRONDISSEMENT”^{37N.T.4}, ou seja, elas são partes parisienses que, de alguma forma,

³⁶ Antes de sua morte, o Sr. Fuld kindly fez uma fotocópia de todas as partes disponíveis para os editores da edição crítica de *Un ballo in maschera*, Ilaria Narici e Andreas Giger.

^{37N.T.4} LOJA DE MÚSICA / DO SR. / D’HARMEVILLE / DIRETOR DA 15ª CIRCUNSCRIÇÃO ADMINISTRATIVA.



cegaram até o Rio de Janeiro, numa versão que certamente nunca foi executada nessa cidade, entretanto, pode representar o mais antigo grupo único de partes na coleção do Rio de Janeiro.

Para finalizar, reporto sobre as extraordinárias partes de banda encontradas no acervo do Rio de Janeiro. Sabemos bem que a partir do final da década de 1810 até a década de 1850 os compositores tendiam a escrever música para uma “banda sul palco”. As partes da banda da coleção de Rio de Janeiro indicam, sem dúvida, que a banda realmente deveria estar sobre o palco, como outras fontes sugeriram.³⁸ As partes de banda da ópera *I Lombardi*, de Verdi, têm formato pequeno, apenas o tamanho necessário para anexá-las ao instrumento para que o músico pudesse se mover no palco.

Concluo expressando minha satisfação ao pesquisar nessa coleção rara e preciosa, com a certeza de que as conexões musicais entre o Brasil e a Europa saem enriquecidas, bem como os laços musicológicos entre os pesquisadores dos diversos continentes.

PHILIP GOSSETT é Professor Titular Emérito da Universidade de Chicago, onde ocupa a Cadeira de Música, com a distinção honorífica Robert W. Reneker, e foi Decano de Ciências Humanas. Doutor (PhD) pela Universidade de Princeton (1970). Historiador da música com ênfase na ópera italiana do século XIX, estudos de manuscritos, crítica textual, estética e prática de performance. Autor de dois livros sobre Donizetti, a sua obra *Divas and Scholars: Performing Italian Opera* (Chicago UP, 2006) ganhou o Prêmio Otto Kinkeldey da Sociedade Americana de Musicologia. Editor-Geral de *The Works of Giuseppe Verdi* (Chicago UP/ Ricordi, Milão) e *The Works of Gioachino Rossini* (Baerenreiter-Verlag, Kassel). Uma das maiores autoridades sobre a ópera italiana, Gossett é o primeiro musicólogo a ser distinguido com o Mellon Distinguished Achievement Award. Condecorado com a Cavaliere di Gran Croce, a maior honraria civil do Governo Italiano. Foi presidente da Sociedade Americana de Musicologia. Conferencista e consultor em casas de ópera e festivais nos Estados Unidos e Itália. Suas pesquisas sobre os manuscritos de Rossini e Verdi, em arquivos fora da Itália, têm abordado o acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ.

³⁸ Particularmente claro é um manuscrito associado à elaboração dos figurinos no Théâtre Italien de Paris para as montagens de *La donna del lago*, de Rossini, em 1824, que inclui trajes para os membros da banda. O referido manuscrito é discutido no prefácio da edição crítica da ópera, ed. H. Colin Slim in the *Edizione critica delle opera di Gioachino Rossini* (Fondazione Rossini: Pesaro, 1990), xxvii-xxx.



“Ad dissonantiam per consonantiam”: the scope and limits of Darius Milhaud’s system of “*Polytonalité harmonique*”: the immanent and poietic levels (Part 1)*

Manoel Aranha Corrêa do Lago**

Abstract

A frequent feature in early twentieth-century music, which gained enormous impulse from Stravinsky’s introduction of complex polyharmonies in the *Rite of Spring*, has been the utilization of “dissonant” harmonic aggregates, presenting the peculiarity of being decomposable into traditional consonant units, such as perfect triads and “dominant 7th” chords. In a 1923 text, Darius Milhaud attempted to provide both a *rationale* and a taxonomy for these “new chords” through a system of “harmonic polytonality”. It will be argued along this paper that Milhaud’s approach would be particularly enriched if seen, on the one hand, as a method for generating a particular “family” of unordered pitch-class sets, which are found not only in Stravinsky’s *fase russe* works but also among as different composers as Ravel, Ives, Villa-Lobos Britten or Messiaen; and, on the other hand, in the perspective of Molino & Nattiez’s tripartition theory. The first part of this article discusses the “immanent” and “poietic” levels.

Keywords

Harmonic polytonality – polyharmony – set theory – tripartition – Carnatic modes – Darius Milhaud – Igor Stravinsky.

Resumo

A partir da *Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky, tornou-se frequente na música do início do século XX a utilização de poliharmonias complexas que, apesar de seu efeito dissonante, apresentam a peculiaridade de serem redutíveis à superposição de acordes consonantes tradicionais, como triades e “acordes de 7ª de dominante”. Em artigo datado de 1923, Darius Milhaud tentou fornecer uma *rationale* e uma taxonomia para esses “novos acordes” por um sistema de “politonalidade harmônica”. Será argumentado, ao longo deste estudo, que a abordagem de Milhaud poderia ser significativamente enriquecida, por um lado, se entendida como um método com capacidade de gerar “séries não ordenadas” (*unordered pitch-class sets*) com características muito específicas e que são encontradas com frequência em obras da “fase russa” de Stravinsky, assim como nas de compositores tão diversos quanto Ravel, Ives, Villa-Lobos, Britten ou Messiaen; e por outro, se colocada na perspectiva da teoria da “tripartição” de Molino & Nattiez. A primeira parte deste artigo discute os níveis “imane” e “poiético”.

Palavras – chave

Politonalidade harmônica – poliharmonia – teoria dos conjuntos – tripartição – modos carnáticos – Darius Milhaud – Igor Stravinsky.

* A second part, completing this text, follows in a next issue of this journal. I would like to express my warmest thanks to Professors Vincenzo Caporaletti, Jacynthe Harbec, Malena Kuss, Ricardo Tacuchian, Jocy de Oliveira, Rami Levin, Ilza Nogueira, Manuel Pedro Ferreira, Sonia Rubinsky, and Ricardo Kubrusly for their attentive reading of this text, when still in progress; in a very special way, to Professor Régis Duprat for his decisive encouragement and important suggestions since its very beginnings; to Professor Luiz Paulo Sampaio for precious insights and guidance through the intricacies of “tripartition” theory; to Professor Maria Clara Barbosa, who – while elaborating the scalar tables presented in this text – elucidated for the first time the scope and limits of Milhaud’s “3-keys” hypothesis; and Professor Maria Alice Volpe for her unfailing support, and unvaluable advice all along the elaboration of this text. Proofreading and editing by Maria Alice Volpe and Mário Alexandre Dantas Barbosa.

** Academia Brasileira de Música. Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: mano@valorcafe.com.br.



In 1923, the same year in which Arnold Schoenberg would reveal his “Twelve-tone technique”, Darius Milhaud exposed in the *Revue Musicale* – in a famous article entitled “Polytonalité et Atonalité” – a “neo-tonal” theory in which Polytonality was presented as a powerful device for expanding the musical vocabulary, in his view “as bold as Atonality” in the exploration of new harmonic combinations, and often arriving at similar results, though with different means. An early admirer of Schoenberg, whose *Pierrot Lunaire* he had introduced and championed in France in 1922,¹ Milhaud does not confront one system against the other. He views both as equally valid techniques, and as the logical result of the historical development of two important, though distinct, musical traditions: one, his own, which he denominates “Latin”,² associating it with Diatonicism; and the other, which he denominates “German”, associating it with Chromaticism. He considers these two traditions the determinant factor in the choice between either system, recognizing no superiority of one over the other, but operating within each composer’s cultural background³:

Polytonality and Atonality are not arbitrary systems. One results from the development of diatonic harmony and counterpoint, while the other from chromaticism, and both should thus be the object of complementary technical studies. [...] A work’s inner life will wholly derive from the composer’s melodic invention, and thus polytonality and atonality will supply him with a wider scope, a richer technique, and more complex means for expressing his sensibility, his imagination and fantasy.

The present study is not concerned with such “culturalistic” views⁴ belonging very specifically to the context of the 1920s,⁵ but will instead focus on two standpoints:

Firstly, it proposes that the controversies surrounding Polytonality – subject of a vast literature⁶ – **would be better understood if put in the perspective of Jean**

¹ Milhaud would also give the French première of *Herzgewachse*. Concerning his visit, in the company of Poulenc, to Schoenberg in Vienna in 1921, see Drake (1982, p. 132-133).

² Milhaud (“L’Évolution...” 1923[1982], p. 201): “Le diatonisme et le chromatisme sont les deux pôles de l’expression musicale”. A concept also adopted by Bela Bartok who wrote in 1938 (*Revue Musicale*): “Nos élites intellectuelles [...] ont reconnu que l’esprit latin est infiniment plus proche du génie hongrois que l’esprit germanique.”

³ According to Milhaud (1923[1982], p. 194), “Ce qui déterminera le caractère polytonal ou atonal d’une oeuvre, ce sera bien moins le procédé d’écriture que la mélodie essentielle qui en sera la source, et qui vient du ‘coeur’ seul du musicien; or on ne s’invente pas une tradition, on la subit et on la travaille.”

⁴ That such views were widespread in the cultural atmosphere of the 1920s, in the most different corners, is reflected in Schoenberg’s well known reply to Alexander Zemlinski, concerning Milhaud: “As to Milhaud being ‘insignificant’ I do not agree: Milhaud strikes me as the most important representative of the contemporary movement in all Latin countries: Polytonality [...] Whether I like him is not to the point, but I consider him very much.” See letter dated October, 26 (Schoenberg, 1922, p. 80).

⁵ See André Coeuroy’s *Panorama de la musique Contemporaine* (1928), who analysed the diverse manifestations of early twentieth-century music “sous le signe du National”: he sees Atonality as culturally germane to Central Europe: “le Schönbergisme envoûte toute l’Europe centrale [...] L’on ne pénètre pas du premier coup dans l’étrange sorcellerie du *Pierrot*. Si contraire qu’il soit au génie latin, il s’affirme comme une de ses oeuvres les plus excitatrices du XXème siècle.”

⁶ See Barbara Kelly (2003), and François de Médicis (2005b) and the comprehensive works, dedicated to “Polytonality”, by Danièle Pistone (2005) and Philippe Malhaire (2013).



Molino’s and Jean-Jacques Nattiez’ “tripartition” method⁷, which operates a distinction between three different (though complementary) layers of analysis: the “poietic” (the process that originates the work), the “immanent” (a dissection as “objective” and as “neutral” as possible of the work’s structure), and the “esthetic” (the reconstruction of the work by an interpreter or by a listener).

Secondly, it considers the “*Polytonalité Harmonique*” (“Harmonic Polytonality”) system, as presented by Milhaud in his 1923 article, as a point of departure for discussing some compositional procedures which became widespread in early twentieth-century music, and then to examine its basic assumptions and *modus operandi*, **its capacity of generating pitch-class collections** – “new chords”, in Milhaud’s terminology – which otherwise would not be obtainable within the limits of a diatonic framework, as well as some of the properties of such pc collections⁸.

A remarkable feature in Milhaud’s system – considering the highly dissonant results which can sometimes be obtained – is that **its “building blocks” consist exclusively of the most consonant and “conventional”⁹ among those materials**¹⁰: the perfect Major and Minor triads – as the sole basis for what he denominates “Harmonic Polytonality”¹¹ – and the Major and the Minor modes – as the basis for what he denominates “Contrapuntal Polytonality”.

In this sense, Milhaud’s *Polytonalité Harmonique* system illustrates a very specific application of Richard Cohn (1988)’s notion of “transpositional combination” (TC),

⁷ For Molino and Nattiez, only by examining these three levels in turn, will the analyst grasp the “musical fact” in all its multifaceted totality, “the essence of a work is at once its genesis, its organization, and the way it is perceived.” For a comprehensive analysis of the tripartition model, see Sampaio (2014).

⁸ Differently from previous studies that have already made use of the pitch-class set theory for analyzing works with “polytonal” textures, the present study uses the pc-set theory purely as a metalinguistic tool, focusing on the mechanics of the “P.H.” system. With respect to the first approach, Keith Daniels (1982, p. 331) has pointed out that: “I am drawn inexorably to the conclusion that pc-set analysis is of quite limited usefulness in coming to terms with the polytonal music of Darius Milhaud. The linear nature of the polytonality, which results from Milhaud’s tendency to superpose lines in different keys, limits the possibilities of segmentation, since horizontal sets will, for the most part, be diatonic.”

⁹ This approach was well understood but negatively viewed by Alban Berg, who (though unnamed) probably had Milhaud in mind when he blamed: “those [composers] who write in two or more (major or minor) keys simultaneously, but the musical procedures within each one often betray a frightening poverty of invention. [...] Another [composer] may write in a bold harmonic style and not shrink from any combination of tones, but he has room only for melodies that hardly overstep homophony and are further characterized by the use of only two- or four-bar phrase; see Alban Berg’s article “Why is Schoenberg’s music so difficult to understand?” (1924). The paradox between the complexity of some Milhaud’s textures and the simplicity (at the limit of triviality) of the melodic and chordal building blocks is also echoed in the same year by Alfredo Casella in his article “Tone Problems of Today” (1924): “when I hear in his quartet or his symphonies, four, five or more instruments performing simultaneously as many melodies of an inoffensiveness quite inadequate to the end proposed I [...] cannot conscientiously assert that the result is agreeable to my ear.”

¹⁰ According to Milhaud (1923): “Le diatonisme implique la croyance en l’accord parfait (composé de sa fondamentale de sa tierce majeur ou mineur, et de sa quinte) comme une réalité fixe reposant sur une gamme majeur ou mineur que le compositeur utilisera dans la composition de ses thèmes mélodiques.”

¹¹ As precised by Médicis (2005a): “Sur le plan analytique, la distinction entre polytonalité harmonique et contrapuntique n’est pas absolue, et on peut distinguer entre les deux formes d’écriture une foule de stades intermédiaires”. while Daniele Pistone (2005, p. 29) warns against “P.H.” being a misnomer, and explains: “la polytonalité harmonique mérite à peine son nom, puisqu’elle oscille nécessairement entre une tendance à la polarisation (la ramenant à la tonalité unique) ou à un éparpillement des axes tonals qui conduit forcément à l’atonalité (ou à la porte de la pantonalité)” (Pistone, 2005, p. 26). Thus, in the present study, attempting to remain as close as possible to Milhaud’s own terminology, it is used either in quotation of the composer’s own views, but principally (associating the term “P.H.” with the notion of “system”) to denote to the “simplified model” of *accords classés* combinations (and the resulting pitch-class formations), which can be derived from his 1923 article.



in which the "operands"/ lower-cardinality set-classes will exclusively consist of the two perfect triads, i.e. the (inversionally related) trichords ([0,4,7] and [0,3,7]), whose diverse sum operations will then result into higher-cardinality sets (=Milhaud's *Accords*). It is interesting to note that this apparently limited and "conventional" point of departure has not prevented – in a number of Milhaud's works – the making of musical textures of extreme complexity, and which often mobilize the chromatic total:

Example 1 – Mobilization of the chromatic total via triads

Piano Sonata (1916)

Les Euménides – Act I (1919)

The following points will be developed along this study:

a) the number of "new combinations" obtainable through the *Polytonalité Harmonique* system, is **significantly smaller than what had been envisaged by Milhaud**, as the combinatorial exercises of his article overlook the numerous situations of transpositional equivalency, mostly invariances and the frequent cases of homonymy with diatonic *accords classés*¹²;

b) the characteristics of such pc sets, entirely derived from the superposition of triads, reinforce the view, already expressed in a number of important studies on Milhaud (Drake, 1989; Mauwer, 1997; Kelly, 2003) of **the central place of Modalism in his musical idiom**¹³, which, "by construction", is necessarily implied by triadic summation (see Tymoczko, 2002);

c) the fact that *Polytonalité Harmonique* ("Harmonic Polytonality"), **does not constitute a source of "infinite" new possibilities** for expanding the resources of the musical vocabulary¹⁴, being much closer to Modality than imagined, does not

¹² French term currently used, in the tradition of the Paris Conservatoire, to denote those chords which are acceptable (i.e. "classified") under traditional tonal theory.

¹³ "The concept and nature of modality seems a more productive way of approaching Milhaud's music which is broadly modal rather than narrowly tonal" (Mawer, 1997, p. 18); "The true basis of his music is not tonality but modality" (Drake, 1989, p. 201).

¹⁴ As commented by Médicis (2005a, p. 99): "Dans l'article de Milhaud les tableaux traduisent une forme d'ivresse purement statistique qui semble gagner le compositeur devant l'abondance des ressources expressives qu'offre la polytonalité."



diminish its importance as an analytical tool, giving relevant insights for understanding Milhaud's own "poiesis"¹⁵, illuminating aspects not only of his own compositional approach, but also of some of his contemporaries, all belonging, in the first decades of the twentieth century, to a same "Zeitgeist".

SECTION I – THE "IMMANENT LEVEL": *POLYTONALITÉ HARMONIQUE VIA TRIADIC SUPERPOSITION*

Milhaud's method for obtaining a new array of harmonic combinations (*Accords*), for which we will be using the generic denomination "polyharmony"¹⁶, is thoroughly explained in the section of his "Polytonalité et Atonalité" article¹⁷, dedicated to the "P.H." system¹⁸. Through an exhaustive exploration of all possible cases of triadic superposition along the chromatic scale, he identifies a significant set of harmonic aggregates, which will often extrapolate the limits of the diatonic framework:

Example 2 – non-diatonic triadic superpositions

Obs.: whole notes indicating the triads fundamentals.

Looking from another perspective, **Milhaud's *Polytonalité Harmonique* "system" can also be seen as a particular method for generating unordered pc sets** (with cardinal numbers ranging from 4 to 12) presenting in common two remarkable properties: their "mode of construction", consisting exclusively of the addition of transpositionally/inversionally-equivalent sub-sets; the limitation of "generative"

¹⁵ See Médicis (2009, p. 246) "l'approche pré-compositionnelle qui sous-tend les œuvres polyharmoniques de Milhaud".

¹⁶ The term "polytriad" would better described Milhaud's specific system, but would restrain its potential for generalization, if applied to other *accords classés*.

¹⁷ The article has already been the object of some remarkable and comprehensive studies such as those by François de Médicis (2005), Deborah Mauwer (1997), and Barbara Kelly (2003).

¹⁸ According to Milhaud: "Nous pouvons imaginer à l'infini l'étude des superpositions tonales qui doivent faire l'objet d'un supplément pour les traités d'harmonie (textbooks) [...] Les contrepoints d'accords se combinent à l'infini [...] On voit, par les différentes étapes qui s'échelonnent de la bitonalité jusqu'au maniement des 12 tons à la fois, combien les ressources de la polytonalité sont vastes et combien les possibilités d'expression sont étendues".



sub-sets (and thus of TC operations) to only two triads [0, 4, 7] and [0, 3, 7] i.e. the major and minor triads¹⁹, to the exclusion of other possible *accords classés*. Though foreseeing "infinite" possibilities with respect to the simultaneous combination of many "keys" (i.e. two or more triads with "roots/fundamentales" on different degrees of the chromatic scale), Milhaud seems to circumscribe the appropriate realm of triadic superposition²⁰ to what he denominates the "2 and 3 keys" cases²¹, which could be generalized as follows:

Table 1 – Generalization of "2 and 3 Keys P.H." as transpositional combinations²²

<i>manières</i>	"2 - Keys"	"3 - Keys"
"a": Major triads:	To [0, 4, 7] * Tn [0, 4, 7]	To [0, 4, 7] * Tn [0, 4, 7] * Tm [0, 4, 7]
"b": Minor triads:	To [0, 3, 7] * Tn [0, 3, 7]	To [0, 3, 7] * Tn [0, 3, 7] * Tm [0, 3, 7]
"c": Major / Minor triads	To [0, 4, 7] * Tn [0, 3, 7]	To [0, 4, 7] * Tn [0, 4, 7] * Tm [0, 3, 7] To [0, 4, 7] * Tn [0, 3, 7] * Tm [0, 4, 7] To [0, 3, 7] * Tn [0, 4, 7] * Tm [0, 4, 7]
"d": Minor / Major triads	To [1, 3, 7] * Tn [1, 4, 7]	To [0, 3, 7] * Tn [0, 3, 7] * Tm [0, 4, 7] To [0, 3, 7] * Tn [0, 4, 7] * Tm [0, 3, 7] To [0, 4, 7] * Tn [0, 3, 7] * Tm [0, 3, 7]

n=1 to 6

m= 1 to 6, but m≠n

A) "2-Keys Accords"/scales: diatonic, minor, and octatonic collections

We reproduce Milhaud's well known exercise showing, for each chromatic degree, all the possible superpositions between two major triads, for which he gives the following directives:

One ought to study very methodically the different harmonic combinations which result from the superposition of two keys, to study the inversions of the chords thus obtained, as well as the different progression which can be established between them (This

¹⁹ As Milhaud postulates his system exclusively on perfect triads, *Polytonalité harmonique* could also be summarized as a system based on all possible combinations of the two Tn-type set classes [0, 4, 7] and [0, 3, 7].

²⁰ The present text limits itself to triadic polyharmony: for *polyharmonies non-triadiques*, see Médicis (2009, p. 261).

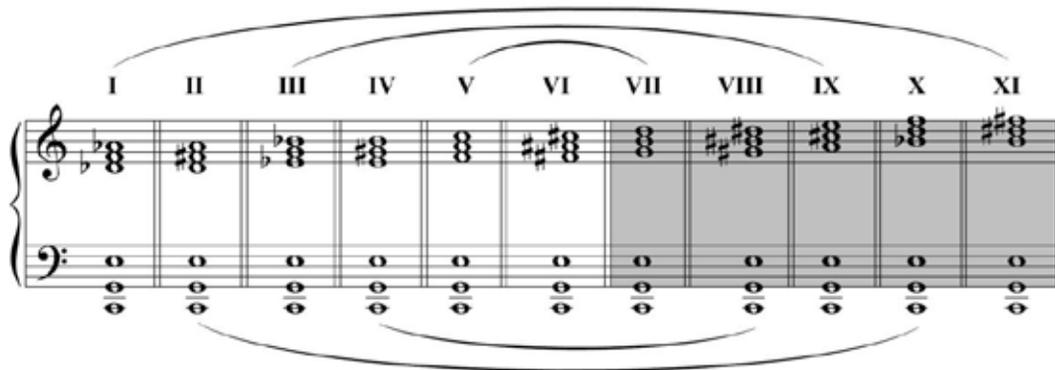
²¹ Though acknowledging that 12 pc collections can also be obtained with Major and Minor chords superposed over 4 or more "keys" (which he has also used), Milhaud seems to show a bias, in the case of superpositions > "3 keys", in favor of "quartal" harmony; while for the denser simultaneities of 4 or more "keys", he tends to assign them to the field of "Contrapuntal Polytonality", rather than that of "Harmonic Polytonality".

²² See Cohn (1988), Forte (1973, p. 6-8), and Straus (2005, p. 38-44).



is multipliable by the fact that there are different ways of expressing two keys simultaneously: major/ major, minor/ minor, major/ minor, and minor/major.

Example 3 – Milhaud’s 1923 tabulation of the “bitonal” (“2 Keys” Accords) case²³



Obs.: the grey area is added to Milhaud’s original example, and corresponds to chord rotations (*renversements*).

From this exercise, he derives 11 *Accords* which “can be modally expressed” in 4 triadic combinations: “MM” (major + major), “mm” (minor + minor), “Mm” (major + minor), and “mM” (minor + major), which he denominates *manières* “a”, “b”, “c” and “d”. Therefore, Milhaud provides a taxonomy for the identification of each “polyharmony” according to the transposition level (“I to XI”) measured in semitones, and the “mode” (“a” to “b”): thus *Accord* II-“a” is the superposition of two major triads at the transpositional distance of two semitones, while *Accord* I-“b” will correspond to two minor triads at the distance of one semitone.

²³ Extracted from Milhaud’s article “Polytonalité et Atonalité” (1923).



Example 4 – *Accords*' "modal" qualifications (*maniéres*: "a", "b", "c", and "d")

"a"	"b"	"c"	"d"
\sharp			\sharp
M + M	m + m	m + M	M + m

From the 11 transpositional levels and the 4 possible combinations between Major and Minor triads, Milhaud estimates the existence of 44 "bitonal" *Accords*, overlooking the fact that those *Accords* built on basis of the same interval classes (V and VII, IV and VIII, III and IX, II and X and XI) actually consist of (transposed) *reversements*, and **are themselves transpositionally equivalent sets**.²⁴ Therefore, instead of 44, the (corrected) number of collections obtainable through Milhaud's system add to 23, distributed as follows:

²⁴ Deborah Mauwer (1997) had already pointed out the fact that Milhaud's "chord" I, II, III, IV, V, VI and "chords" XI, X, IX, VIII, VII are equivalent sets, and identified, in Allen Forte's classification their corresponding prime sets. This has likewise been shown by Frank Jedrzejewski (2011).



**Table 2a – Accords/sets obtainable via the “2-Keys”
Polytonalité Harmonique method**

Milhaud’s	<i>manière</i> “a”	<i>manière</i> “b”	<i>manière</i> “c”	<i>manière</i> “d”	TOTAL
<i>Accords</i>	M + M	m + m	M + m	m + M	
Forte’s supersets					
Pr. Forms	7-35 7-32 8-28	7-35 7-32 8-28	7-35 7-32 8-28	7-35 7-32 8-28 6-20	7-35 7-32 8-28 6-20 T
I (XI)	[6]	[6]***	[5]	[6]	1 2 1 - 4
II (X)	[6]	[6]	[6]	[6]	3 1 - - 4
III (IX)	[5]*	[5]	[6]	[4]**	1 - 3 - 4
IV (VIII)	[5]***	[5]*	[4]	[6]	1 1 1 1 4
V (VII)	[5]	[5]**	[5]	[5]	3 1 - - 4
VI	[6]	[6]	[6]	[6]	- 1 4 - 4
TOTAL	2 2 2	2 1 3	2 2 2	3 1 1 1	9 5 9 1 24

Obs: a) “*” compatible with 6-20, “***” compatible with 7-32, “****” harmonic major; b) brackets indicate the (sub-) sets cardinal numbers.

On Table 2a, in which the total of 24 outcomes are obtained through the superposition, over interval classes 1 to 6 (*Accords* I to VI), between all perfect major and all perfect minor chords (*manières* “a” to “d”), it can be seen that:

a) **the number of polyharmonies resulting from “bitonal” triadic superpositions is significantly smaller than originally imagined by Milhaud²⁵**: the 24 outcomes (instead of the evaluation of 44, in the “P&A” article) actually correspond to 23 sets/*Accords* (*Accord* VI-“c” and *Accord* VI-“d” being identical), to which could be added the “polymodal” combination, at the same transposition level, of the “major / minor chord”, which was not considered by Milhaud in his exercise²⁶, and for which François de Médicis (2005, p. 100) has suggested the denomination *Accord* “0”, adopted since in the literature.

²⁵ Moreover, the small degree of differentiation between many of those sets, and/or their belonging to a common “super-set”, often imply similarity relations (within – but also between – the referential collections, which share a number of identical adjacencies, an example being the “Dorian” tetracord common to the three) which reduce the relevance of individualizing their identity.

²⁶ See Corrêa do Lago (2002, p. 55).



b) when linearized, the majority of those 24 polyharmonies (the 23 bitonal *Accords* + *Accord* "0") fit as subsets, three major "modal"²⁷ referential collections: the diatonic and "harmonic minor" heptads and the octatonic, while, with one exception²⁸ (and abstracting from considerations related to centricity), **3 prime forms are sufficient to encompass (as supersets) the quasi-totality of "bitonal" combinations obtainable through Milhaud's Polytonalité Harmonique method** (see Table 2b): Forte's 7-35 [0, 1, 3, 5, 6, 8, 10], the diatonic referential collection containing the Major mode and its rotations (hence the pitch content of "Greek/Church Modes"); Forte's 7-32 [0, 1, 3, 4, 6, 8, 9], the referential collection containing the "Harmonic minor" mode, as well as (its inversion) the "Harmonic major" mode²⁹, with 5 outcomes, to which should be added the "polymodal" *Accord* "0" [0,3,4,7]; Forte's 8-28 [0, 3, 4, 6, 7, 9, 10], the octatonic referential collection, with 9 outcomes (through *Accords* III, IV and VI), concentrates most of "bitonality"'s additions to the traditional harmonic vocabulary; with one outcome, Milhaud's *Accord* IV-"d" = Forte's ("quasi-octatonic")³⁰ 6:20³¹ [0,3,4,7,8,11] is the only exception of "bitonal" *Accord* not belonging to the 3 modal collections³². If, from the three major supersets, the focus is narrowed to those specific pitch-class sets which are generated in Milhaud's bi-triadic exercise, the following prime forms (15 from the 23 *Accords*) will be obtained:

²⁷ Milhaud's "P.H. system", such as proposed by in his "Polytonalité et Atonalité" article, does not contemplate diminished and augmented triads: thus, the chordal/scalar results correspond to a subset of the sets/scales obtained by triadic superimposition, mapped and identified by Tymoczko (1997).

²⁸ Milhaud's *Accord* IV-"d" = Forte's hexachord 6:20 (see note 31).

²⁹ This prime set includes as well, in the cases of *Accords* I-b and IV-a (IV-a being included in I-b), subsets of the "harmonic major" heptad.

³⁰ Milhaud's *Accord* IV-"d" / Forte's hexachord 6:20, being also a superset of the "octatonic subsets" *Accords* III-"a", IV-"b", and of *Accord* "0", corresponds to a "mode à transposition limitée" not inventoried by Messiaen. This condition (of limited transposition), and its frequent use in post-tonal music, is expressed as follows by Allen Forte (1978, p. 192-194): "to many students of early twentieth-century music, hexachord 6:20, which has only four distinct pitch class forms, will be familiar from the works of many composers".

³¹ *Accord* IV-"d" / hexachord 6:20 is denominated "augmented" and/or "symmetrical-augmented", in Tymoczko's identification of the 7 scales obeying the "two-consecutive semitones constraint".

³² The many intersections between those collections illustrate Tymoczko's observation that "we should not be surprised to find [such scales] serving as harmonic points of convergence for composers working in very different musical idioms".



Table 2b – correspondences between prime forms and Milhaud's "bi-tonal Accords"

Accords	"Manières"			
	"a"	"b"	"c"	"d"
	(MM)	(mm)	(Mm)	(mM)
I	6z19	6z19	5:22	6z26
II	6:33	6:33	6:33	6:33
III	5:32	5:32	6z28	4:26
IV	5:21	5:21	4:20	6:20
V	5:27	5:27	5z17	5:34
VI	6:30	6:30	6z50	

On Table 2b all *Accords* are presented in both their vertical and linear forms, and expressed as unordered pc sets (with cardinal numbers 4 to 6) associated to a corresponding (superset) "modal" collection:



Table 2c – Milhaud's (bi-triadic) "2-Keys Accords": chordal and scalar formats

	Accords M + m: <i>manière</i> "a"	Accords m + m: <i>manière</i> "b"	Accords M + m: <i>manière</i> "c"	Accords m + M: <i>manière</i> "d"
I	Harmonic Minor collection [7:32 subset] 6	Harmonic Major collection [7:32 subset] 6	Harmonic Major collection [7:32 subset] 6	Diatonic collection [7:35 subset] 6
II	Diatonic collection [7:35 subset] 5	Diatonic collection [7:35 subset] 5	Diatonic collection [7:35 subset] 6	Harmonic Major collection [7:32 subset] 4
III	Octatonic collection [8:28 subset] 5	Harmonic Minor collection 5	Octatonic collection 4	Diatonic collection 6
IV	Harmonic Major collection 5	Harmonic Minor collection 5	Diatonic collection 5	"Limited transposition mode" [6:20 set] 5
V	Diatonic collection 6	Diatonic collection 6	Harmonic Minor collection 6	Diatonic collection 6
VI	Octatonic collection	Octatonic collection	Octatonic collection	Octatonic collection



B) The "3-Keys Accords"/scales: a rich modal spectrum

In a subsequent section of his "Polytonalité et Atonalité" article (hereafter "P&A") Milhaud presents the tabulation in which the same *travail théorique* is applied to what he denominates the "3-Keys" case, attempting again to chart exhaustively all possible combinations between 3 roots of major and minor triads, superposed over each degree of the chromatic scale. In this new context, with the addition of a 3rd triad ("key"), the modal combinations increase accordingly from 4 to 8 ("MMM", "mmm", "MMm", "MmM", "mMM", "mmM", "mMm", "Mmm"), yielding 55 "Accords" expressed through 8 *manières* and thus resulting, according to Milhaud, into 440 combinations which could be further enriched through chordal inversion.

Table 3 – Milhaud’s 1923 tabulation of "3 Keys" Accords³³

do ré ^b ré [♯] do ré mi ^b do mi ^b mi [♯] do mi fa do fa fa [♯] do fa [♯] sol do sol sol [♯] do sol [♯] la do la si ^b do si ^b si [♯]	do ré ^b mi ^b do ré mi do mi ^b fa do mi fa [♯] do fa sol do fa [♯] sol [♯] do sol la do la ^b si ^b do la si	do do [♯] mi do ré fa do ré [♯] fa [♯] do mi sol do fa la ^b do fa [♯] la do sol si ^b do sol [♯] si	do ré ^b fa do ré fa [♯] do mi ^b sol do mi sol [♯] do fa la do fa [♯] si ^b do sol si	do ré ^b sol do ré sol do mi ^b la ^b do mi la do fa si ^b do fa [♯] si	do ré ^b sol ^b do ré sol [♯] do mi ^b la do mi la [♯] do fa si	do ré ^b la ^b do ré la do mi ^b si ^b do mi si
do ré ^b la do ré si ^b do ré [♯] si	do ré ^b si ^b do ré si	do ré ^b si				

Obs: the grey area is added to Milhaud’s original example, and corresponds to chord rotations (*renversements*).

Analogously to what was shown in the "2 keys" case, the grey area on the "3 keys" (Table 3) indicates (transposed) chordal rotation of those "chords" which appear in the white area: thus, by correcting the "double-counting" of those chordal inversions which are transpositionally equivalent sets, the total number of "new" combinations in the 8 "modes" falls from 440 to 152, while the combinations between triadic roots fall from 55 to 19.

³³ Extracted from Milhaud’s article "Polytonalité et Atonalité" (1923).



Table 4 – Accords*/sets obtainable via "3-Keys" Polytonalité Harmonique**

Accords	manières "a" + "a"	manières "b" + "b"	manières "c" + "c"	manières "a" + "b"	manières "c" + "b"	manières "b" + "d"	manières "a" + "a"	manières "c" + "d"	manières "d" + "c"	Total
	(M+M+M)	(m+m+m)	(M+M+m)	(M+m+m)	(M+m+m)	(M+m+M)	(M+M+M)	(M+m+M)	(M+M+m)	
9 notes	1	1	1	1	1	3	3	1	1	12
8 notes	7	7	5	7	7	5	5	8	6	50
7 notes	9	9	8	6	6	7	7	5	7	58
6 notes	2	2	5	5	5	4	4	4	4	30
5 notes	0	0	0	0	0	0	0	1	1	2
	19	19	19	19	19	19	19	19	19	152

* number of outcomes (not including "0" Accords)

** duplications (by homonymy) not deducted



In addition to the fact that 152 outcomes³⁴ already corresponds to a reduction by $2/3^{\text{rds}}$ of the total number of *Accords* originally estimated by Milhaud (440)³⁵, this significantly lower figure still represents an overestimation of the actual number of different sets generated by the "3-keys" operation.³⁶ Besides the fact that both "similarity" and "inclusion" relations³⁷ would make irrelevant the effort of differentiation between some sets, the "3-keys" case also presents numerous (non-univocous) situations of "homonymy", i.e., of a same scale being obtainable through different operations of triadic superposition (different *Accords* and *manières* over different roots), for instance:

- a) the major mode is obtainable both through the operations: "M+M+M" over roots (0, 5, 7), as *Accord V-"a"* + *Accord II-"a"*, or M+m+m over roots (0, 2, 4), as *Accord II-"c"* + *Accord II-"a"*;
- b) the octatonic, through the superpositions "M+M+m" or "M+m+m" over roots (0, 3, 6), etc...
- c) Forte's 6:20: will occur 8 times on the 3-triadic case (all superpositions of *Accords* IV over the 4 *manières*), with same pc content of bi-triadic *Accord IV-"d"*.

Though the Milhaud *Accords* – if grouped according to their prime forms – will actually occupy only a fraction (about $1/3^{\text{rd}}$) from the total space of Forte's 220 pc sets, it should be noted, however, that **their linearization over 3 roots, allows a substantial enrichment of the modal palette**, with the incorporation of new "scales" (from 6 to 9 pitch classes), in addition to those previously obtained in the "two-keys" case.

C) Compatibility between "3-Keys" triadic superpositions and oriental scales:

Examining specifically the case of seven note scales, it can be noted that three triads superpositions – in addition to (in terms of pitch content) all "Greek/Church modes", and of the two forms of the Minor mode ("melodic" and "harmonic") – will also generate sets corresponding to scales usually associated with the periphery of Western musical traditions (such as the so-called "Gypsy" and "Andaluzan") and very particularly to a large number of Indian "ragas", among which the "Melakarta" scale types³⁸, referred to in the French musicology of the early twentieth century as the "Carnatic modes"³⁹, and which became so much

³⁴ To which should be added those (12) chordal combinations, containing Médici's "0" *Accords*, not considered in Milhaud's "3-keys" tabulation.

³⁵ See Médici's observation (2005, p. 99): "Dans l'article de Milhaud, **les tableaux traduisent une forme d'ivresse purement statistique** qui semble gagner le compositeur devant l'abondance des ressources expressives qu'offre la polytonalité".

³⁶ Milhaud's "3-keys" (3 superposed triads) exercise increases from 12 to 38 the number of *Accords*/set-classes presenting "TC" properties.

³⁷ In the sense given by Allen Forte (1973, p. 25; 52-3).

³⁸ See Powers (1980, p. 97).

³⁹ In the 1920s, the "state of the art" of Western knowledge with respect to extra-European traditions was epitomized by



part of the idiom of composers between the generations of Albert Roussel and that of Olivier Messiaen.

The *modes carnatiques* are the result of the combination between 12 core tetrachords ("Chacrams"), 5 of which exactly coincide with those familiar tetrachords, in Western music, from which all diatonic and minor modes⁴⁰ are formed; they present thus a higher degree of generality for describing modal heptads characterized by an invariant interval of "perfect 5th" between the 1st and Vth degrees. The resulting 72 modes (which do not exhaust all the possible combinations between those tetrachords) are subdivided into two classes of 36 modes each:

- the first ("Çuddala-madhyama") constructed exclusively on basis of two perfect-4th tetrachords, where [0,5,7] are invariant over degrees I, IV and V; and of which most of the Greek/Church modes are a subset.
- the second, ("Prati-madhyama"), differing from the first only by the raised IVth degree, consists therefore of one tritone tetrachord + one perfect-4th tetrachord, where [0,6,7] are invariant on degrees I, IV, and V.

In fact, the majority of the *modes carnatiques* of both "Çuddala" (all, 1st "Chacram" excepted) and "Prati" classes, are implied by the "3-keys" operation, as are also present a number of ("non-carnatic") heptads not fitting the "two-consecutive semitone constraint", identified by Dmitry Timoczko, and containing either two augmented seconds, or two adjacent semitones, or their combinations: two-consecutive semitones+ one augmented second [prime forms 7-26, 7-27, 7-28, 7-29, 7-30]; and two-consecutive semitones+ two augmented seconds [prime forms 7-21, 7-22].⁴¹ This is not to suggest that Milhaud would have thought of using Indian modes (as did Roussel and Messiaen), but that the linearization of a large number of "3 Keys" chords, shows a relation of homonymy with such modes, as happens, for instance, in the *Choephores*⁴²: modes Vagadeçvar (Lavignac number 34, formed by tetrachords / "chacrams" n. 6 and n. 4), Kokilaprya (Lavignac n. 11, formed by "chacrams" n. 2 and

the highly influential *Encyclopédie Lavignac*'s inventory of extra-european musical "systems" (Chinese, Hindu, Arab, etc): the 1907 essay by the French indianist Joanny Grosset, in *Encyclopédie Lavignac* (1913, p. 257-375), has been a major source for generations of French composers from Messiaen's theorization – in both his *Technique de mon langage musical* (1944), and his *Traité du rythme, des couleurs et d'ornithologie* (1949-1992[1994-2002]) – to the *Soixante douze études karnatiques* (composed in 1957-1984) of his student Jacques Charpentier.

⁴⁰ Corresponding to our familiar diatonic tetrachords from which are formed all the church modes as well as the descending and ascending forms of the melodic minor (Dorian, Phrygian, Hypo-Lydian and Lydian, corresponding respectively to Chakrams 4, 2 and 3 of the first category, and 4 of the second), while the upper tetrachord of the harmonic minor corresponds to Chakram 3 of the second category.

⁴¹ Among "non-carnatic" modes: scales with two-consecutive semitones + two augmented seconds [7- Z17]; 3 consecutive semitones [7-23, 7-25, 7-Z18], two-consecutive semitones + one minor third [7-Z37].

⁴² In a way as fortuitous (not being part of Debussy's poiesis) as in Messiaen's analysis (2001, p. 64) of *La Mer*, the identification of the "second cyclic theme" in the first movement (rehearsal marking "4") as the Indian mode "Vachaspati" (n. 64, in Lavignac's listing of Carnatic modes).



n. 5), Sarasangi (Lavignac n. 27, formed by "chacrams" n. 2 and n. 5) "Vociférations fúnebres" section; and mode Charukali (Lavignac n. 26, formed by "chacrams" n. 5 and n. 2) in the "Incantation" section.⁴³

Timoczko's observation with respect to Stravinsky that "scales are sometimes surface phenomena produced by underlying superpositions, that do not conform to any single collection"⁴⁴, seems to apply particularly well to Milhaud: though – through this mutual imbrication – the "immanent level" in many textures of his works can be described in terms of "inventoried" modes, those might be misleading, in Milhaud's case, if used as a basis for "inductive *poiesis*".

⁴³ Corresponding, respectively, to rehearsal markings: D +5-11, F + 7-10, J + 1-6, and R.

⁴⁴ Tymoczko makes the point that "focusing on scales may sometimes hinder the real musical understanding", and with respect to the *Petrushka* and "Augures Printaniers" chords, "Stravinsky was not likely to have been thinking in scalar terms".



**Table 5a – Correspondences: hexachordal prime forms/Milhaud's
"3-triadic" Accords**

Milhaud's Accords / "manières"								
	MMM	Mmm	MMm	mmM	mMM	Mmm	MmM	mMm
PC sets	(aa)	(bb)	(cc)	(bd)	(da)	(cb)	(cd)	(dc)
Occurrences								
6 : 14 - 1				IV + III				
6 Z 19 - 4			I + IV IV + I					I + IV IV + I
6 : 20 - 8	IV + IV	IV + IV	IV + IV	IV + IV	IV + IV	IV + IV	IV + IV	IV + IV
6 Z 25 - 1				II + III				
6 Z 26 - 2					IV + I	I + IV		
6 : 31 - 2	IV + III	III + IV						
6 : 32 - 2					II + III	III + II		
6 : 33 - 1							III + II	
6 Z 44 - 4			III + I		I + III	IV + I		I + III
6 Z 46 - 2			III + IV					
6 Z 50 - 2				III + III			III + III	



**Table 5b – Correspondences: heptadic prime forms/Milhaud's
"3-triadic" Accords**

Milhaud's Accords / "manières"								
Pc sets/ Occurrences	MMM (aa)	Mmm (bb)	MMm (cc)	mmM (bd)	mMM (da)	Mmm (cb)	MmM (cd)	mMm (dc)
7:19 -1								II + IV
7:21-10	I + IV III + I	I + III V + I		I + III III + IV	III + I IV + III		I + IV	IV + I
7:22- 4	I + III	III + I	I + III			III + I		
7:23 -2	II + III	III + II						
7: 5 -2				III + II	II + III			
7:26 -2			IV + III			III + IV		
7:27 -2			III + II			II + III IV + II		V + I
7:28 -3			VI + I					
7:29 -3	III + II	II + III	II + IV					
7:30- 2			II + II	IV + I				
7:31 -4	III + III	III + III					III + III	III + III
7:32 -7				I + II V + II	II + I	V + II	I + II V + II	II + I
7:34 - 2	V + II	V + II	V + II	II + I	I + II	II + II		V + II
7:6 -6						V + II		
7Z17 -2 7Z18- 2	III + IV	IV + III	V + I					VI + I
7Z37-2	IV + I	I + IV						



It should be noted, as a specificity of this "sub-space", that being built on perfect triads (characterized by the preeminence of the 5th) **their interval vectors generate a strong bias in favor of non-symmetrical scales.**

As noted by Antokoletz (1985, p. 67-68), with respect to the specific properties of "interval class 5", in the context of symmetrical and non-symmetrical pitch relations:

In traditional tonal music, composers worked according to a system in which the octave was divided into unequal parts. The fundamental division was derived from the perfect fifth, which served as [...] the primary structural interval of both major and minor triads, [in turn. ..unequally]divided into major and minor thirds. [...] By contrast, all other interval classes...] generate a cycle that subdivides one octave symmetrically. [Thus] the perfect fourth, or its harmonic inversion the perfect fifth, is unique among the intervals: unlike the others it generates a cycle that does not divide one octave symmetrically.

Although this "P.H."-derived pc set "space" does not exclude symmetrical formations – an example is the presence of the octatonic, excluding however all other Messiaen's "Modes à transposition limitée" (1944), as well as a number of pitch formations found in Bartok's and Messiaen's music – its applicability will become the more limited the more the symmetrical subdivision of the octave; in a given texture, it will play a major part (chromaticism as the extreme case), and this is the case in most works of the Viennese School.



Table 6.1 – Milhaud’s “3-triads” *Accords*: chordal and scalar formats

<i>Accords</i>	M+M+M: manières "a"+"a"	m+m+m: manières "b"+"b"	
I + I			①
I + II			②
I + III			③
I + IV			④
II + I			⑤
II + II			⑥
II + III			⑦
II + IV			⑧
III + I			⑨
III + II			⑩
III + III			⑪
III + IV			⑫
IV + I			⑬
IV + II			⑭
IV + III			⑮
IV + IV			⑯
V + I			⑰
V + II			⑱
VI + I			⑲



Table 6.2 – Milhaud's "3-triads" Accords: chordal and scalar formats

Accords

	M+M+m: manières "a"+"c"	m+m+M: manières "b"+"d"	
I + I			1
I + II			2
I + III			3
I + IV			4
II + I			5
II + II			6
II + III			7
II + IV			8
III + I			9
III + II			10
III + III			11
III + IV			12
IV + I			13
IV + II			14
IV + III			15
IV + IV			16
V + I			17
V + II			18
VI + I			19



Table 6.3 – Milhaud’s “3-triads” *Accords*: chordal/scalar formats

<i>Accords</i>	M+m+M: manières "c"+"d"	m+M+m: manières "d"+"c"
I + I		①
I + II		②
I + III		③
I + IV		④
II + I		⑤
II + II		⑥
II + III		⑦
II + IV		⑧
III + I		⑨
III + II		⑩
III + III		⑪
III + IV		⑫
IV + I		⑬
IV + II		⑭
IV + III		⑮
IV + IV		⑯
V + I		⑰
V + II		⑱
VI + I		⑲



Table 6.4 – Milhaud's "3-triads" *Accords*: chordal and scalar

Accords m+M+M: manières "d"+"a" | M+m+m: manières "c"+"b"

I + I 9 | 8 ①

I + II 7 | 8 ②

I + III 8 | 6 ③

I + IV 7 | 6 ④

II + I 7 | 9 ⑤

II + II 9 | 7 ⑥

II + III 7 | 7 ⑦

II + IV 8 | 8 ⑧

III + I 7 | 7 ⑨

III + II 6 | 8 ⑩

III + III 6 | 8 ⑪

III + IV 6 | 7 ⑫

IV + I 8 | 6 ⑬

IV + II 9 | 7 ⑭

IV + III 7 | 6 ⑮

IV + IV 6 | 6 ⑯

V + I 8 | 8 ⑰

V + II 7 | 7 ⑱

VI + I 8 | 8 ⑲



SECTION II: THE POIETIC LEVEL: "AD DISSONANTIAM PER CONSONANTIAM"

The system of *Polytonalité Harmonique* exclusively based on triadic superposition, was of course a "simplified model", to which Milhaud did not adhere dogmatically: though perfect triads are the most frequent basis for his polyharmonies many instances of combinations between other *accords classés* (such as the "dominant seventh"), as well the use of quartal harmony are also frequently found in his work (see, for instance, *Choéphores*).

The superposition of *accords classés* became a very frequent procedure in early twentieth-century music, including important composers who did not necessarily identify themselves with the idea of Polytonality, and became part of the *lingua franca* in early twentieth-century music, whether or not composers associated the use of such aggregates to a "polytonal" approach. Thus, Milhaud's theorization, rather than an influence was a reflection of common practice, a practice which had preceded Milhaud's effort of theorization by a few years: in isolated experiments by the Italian Ferruccio Busoni, the Polish Karol Szymanowski or the Brazilian Alberto Nepomuceno ; in a much more radical way, in the musical compositions of Charles Ives (starting with his 1890 *Variations on America*) and the works and theoretical writings of Charles Koechlin and Alfredo Casella; but specially in Stravinsky's works along his *fase russe*, of which the *Sacre du Printemps* was to become the most emblematic and influential example.

In the discussion that follows, Milhaud's classification system – while retaining the principle of intervallic measurement by semi-tones between triadic roots, and the "modal" qualification (*manières* "a" for two major triads, "b" for two minor triads, "c" for a combination major/minor) – will be adapted to the 6 interval classes (*Accords* I to VI "becoming" *Accords* I to VI") and to the case of the "Major/Minor triad" case (Médicis' "*Accord 0*") not considered in Milhaud's text: the vast array of composers ranging from Ives and Stravinsky's generation to that of Messiaen and Britten, give an illustration of how Milhaud's personal system of classification of "bitonal" *Accords*, can be applied, along (though not in substitution to) other alternative analytical systems, to describe pc formations which were of an extremely frequent use during the first half of the twentieth century.



Table 7.1 – "Bitonal" Accords I

	Stravinsky <i>Les Noces</i> [1923]	Ch. du <i>Rossignol</i> [1917]	Koechlin <i>Paysages & Marines</i> [1916]	R. Strauss <i>Rosenkavalier</i> [1911]	Berg <i>Wozzeck</i> (Act III, Sc.1) [1925]	Schönberg <i>5 Org. Pieces</i> [1908]	Britten <i>War Requiem</i> "Dies Irae" [1962]			
	[16]+4	[77]	[49]	V, b.3	[27]+3	[6]+1	[9]+4	[36]+1	[2]	[24]+2

	Stravinsky <i>Sacre du Printemps</i> [1913]	Villa-Lobos <i>Rudepoema</i> [1926]	Ravel <i>H. Naturelles</i> [1906]	Berg <i>Violin Concerto</i> [1935]	Ives <i>Walt Whitman</i> [1921]		
	[79]	[155]+2	pg 5, b.8	V, b.24	b.242	b.1	b.2

	Falla <i>Harpichord Concerto</i> [1926]	<i>Fantasia Baetica</i> [1919]	Villa-Lobos <i>Trio</i> [1918]	Debussy <i>Pelléas et Mélisande</i> [1902]	Ginastera <i>Estancia</i> [1941]	Stravinsky <i>Sacre</i>	
	b.1-7	b.8-15	b.9-15	(b.12)	(b.12)	[1]	[5]

	Stravinsky <i>Concertino</i> [1920]	<i>Petrushka</i> [1911]	Villa-Lobos <i>Noneto</i> [1923]	Ravel <i>La Valse</i> [1919]	Berg <i>Violin Concerto</i> [1935]	Bartok <i>Suite op.14</i> [1911]	Prokofiev <i>Sarcasms</i> [1914]
	b.115	[5]+8	b.3	[90]-1	b.242	IV, b.8	IV, b.14

*Whole-note indicating triadic roots
**parentheses indicating doublings



Table 7.2 – "Bitonal" Accords II

	Stravinsky <i>Concertino</i>	<i>Chant du Rossignol</i> [1917]	<i>Apollon Musagete</i> [1928]	Ravel <i>Valses Nobles & Sentimentales</i> [1911]	<i>La Valse</i>	Ives <i>December</i> [1920]		
	b.9	b.127	[21]	[18]+4	l, b.1	[99]+3		
II a								
	Ives <i>Premonition</i> [1921]	<i>December</i>	Stravinsky <i>Sacre</i>	<i>Noces</i>	<i>Apollon</i>	Satie <i>Fils des Étoiles</i> [1896]	Honegger <i>Symphony "Di Tre Re"</i> [1950]	
	b.1	b.2	[148]+1	[94]	[17]+1	b.1 (2 ^a Act)	b.3-4	
II b								
	Stravinsky <i>Sacre</i>	Koechlin <i>Paysages et Marines</i> [1916]	Villa-Lobos <i>Rudepoema</i>	Ives <i>Premonition</i>	Honegger <i>S. "Di Tre Re"</i>	Bartok <i>4th S. Quartet</i> [1928]		
	[144]	b.1	b.5	pg 31, b.5	b.1	b.1	III, b.1	
II c								
	Messiaen <i>Poemes p. Mi</i> [1936]	Stravinsky <i>C. Rossignol</i>	Prokofiev <i>Scythian Suite</i> [1915]	Ravel <i>La Valse</i>	Schönberg <i>"Farben"</i>	Enesco <i>Oedipe</i> [1934]	Ives <i>La Fede</i> [1920]	Ginastera <i>Estancia</i>
	VIII, b.4	b.1	[60]+8	[100]-3	b.8	[157]+1	b.8	[9]+5
II d								

*Whole-note indicating triadic roots
**parentheses indicating doublings



Table 7.3 – "Bitonal" Accords III

Stravinsky <i>Noces</i>	Ravel <i>Daphnis et Chloé</i> [1911]	Gershwin <i>Rhaps. in Blue</i> [1924]	R. Strauss <i>Elektra</i> (Act I, Sc. 1) [1909]	Villa-Lobos <i>Noneto</i> [1923]	Lili Boulanger <i>4 Melodies</i> , [1913]
[16]+2	[77]+3	[6]	[5]	[39] - [40]	[1] IV, b. 20-22

Stravinsky <i>Sacre</i>	Bartok <i>Improvisations</i> [1921]	Roussel <i>Padmavati</i> [1919]	Honegger <i>Symphony "Di Tre Re"</i> [1921]	Ives <i>Requiem</i>
[81]	[83]	VII, b. 2	VIII, b. 18	b. 7

Stravinsky <i>Sacre</i>	Ravel <i>Chant du Rossignol</i>	Ravel <i>Daphnis et Chloé</i>	Villa-Lobos <i>Rudepoema</i>	Honegger <i>Historietas</i> [1921]	Ives <i>Destiny</i>	Britten <i>W. Requiem</i>
[82]+4	b. 5	[77]	pg 6, b. 4			[129]+2

Stravinsky <i>Petrushka</i>	Roussel <i>Padmavati</i>	Messiaen <i>Poemes pour Mi</i>	Honegger <i>Symphony "Di Tre Re"</i>
[71]	b. 1	VIII, b. 8	IV, b. 1

*Whole-note indicating triadic roots
**parentheses indicating doublings



Table 7.4 – "Bitonal" Accords IV

IV a

Stravinsky <i>Concertino</i>	Ravel <i>Noces</i>	Ravel <i>La Valse</i>	Bartok <i>A. barbaro</i> [1911] pg 6, b. 26	Britten <i>War Req.</i> "Dies Irae" [23]-5	Messiaen <i>Poemes pour Mi</i> IX, b. 1	Prokofiev <i>Peter&wolf</i> V, b. 8	[81]+3	[33]+1
---------------------------------	-----------------------	--------------------------	--	---	---	---	--------	--------

IV b

Stravinsky <i>Sacre</i>	Britten <i>War Req.</i> "Dies Irae"	Honegger <i>Symphony</i> "Di Tre Re"	Dallapiccola <i>Prigioniero</i> [1949]	Roussel <i>Padmavati</i>
[81]	[23]-9	b. 13	[500]-3	b. 8

IV c

Stravinsky <i>Petrushka</i>	Messiaen <i>Sacre</i>	Messiaen <i>Poemes pour Mi</i> VIII, b. 1	Ravel <i>Daphnis et Chloé</i>	Antheil <i>Warning</i>	John Cage <i>Ophelia</i>
		[31]+1	[31]+9	b. 19	

IV d

Stravinsky <i>Petrushka</i>	Ravel <i>C. Rossignol</i>	Ravel <i>La Valse</i>	Britten <i>War Requiem</i>	Messiaen <i>P. pour Mi</i>	Berg <i>Violin Concerto</i>	Bartok <i>Suite op. 14</i>
[76]	[7]	[89]+5	[25]+6	VIII, b. 1	b. 242	b. 243
						IV, b. 27

*Whole-note indicating triadic roots
**parentheses indicating doublings



Table 7.5 – "Bitonal" Accords V

Ravel *La Valse* Chansons *Madécasses* [1926] Szymanovsky *Piano Sonata 3* Stravinsky *Apollon Musagete* Ives *December* Schönberg *"Farben"*

88-2 90-1 92 II, b.1 b.198 17+6 b.1 2

Stravinsky *Sacre* Ives *Symp. of Wind Instruments* Villa-Lobos *The Greatest Man Fantasia M. Mistos* [1921] Honegger *Symphony "Di Tre Re"* Roussel *Padmavati*

81 72 b.23 II, 8-1 I, b.3 b.6 b.9 b.16 b.17 40

Stravinsky *Sacre* Ravel *La Valse* Schönberg *5 Orquestral Pieces ("Farben")* [1908] Villa-Lobos *Rudepoema* Ives

129 92+1 b.1 b.10 pg 6, b.15 pg 31, b.5

Stravinsky *Petrushka* Ives *Roi des Étoiles* [1912] Messiaen *Psalm 67* Roussel *Poemes p. Mi Padmavati* Villa-Lobos *Rudepoema* Debussy *Pelléas et Mélisande*

122+5 42 b.1-2 V, b.4 b.15 pg 33, b.4

*Whole-note indicating triadic roots
**parentheses indicating doublings



Table 7.6 – "Bitonal" Accords VI

	Ravel <i>Jeux d'Eau</i> [1901] b. 74	Stravinsky <i>Petrushka</i> [49]	Koechlin <i>Paysages & Marines</i> IV, b. 3	Berg <i>Violin Concerto</i> b. 240	Villa-Lobos <i>Rudepoema Trio</i> b. 4	Cirandas [1926] IV, b. 1
VI a						
	Britten <i>War Requiem</i> [25]+6	Enesco <i>Oedipe</i> [157]	Messiaen <i>Harawi</i> VI, b. 1-2	Villa-Lobos <i>Poemes pour Mi</i> VI, b. 1		
VI b						
	Britten <i>War Requiem</i> [25]+6	Messiaen <i>Poemes pour Mi</i> VI, b. 1-2	Copland <i>Organ Symphony</i> [1925] [40]+4	Bartok <i>4 S. Quartet, III</i> [40]+4		
{ VI c VI d						

Accords "0"

Ravel <i>Sonatina</i> Final chord	Bartok <i>Suite op. 14</i> IV, b. 9	Stravinsky <i>Sacre</i> [5]-2	Symphony of Psalms [24]+1	Prokofiev <i>Sonata 7, III</i> b. 1

*Whole-note indicating triadic roots
**parentheses indicating doublings



It can be noted that sets reducible to the operation $T0 [0, 3or4, 7] + Tn [0, 3or4, 7]$ were an extremely current feature in early twentieth-century music, and most of the examples presented above could be classified as "polychords", in Vincent Persichetti's acception (for whom what defines a polychord is its segmentation into chordal units): "A clear grouping of chordal units is a requisite of polyharmony, and rearranging the tones of these units can destroy the polychordal organization".

This view, with close affinities with Milhaud's poesis, and that of many of his contemporaries, does not however exhaust **the "structural" virtualities of the "P.H. system" as a generator of pc sets**. In this sense, it should be noted that some of the examples above do not fit Persichetti's conditions for characterizing as "polychords": though their pitch class content remains reducible to a combination between *accords classés*, the chord-units themselves having been "broken" through a non-triadic "rearrangement of tones". This is the case, in some of the above examples: in Ravel's "Aoua" (*Chansons Madecasses*) *Accord V-"a"*; in Schoenberg's "Farben" (*Five orchestral pieces*) initial- and predominant- *Accord V-"c"*; in Strauss' leitmotivic chord (*Accord III-"a"*) characterizing Elektra; in the Sphinx's death scene in Enesco's opera *Oedipe* (*Accord VI-"b"*) etc.

This also illustrates the point made by Allen Forte who, while admitting the possibility of different descriptions for a same set, calls the attention to the "selection" problem whenever "a set is described in terms of a subset":

The description [of sets] in terms of the combination of familiar triadic subsets [...] is quite arbitrary as no evidence is adduced to show that those subsets are more significant than others". [...] In the non-tonal repertory, the set 7-35 usually occurs in ways which do not readily associate with the familiar scale ordering [...] or the traditional tonal context. Moreover, these sets occur in singular ways which tend to dissociate them from the traditional tonal context.

These considerations apply not only to cases where superpositions by 4^{ths} and 5^{ths} produce sets also obtainable through Milhaud's triadic system triadic system – such as the beginnings of the third movement in Bartok's *String Quartet N^o 4* or Koechlin's "Chant du Chevrier" (*Paysages et Marines*), or the first of Ravel's *Valses Nobles et Sentimentales* – or also when the set is compatible with unital harmonic traditional contexts – e.g. in Lili Boulanger's *Dans l'immense tristesse*, where the simultaneous ascending and descending 7th degree of the Melodic Minor mode coincide with "Accord 3-"a" – or simply cases of homonymy with *accords classes* – e.g. Major 9th and *Accord V-"d"*; Minor 7th and *Accord III-"d"*; Major 7th and *Accord IV-"d"*). In this last case, what might "qualify" such sets as polychords in Milhaud's (and/or Persichetti's)



sense, is a combination of ordering and spatial distribution, in which the identity of each triadic unit is emphasized: this is the case, for instance, in *Petrushka's* diatonic "chordal counterpoint" at the "Entrée des ivrognes" (*Accords* II-"d"; III-"d"; V-"c", and V-"d") or in Ives' *Psalm 67* (*Accord* V-"d").

Vincent Persichetti's (1961) observation that "Polyharmony is seldom polytonal" – i.e., that in most cases, Polyharmony tends to occur in contexts which correspond to *polytonalité au sens large* rather than generating *polytonalité au sens strict* – applies to most of the examples above: *Accord* I-"c" which lasts along the first 24 measures of Falla's *Harpichord Concerto* over two transposition levels, are related closer to the tradition of Scarlattian *acciaciaturas*; the frequent frictions producing *Accord* I-"a" in the *Rosenkavalier* appear in the character of *broderies*; the sonority of *Accord* I-"a" punctuating each variation of *Wozzeck's* "Maria's Scene", does not attempt to create concurring polarities; the "Golaud chord" (*Accord* I-"c") which Messiaen analyzes, unitonally, as a *triple broderie*, was, according to him, heard "bitonally" by Milhaud's generation.



Table 8 – "3-Keys" Accords – different *manieres* combinations

"3 Triads" Polytonalité Harmonique

M+M+M manières "a"+"a"		m+m+m manières "b"+"b"	
Stravinsky <i>Sacre</i> [87]	Britten <i>Peter Grimes</i> [15]-2	Stravinsky <i>Sacre</i> [71]	Prokofiev <i>Symphony n.2</i> [1925] (final chord)
M+M+m manières "a"+"c"		m+m+M manières "b"+"d"	
Stravinsky <i>Sacre</i> [81]+2	Ives <i>Majority</i>	Stravinsky <i>Roi des Etoiles</i>	Ravel <i>La Valse</i> [98]+2
M+M+m manières "d"+"a"		M+m+m manières "c"+"b"	
Honegger <i>Jeanne au Bucher</i> [1938]	Revueltas <i>Homenaje a Lorca</i> [1940]	Villa-Lobos <i>Trio n.3</i>	Stravinsky <i>Sacre</i> [80]
M+m+M manières "c"+"d"		m+M+m manières "d"+"c"	
Ravel <i>La Valse</i> [99]+3	Villa-Lobos <i>Rudepoema</i>	Britten <i>War Requiem</i>	Villa-Lobos <i>Noneto</i>



The case of 3 superposed triads is also frequent, as can be seen in Table 8. Such aggregates, if we follow Milhaud's terminology, can correspond to different combinations between *manières* "a", "b", "c", and "d": at the beginning of the *Rite's* 2nd Section, the "3-Keys" *manière* "a" *Accord* (on rehearsal mark 87) resulting from the superposition of major-triads-only (over roots [0,2,3]) operates as a *chiaroscuro* in contrast to the *manière* "b" combinations of minor-triads-only in its first measures; the final chord of Prokofiev's *Symphony* N^o 2 is entirely in *manière* "b" (over roots [0,1,4]) while composite combinations can be observed in the above examples, in works by composers as diverse as Villa-Lobos, Ives, Honegger, and Britten.

From those examples, it can be seen that the use (intentional or not) of "dissonant" aggregates decomposable into consonances – such as the polyharmonies which Milhaud denominated "2- and 3- Keys" *Accords* – has been an extremely frequent feature in early twentieth-century music: associated originally to composers such as Satie, Ravel, Stravinsky, Ives, Milhaud, and "neoclassicism" in general, it is present as a *procédé d'écriture* from the 1960s onwards, though in a very different spirit from the 1920s and 1930s, in works by composers such as Schnittke, Kurtág, Ligeti, Nancarrow, later Messiaen works (such as his opera *St François d'Assise*), Phillip Glass, John Adams, etc.

RECAPITULATION

Instead of embracing the vast themes which have been discussed, under the umbrella of the term "Polytonality" in the literature⁴⁵, the specific purpose of this paper has been the presentation of the "P.H. system", such as advanced by Milhaud in his 1923 article, as **a simplified model for generating chordal combinations (*Accords*, in Milhaud's terminology) and/or unordered pc sets.**

The "P.H." vocabulary consists of a specific group of "dissonant" harmonic combinations, presenting the particularity of being decomposable into (and thus analizable as) superpositions of familiar consonances – notably the perfect triad – and for which Milhaud suggests a taxonomy based on:

- a) the intervallic distance between "fundamentals";
- b) the individual "mode" of each triadic unit;
- c) and the number of superpositions.

With minor adaptations, Milhaud's terminology has been found to be pertinent to a relevant part of the early twentieth-century music *repertoire*, which have been illustrated above with musical examples taken principally from works belonging to Stravinsky's *fase russe*, but also from composers as diverse as Satie, Ravel, Roussel, Honegger, Enesco, Ives, Villa-Lobos, Copland, Britten, and Messiaen.

⁴⁵ For a wide and comprehensive review of different approaches related to Polytonality, see Noronha (1998), Pistone (2005), and Malhaire (2011; 2013).



In his seminal text "*La Polytonalité selon Darius Milhaud*" (2005a), Médicis had already called for the need of a "*théorisation flexible, ouverte à l'hybridation des approches méthodologiques*", and it has been found, along this study, that tools borrowed from both pc set and tripartition theories – as well as Richard Cohn's notion of "Transpositional combination", and Timoczko's demonstration of the mutual implication/imbrication between triadic superpositions and scalar/modal formation – could prove relevant auxiliaries to a better understanding and discussion of the issues raised by Milhaud.

In the case of Molino/Nattiez's tripartition approach, it allows to isolate and dissociate questions pertaining to the "esthetic domain" – such as if polytonality can "exist" at all at the perceptive level– from those compositional decisions and strategies which are part of the "poietic" process, which may (or may not) happen to be "heard" as intended.

With respect to Cohn's theorization, Milhaud's "P.H." system can be described as a particular application of the "Transpositional combination" concept, in which *Accords* can be expressed as higher cardinality set-class products of two set-class "operands" [0, 4, 7] and [0, 3, 7].

The pc set theory apparatus brings important insights concerning the *modus operandi* of the Milhaud's system: **while many *Accords* will correspond to set-classes presenting Cohn's "TC" properties, all *Accords*/sets – however diverse or sometimes complex – can also be subsumed as outcomes of Forte's transposition operator, over the six interval classes**, through an exhaustive exploration of all possible combinations between equivalent sets ("transpositionally equivalent" for *manières* "a" and "b"; "inversionally equivalent" for *manières* "c" and "d"), the generative set being, in the case of *Polytonalité harmonique*, the major and minor perfect triads (i.e. [0,3,7] and [0,4,7] two expressions, inversionally related, of Forte's prime form "3:11").

If, for the analysis of the immanent level, the "P.H. system" cannot compete in terms of "neutrality"⁴⁶ with pc set analysis, whose tools allow to keep connotation to a minimum, Milhaud's method – for the specific pc set space defined by those transpositional/inversional set classes to which it is applicable – provides a descriptively adequate model for a large *corpus* of early twentieth-century music, being attractive in many ways:

– simpler to memorize, as it depends only on the interaction of two "coordinates": the *Accords* I to VI (defined by the semi-tonal distance between chordal "roots") and *manières* "a" to "d" (defined by the modal identity of each units);

– from an intuitive angle: many "P.H." *Accords* can be associated with (and illustrated by) "sonorities" which have become familiar in the literature, with a

⁴⁶ See forceful point made by Nattiez (2000).



sometimes conspicuous presence in works ranging from *Pelléas, Elektra, Daphnis, Pétrouchka, Sacre*, to Schoenberg's "Farben" or Berg's *Violin Concerto*.

But specially, such a ("*ad dissonantiam per consonantiam*") **method of approaching dissonance in terms of consonant units** – of which the "P.H. system" represents both an illustration and a "simplified model" – appears as particularly revealing of a specific *poiesis*, which not only pervades most of Milhaud's work, but is also recurrently found – as an *ad hoc* technique – in works by many among his most illustrious contemporaries – from Ravel and Stravinsky to Messiaen and Britten – and more recently in works by composers such as Ligeti, Kurtág, Schnittke, Nancarrow, or those associated with Minimalism, who, in different ways and degrees, have detached themselves from the Post-War serial tradition.



REFERENCES (PARTIAL: ONLY CITED IN THIS PART 1)

- Antokoletz, Elliot. *The Music of Bela Bartok*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- Berg, Alban. "Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich?" [Why is Schoenberg's music so difficult to understand?]. September, 13, 1924. Arnold Schönberg zum 50. Geburtstag. Sonderheft der *Musikblätter des Anbruch*, 6. Jg., August-September-Heft 1924, p. 329-341.
- Casella, Alfredo. "Tone Problems of Today." *The Musical Quarterly*, v. 10, n. 2, p. 159-171, April 1924.
- Coeuroy, André. *Panorama de la Musique Contemporaine*. Paris: Kra, 1928.
- Cohn, Richard. "Inversional symmetry and transpositional combination in Bartok". *Music Theory Spectrum*, n. 10, p. 19-42, 1988.
- Corrêa do Lago, Manoel Aranha. "Brazilian sources in Milhaud's *Le Bœuf sur le toit*: a discussion and a musical analysis". *Latin American Music Review*, v. 23 n. 1, 2002, p. 1-59.
- Drake, Jeremy. *The Operas of Darius Milhaud*. New York: Garland Publishing, 1989.
- Duchesneau, Michel. "Maurice Ravel et la polytonalité: de l'emprunt à la transgression". In: Fischer, Michel; Pistone, Danièle, (eds.). *Polytonalité/polymodalité: histoire et actualité*. Observatoire musical français: Série Conférences et Séminaires, v. 21, Paris: Université de Paris - Sorbonne, 2005. p. 127-142.
- Fétis, F.-J. *Dictionnaire universel des musiciens/ Biographie universelle des musiciens*, volume 7. Paris: Librairie Firmin-Didot Frères, 1870.
- Forte, Allen. *The structure of atonal music*. New Haven: Yale University Press, 1973.
- Jedrzejewski, Frank. "Combinaisons polytonales, pertonale et métatonales". In: Malhaire, Philippe (org.). *Polytonalités*. Paris: L'Harmattan, 2011, p. 39-56.
- Kelly, Barbara. *Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud (1912-1939)*. Aldershot: Ashgate, 2003.
- Koechlin, Charles. "Evolution de l'Harmonie: période contemporaine depuis Georges Bizet et César Franck jusqu'à nos jours". In: *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. (Deuxième partie). Paris: Delagrave, 1925, p. 688-760.
- Lendvai, Erno. *Introduction aux formes et harmonie bartokiennes*. In: Szabolcsi, Bence (ed.). *Bartok, sa vie et son oeuvre*. Budapest: Corvina, 1956, p. 88-136.
- Malhaire, Philippe. *La Polytonalité, des origines au début du XXI^e siècle, exégèse d'une démarche compositionnelle*. Preface by Michel Duchesneau. Paris: L'Harmattan, 2013.



Mawer, Deborah. *Darius Milhaud: Modality and Structure in Music of the 1920s*. Aldershot: Ashgate, 1997.

Médicis, François de. "Darius Milhaud and the debate on polytonality in the French press of the 1920s". *Music and Letters*, Oxford University Press, v. 86, n. 4, p. 573-591, 2005b.

Médicis, François de. "La polytonalité, selon Darius Milhaud, plus subtile dans la douceur, plus violente dans la force". In: Fischer, Michel; Pistone, Danièle, (eds.). *Polytonalité/polymodalité: histoire et actualité*. Observatoire musical français: Série Conférences et Séminaires, v. 21, Paris: Université de Paris - Sorbonne, 2005a, p. 91-116.

Médicis, François de. "Les Choéphores, au-delà du mythe: Perspectives théoriques et analytiques sur la polytonalité harmonique de Darius Milhaud." *Il Saggiatore Musicale*, Bologna, v. 16, n. 2, p. 245-272, July 2009.

Messiaen, Olivier. *Technique de mon langage musical*. Paris: Alphonse Leduc, 1944.

Messiaen, Olivier. *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie: 1949-1992*. Paris: Leduc, 1994-2002, 7 vols.

Milhaud, Darius. "L'Évolution de la musique à Paris et à Vienne". 1923. In: *Notes sur la Musique*. (Ed. Jeremy Drake). Paris: Flammarion, 1982.

Milhaud, Darius. "Polytonalité et Atonalité". *Revue musicale*, vol. 4, n. 4, p. 29-44, February 1923.

Noronha, Lina Maria Ribeiro de. *Politonalidade: discurso de reação e trans-formação*. São Paulo: Annablume/ FAPESP, 1998.

Persichetti, Vincent. *Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice*. New York: W. W. Norton, 1961.

Pistone, Danièle. "Superpositions tonales et modales, histoire et théorie". In: Fischer, Michel; Pistone, Danièle, (eds.). *Polytonalité/polymodalité: histoire et actualité*. Observatoire musical français: Série Conférences et Séminaires, v. 21, Paris: Université de Paris - Sorbonne, 2005, p. 13-26.

Powers, Harold. "Mode". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980, v. 9.

Sampaio, Luiz Paulo. *Variations pour piano op. 27 d'Anton Webern; Essai d'analyse sémiologique*. Paris: J. Vrin, 2014.

Schoenberg, Arnold. *Arnold Schoenberg: Letters*. Edited by Erwin Stein; translated by Eithne Wilkins and Ernst Kaiser. London: Faber & Faber, 1964.

Straus, Joseph. *Introduction to Post-Tonal Theory*, Prentice Hall, 2005.

Tacuchian, Ricardo. "Fundamentos técnicos do Sistema-T". *Debates*, UniRio, n. 1, p. 45-68, 1997.



“Ad dissonantiam per consonantiam”- Lago, M.

Tymoczko, Dmitri. “Stravinsky and the octatonic, a reconsideration”. *Music Theory Spectrum*, v. 24, n. 1, p. 68-102, 2002.

Tymoczko, Dmitri. “The consecutive semitone constraint: a link between Impressionism and Jazz”. *Intégral*, n. 11, p. 135-79, 1997.

MANOEL ARANHA CORRÊA DO LAGO tem dupla formação em Economia e Música. Bacharelou-se em Economia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, seguido de um Mestrado na *Woodrow Wilson School of Public and International Affairs* da Universidade de Princeton, onde também cursou “Pro Seminars in Composition” com Claudio Spiess e “Analytical Methods” com Milton Babbitt no *Woolworth Center of Musical Studies*. Seus estudos musicais realizaram-se também com Madeleine Lipatti e Arnaldo Estrella (piano), Esther Scliar e Annette Dieudonné (Teoria Musical), Michel Phillipot e Nadia Boulanger (composição e análise). Em 2005, doutorou-se (PhD) em Musicologia na UniRio, sob a orientação da Elizabeth Travassos, seguido em 2008 de um Pós-Doutorado em Musicologia no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, sob a orientação de Flavia Toni. Tem publicado textos em revistas especializadas tais como *Revista Brasileira de Música* da UFRJ, *Brasiliana* da Academia Brasileira de Música, *Latin American Music Review* da Universidade do Texas-Austin, *Revista Brasileira* da Academia Brasileira de Letras e nos *Cahiers Debussy* do CNRS–Paris. Coordenou a edição crítica do *Guia Prático* de Heitor Villa-Lobos, lançada em 2009 pela Academia Brasileira de Música e pela FUNARTE. Sua tese *O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana* foi agraciada com o “Prêmio Capes / Área de Artes 2006” e publicada em 2010. Em 2011, foi o organizador do livro *O Boi no Telhado – Música brasileira no Modernismo Francês*, publicado pelo Instituto Moreira Salles. Tem participado de congressos nacionais e internacionais, entre os quais, Simpósio Internacional Villa-Lobos (USP, 2009; 2012), ARLAC-IMS (Cuba, 2014) e Université Paris-Sorbonne (2015). Membro do Conselho da Fundação OSESP - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Membro (Cadeira nº 15) da Academia Brasileira de Música.



Elsie Houston e *Chants Populaires du Brésil*: pesquisas sobre o folclore musical brasileiro e formação de repertório artístico, décadas de 1920 a 1940*

Isabel Bertevelli**

Resumo

Este artigo trata da atuação da cantora Elsie Houston na promoção da música brasileira no exterior, por meio de pesquisa e coleta de temas do folclore musical, palestras e textos publicados em periódicos. Elsie Houston registrou parte desses cantos em livro e gravações, após ter tido contato direto com a música folclórica em suas viagens pelo norte e nordeste brasileiro, junto com seu esposo Benjamin Péret. A cantora teve relação profissional relevante com Mário de Andrade e Heitor Villa-Lobos, que a introduziu a quatro personalidades importantes da época, Guilherme Pereira de Melo (Bahia), Manoel Lemos (Paraíba do Norte), Maestro Franco (Manaus) e Manoel Augusto dos Santos (Pernambuco). O livro *Chants populaires du Brésil* (1930) foi escrito no Brasil pela cantora por solicitação do Comitê Internacional da Liga das Nações, da Sorbonne, e pertence à primeira série de estudos sobre o folclore brasileiro de sua lavra. O livro contém uma coleção de quarenta e duas melodias, com introdução do musicólogo francês Philipe Stern, no qual o repertório é discutido por gêneros.

Palavras-chave

Música brasileira – nacionalismo musical – folclore musical – historiografia musical brasileira – Elsie Houston.

Abstract

This article deals with the role of the singer Elsie Houston in promoting Brazilian music abroad, through research and collection themes of musical folklore, lectures e texts published in journals. Elsie Houston recorded some of these songs in book and recordings, having had direct contact with the folk music in his travels around the North and Northeast, along with her husband Benjamin Peret. The singer had a professional relationship with relevant Andrade and Heitor Villa-Lobos, who introduced the four important personalities of the time, Guilherme Pereira de Melo (Bahia), Manoel Lemos (North Paraíba), Maestro Franco (Manaus) and Manoel Augusto dos Santos (Pernambuco). The book *Chants populaires du Brésil* (1930) was written by the singer in Brazil at the request of the International Committee of the League of Nations, at Sorbonne, and belongs to her first series of studies on Brazilian folklore. The book contains a collection of forty-two melodies, with the introduction of the French musicologist Philipe Stern, in which the repertoire is discussed by genre.

Keywords

Brazilian music – musical nationalism – musical folklore – Brazilian music historiography – Elsie Houston.

*Artigo extraído da dissertação de mestrado da autora, intitulada *Elsie Houston (1902-1943): cantora e pesquisadora brasileira*, defendida Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp (2000).

Agradecimentos: À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pela bolsa de pesquisa, nos dois primeiros anos deste trabalho; ao jornalista Humberto Werneck, pelas informações e alguns artigos de jornais sobre Jaime Ovalle e Elsie Houston; à Jaqueline Péret, neta de Elsie Houston; ao meu orientador Régis Duprat, pela contribuição, estímulo e concepção deste trabalho; à Myriam Xavier Fragoso, pela oportunidade de consulta ao arquivo da família e de Lívio Xavier, pela tradução de algumas cartas em francês, pelas horas desprendidas e pela companhia no delicioso trajeto de ler as cartas de Elsie Houston (desde a época em que estavam acondicionadas no Instituto de História da USP).

** Instituto Padre Chico, São Paulo, SP, Brasil. Endereço eletrônico: isabertevelli@uol.com.br.

Artigo recebido em 4 de novembro de 2011 e aprovado em 11 de junho de 2012.



Os *Chants Populaires du Brésil*, já em parte conhecidos no Brasil, revelam a atividade da ilustre artista cuja preocupação em aperfeiçoar seus dotes vocais não constituem o seu único objetivo. Com esse trabalho a Sra. Elsie Houston ingressa na lista dos pesquisadores que tem trabalhado por um melhor conhecimento sobre a inimitável música popular do nosso país e faz jus a muitos aplausos. (*Diário de São Paulo*)¹

O estudo, análise e interpretação do folclore iniciou-se no século XIX com vários adeptos e especialistas preocupados tanto em descrever as manifestações populares, de maneira teórica ou histórica, como em resgatar as ricas tradições e costumes do Brasil. O folclore musical também teve sua importância, com trabalhos de Silvio Romero, Luciano Gallet, Renato Almeida, Luís Heitor, Oneyda Alvarenga, Mário de Andrade, entre outros. Este último possui uma importância peculiar para a história do folclore brasileiro, pois seus estudos iniciaram, juntamente com os de Luciano Gallet e Renato Almeida, um novo campo de investigação, a pesquisa e análise do folclore musical.

A importância maior de Mário de Andrade como folclorista, apesar do próprio não se considerar como tal, explica-se sobretudo por seus trabalhos de colheita, onde se dedicou, em especial, ao estudo das danças e dos cantos do norte do Brasil, proporcionando a poetas e músicos material para suas composições, como Villa-Lobos, que utilizou temas do folclore em suas músicas. Este era diferente, citou Elsie Houston em entrevista ao *Diário de São Paulo*. Ela afirmou que outros compositores como Francisco Braga (1868-1945), Catulo da Paixão Cearense (1866-1946) e Marcelo Tupinambá (1892-1953) compõem canções que se tornaram rapidamente populares, porém Villa-Lobos “universaliza a melodia de sua criação, sem, entretanto, desfigurar o que nela deve haver de caracteristicamente nacional. Assim são suas ‘Serestas’ tão célebres...”²

O *Diário Nacional* de 1930, num artigo sobre o concerto de Elsie Houston no Salão Vermelho do Hotel Esplanada, fez menção à qualidade do programa escolhido. Além de Debussy, Satie, Ravel, Strawinsky e cantos populares norte-americanos, a parte brasileira foi representada por músicas de Lorenzo Fernandez, Villa-Lobos, Jaime Ovalle e côcos do norte do Brasil. O autor do artigo, provavelmente o próprio Mário de Andrade, enfatizou a importância das peças executadas nesse programa, ressaltando as qualidades de Elsie Houston na escolha do repertório apresentado ao público:

¹ *Diário de São Paulo*, 5 jun. 1931.

² *Diário de São Paulo*, 1 mar. 1929.



O folclorismo musical está assumindo proporções importantes no Brasil. Porém vai no geral sendo mal orientado, e os recitais ao violão, dum amadorismo pueril, apresentam quase sempre coisas de pouco interesse musical e nacional. A Sr.^a Elsie Houston se afasta desse apriorismo sem critério e soube por isso, reunir numa só parte um grupo de cocos, estes sim, produto genuíno da melhor musicalidade brasileira, que é incontestavelmente a nordestina.³

Com repertório musical muito eclético, Elsie Houston mostrava sua versatilidade ao cantar diferentes línguas e com as diferentes interpretações que cada gênero sugere ou necessita. Dentre esses, os cocos do norte foram muito apreciados pela soprano, que sempre os incluía em seus recitais. “Gêneros diversos, mas todos interpretados com a galhardia que já nos habituou a inteligente cantora.”⁴

O primeiro fruto dos interesses e estudos de Elsie Houston pela música brasileira foi a comunicação *La musique, la danse et les cérémonies populaires du Brésil*, de 1928. Nesse trabalho a autora mostrou numa rápida exposição, os nomes de diversas danças, instrumentos e canções do Brasil. Essa pesquisa foi concretizada graças ao Instituto de Cooperação Intelectual da Liga das Nações, que solicitou à cantora um estudo sobre música popular do Brasil, a ser incluído num trabalho de grande tomo sobre a arte popular em diversos países. A comunicação resultante seria apresentada no Congresso Internacional de Artes Populares, promovido em 1928, em Praga, pelo referido Instituto. Embora convidada, Elsie Houston não compareceu a esse congresso, mas enviou o trabalho.

Na série de artigos “Panorama da música popular brasileira”, publicada na revista *O Homem Livre*,⁵ há uma tradução da comunicação enviada por Elsie Houston ao departamento da Liga das Nações. Eis um trecho do comunicado:

Encontra-se comumente na música popular da América Latina o que se poderia chamar ‘um ar de família’: mas quem não for completamente leigo na matéria poderá facilmente distinguir a personalidade musical de cada país. A complexidade de um estudo profundo sobre o folclore me obriga a apresentar neste comunicado somente as características e as fontes principais da música popular brasileira.⁶

³ *Diário Nacional*, 15 fev. 1930.

⁴ *Correio Paulistano*, 16 fev. 1930.

⁵ *O Homem Livre* foi um semanário fundado e dirigido por Geraldo Ferraz (1903-1979) e Mário Pedrosa (1900-1981). A revista foi criada para combater a ação integralista, o nazismo e o fascismo. (CEMAP, Fundo Lívio Xavier).

⁶ *O Homem Livre*, n. 10, 1 ago. 1933, p. 5.



Essas características da música popular brasileira estão contidas em cada gênero musical descrito pela cantora; são os gêneros, segundo ela, “mais espalhados pelo território brasileiro e que constituem por assim dizer o fundo do nosso folclore”. São eles: a modinha, côco, côco de embolada, chula, toada, lundus, jongo, samba e o maxixe; além de outros, como a congada, bumba-meu-boi, pastoris, nau catarineta e o cateretê.

A música brasileira em geral foi de grande interesse e preocupação para Elsie Houston. Prova disso foi seu trabalho de pesquisa, onde recolheu temas do folclore, escrevendo sobre o assunto e registrando parte desses cantos em seu livro e nas gravações das quais participou, após ter tido contato direto com esse tipo de música em suas viagens pelo norte e nordeste brasileiro. Pelo que tudo indica, Elsie Houston e Benjamin Péret viajaram juntos por essas regiões, sendo introduzidos por Villa-Lobos a quatro personalidades importantes da época, o Prof. Pereira de Melo (Bahia)⁷, Dr. Manoel Lemos (Paraíba do Norte), Maestro Franco (Manaus) e Manoel Augusto dos Santos (Pernambuco). O próprio Villa-Lobos, residindo em Paris, escreveu e endereçou a essas personalidades, cartas com conteúdo semelhante.

Paris, 15 de Janeiro de 1929.

Sr. Professor Pereira de Melo

Tenho grande alegria em ter uma oportunidade de lhe escrever. Fico contente, porque posso lhe dar uma prova de que sou muito seu admirador e leitor assíduo, e quanto à oportunidade é para lhe apresentar os portadores desta, que são os meus amigos Benjamin Péret (talentoso escritor, poeta e jornalista francês) e sua senhora Elsie Houston (admirável cantora, primogênita da nossa raça, brasileira genuína em físico, em alma e espírito).

Este simpático casal deseja conhecer o coração da Bahia, e todos os seus característicos. Espero que o ilustre professor os guiará como se fosse para mim mesmo.

Com toda a admiração e simpatia,

*seu servidor agradecido
H. Villa-Lobos⁸*

⁷ Trata-se de Guilherme Pereira de Melo (1867-1932), autor da primeira história da música brasileira, *A Música no Brasil*, publicada em 1908.

⁸ CEMAP, Fundo Lívio Xavier. 15 jan. 1929.



Villa-Lobos escreveu, também, cartas similares ao Dr. Júlio de Mesquita Filho (*O Estado de S. Paulo*), Dr. Nestor Rangel Pestana (*O Estado de S. Paulo*), Dr. Guedes de Mello (*Jornal do Commercio*, RJ), Dr. Raul Pederneiras (Academia de Direito), Dr. Paulo Bittencourt (*Correio da Manhã*, RJ), Dr. Flexa Ribeiro (*O Paiz*, RJ) e Dr. Heitor Beltrão (*Jornal do Commercio*, RJ), apresentando o casal e pedindo para que os recebessem em suas “idas e vindas” por São Paulo e Rio de Janeiro.

A viagem do casal Houston-Péret em 1929 para o norte e nordeste brasileiro para colher temas de canções do folclore e estudar um pouco mais sobre as manifestações culturais do povo, serviram de base para o segundo trabalho de Elsie Houston, o livro *Chants populaires du Brésil*, editado em Paris pela Biblioteca Musical do Museu da Palavra e do Museu Guimet, em 1930, incluído na coleção “Música dos países longínquos”.

Chants populaires du Brésil é um trabalho escrito no Brasil pela cantora por solicitação do Comitê Internacional da Liga das Nações, da Sorbonne e pertence à primeira série de estudos sobre o folclore brasileiro. O livro contém uma coleção de quarenta e duas melodias com introdução do musicólogo francês Philippe Stern e notas da própria Elsie.⁹ As melodias registradas nesse livro estão divididas em gêneros musicais e constam de emboladas, temas de macumba, lundus, cantigas de desafio, modinhas, canções infantis e cantos indígenas.¹⁰

Philippe Stern mencionou no prefácio do livro que Elsie Houston possui uma voz muito notável na qual ela conserva o “timbre popular tão emocionante; ela canta assim numerosas e freqüentemente belas canções que anotou indicando os seus mínimos acentos”¹¹, mostrando assim, como cantá-las. A respeito do registro das músicas apresentadas no livro, Mário de Andrade comenta em seu *Ensaio sobre a música brasileira*.

Nem todas as informações são perfeitas, várias das canções são compiladas de livros anteriores brasileiros e o processo de notação é de colheita não *dáprès nature* mas de pessoas eruditas que conheciam de cor as canções populares. E várias destas têm autor e são popularescas e urbanas. Mas a colheita é importante, as notações são excelentemente bem cuidadas.¹²

Fez-se necessário, no início do trabalho, elucidar a respeito de uma série de sinais que foram utilizados na notação gráfica das canções, para poder registrar de maneira

⁹ O livro está catalogado em *Ensaio sobre a música brasileira*, no capítulo “Bibliografia sobre a música popular brasileira - obras contendo documentação musical não harmonizadas”, de Mário de Andrade.

¹⁰ Os dois cantos indígenas incluídos na obra de Elsie Houston foram retirados, com autorização, do livro *Rondônia*, de Roquete Pinto.

¹¹ Houston, Elsie. *Chants Populaires du Brésil*, p. 15.

¹² Andrade, 1962, p. 178.

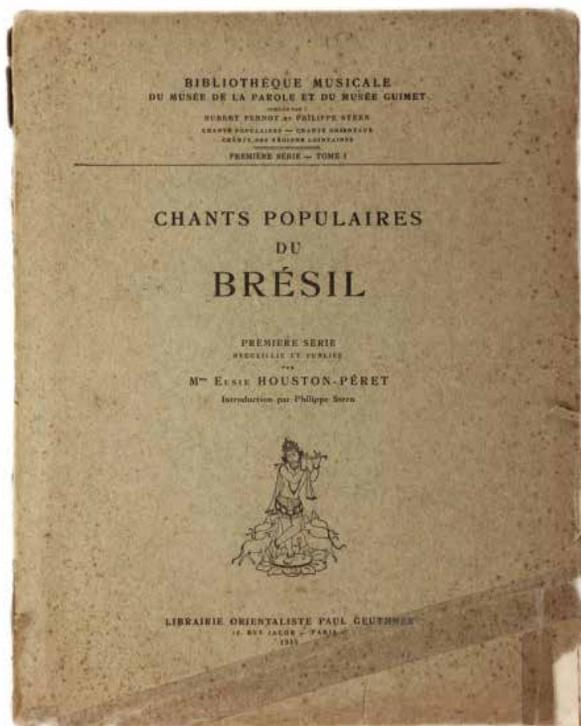


mais fiel possível, na tentativa de exprimir as principais nuances, já que, somente a notação tradicional não seria suficiente. Além dos sinais habituais, como intensidade, altura, timbre, acentos, outros novos são sugeridos, complementando a notação, no sentido de exemplificar a maneira como Elsie Houston cantava tais canções.

Elsie Houston e Philippe Stern não tiveram a intenção de numerar ou classificar os diversos tipos de canções e danças brasileiras, pois elas são numerosas demais, e a documentação para esse trabalho seria insuficiente, e esse não foi o objetivo essencial. A idéia inicial baseou-se na tentativa de situar as canções publicadas entre os três pólos da cultura brasileira. Para tanto, os gêneros apresentados nesse trabalho foram divididos nesses três grupos ou pólos: o negro, o ibérico e o índio.

A música negra, onde há influência na maioria das canções, é marcada pelo aparecimento de ritmos mais vivos. Os ritmos mais amplos e lentos são de influência ibérica, como no caso das modinhas. A música dos índios parece formar um mundo à parte, sem grande influência sobre as canções populares brasileiras estudadas no livro.

Os cantos apresentados foram divididos em gêneros: embolada, côco, chula, tema de macumba, tirana, lundu, cantiga de desafio, modinha, berceuse, canção infantil e canto indígena, que serão comentados no item seguinte.





CANTOS POPULARES DO BRASIL

A sua dedicação mais fecunda foi ela ter se posto ao serviço do canto nacional. Elsie Houston possuía um conhecimento da nossa música popular pelo menos bem mais largo e menos regional que o dos nossos compositores. E muito abalizado, como provam os “Chants Populaires du Brésil”, onde são poucos os enganos e nenhum de importância grave. Mas tomo esses cantos lindos, deturpados pela deficiência da grafia européia, ficam longe da maneira com que Elsie Houston os cantava. (Mário de Andrade)¹³

Sob o título *Chants Populaires du Brésil*, Elsie Houston descreveu a origem e as características de canções, ou que já eram conhecidas, graças ao trabalho de pesquisas de folcloristas e estudiosos do assunto, ou de outras que foram registradas por ela em suas viagens em 1929 pelo norte e nordeste do Brasil.

Os cantos populares são aqueles atribuídos ao povo, de caráter anônimo, ou que tiveram autores próprios e caíram no gosto popular, se mantendo por tradição essencialmente oral. Os cantos registrados nesse trabalho foram apresentados neste capítulo com base no estudo de diversos autores, tendo como fio condutor o trabalho elaborado por Elsie Houston. Eles foram apresentados aqui de acordo com a ordem original do livro, adotada de acordo com as influências sofridas na música, ou seja, no livro Elsie iniciou pelas melodias em que a influência negra é dominante, onde temos as emboladas, os côcos e a chula. Também encontramos essa influência nos temas de macumba e nas tiranas, porém com características novas, “uma grandeza que não se acha nas outras, às vezes quase violenta, grandes intervalos nas partes amplas, paradas muito bruscas e algumas repetições obstinadas”,¹⁴ e os lundus. Posteriormente são apresentados os gêneros de origem ibérica, como a cantiga de desafio e a modinha, e por último os cantos indígenas.

EMBOLADA

Originária do nordeste do Brasil, onde é freqüente na zona litorânea e mais rara na sertaneja, caracteriza-se por uma melodia, “embolada”, quase declamatória (estilo recitativo), com ritmo precipitado de notas separadas, repetidas sobre si mesmas com indolência e agilidade, síncopas e interrupções bruscas e intervalos reduzidos (curtos). É muito ritmada mas ao mesmo tempo flexível, quase graciosa. A influência negra é dominante. O texto é vivo, geralmente cômico, satírico, descritivo ou ainda

¹³ Andrade, Mário de. “Elsie Houston”. *Folha da Manhã*, São Paulo, 10 jun. 1943. Mundo Musical.

¹⁴ Houston, Elsie. *Chants populaires du Brésil*, p. 17.



se constitui numa sucessão lúdica de palavras associadas pelo seu valor sonoro.

Inicialmente rural, a embolada passou para as cidades, caindo no domínio dos cantores de rádio e até em gravações. O exemplo a seguir, o *Bambalelê*, que foi harmonizado por Luciano Gallet, demonstra a associação de “um refrão vivo, mas ainda sereno”, como descreve Oneyda Alvarenga, “a uma estrofe que se desenvolve numa melodia larga”.¹⁵ [*Bambalelê* - Exemplo musical 1]

Refrão:

Óia a vorta do Bambalelê
Bambaleio, óia a vorta do Lelêbambá.

1ª estrofe:

Assubi naquela serra
Quando me vejo em cima me ponho a cismar
Eu cismo tanto que o dia amanhece,
As lágrima desce pra corrê pro má!

O texto é frequentemente cheio de aliteraões e onomatopéias, de dicção complicada, quase como um trava-língua, agravada ainda pela rapidez do movimento musical, com forma de estrofe-refrão. É o que acontece também em outra gravação de Elsie Houston, que consta do exemplo musical. [*Côco Dendê Trapiá* - Exemplo musical 2]

A embolada é mais um processo poético-musical, do que uma forma ou um gênero particular. Como processo, integra várias danças, sendo comum nos côcos, como nos chamados côcos-de-embolada, onde a influência negra também é dominante.

côco

O côco, de origem africana, é uma dança popular nordestina, com ritmo muito vivo, semelhante ao samba do sul. É canto-dança das praias e do sertão. A música inicia-se com um “tirador-de-côco” ou “coqueiro”, entoando versos, cantando em coro o refrão, respondidos pelo côco.

A forma do côco é uma estrofe-refrão. O refrão ou segue a estrofe ou se intercala nela. Poeticamente, apenas, o refrão é fixo, constituindo o caracterizador do côco. As estrofes, quase sempre em quadras de sete sílabas, são tradicionais ou improvisadas.¹⁶

¹⁵ Houston, Elsie. *Chants Populaires du Brésil*, p. 3-4. [Há indicação desse exemplo musical no livro de Oneyda Alvarenga (1950, p. 279), onde a autora cita o livro de Elsie Houston e transcreve a música.

¹⁶ Cascudo, 1962, p. 225.



Nos côcos há um desprezo da lógica e do verossímil que se exprime com ironia e um certo ar de desafio. O côco de embolada era muito usual em Pernambuco e também são empregados como temas de desafio, onde, tendo escolhido um tema musical, cujo refrão é repetido por todos os presentes ou somente pelos dois cantadores, estes, vão se revezando, nas estrofes, tentando vencer o adversário. As perguntas e respostas, improvisadas, se sucedem sem interrupção, até um dos participantes esgotar a imaginação do adversário, sendo o vencedor.

CHULA

A chula é uma dança e um tipo de canção de origem portuguesa; hoje como dança caiu em desuso, e como canção é rara. A palavra chula aparece nos autores brasileiros com sentido muito impreciso, designando ora uma dança singular, ora música destinada a várias danças populares.

Elsie Houston relata, em seu livro, que o termo “chula” é espanhol, mas designa, na Espanha, um gênero muito diferente. No Brasil trata-se de canções não dançadas mas que o cantor ritma com o corpo e que acompanha as batidas de mãos e de golpes de tam-tam. A influência negra predomina, com o cromatismo tão característico e a linha melódica muito sustentada e muito ligada, ao mesmo tempo viva e langorosa, sincopada e alongada com indolência.

A música *Taieiras*, interpretada por Elsie Houston, numa harmonização de Luciano Gallet, é uma chula da Bahia. É um canto negro das festas do congado, festa religiosa onde os aspectos cristãos e pagãos se misturam. Três mulheres, vestidas de branco, que têm o nome de Taieiras, cantam o tema transcrito, cada mulher uma estrofe e as três juntas o refrão.

Oneyda Alvarenga define as Taieiras como “grupo de mulatas, ‘vestidas de branco e enfeitadas de fitas’, que se exibiam nas festas de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário”. Ela prossegue:

Não obedecendo a nenhum assunto, as Taieiras não foram realmente uma dança dramática, mas apenas um cortejo coreográfico. Como tal, e conforme o costume ainda existente no século XIX, incorporavam-se habitualmente às procissões católicas das datas citadas, ao lado de outros conjuntos que desempenhavam danças-dramáticas. Dos cantos de Taieiras só nos ficou uma chula tradicional desses ranchos, espalhada por todo o Brasil com ligeiras variantes de texto e música, da qual colhi em Minas a seguinte versão¹⁷.

¹⁷ Alvarenga, 1950, p. 112-3.



A melodia de *Taieiras* foi colhida por Oneyda Alvarenga em Varginha (MG), em 1935, é uma versão da melodia documentada por Elsie Houston, com algumas modificações de texto e da melodia; no caso da versão de Elsie Houston, publicada em 1930, a música é mais completa. [*Taieiras* - Exemplo musical 3]

Elsie ainda relata que provavelmente a melodia é antiga; ela corresponde, no Brasil, àquelas que são, na América do Norte, os spirituals. A influência negra é sempre dominante; as características musicais são as mesmas que aquelas da canção anterior; o andamento sincopado é muito marcado.

TEMA DE MACUMBA

A macumba é uma importante cerimônia religiosa negra. Os temas musicais são de grande beleza, alguns majestosos, todos impregnados de uma atmosfera misteriosa feita de um estranho misticismo. A melodia é composta de uma linha ampla, com muitos intervalos grandes. O texto é composto de palavras africanas, ou de algumas frases soltas, utilizando, às vezes, palavras como macumba, e algumas variantes, no caso de “Estrela do céu”, melodia também utilizada por Villa-Lobos em arranjo coral.

Estrela do céu é lua nova
cravejada de ouro, macumbêbê
Óia a macumbêbê
Óia a macumbabá (macumbaribá).

TIRANA

Dança cantada e canção originária da Espanha, que chegou ao sul do Brasil por volta de 1790, se generalizando por todo o país.

De dança, a tirana brasileira transformou-se, ao menos na Bahia, em um tipo de canção, habitualmente cantada ao desafio nos trabalhos de lavanderia à beira dos rios, na roça, nos engenhos e pelos tripulantes das canoas e jangadas que navegavam pelos grandes rios. Esse costume de se cantarem tiranas ao desafio chama-se, segundo Pereira de Melo, Arrazoar.¹⁸

O termo arrazoar significa “trocar razões”, expor ou defender, alegando razões, e se prende ao gênero do desafio. A influência negra permanece dominante: síncopa indolente, movimento precipitado em notas repetidas, canto que tende por vezes à palavra, mas uma firmeza de linha se encontra, com interrupções bruscas, repetições

¹⁸ Alvarenga, 1950, p. 164.



e, de vez em quando, grandes intervalos que dão às melodias uma grandeza, uma amplitude nova.

Aribu é uma canção cômica; aparece a alternância entre partes amplas declamadas e ligadas, muito cantadas, seguindo-se de partes mais vivas, rápidas, destacadas e quase faladas; um medo de cantar precipitado, onde a influência negra é particularmente marcada e que se prende ao estilo da embolada. *Aribu* juntamente com *Arzaoar* e os temas de macumba formam, segundo Elsie, o mais bonito grupo e o mais importante desse volume, bem próximo daquele onde a influência negra domina quase exclusivamente.

LUNDU

O lundu forma um ritmo intermediário; é uma canção cômica para ser cantada e dançada com movimentos um pouco rápidos e habitualmente sincopados. O tema geralmente é alegre, risonho e irônico.

Embora seja dado como proveniente de Angola ou do Congo, o lundu se distingue das danças do tipo batuque ou samba, e em que a origem africana é certa ou possível, por ter assumido, como dança especialmente urbana que foi, um certo polimento civilizado que transformou a áspera sensualidade primitiva do batuque em uma volúpia langorosa e requebrada. Tanto mais foi dançado também em salas burguesas.¹⁹

O lundu dança decai, cedendo lugar para o lundu salão, o lundu canção.

Ao contrário da modinha, que no seu período de decadência desceu dos salões para a rua, o lundu subiu das camadas populares para a burguesia e a aristocracia, que lhe deram um lugar nas suas festas mundanas e na sua música cotidiana". [...] "O lundu foi a primeira forma de música negra que a sociedade brasileira aceitou e por ele o negro deu à nossa música algumas características importantes dela, como sistematização da síncopa e o emprego da 7ª abaixada". [...] "No lundu canção a música apresenta muitas vezes uma parte de estrutura declamatória, com valores rápidos e intervalos curtos (estrofes), a que se segue uma outra de caráter coreográfico nítido, e sincopada (refrão).²⁰

¹⁹ Alvarenga, 1950, p. 148.

²⁰ Alvarenga, 1950, p. 150.



CANTIGA DE DESAFIO

“É uma das distrações favoritas do povo brasileiro”.²¹

O desafio forma um gênero muito usado no Brasil, principalmente no nordeste. É uma espécie de torneio cantado onde se encontra uma alternância de uma parte lenta e ligada, o refrão, muitas vezes meio indolente, e uma parte mais rápida, às vezes mais falada do que cantada.

Assim como a embolada, o desafio é considerado um canto puro, pois tem vida própria, isto é, existe e funciona desvinculado de qualquer outra função, que não seja a musical. É, portanto, um gênero poético-musical, independente de coreografia, embora apareça em algumas danças cantadas. A canção *Puxa o melão, sabiá*, segundo os *Chants populaires du Brésil*, é proveniente de Pernambuco ou Alagoas, cantado por Maria Amélia, uma mulata desse estado, se assemelha a um tema argentino cantado pela Mme. de Cabrera, *El sombrero*. [*Puxa o melão sabiá* - Exemplo musical 4]

Consiste essencialmente num torneio poético em que dois cantadores medem os seus talentos de improvisação. Um dos cantadores inicia a provocação, a que o outro deve responder com presteza dentro das perguntas feitas ou do assunto proposto. O torneio dura até que um dos contendores não consegue responder ou se declara vencido. Da poesia é que deriva a importância do desafio para o povo; apesar de indissolúvelmente ligado ao canto, a música é nele funcionalmente sentida como um acessório.

A melodia que servirá para a luta (ou peleja, nome que se dá ao desafio no nordeste), proposta por quem inicia o desafio, é improvisada ou pertence ao repertório anônimo dos cantadores.²²

Dada a própria natureza do gênero, em que a palavra é o elemento essencial, os desafios se desenvolvem com melodias de estrutura simples, que o cantador sujeita ritmicamente aos valores declamatórios do texto. Para cada tipo métrico-estrófico empregado, os cantadores usam melodias diferentes que, pela sua sucessão e necessária mudança de movimento e esquema rítmico, asseguram ao desafio a sua variedade musical.²³

²¹ Houston, Elsie. “Panorama da Música Popular Brasileira”. *O Homem Livre*, n. 11, p. 5.

²² Alvarenga, 1950, p. 255-6.

²³ Alvarenga, 1950, p. 259.



MODINHA

A modinha é um gênero de canção amorosa e sentimental que nasceu na segunda metade do século XVIII e até a segunda metade do século XIX foi exclusivamente música de salão, cultivada internamente tanto no Brasil quanto em Portugal. A influência negra permanece às vezes, mas muito assimilada e em parte recoberta. É a influência ibérica que domina, misturada àquela do bel canto e se tornaram uma transição entre a música dos compositores e as canções puramente populares, apesar de ter origem brasileira, como descreve Bruno Kiefer (1977), referindo-se aos estudos de Mozart de Araújo. No século XIX cai em decadência, passando para o domínio do povo e adquirindo aí uma caracterização nacional mais forte. As modinhas se espalharam consideravelmente e foram cantadas por todos os grupos sociais em todas as regiões do Brasil.

As modinhas são cantos de amor, serenatas dum sentimento exaltado, melancólica e seguidamente nostálgica, sentimento que, mais ainda que a música, dá uma unidade a este grupo.²⁴

Das modinhas apresentadas no *Chants Populaires du Brésil*, Elsie Houston interpretou *Ai que coração* (melodia recolhida em Montes Claros, Minas Gerais, por Mary Houston), *A perdiz piou no campo*, *Papae Curumiassú* e *Foi numa noite calmosa*. Esta última, gravada pela RCA Victor nos Estados Unidos em 1941, foi recolhida e harmonizada por Luciano Gallet na década de 1920, é uma melodia muito conhecida, característica do estilo “carioca”. Sob uma forma um pouco mais pomposa, muito pretensiosa e requintada era cantada pelas mulatas nas ruas do Rio. Esta canção imponente com uma estrofe musical e três letras, é interpretada por Elsie Houston de maneira peculiar, muito sentimental e com certo langor. [*Foi numa noite calmosa* - Exemplo musical 5]

BERCEUSE

Berceuse, ou canção de berço, também chamada de acalanto ou canção de ninar. “Berceuse” é uma melodia usada pelas mães para acalantar e adormecer seus filhos. É uma forma rudimentar de canto, com uma que geralmente se repete em onomatopéia, para ajudar no embalo e assim aquietar e adormecer os pequenos. *Tutu Marambá* é uma canção muito conhecida, popular em todo o Brasil, onde o texto varia freqüentemente, mas a música sempre permanece a mesma.

²⁴ Houston, Elsie. “Panorama da Música Popular Brasileira”. *O Homem Livre*, n. 11, p. 5.



CANÇÃO INFANTIL

As canções infantis ou rodas infantis são numerosas no Brasil. Muitas têm uma bela melodia, com simplicidade e franqueza, próprio das crianças. Encontramos aqui uma influência européia, unida a um aspecto muito brasileiro e original. [*Sabiá da mata* - Exemplo musical 6]

CANTO INDÍGENA

O *Chants Populaires du Brésil* apresenta dois temas incompletos e dois cantos indígenas que foram recolhidos por Roquette Pinto; são cantos dos índios parecidos extraídos do livro “Rondônia”. São melodias sobre alguns graus, retomada com insistência sobre uma nota central repetida; característica que se opõe ao estilo langorosa e ágil. *Nozaniná* é uma melodia conhecida pelos cantores, sendo muito trabalhada por diversos autores e interpretada por vários corais.

REPERTÓRIO MUSICAL DE ELSIE HOUSTON

GRAVAÇÕES COLUMBIA, RCA VICTOR E GRAMOPHONE

Berimbau foi muito cantado, mas só Elsie Houston é que, com a sua inteligência e o seu temperamento, soube traduzir na voz toda a potencialidade que havia na música de Ovalle. [...]

Felizmente tudo isso não desapareceu com a artista. Está otimamente gravado em disco, e curioso é que na distorção fonográfica a voz de Elsie ganhava maior prestígio. Assim a cantora deixou numa pequena coleção de discos um repertório padrão da autêntica maneira de interpretar as canções afro-brasileiras, em que insinuava com exemplar sobriedade um dengue, uma malícia, uma ingenuidade de enfeitiçar. (Manuel Bandeira)²⁵

A produção musical de Elsie Houston revela-se numa série de concertos realizados por ela no Brasil e no exterior, e em seus estudos e pesquisas sobre o folclore musical brasileiro. Parte do material pesquisado foi gravado por ela. A discografia identificada até agora em nossa pesquisa é constituída por gravações realizadas pela Columbia (1929), Gramophone (1929), RCA Victor (1941), além de outras duas gravações, uma para a Columbia e outra para a Gramophone, ambas sem identificação do ano. Nas gravações pela Columbia há a participação de grupos de músicos populares, na grande maioria músicos de renome no meio artístico, como o caso de Gaó, Odmir Amaral Gurgel, pianista nascido em 1909.

²⁵ Bandeira, Manuel. *Flauta de papel*, 1957, p. 161-2.



GRAVAÇÕES

Columbia - 1929:

Côco Dendê Trapiá (côco do Norte)

Sabiá da mata (côco do Norte)

Puxa o melão sabiá (canção pernambucana) com arranjos de Elsie Houston e a participação dos músicos Gaó, Zezinho, Jonas e Chaves

Macumbagelê (samba) de Lilico Leal acompanhada por Gaó, Zezinho e Petit

O barão da Bahia (batuque) de Maria Amélia Barros

Cadê minha pomba rola (batuque de Maceió) com arranjos de Elsie Houston; as duas últimas acompanhadas por Gaó, Jonas e Zezinho

Aribu (côco do Norte), com arranjo de Elsie, acompanhada por Gaó, Zezinho e Chaves

A instrumentação utilizada é variada, com violão, viola caipira, clarinete e percussão, além do vocal.

Gramophone - 1929:

Eh! Jurupanã (côco)

Nigue-nigue-ninhas (berceuse)

Óia o sapo (embolada), também com arranjos de Elsie Houston

Estou com peso (samba) de Sebastião Cirino

Juriatan (côco), todas com acompanhamento de Carlitos e Orquestra Brasileira

As músicas *O barão da Bahia*, *Puxa o melão, sabiá* e *Eh! Jurupanã*, gravadas em 1929 pela Columbia, foram comentadas por Mário de Andrade no capítulo “A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos” incluído em seu livro *Aspectos da Música Brasileira*, onde o autor reflete sobre o problema de se criar uma língua nacional cantada. Mário de Andrade afirma que Elsie Houston era uma cantora admirável pois conseguia em suas gravações a pronúncia exata dos fonemas nacionais. Sua dicção clara permitia conseguir das canções toda expressão do canto, atingindo assim a perfeição em suas gravações. Seu timbre, “que aliás é lindíssimo”, extremamente agradável nessas gravações, não apresentava, segundo Mário, muita evidência nacional, não tendo, porém, timbrações européias. Mesmo assim, era o que na época havia de mais brasileiro como voz erudita. Mário de Andrade ainda lembra que a voz de Elsie Houston se equiparava à das “cantoras afroianques de spirituals”, identificando-a em particular, com a cantora norte-americana Marian Anderson, também nascida em 1902. Essa correlação foi feita pelas características vocais de Elsie: o timbre, a limpeza de emissão, a entoação e a nasalização; características que fizeram de Elsie Houston um modelo na arte de cantar, tanto na perfeição dos fonemas, de fala culta ou não, quanto a sua expressão nacional.



Acreditamos que esta admirável cantora foi quem atingiu em discos a maior perfeição como prolação exata dos fonemas nacionais. Que admirável e exata riqueza de vogais surdas! Sua voz não é muito fonogênica e perde um pouco do seu timbre próprio na gravação, mas por esta se percebe a extrema perfeição dos fonemas tanto de fala culta, como em certos casos de caracterização inculta, exigidos pelas peças populares que estão gravadas. A cor das vogais surdas é notavelmente rica e apropositada, os grupos consonânticos são habilmente emitidos, os r, l e s finais se diluem com excelente discricção, sem se caracterizarem, como no caso da Sr.^a Carmem Gomes, por uma espécie de final brusco, de menos agradável efeito.²⁶

RCA Victor - 1941 (Estados Unidos):

Foi numa noite calmosa (modinha carioca nº 5 - harmonizada por Luciano Gallet)

Bahia (letra de Álvaro Moreira e música de Hekel Tavares)

Dança do caboclo (harmonizada por Hekel Tavares)

Benedito pretinho (harmonizada por Hekel Tavares)

Bia-ta-tá (harmonizadas por Hekel Tavares)

Berimbau (letra de Manuel Bandeira e música de Jaime Ovalle)

Três pontos de santo: Chariô, Aruanda, Estrela do mar (Jaime Ovalle)

Taieiras (harmonizado por Luciano Gallet)

Bambalelê (harmonizado por Luciano Gallet)

Canção do carreiro (seresta nº 8 - Villa-Lobos)

Todas foram gravadas com Pablo Miguel ao piano

Cantando os braços morenos e a pinta do rosto, a dançante cabeça, desdobrava o charme ambíguo; era sopro, tensão, malinconia, timbre de violência e ternura, noite calmosa, dança de caboclo, biatatá, berimbau, bambalelê, quibungo, taieira, ponto de santo; lirismo agressivo, anarquia, êxtase; tonal, atonal; azul terrível, estrela do céu é lua nova.²⁷

Estas canções, exceto a *Canção do carreiro*, foram remasterizadas, em 1996, num compact disc intitulado *Rare Recordings of Songs*.²⁸

O álbum produzido pela RCA Victor nos Estados Unidos, em 1941, reflete o grande interesse que existia naquela época por música “exótica” pouco conhecida. A música da América Latina no geral e da América do Sul também estava

²⁶ Andrade, 1991, p. 99.

²⁷ Mendes, Murilo. *Retratos relâmpago*, 1965-66, p. 97.

²⁸ Além de Elsie Houston, o CD consta de músicas interpretadas pela russa Maria Kurenko e por Marguerite Castellano-Taggart; esta última cantando músicas dos índios norte-americanos.



muito em voga, o que levou à crescente presença de artistas e músicos latino-americanos nos EUA, tais como Carmem Miranda. Segundo o crítico americano Philip L. Miller, “embora fosse considerada essencialmente uma ‘disease’, a voz de Elsie recebeu cuidadoso preparo; para meus ouvidos, a qualidade desta voz sobressai com rara beleza”;²⁹ sua voz possui uma dramaticidade, uma irresistível fascinação, “um estilo que a distingue e que a torna memorável”.³⁰

Gramophone - (ano não identificado):

Desejo (Villa-Lobos)

Estrela é lua nova (Villa-Lobos)

Na paz do outono (Villa-Lobos)

Realejo (dedicada a Elsie Houston - (Villa-Lobos)

Acompanhamento ao piano de Lucília Villa-Lobos³¹

Existe, também, a indicação em uma propaganda de que Elsie Houston gravou outras músicas para a Columbia. São elas:

Columbia - (ano não identificado):

Sonhador (fox-trot)

Se eu tivesse um filme falado de você (fox-trot)

Por teu amor por ti (modinha)

Miss Fortaleza (valsa)

A sombra do nosso amor (canção)

Vou pra Bahia (samba-canção)

O coração das muié (canção sertaneja)

No repertório gravado, Elsie Houston interpretou, além dos tradicionais cantos populares, Jaime Ovalle, Hekel Tavares, Luciano Gallet e Villa-Lobos.

Corolariamente Elsie Houston se dedicava a revelar as canções de Villa-Lobos. Nem sempre os dois viviam em bons termos de amizade, mas já se viu dois seres “temperamentais” como eles, viverem sempre naquela paz? Porém Elsie Houston colocava a música de Villa-Lobos acima de Villa-Lobos. E não só ela contribuiu, num momento de luta, para impor os cantos dele, como é possível lembrar o que Villa-Lobos

²⁹ Philip L. Miller em cópia xerográfica pertencente ao CEMAP, Fundo Lívio Xavier.

³⁰ Richard K. Gate. Encarte do CD *Rare Recording of Songs*. Áustria. SANCTUS, 1996.

³¹ Essas músicas estão catalogadas no Museu Villa-Lobos, no Rio de Janeiro, mas não foi possível fazer uma reprodução das gravações e nem ao menos ouvi-las para avaliação, por falta de recursos técnicos do Museu na época da consulta e verificação de dados para a pesquisa.



aprendeu escutando ela cantar. Eu o surpreendi devorando os cantos brasileiros de Elsie Houston, mas com uma avidez de fera de jaula.³²

Além de Villa-Lobos, o compositor Jaime Ovalle (1894-1955) foi muito divulgado por Elsie Houston no exterior, sendo apresentado por ela ao público norte-americano.

E referindo-se a esse compositor [Jaime Ovalle], não podemos deixar de lembrar o nome de Elsie Houston, a malograda cantora brasileira, desaparecida em condições tão trágicas. Alimentando, pela música de Jaime Ovalle, incondicional admiração, tornou-se, em breve, uma de suas mais preciosas intérpretes e tornou-a conhecida em vários países da América e da Europa.³³

De acordo com indicação do artigo referente a Jaime Ovalle, publicado no *Diário de Notícias*³⁴, na apresentação de Elsie Houston, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em 1940, duas obras do programa foram muito apreciadas por críticos, pela originalidade: *Canção do carreiro*, de Villa-Lobos e *Berimbau*, onde Ovalle utilizou em sua composição temas folclóricos.

Vasco Mariz se refere à Elsie Houston quando escreve sobre as cantoras do passado; são três “estrelas”: Rosetta da Costa Pinto, Carmen Gomes e Elsie, “internacionalmente apreciada”:

Elsie, que se apresentou com sucesso em Paris e Nova Iorque, foi excelente intérprete do nosso *lied*, desde a temível *Canção do Carreiro* até as antigas banalidades de Hekel Tavares. Não possuía um órgão vocal de primeira ordem, mas a compreensão adequada do nosso cantar dava grande autoridade às suas realizações.³⁵

De fato, a grande conquista de Elsie Houston foi a sua percepção nas soluções naturais para o canto erudito; soluções estas que a cantora utilizava nas canções populares constantes de seu repertório, e o nível alcançado em suas interpretações, capaz de chamar a atenção de grandes personalidades da época. Outra comparação feita por Mário de Andrade foi em relação à cantora Germaninha Bittencourt, a quem o autor também dedicou um artigo póstumo, datado de 1931 e publicado em *Música doce música*. Esta cantora também se dedicou à interpretação e divulgação da música brasileira, porém não obteve tanto êxito quanto Elsie e não possuía as qualidades vocais e humanas desta.

³² Andrade, Mário de. “Elsie Houston”. *Folha da Manhã*, São Paulo, 10 jun. 1943. Mundo Musical.

³³ *A Noite*, 31 jan. 1946.

³⁴ *Diário de Notícias*, 8 out. 1944.

³⁵ Mariz, 1977, p. 238.



Mário de Andrade fez outra referência interessante que foi apontada por Jorge Coli. Trata-se da oposição entre Elsie Houston e a cantora fictícia Siomara Ponga, um dos cinco personagens que Mário criou em *O banquete*, publicado também no *Mundo Musical*. Nesse trabalho o autor exaltou as características de Elsie e comparou com Siomara, esta também uma grande cantora, com excelente técnica e estilo requintado, porém, ela foi o lado oposto de Elsie.

Ela [Siomara Ponga], apenas como a maioria infinita dos virtuosos internacionais, não fizera mais que disvirtuar sua sublime predestinação [...] jamais se propusera com lealdade que a arte não quer dizer bem feito, mas fazer melhor.³⁶ [...]

Elsie Houston era a virtuosidade em seu melhor sentido, em seu único sentido legítimo, a serviço das revelações.³⁷

Mário de Andrade inspirou-se em vários modelos reais para formar os traços de Siomara Ponga, sendo o oposto de Elsie Houston³⁸, caracterizando os cantores que pouco enfatizavam a música brasileira em seus recitais e não desenvolveram uma intuição maior ou uma capacidade para se envolver com as preocupações e necessidades da música de então. Elsie foi o modelo ideal, um modelo na arte do canto e tinha cabedal e competência para isso.

A música erudita passava por uma etapa de descoberta, onde o folclore serviu como modelo para a música nacional; esta adquiriu uma característica culta graças ao trabalho de compositores como Luciano Gallet e Villa-Lobos. Em geral os músicos compunham na maneira europeia, e os intérpretes, sobretudo os cantores, se viam acuados sem saber como se manifestar em relação à interpretação da música brasileira e ao próprio repertório escolhido. Este problema foi mais perceptível entre os cantores onde o problema do nacional está implícito, em virtude da questão da prosódia, dicção e interpretação da música. A voz de Elsie Houston surgiu nessa época, onde a questão do nacional estava em evidência e discussão.

Devido a importância de Elsie Houston como pesquisadora, intérprete e permanente divulgadora da música brasileira, foi de grande relevância o resgate de sua figura, ampliando o conhecimento de sua contribuição e conhecendo igualmente o repertório que interpretou. Além do repertório nacional, Elsie Houston pesquisou e escreveu sobre o folclore, tendo publicado dois trabalhos sobre o assunto.

Com base no esclarecimento da hipótese de que a música brasileira teria encontrado na voz de Elsie Houston uma maneira própria de expressão, tanto no que con-

³⁶ Andrade, 1977, p. 53. (Obra citada em Coli, 1998, p. 227).

³⁷ Andrade, Mário de. "Elsie Houston". *Folha da Manhã*, São Paulo, 10 jun. 1943, *Mundo Musical*.

³⁸ Essa questão foi apontada por Coli, 1998, p. 225. [Trabalho reproduzido na *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, 1993].



cerne ao seu repertório como a sua maneira pessoal de expressar o canto nacional, pouco estudado na época, a pesquisa visou resgatar a memória histórica e artística da cantora, estudando sua trajetória e percorrendo fatos que comprovassem sua contribuição ao panorama histórico-musical brasileiro entre as décadas de 1920 e 1940.

Assim identificamos para esta pesquisa alguns objetivos básicos: resgatar a memória histórica e artística da cantora brasileira; revelar sua contribuição na divulgação do folclore, seja escrevendo sobre ele, seja interpretando-o como cantora, recuperando suas obras e gravações; identificar na interpretação de Elsie Houston elementos característicos do canto nacional; estudar a participação da cantora na reflexão e difusão, no mundo europeu e americano, do repertório musical brasileiro. Dentre o trabalho da cantora, encontramos gravações realizadas entre 1929 e 1940.

DISCOGRAFIA

A discografia de Elsie Houston encontrada nas pesquisas consta de trinta e cinco músicas gravadas por ela entre 1929 e 1941. As fontes para as pesquisas foram: Discoteca Oneyda Alvarenga, do Centro Cultural São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Arquivo Sonoro, da Divisão de Música da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro), Discoteca da Rádio Cultura e Museu Villa-Lobos (Rio de Janeiro), além das informações em jornais de época sobre outras músicas que não conseguimos localizar. Identificamos, também, a participação da cantora no CD *"The radio years - the second world war years - 1939-1945"*, com interpretação de cantores como Pierre Bernac, Maggie Teyte, Suzanne Danco, Dorothy Maynor, Mado Robin, Giovanni Malipiero, entre outros; porém não obtivemos maiores informações sobre o CD.

Dentre as músicas pesquisadas encontramos vinte e quatro, das quais possuímos uma reprodução em fita cassete, além do CD editado em 1996 pela Sanctus com obras gravadas em 1941 pela RCA Victor nos Estados Unidos.

Seis músicas gravadas por Elsie Houston estão apresentadas nos exemplos musicais e foram escolhidas especialmente por dois motivos. Em primeiro lugar porque suas melodias constam do livro *Chants populaires du Brésil*, de Elsie Houston. *Côco dendê tapiá*, *Puxa o melão sabiá* e *Sabiá da mata* foram transcritas baseadas no original editado em 1930. *Bambalelê*, *Taieiras* e *Foi numa noite calmosa*, foram reproduzidas a partir de suas partituras impressas, com harmonização de Luciano Gallet.

Em segundo lugar, essas obras exemplificam a interpretação de Elsie Houston em gêneros diversos, tanto na conhecida modinha *Foi numa noite calmosa*, com harmonização de Gallet, como nas emboladas ou nas gravações mais antigas dos côcos e canções de desafio ou infantis. Gêneros, épocas ou músicas distintas, mas sempre com a perfeição na dicção, na emissão e na interpretação registrada em discos.



Discografia de Elsie Houston

Fonte: Centro Cultural São Paulo - Discoteca Oneyda Alvarenga/Música Popular

Disco D78 - 888 (disco 78 rpm, 10") - Columbia 7014-B

Autor: Maria Amélia Barros

Título: O barão da Bahia (embolada)

Acompanhamento: Gaó, Jonas e Zezinho

Disco D78 - 698 (disco 78 rpm, 10") - Gramophone - K-7075

Autor: anônimo, Elsie Houston (arranjo)

Título: Cadê minha pomba rola (batuque de Maceió)

Autor: anônimo, Elsie Houston (arranjo)

Título: Eh! Jurupanan (côco)

Título: Nigue-nigue-ninhas (canção de ninar)

Oia o sapo (embolada)

Acompanhamento: Carlitos e sua Orquestra Brasileira

Disco D78 - 268 (disco 78 rpm, 10") - Columbia - 7050-B

Autor: Elsie Houston (arranjo)

Título: Côco Dendê Trapiá (embolada)

Sabiá da mata

Título: Puxa o melão, sabiá (canção pernambucana)

Acompanhamento: Gaó, Zezinho, Jonas e Chaves

Disco D78 - 2323 (disco 78 rpm, 10") - Columbia - 5182

Autor: Lilico Leal

Título: Macumbagelê (maxixe)

Acompanhamento: Gaó, Zezinho e Petit

Disco D78 - 701 (disco 78 rpm, 10") - Gramophone - K-7133

Autor: Sebatião Cirino

Título: Estou com peso (maxixe)

Juriatan (côco do Rio Grande do Norte)

Acompanhamento: Carlitos e sua Orquestra Brasileira

Fonte: Centro Cultural São Paulo - Discoteca Oneyda Alvarenga

Coleção Salatiel Coelho



Disco D78 - 7381 (disco 78 rpm) - RCA Victor 17969

Autor: Heitor Villa-Lobos

Título: Canção do Carreiro (seresta nº 8)

IEB - Instituto de Estudos Brasileiros/Arquivo Mário de Andrade

Série: Discos - Música brasileira popular

Disco Dmbp 122 (disco 78 rpm, 10") - Columbia 7053

Autor: Elsie Houston (arranjo)

Título: Aribu (côco do Norte)

Acompanhamento: Gaó, Zezinho e Chaves

Título: Eh! Jurupanan (côco do Norte)

Acompanhamento: Hekel, Pernambuco, Sampaio e Calazans

Disco Dmbp 123 (disco 78 rpm, 10") - Columbia 7050

Título: Puxa o melão, sabiá (canção pernambucana)

Acompanhamento: Gaó, Zezinho e Petit

Côco Dendê Trapiá

Sabiá da mata (côco do Norte)

Acompanhamento: Gaó, Zezinho, Jonas e Chaves

Disco Dmbp 27 (disco 78 rpm, 10") - Columbia 7014

Autor: Maria Amélia Barros

Título: O barão da Bahia (vocal)

Acompanhamento: Gaó, Jonas e Zezinho

Autor: Elsie Houston (arranjo)

Título: Cadê minha pomba rola (vocal-batuque)

Acompanhamento: Gaó, Jonas e Zezinho

Elsie Houston sings brazilian songs (disco 33 rpm, mono, 10") - Estados Unidos:
RCA Victor, LCT 1143, 1941

Fonte: Museu Villa-Lobos/RJ, Discoteca da Rádio Cultura/SP

Autor: Luciano Gallet (harmonização)

Título: Foi numa noite calma (modinha carioca nº 5)

Autor: Álvaro Moreira/Hekel Tavares

Título: Bahia (côco)

Autor: Hekel Tavares (harmonização)

Título: Dança de caboclo (côco)

Bia-tá-tá (canção folclórica)



Benedito pretinho (canção folclórica)
Autor: Jaime Ovalle
Título: Berimbau (lenda amazônica)
Três pontos de santo: (temas afro-brasileiros)
Chariô, Aruanda, Estrela do mar
Autor: Luciano Gallet (harmonização)
Título: Taieiras (chula)
Bambalelê (embolada)
Autor: Heitor Villa-Lobos
Título: Canção do carreiro (seresta nº 8)
Acompanhamento: Pablo Miguel (piano)

Rare recording of songs (Compact Disc, estéreo, 5") - Áustria: Sanctus, 1996
Remasterização do disco *Elsie Houston sings brazilian songs*, exceto a música
Canção do carreiro
Acompanhamento: Pablo Miguel (piano)

The radio years - the second world war years - 1939-1945 (Compact Disc) Participação de Elsie Houston com interpretação de cantores como Pierre Bernac, Maggie Teyte, Suzanne Danco, Dorothy Maynor, Mado Robin, Giovanni Malipiero, entre outros. [Informação encontrada na Borders, via internet].

Exemplos musicais

Exemplo musical 1 - *Bambalelê* (embolada)
Harmonizado por Luciano Gallet
Piano: Pablo Miguel
RCA Victor/Nova Iorque/1941 (original)
Fonte: Discoteca da Rádio Cultura
Sanctus/Áustria/1996 (remasterização)

Exemplo musical 2 - *Côco dendê trapiá* (embolada)
Gaó, Zezinho, Jonas e Chaves
Columbia/1929
Fonte: Discoteca "Oneyda Alvarenga"
Centro Cultural São Paulo

Exemplo musical 3 - *Taieiras* (chula)
Harmonizado por Luciano Gallet



Piano: Pablo Miguel
RCA Victor/Nova Iorque/1941 (original)
Fonte: Discoteca da Rádio Cultura
Sanctus/Áustria/1996 (remasterização)

Exemplo musical 4 - *Puxa o melão, sabiá* (cantiga de desafio)
Gaó, Zezinho, Jonas e Chaves
Columbia/1929
Fonte: Discoteca “Oneyda Alvarenga”
Centro Cultural São Paulo

Exemplo musical 5 - *Foi numa noite calmosa* (modinha)
Harmonizado por Luciano Gallet
Piano: Pablo Miguel
RCA Victor/Nova Iorque/1941 (original)
Fonte: Discoteca da Rádio Cultura
Sactus/Áustria/1996 (remasterização)

Exemplo musical 6 - *Sabiá da mata* (canção infantil)
Gaó, Zezinho, Jonas e Chaves
Columbia/1929
Fonte: Discoteca “Oneyda Alvarenga”
Centro Cultural São Paulo



REFERÊNCIAS

- Alvarenga, Oneyda. *Música popular brasileira*. Rio de Janeiro/Porto Alegre/São Paulo: Globo, 1950.
- Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. (Obras de Mário de Andrade, v. 6). São Paulo: Martins, 1962.
- Andrade, Mário de. *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- Andrade, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. (Obras de Mário de Andrade, v. 11). São Paulo: Martins, 1991.
- Bandeira, Manuel. *Flauta de papel*. Rio de Janeiro: Alvorada, 1957.
- Bertevelli, Isabel Cristina Dias. *Elsie Houston (1902-1943): cantora e pesquisadora brasileira*. Dissertação Mestre em Artes (Área de Concentração: Música). Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São Paulo, 2000.
- Cascudo, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 2.ed. (Enciclopédia Brasileira – Biblioteca de Obras subsidiárias, série A – Assuntos brasileiros). Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1962.
- Coli, Jorge. *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. (Viagens da voz). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1998.
- Houston Péret, Elsie. *Chants populaires du Brésil*. Première série recueillie et publiée par Mme. Elsie Houston-Péret; introduction par Philippe Stern. Bibliothèque Musicale du Musée de la Parole et du Musée Guimet. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1930.
- Houston Péret, Elsie. “Panorama da Música Popular Brasileira”. *O Homem Livre*, São Paulo, n. 10, 1 ago. 1933, p. 5; n. 11, 14 ago. 1933, p. 5; n. 12, 22 ago. 1933, p. 2.
- Kiefer, Bruno. *A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira*. 2ª ed. (Luís Cosme, v. 9). Porto Alegre: Movimento, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1977.
- Marcondes, Marcos Antônio (ed.) *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. 2ª ed. São Paulo: Art, 1998.
- Mariz, Vasco. *A canção brasileira: erudita, folclórica, popular*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, (Retratos do Brasil, v. 111), 1977.
- Mendes, Murilo. “Elsie Houston”. In: *Retratos relâmpago: poesia completa e prosa*. (Textos e documentos, v.24). São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1965-66, p. 97.



ISABEL CRISTINA DIAS BERTEVELLI é Mestre em Arte, na área de concentração Música, pelo Instituto de Artes da UNESP/SP (2000). Graduada em Educação Artística com habilitação em Música, pelo mesmo Instituto (1990). Desde 1991 trabalha com educação musical da pessoa com deficiência visual e Musicografia Braille no Instituto de Cegos Padre Chico, onde exerce desde 2014 a função de Coordenadora de Arte e Cultura. Em 2015 criou, implantou e coordenou o Centro de Produção de Recursos Adaptados do IPC, produzindo materiais e partituras musicais em braille e tipos ampliados. Desde 2010 é Educadora Musical do Programa Descubra a Orquestra na Sala São Paulo, da Fundação OSESP e desde 2012 ministra aulas no curso de Licenciatura em Música da FAC FITO / Faculdade de Ciências do Instituto Tecnológico de Osasco. Membro voluntária do Grupo Técnico do Conselho Ibero-Americano do Braille na área de Musicografia Braille. Ministra oficinas e cursos em simpósios e encontros, dedicando-se tanto ao ensino da música para deficientes visuais e à formação de educadores, quanto à produção de material específico e transcrição de partituras musicais em braille.



Modelagem sistêmica do *Ponteio Nº 2* de Camargo Guarnieri segundo a teoria dos contornos*

Liduíno Pitombeira**

Resumo

Neste trabalho examinamos uma metodologia de composição por reconfiguração paramétrica intertextual denominada modelagem sistêmica. Para esse fim, utilizamos a teoria dos contornos com a finalidade de determinar um sistema composicional hipotético para o *Ponteio Nº 2* de Camargo Guarnieri. Esse sistema será determinado através da análise de contorno melódico e de um procedimento de generalização paramétrica, que possibilitará a proposição de um modelo para a obra, expresso em parte por uma função programada em *MatLab*, e será a base para o planejamento do segundo movimento de uma obra para trio de madeiras.

Palavras-chave

Modelagem sistêmica – sistemas composicionais – generalização paramétrica – teoria dos contornos.

Abstract

In this paper, we examine a compositional methodology based upon intertextual parametric reconfiguration called systemic modeling. To this end, we use the theory of contours in order to determine a hypothetical compositional system for the *Ponteio Nº 2* by Camargo Guarnieri. This system will be determined by the melodic contour analysis and a parametric generalization procedure, which will allow the proposal of a model for the work, expressed in part by a function programmed in *MatLab*, and will be the basis for the planning of the first movement a work for woodwind trio.

Keywords

Systemic modelling – compositional systems – parametric generalization – theory of contours.

* Este trabalho é parte integrante do projeto de pesquisa *Produção de obras originais a partir da modelagem sistêmica do primeiro caderno de Ponteios de Camargo Guarnieri*, que está sendo desenvolvido pelo autor no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Outro artigo do mesmo autor, intitulado “Modelagem sistêmica do *Ponteio Nº 2*, Caderno 1, de Camargo Guarnieri a partir da teoria dos contornos, da teoria da variação progressiva e da análise particional”, publicado nos Anais do 13º Colóquio de Pesquisa da UFRJ, utiliza também o *Ponteio Nº 2*, mas apenas como estudo de caso para demonstrar a metodologia envolvida em uma modelagem sistêmica a partir de três perspectivas teóricas diferentes, mas não propõe uma modelagem completa. O presente artigo focaliza o mesmo *Ponteio*, mas propõe uma modelagem integral da obra exclusivamente a partir da Teoria dos Contornos, incluindo a criação de aplicativos computacionais e de uma obra original a partir do mesmo sistema; a referida obra foi uma encomenda do Trio Vientos Tejanos, do Texas (EUA).

** Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: pitombeira@musica.ufrj.br.



Este trabalho apresenta uma metodologia de produção composicional, que consiste basicamente na reconfiguração paramétrica de uma determinada obra intertextual, a partir de procedimentos analíticos, com a finalidade de produzir uma nova obra. É nossa intenção que essa nova obra, conquanto seja distinta do texto original em nível superficial, conserve relações de parentesco em níveis estruturais profundos com esse intertexto, levando-se em consideração certas perspectivas analíticas. São centrais para essa metodologia composicional os conceitos de modelagem sistêmica (Moraes e Pitombeira 2011, 2012, 2013a e 2013b), sistemas composicionais e generalização paramétrica.

Inicialmente apresentaremos esses três conceitos, para, em seguida, propormos, a partir da modelagem sistêmica, um sistema composicional hipotético que descreva características estruturais específicas do *Ponteio Nº 2* de Camargo Guarnieri¹, exclusivamente a partir da teoria dos contornos. Esse sistema será a base para o planejamento composicional do terceiro movimento (*Siluetas*) de uma obra para trio de madeiras (oboé, clarinete e fagote) intitulada *Vientos Tejanos, Op. 203*.²

MODELAGEM SISTÊMICA, GENERALIZAÇÃO PARAMÉTRICA E SISTEMAS COMPOSICIONAIS

Define-se um modelo “como a representação simplificada de um sistema real com o objetivo de estudo deste sistema” (Mororó, 2008, p. 27). No domínio da engenharia, a modelagem se relaciona à criação de um modelo físico (protótipo), em dimensões reduzidas, e de um modelo matemático, ou seja, de uma estrutura formal que descreve as características intrínsecas e comportamentos peculiares do sistema modelado.

Pode-se aplicar esse procedimento metodológico no âmbito musical, ao se utilizar uma determinada ferramenta analítica para propor um modelo que descreva certos aspectos de determinada obra. Essa representatividade do modelo analítico é parcial³, ou seja, focaliza somente em determinados aspectos, desprezando, por conseguinte, outros aspectos, que poderão ser objeto de uma modelagem posterior através do emprego de outras técnicas analíticas. Assim, por exemplo, a análise harmônica tradicional é uma ferramenta capaz de modelar determinada obra do ponto de vista das configurações verticais das alturas, desprezando outros parâmetros, inclusive o registro. A análise de contorno melódico, por sua vez, despreza as alturas e os ritmos, entre outros parâmetros, para se concentrar exclusivamente nas silhuetas dos gestos melódicos.

¹ Embora os *Ponteios* de Guarnieri sejam divididos em cinco cadernos, a numeração é contínua, ou seja, o primeiro *ponteio* do segundo caderno, por exemplo, é o de Nº 11.

² A modelagem de outros dois *Ponteios* de Guarnieri, também do primeiro Caderno, a partir de outras ferramentas analíticas, produziram subsídios para a composição dos demais movimentos de *Vientos Tejanos, Op. 203*.

³ Uma análise exaustiva é desinteressante do ponto de vista composicional, uma vez que resulta na própria obra analisada. Nosso interesse, como compositor, é produzir uma nova obra que conserve similaridades apenas em nível profundo com a obra original, na perspectiva de algum parâmetro específico.



A modelagem sistêmica é uma metodologia que surgiu gradualmente a partir da convergência da teoria intertextualidade (Kristeva, 1969 e 2005; Straus, 1990; Korsin, 1991; e Klein, 2005) com a teoria dos sistemas composicionais. Essa última, por sua vez, se inspirou em alguns aspectos da teoria geral dos sistemas, de Bertalanffy, o qual descreve um sistema como “um conjunto de elementos em interação” (Bertalanffy, 1968, p. 38). A linguagem, as artes, nas quais se inclui a música, são classificados como um sistema simbólico coordenado por “regras do jogo” (Bertalanffy, 1968, p. 29). Para Georg Klir (1991, p. 5-9), um sistema pode ser definido de maneira geral como “um conjunto de objetos e relações”. Meadows (2008, p. 11) acrescenta a funcionalidade à definição de Klir. Com base nessas definições, Lima (2011, p. 62) propõe que: “um sistema composicional é um conjunto de diretrizes formando um todo coerente, que coordena a utilização e interconexão de parâmetros musicais, com o propósito de produzir obras musicais”. Atualizamos essa definição incluindo, além de parâmetros, os próprios materiais, fato particularmente importante ao lidarmos com sistemas intertextuais que utilizam blocos intertextuais sem modificação paramétrica.

O objetivo da modelagem sistêmica é, em uma primeira etapa, identificar os valores dos parâmetros musicais e as relações entre eles. Em uma segunda etapa, esses parâmetros e suas relações são generalizados, ou seja, perdem-se as características particulares. Essa generalização paramétrica é condição necessária para que se possa vislumbrar a estrutura mais profunda, ou seja, o sistema composicional, que consiste em um conjunto de definições capazes de produzir, a partir de um planejamento composicional posterior, tanto a estrutura original modelada como outras estruturas similares⁴. É durante a fase de planejamento composicional que as estruturas abstratas sugeridas pelo sistema são associadas a valores particulares.

Tomemos, como exemplo, os sete compassos iniciais das *Variationen für Klavier, Op. 27*, de Webern, mostrada na Fig. 1A. Uma análise do conteúdo de classes de alturas (cromas), isto é, das alturas sem que se considere o registro, nos revela que o primeiro compasso contém as cromas {4,5,11}, o segundo compasso contém as cromas {1,6,7}, o terceiro, quarto e quinto compassos contém as cromas {0,2,3,8,9,10}, e o sexto e sétimo compassos contém palindromicamente os conteúdos cromáticos do segundo e do primeiro compassos respectivamente. Partindo-se unicamente desses dados, pode-se compor um novo trecho (Fig. 1B), no qual as estruturas métricas, rítmicas, temporais, articulatórias e dinâmicas são distintas do trecho original, mas o conteúdo cromático é o mesmo.

Uma análise subsequente nos revela que todos os conjuntos cromáticos dos compassos 1,2,6 e 7 pertencem, na verdade, à classe de conjuntos [016]⁵ e que

⁴ Um estudo mais detalhado sobre a teoria dos sistemas composicionais pode ser encontrada em Lima (2011).

⁵ Neste trabalho as classes de conjuntos de classes de alturas não são classificadas pelo número de Forte, mas pelas formas primas entre colchetes.



os conjuntos cromáticos dos compassos 3,4 e 5 pertencem à classe de conjuntos [012467]. Observa-se ainda que a classe [016] é um subconjunto tricordal da classe [012467]. Com base nessa análise, mais abstrata que a primeira, pode-se propor uma generalização paramétrica da seguinte forma: a obra é um palíndromo, no qual, os dois primeiros e os dois últimos compassos são construídos a partir de um determinado tricorde X e os compassos centrais são construídos a partir de um hexacorde Y que contém X como um de seus subconjuntos. Essa generalização paramétrica nos conduz ao estabelecimento de um sistema composicional, mostrado na Tab. 1 e denominado W27, que é, simplesmente, um conjunto de definições articuladas a partir da generalização paramétrica anterior. Um trecho resultante desse sistema pode ser observado na Fig. 1C, na qual um hexacorde [014589] é emoldurado por dois tricordes [014].

Sehr mäßig ♩ = ca 40

Piano

Cromas: {4, 5, 11} {1, 6, 7} {0, 2, 3, 8, 9, 10} _____ {1, 6, 7} {4, 5, 11}

Formas primas: [016] _____ [012467] _____ [016] _____

Flauta ♩ = 112

Flauta

p < *mp* > *p* *cresc.* ----- *f* > *mp*

Cromas: {4, 5, 11} {1, 6, 7} {0, 2, 3, 8, 9, 10} _____ {1, 6, 7}{4, 5, 11}

Formas primas: [016] _____ [012467] _____ [016] _____

Flauta ♩ = 90

Flauta

p < *mp* > *p* < *mf* > ----- *p* < *mp* > *pp*

Formas primas: [014] _____ [014589] _____ [014] _____

Figura 1. Trecho do *Op. 27* (A) de Webern e dois trechos derivados (B e C).



Definição	Descrição
1	A obra tem estrutura palindrômica.
2	As cromas da seção central são derivadas de um hexacorde.
3	As cromas das extremidades são derivadas de um subconjunto tricordal do hexacorde da Definição 2.

Tabela 1. O sistema W27.

ANÁLISE DO *PONTEIO Nº2* DE GUARNIERI, A PARTIR DA TEORIA DOS CONTORNOS

A teoria dos contornos, amplamente discutida em Sampaio (2012), será utilizada nesse trabalho como ferramenta modeladora dos perfis melódicos do *Ponteio Nº 2* de Camargo Guarnieri, cujos seis compassos iniciais são mostrados na Fig. 2. Pretendemos determinar para a obra um único contorno gerador, do qual todos os demais contornos serão derivados, de tal forma que a alteração desse dado inicial, na fase de planejamento da nova obra, possa produzir uma obra diferenciada em nível superficial, mas similar em nível de inter-relações de contorno com o intertexto.

Figura 2. Trecho inicial do *Ponteio Nº 2* de Camargo Guarnieri.



Essa obra tem uma macroestrutura AA'B (mostrada na Fig. 3) e consiste basicamente de cinco gestos melódicos (g_1, g_2, g_3, g_4, g_5 e suas variações) contrapostos a dois ostinatos (Ost1 e Ost2). Horizontalmente, como se pode observar na Fig. 2, a obra pode ser pensada como a sobreposição de três camadas. O primeiro ostinato (Ost1) é distribuído na segunda e na terceira camadas da seção A, e o segundo ostinato (Ost2) é distribuído na segunda e terceira camadas da seção A' e na primeira e na segunda camadas da seção B. Ambos os ostinatos utilizam a mesma configuração rítmica. O conteúdo de alturas é formado pela escala diatônica de Dó maior, completa no primeiro ostinato e incompleta no segundo ostinato. Esses ostinatos se diferenciam também com relação ao contorno e ao registro, como detalharemos a seguir. Para a especificação do conteúdo das cromas dos ostinatos utilizaremos uma representação ordinal, ou seja, a escala diatônica de Dó maior $\{0, 2, 4, 5, 7, 9, 11\}$ será representada pelo conjunto ordinal $\{1, 2, 3, 4, 5, 6, 7\}$ ⁶. Nessa representação, o 1 indica a primeira croma da escala, o 2, a segunda croma, e assim por diante.

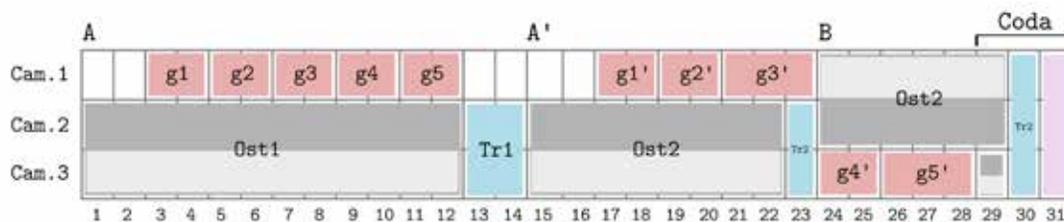


Figura 3. Macroestrutura do *Ponteio Nº 2* de Camargo Guarnieri.

A parte superior do primeiro ostinato (primeiro compasso da Fig. 2), Ost1_1, distribuída na segunda camada, pode ser analisada como três contornos justapostos⁷: $\langle 021 \rangle ++ \langle 021 \rangle ++ \langle 0321 \rangle$ ⁸. Esse conjunto de contornos pode ser resumido como $a++a++a'$. O terceiro contorno desse conjunto (a') é, como podemos verificar, uma variação de a , produzida pela interpolação de um ponto de contorno depois do primeiro ponto, ou seja, o contorno $\langle 0321 \rangle$ pode ser visto como o contorno $\langle 021 \rangle$ no qual o ponto 3 foi inserido depois do primeiro ponto. É importante observar que o ponto interpolado não só eleva a cardinalidade do contorno de 3 para 4, mas promove um incremento de 2 para 3 no ponto mais alto, ampliando o âmbito do contorno. Denominaremos essa operação de $INT_1(a, 3)$, que significa, interpolação do ponto 3 no contorno a depois do primeiro ponto.

⁶ Essa representação ordinal é importante para que possamos generalizar as posições das cromas e de suas alterações.

⁷ Utilizaremos o símbolo ++ para indicar justaposição de contornos.

⁸ Os contornos são representados por números entre os sinais < e >, para diferenciá-los de outras representações numéricas de parâmetros musicais.



A parte inferior do primeiro ostinato, Ost1_2, distribuída na terceira camada, possui contorno $b = \langle 2101 \rangle$, que pode ser analisado como a rotação do primeiro elemento, $ROT_1(a)$, acrescida de um ponto de contorno, que nesse caso é o segundo ponto (1). Denominaremos essa operação de $ADD(ROT_1(a), 1)$.

O conteúdo cromático de Ost1_1 é $\{1, 2, 3, 5, 6, 7\}$ e de Ost1_2 é $\{2, 3, 4\}$. Assim, enquanto em Ost1_1 falta a quarta croma da escala (Fá), a qual está presente em Ost1_2 (juntamente com a segunda e terceira cromas), o conjunto Ost1_1 + Ost1_2 contém a escala completa.

O segundo ostinato (Fig. 4) é similar ao primeiro: apresenta uma parte superior, distribuída na segunda camada, e uma parte inferior, distribuída na terceira camada. A parte inferior é idêntica à do primeiro contorno em termos de croma e contorno, mas se diferencia em termos de registro, sendo posicionada duas oitavas abaixo com relação ao primeiro contorno. A parte superior é formada pela justaposição de três contornos: $c++c++c'$. O contorno $c = \langle 210 \rangle$ se origina por uma rotação do primeiro elemento do contorno original ($ROT_1(A)$). O contorno $c' = \langle 2103 \rangle$ é gerado pela rotação do primeiro elemento acrescido de um ponto de contorno ($ADD(ROT_1(a), 3)$). O ponto adicionado eleva a cardinalidade e o âmbito do contorno.

O conteúdo cromático de Ost2_1 é $\{1, 2, 3, 4, 6, 7\}$ e o de Ost2_2 é o mesmo de Ost1_2, ou seja, $\{2, 3, 4\}$. Assim, Ost2_2 é um subconjunto de Ost2_1 e, portanto, a junção das duas camadas constitui a escala diatônica de Dó maior incompleta, sem a quinta croma (Sol).



Figura 4. Segundo ostinato (Ost2) do *Ponteio Nº2* de Camargo Guarnieri.

Os gestos melódicos ocorrem na primeira camada durante as seções A e A' e suas variações ($g1', g2', g3', g4'$ e $g5'$) ocorrem na terceira camada durante a seção B. Na determinação dos contornos dos gestos melódicos as notas ornamentais (*grace notes*) serão desconsideradas. Na especificação do conteúdo das cromas dos gestos utilizaremos também, como fizemos anteriormente para os ostinatos, uma representação ordinal da escala $\{0, 2, 4, 5, 7, 9, 11\}$, ou seja, utilizaremos o conjunto $\{1, 2, 3, 4, 5, 6, 7\}$.

O primeiro gesto ($g1$) pode ser compreendido como a justaposição de dois contornos de três pontos: um contorno $\langle 210 \rangle$ e um contorno $\langle 120 \rangle$. O contorno $\langle 210 \rangle$



pode ser obtido pela operação $ROT_1(a)$ e o contorno $\langle 120 \rangle$ é o retrógrado de a , $RET(a)$. O conteúdo cromático desse gesto é $\{3,4+, 5,6,7\}$ ⁹.

O segundo gesto (g_2) pode ser segmentado em dois contornos: $\langle 021 \rangle$ e $\langle 210 \rangle$. O primeiro é contorno gerador a , e o contorno $\langle 210 \rangle$ é a $ROT_1(a)$. Seu conteúdo cromático é $\{1,2,4+, 6,7\}$. Os gestos g_1 e g_2 iniciam com uma nota ornamental (*grace note*).

O terceiro gesto (g_3), mostrado na Fig. 5, pode ser compreendido como a justaposição de $\langle 012 \rangle$, $\langle 210 \rangle$, e $\langle 2101 \rangle$, sendo o último ponto do primeiro contorno coincidente com o primeiro ponto do segundo contorno (*overlapping*). O primeiro contorno é obtido pela operação $RET(ROT_1(a))$, o segundo pela operação $ROT_1(a)$, e o terceiro pela operação $ADD(ROT_1(a), 1)$. O conteúdo cromático desse gesto é $\{1,2+, 3,4,5,6,7\}$. Esse gesto é precedido de um grupo ornamental anacrústico (*grace notes*).

O quarto e o quinto gestos (g_4 e g_5) consistem na justaposição de $\langle 021 \rangle$, $\langle 210 \rangle$ e $\langle 210 \rangle$, ou seja, a , $ROT_1(a)$ e $ROT_1(a)$. Da mesma forma que ocorre no terceiro gesto, o último ponto do primeiro contorno desses gestos coincide com o primeiro ponto do segundo contorno. O conteúdo cromático de g_4 é $\{1,1+, 2,3,4,5,6,7\}$ e o de g_5 é $\{1,2,3,4,6,7-, 7\}$. Esses gestos são precedidos por grupos ornamentais anacrústicos (*grace notes*).

As variações dos gestos g_1 e g_2 consistem na adição de uma camada paralela uma oitava acima e na inclusão de notas ornamentais. A variação em g_3 consiste na eliminação do grupo de notas ornamentais inicial, na adição de uma camada paralela uma oitava acima, e na expansão da duração da última altura (observe na Fig. 3 que g_3' é ligeiramente mais extenso do que g_3). O gesto g_4 é variado pela inserção de uma camada paralela uma oitava abaixo, pela alteração do registro (três oitavas abaixo) e pela eliminação do grupo de notas ornamentais inicial. Essas mesmas variações são aplicadas ao gesto g_5 acrescidas ainda da eliminação de *overlapping* entre o primeiro e segundo contornos e da expansão do gesto pela aumentação duracional das duas últimas alturas. Os conteúdos cromáticos são mantidos nas variações dos gestos, exceto para g_5' que passa a ser $\{1, 2-, 2,3,4,6,7-, 7\}$.

Como mencionarmos anteriormente, as seções são conectadas por pequenas transições construídas a partir de variantes dos ostinatos. A primeira transição é gerada pela continuidade de movimento descendente intrínseco ao primeiro ostinato ao ser conectada com sua própria transposição uma quinta diatônica abaixo. Como podemos observar na Fig. 6, o impulso descendente tem a função de conectar o ostinato 1 ao ostinato 2. A segunda transição é mais simples e consiste unicamente na alteração ascendente de oitava nas alturas dos contornos do ostinato 2, ou seja, os contornos não são alterados.

⁹ O sinal + indica alteração ascendente e o sinal – indicada alteração descendente na cromata.



A obra finaliza com uma coda (comp. 29—31) formada predominantemente pelo material do segundo ostinato. No compasso 29, o segundo ostinato, presente na primeira e segunda camadas, é duplicado na terceira camada, uma oitava abaixo. No compasso 30, a transição 2 (comp. 23) é empregada em oitavas em todas as camadas. O último compasso consiste em uma nota longa no registro agudo, meio tom acima da última nota do compasso 29 e de duas notas curtas no registro grave. O último compasso tem um conteúdo $\{4,6,7\}$, ou seja, é formado pelas classes de alturas Fá, Lá e Si.

Podemos, a partir dos dados obtidos na análise, propor um sistema composicional, que denominaremos GP2, através da generalização das características observadas para o parâmetro contorno. Os conteúdos cromáticos também serão generalizados, para que se possa utilizar outra escala como pano de fundo. O detalhamento desse sistema encontra-se na Tab. 2. Com base no sistema descrito na Tab. 2, foi elaborada uma função em MatLab, denominada *ponteio2*, para produzir os resultados referentes aos contornos dos ostinatos e dos gestos, bem como dos conjuntos de cromas e suas alterações, a partir de um contorno gerador e de uma escala-base. A Fig. 7 mostra a GUI (*graphic user interface*) dessa função com os valores de contorno e de escala-base iguais aos utilizados no *Ponteio Nº 2* de Guarnieri, de acordo com nossa análise anterior.

Figura 5. Gestos melódicos g3, g4 e g5 do *Ponteio Nº 2* de Camargo Guarnieri.

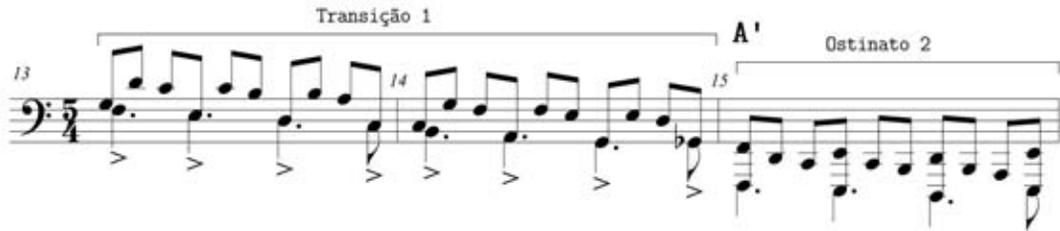


Figura 6. Transição 1 do *Ponteio Nº2* de Camargo Guarnieri.

	Contorno gerador (max. 4 pontos)	Escala-base (mínimo de 5 cromas)	
	0 2 1	0 2 4 5 7 9 11	
Contorno resultante		Cromas	
Ost1	0 2 1 0 2 1 0 3 2 1 2 1 0 1	0 2 4 7 9 11 2 4 5	
Ost2	2 1 0 2 1 0 2 1 0 3 2 1 0 1	0 2 4 5 9 11 2 4 5	
g1	2 1 0 1 2 0	4 5 7 9 11	Alteração: 5
g2	0 2 1 2 1 0	0 2 5 9 11	Alteração: 5
g3	0 1 2 2 1 0 2 1 0 1	0 2 4 5 7 9 11	Alteração: 2
g4	0 2 1 2 1 0 2 1 0	0 0 2 4 5 7 9 11	Alteração: 0
g5	0 2 1 2 1 0 2 1 0	0 2 4 5 7 9 11 11	Alteração: 11

Alterações podem ser ascendentes ou descendentes. Em alturas repetidas no conjunto de cromas o compositor decide que cromas alterar.

Figura 7. GUI da função *ponteio2*, que produz resultados coerentes com os observados na análise do sistema composicional do *Ponteio Nº2* de Camargo Guarnieri, ao receber os valores iniciais (contorno gerador e escala-base) hipoteticamente propostos por Guarnieri.



Def.	Descrição
1	A macroestrutura é AA'B (+coda).
2	As estruturas, que consistem em dois ostinatos (Ost1 e Ost2) e cinco gestos melódicos (g1, g2, g3, g4 e g5 e suas variações g1', g2', g3', g4' e g5'), são distribuídas em três camadas superpostas, de acordo com um planejamento pré-composicional.
3	As alturas dos ostinatos são oriundas de uma escala especificada na fase de planejamento.
4	Ost1 atua na seção A. Ost1 é formado por duas camadas. Uma das camadas (Ost1_1) é formada por um contorno de ordem n $c++c++c'$, onde $c' = INT_1(c, n)$, ou seja, c' é formado pela interpolação de um ponto de valor n depois do primeiro elemento de c . A outra camada (Ost1_2) apresenta um contorno $c'' = ADD(ROT_1(c), 1)$, ou seja, o contorno c é submetido a uma rotação de primeiro elemento e ao final desse resultado adiciona-se o ponto de contorno 1. Ost1_1 contém quase todas as cromas da escala: a crama que falta (quarta) está presente em Ost1_2, cujas demais cromas estão presentes em Ost1_1, no mesmo registro.
5	Ost 2 atua nas seções A' e B e é formado por duas camadas. Na seção A', a camada Ost2_1 é formada por um contorno $d = ROT_1(c)++ROT_1(c)++ADD(ROT_1(c), n)$ e a camada Ost2_2 é formada pelo contorno c'' (Def.4). Todas as alturas de Ost1_2 estão presentes em Ost2_2 na mesma ordem, porém uma oitava abaixo. Essa característica se mantém, mas de forma invertida, na seção B. Ost2_1 contém todas as cromas da escala especificada, exceto a quinta.
6	O primeiro gesto (g1) tem conteúdo que consiste nas notas que integram os 70% finais da escala mencionada na Def. 3, sendo a segunda crama alterada em meio tom. O contorno de g1 é $ROT_1(c)++RET(c)$. Esse gesto se inicia com uma nota ornamental (<i>grace note</i>). Sua variação (g1'), quando permitida pela instrumentação definida em planejamento, consiste na inclusão de uma camada paralela oitava acima e na adição de notas ornamentais (<i>grace notes</i>) no início, no meio e antes da nota final (<i>grace notes</i>).
7	O segundo gesto (g2) tem conteúdo que consiste nas duas cromas iniciais, nas duas cromas finais e em uma crama central alterada em meio tom. O contorno de g2 é $c++ROT_1(c)$. Esse gesto se inicia com uma nota ornamental (<i>grace note</i>). Sua variação (g2'), quando permitida pela instrumentação definida em planejamento, consiste na inclusão de uma camada paralela oitava acima e na adição de notas ornamentais (<i>grace notes</i>) no início.
8	O terceiro gesto (g3) tem conteúdo que consiste em todas as cromas da escala, sendo a segunda alterada ascendentemente em meio tom. O contorno de g3 é $RET(ROT_1(c))++ROT_1(c)++ADD(ROT_1(c), 1)$. O último ponto do primeiro contorno coincide com o primeiro ponto do segundo contorno. Esse gesto é precedido de notas ornamentais anacrústicas. Sua variação (g3'), quando permitida pela instrumentação definida em planejamento, consiste na inclusão de uma camada paralela oitava acima, na eliminação de notas ornamentais e na expansão da duração da última crama.
9	O quarto gesto (g4) tem conteúdo que consiste em todas as cromas da escala adicionadas à primeira crama alterada ascendentemente. O contorno de g4 é $c++ROT_1(c)++ROT_1(c)$. O último ponto do primeiro contorno coincide com o primeiro ponto do segundo contorno. Esse gesto é precedido de notas ornamentais anacrústicas. A variação g4' consiste na inclusão de uma camada paralela em oitavas, caso isso seja possível em termos de instrumentação, e na eliminação das notas ornamentais.
10	O quinto gesto (g5) tem conteúdo que consiste nas quatro primeiras cromas e nas duas últimas cromas acrescidas da última crama alterada descendentemente em meio tom. O contorno de g5 é $c++ROT_1(c)++ROT_1(c)$. O último ponto do primeiro contorno coincide com o primeiro ponto do segundo contorno. Esse gesto é precedido de notas ornamentais anacrústicas. A variação g5' consiste na inclusão de uma camada paralela em oitavas, caso isso seja possível em termos de instrumentação, na eliminação das notas ornamentais, na eliminação do <i>overlapping</i> entre o primeiro e segundo contornos, e na aumentação duracional das duas últimas alturas.
11	Entre as seções A e A' há uma transição (Tr1) que consiste na continuação do impulso de movimento intrínseco a Ost1 de maneira a conectar Ost1 e Ost2. Essa conexão é obtida pela conexão de Ost1 com sua transposição diatônica por um intervalo determinado em planejamento. A maioria das alturas dessa transição pertence à escala-base.
12	Entre as seções A' e B há uma transição (Tr2) que consiste no deslocamento de oitava nas alturas associadas aos contornos de Ost2.
13	A coda é constituída pelo Ost_2 apresentado em todas as vozes, seguido de uma crama longa alcançada parcimoniosamente pela última crama do ostinato. Essa crama longa é interrompida por um tríplice formado pela quarta, sexta e sétima cromas da escala. Nos casos de escalas com

Tabela 2. Sistema composicional GP2, proposto a partir da modelagem sistêmica do *Ponteio Nº2* de Camargo Guarnieri.



PLANEJAMENTO COMPOSICIONAL DE *SILUETAS*, 3º MOV. DE *VIENTOS TEJANOS*, OP. 203

Para o planejamento de *Siluetas*, o terceiro movimento de *Vientos Tejanos*, Op. 203, uma nova obra gerada a partir do sistema composicional GP2, o mesmo sistema que hipoteticamente teria dado origem ao *Ponteio Nº 2* de Guarnieri, iniciaremos com a escolha do contorno e da escala-base. Escolheremos o contorno 0312 e a escala octatônica {0,1,3,4,6,7,9,10}. Partindo desses dados, a função *ponteio2* produzirá os seguintes resultados mostrados na Tab. 3, já com as alterações realizadas. A instrumentação da nova obra será trio de madeiras (oboé, clarinete e fagote). A macroestrutura da obra, oriunda da obra original de Guarnieri, já é especificada no próprio sistema, mas somente em linhas gerais (Def. 1-5). Assim, uma coordenação temporal dos gestos em relação aos ostinatos é difusa, ou seja, não se tem informação exata da posição temporal que o gesto g1, por exemplo, se inicia com relação ao primeiro ostinato.



Elemento	Contorno	Cromas	Características
Ost1_1	<0312> <04312>	<0312> {0 1 3 6 7 9 10}	Ost1_1 contém quase todas as cromas da escala: a cromas que falta (quarta) está presente em Ost1_2, cujas demais cromas estão presentes em Ost1_1.
Ost1_2	<31201>	{1 3 4 7}	A maior parte das alturas (croma + registro) de Ost1_2 está presente em Ost1_1.
Ost2_1	<3120> <31204>	<3120> {0 1 3 4 7 9 10}	Ost2_1 contém todas as alturas da escala, exceto a quinta.
Ost2_2	<31201>	{1 3 4 7}	Ost2_2 = Ost1_2.
g1	<3120> <2130>	{3 5 6 7 9 10}	Inicia com <i>grace note</i> . Variação g1' contém duplicação oitava acima e ornamentação no início no meio e no fim.
g2	<0312> <3120>	{0 1 7 9 10}	Inicia com <i>grace note</i> . Variação g2' contém duplicação oitava acima e ornamentação no início
g3	<0213> <31201>	<3120> {0 2 3 4 6 7 9 10}	O último ponto do primeiro contorno coincide com o primeiro ponto do segundo contorno. Esse gesto é precedido de notas ornamentais anacrústicas. A variação g3' consiste na inclusão de uma camada paralela oitava acima, na eliminação de notas ornamentais e na expansão da duração da última cromas.
g4	<0312> <3120> <3120>	{11 0 1 3 4 6 7 9 10}	O último ponto do primeiro contorno coincide com o primeiro ponto do segundo contorno. Esse gesto é precedido de notas ornamentais anacrústicas. A variação g4' consiste na inclusão de uma camada paralela em oitavas e na eliminação das notas ornamentais.
g5	<0312> <3120> <3120>	{0 1 3 4 6 7 9 10 11}	O último ponto do primeiro contorno coincide com o primeiro ponto do segundo contorno. Esse gesto é precedido de notas ornamentais anacrústicas. A variação g5' consiste na inclusão de uma camada paralela em oitavas na eliminação das notas ornamentais, na eliminação do <i>overlapping</i> entre o primeiro e segundo contornos, e na aumentação duracional das duas últimas alturas.

Tabela 3. Dados resultantes da função *ponteio2* a partir de um contorno inicial <0312> e de uma escala-base {0 1 3 4 6 7 9 10}



Após a escolha dos valores geradores (contorno e escala-base), nos guiaremos pelos dados fornecidos na Tab. 3 (resultantes da aplicação da função *ponteio2*), para projetar os ostinatos e os gestos. Essa tabela especifica o contorno, o conteúdo cromático e as características fundamentais de cada estrutura. Nas Fig. 8 e 9 apresentamos o primeiro ostinato, com suas duas camadas, e o primeiro gesto. Nessas figuras indicamos os contornos (parte superior) e o conteúdo cromático (parte inferior). Seguindo essa mesma metodologia, cada gesto da obra foi construído antecipadamente antes de ser inserido na partitura. O andamento, o compasso, as dinâmicas e as articulações são decisões composicionais livres do sistema. Na Fig. 10 temos a página inicial de *Siluetas*.

Figura 8. Ostinato 1 de *Siluetas*.

Figura 9. Gesto 1 de *Siluetas*.



38 $\text{♩} = 60$

pp mf p

mp p

A

B

mf pp p

Figura 10. Página inicial de *Siluetas*, terceiro movimento de *Vientos Tejanos*, Op. 203.



CONCLUSÕES

Neste artigo, examinamos uma metodologia composicional, denominada modelagem sistêmica, que nos permitiu planejar uma obra para trio de madeiras a partir da determinação de um sistema composicional que hipoteticamente teria dado origem ao *Ponteio N°2* de Guarnieri. Tal sistema, determinado através de uma generalização paramétrica dos contornos dos gestos e ostinatos da obra de Guarnieri, se tornou um arquétipo, com potencial de engendrar a criação de novas obras aparentadas em nível profundo com a obra original. Verificou-se, neste experimento, que a generalização paramétrica reduz severamente (ou mesmo elimina) as conexões estéticas entre a obra original e o novo texto. O perfil estético é, portanto, impresso à nova obra na fase de planejamento composicional, na qual valores particulares são atribuídos aos parâmetros definidos no sistema, bem como se tomam decisões acerca de parâmetros não declarados. Além de uma interessante ferramenta composicional, a modelagem sistêmica pode ser útil também como ferramenta pedagógica, possibilitando ao jovem compositor um contato mais íntimo com os procedimentos criativos de outros compositores, ao mesmo tempo em que se motiva a participar ativamente de um jogo de recriação, que é ao simultaneamente racional e intuitivo.



REFERÊNCIAS

- Bertalanffy, L. von *General System Theory: Foundation, Development, Application*. New York: George Braziller, 1968.
- Guarnieri, M. Camargo. *Ponteios: 1º Caderno – 1 a 10*. Partitura. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1955.
- Klein, Michael L. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2005.
- Klir, George. *Facets of Systems Science*. New York: Plenum, 1991.
- Korsin, Kevin. "Toward a New Poetics of Musical Influence". *Music and Analysis*, v. 10, n. 1/2 (Mar. – Jul., 1991), p. 3-72.
- Kristeva, Julia. *História da linguagem*. Tradução: Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1969.
- Kristeva, Julia. *Semiótica: Introdução à Semanálise*. Tradução: Lúcia Helena França Ferraz. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- Lima, Flávio. *Desenvolvimento de Sistemas Composicionais a partir de Intertextualidade*. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.
- Meadows, Donella. *Thinking in Systems: a Primer*. London: Earthscan, 2009.
- Moraes, P; Pitombeira, L. "Composição de Obra Original a partir da Modelagem Sistêmica do *Ponteio Nº 13* de Camargo Guarnieri". In: XXI Congresso da ANPPOM, 2011, Uberlândia. *Anais do XXI Congresso da ANPPOM*, 2011.
- Moraes, P; Pitombeira, L. "Planejamento Composicional do *Ponteio Nº 1* de Pedro Miguel a partir da Modelagem do *Ponteio Nº 11* de Guarnieri". *Revista Música*, v. 13, p. 136-154, 2012.
- Moraes, P; Pitombeira, L. "Procedimentos composicionais utilizados no *Ponteio Nº 2* de Pedro Miguel a partir da modelagem do *Ponteio Nº 12* de Camargo Guarnieri". *Per Musi (UFMG)*, v. 27, p. 61-74, 2013a.
- Moraes, P; Pitombeira, L. "Composição do *Ponteio Nº 5* de Pedro Miguel a partir da modelagem sistêmica do *Ponteio Nº 15* de Camargo Guarnieri". *Música Hodie*, v. 13, p. 8-33, 2013b.
- Mororó, B. O. *Modelagem Sistêmica do Processo de Melhoria Contínua de Processos Industriais Utilizando o Método Seis Sigma e Redes de Petri*. Dissertação (Mestrado em Engenharia), PUC-São Paulo, 2008.
- Sampaio, Marcos. *A teoria das relações de contorno: inconsistências, soluções e ferramentas*. Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.
- Straus, Joseph N. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. USA: Harvard University Press, 1990.



LIDUINO JOSÉ PITOMBEIRA DE OLIVEIRA é professor de composição da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É Doutor (PhD) em Composição e Teoria e Mestre em Composição (MM) pela Louisiana State University (EUA). Suas obras têm sido executadas pelo Quinteto de Sopros da Filarmônica de Berlim, Louisiana Sinfonietta, Orquestra Sinfônica do Espírito Santo, Poznan Philharmonic Orchestra (Polônia), Duo Barrenechea, The Alexander-Soares Duo, Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo, The Chicago Philharmonic e Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP). Tem recebido diversas premiações em concursos de composição no Brasil e nos Estados Unidos, incluindo o 1º prêmio no Concurso Camargo Guarnieri de 1998 e o prêmio 2003 MTNA-Shepherd Distinguished Composer of the Year Award. Pitombeira tem publicado diversos artigos científicos sobre composição e teoria e desenvolvido pesquisa como membro do grupo MusMat da UFRJ. Suas peças são publicadas pela Peters, Bella Musica, Criadores do Brasil (OSESP), Conners, Alry, RioArte e Irmãos Vitale.



Gradações rítmicas no limiar da percepção humana: *Atmosphères*, de György Ligeti*

Claudio Vitale**

Resumo

Neste artigo estudamos um trecho da obra *Atmosphères* (letra de ensaio C), do compositor György Ligeti. Utilizamos o conceito de gradação como base para nossas interpretações estabelecendo relações com a noção de *continuum*. Consideramos fundamental este par de conceitos na produção do compositor após sua experiência no Estúdio de Música Eletrônica de Colônia. De fato, podemos afirmar que a gradação enquanto técnica sustenta frequentemente a sensação de *continuum* na percepção da obra. Consideramos o estudo de *Atmosphères* de grande relevância pois é nesta obra que se consolida um tipo de escrita com ampla ressonância nas obras posteriores do compositor. As análises rítmicas tentam mostrar que existe um pensamento similar ao utilizado no campo das alturas. Neste sentido, ideias como gradação ou “cluster com buracos” (continuidade com descontinuidades) podem ser aplicadas tanto no âmbito das alturas quanto do ritmo.

Palavras-Chave

Atmosphères – György Ligeti – gradação – processos rítmicos – *continuum* – análise musical.

Abstract

In this article we study a fragment of the work *Atmosphères* (rehearsal C) of the composer György Ligeti. We use the concept of gradation as a basis for our interpretations establishing relations with the notion of *continuum*. We think this pair of concepts is essential when considering the production of the composer after his experience at the Cologne’s Studio for Electronic Music. In fact, we can affirm that gradation as a technique frequently supports the sensation of *continuum* in the perception of the work. We consider the study of *Atmosphères* relevant because in this work the composer consolidated a language that had great impact in his posterior works. Our analysis of rhythmic processes tries to show that a similar compositional technique is used both in the pitch and rhythmic contexts. In that respect, ideas such as gradation or “cluster with holes” (continuity with discontinuities) can be applied to both processes.

Keywords

Atmosphères – György Ligeti – gradation – rhythmic processes – *continuum* – musical analysis.

*Este artigo é parte da tese de doutorado do autor, *A gradação nas obras de György Ligeti dos anos sessenta*, defendida na Universidade de São Paulo (2013). O autor agradece à FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) pelo apoio para o desenvolvimento do projeto de pesquisa do qual faz parte este artigo.

** Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. Endereço eletrônico: claudiohvital@hotmail.com.



As técnicas rítmicas empregadas por Ligeti nas obras dos anos sessenta e parte dos setenta nos colocam diante de um conflito. Depois de um certo limite, nosso ouvido é incapaz de isolar os componentes do fluxo sonoro e, portanto, tende a fundir os diferentes elementos num *continuum*. O eixo sobre o qual gravita este tipo de escrita é constituído pelos próprios limites da percepção; e a gradação é o motor que conduz o processo composicional. As estruturas rítmicas, quando submetidas a processos de gradação extremos para a nossa percepção, perdem sua característica fundamental de duração transformando-se num elemento da textura ou do timbre. Habitualmente, Ligeti estabelece relações complexas entre os processos escritos na partitura e a percepção que o ouvinte tem deles. A gradação, nesses casos, funciona como a ferramenta que permite estabelecer relações de diferente grau entre os dois campos, gerando mudanças no âmbito qualitativo a partir da transformação do quantitativo. Vejamos mais em detalhe estas questões.

A IDEIA DE GRADAÇÃO

No que diz respeito à forma de entender o conceito de gradação neste artigo é preciso fazer alguns comentários¹. Entendemos por gradação uma ordenação progressiva de algo. Pode se tratar de uma ordenação progressiva de um conjunto de ideias, de uma qualidade ou de uma quantidade. Por exemplo, podemos ordenar às ideias num discurso de modo que a intensidade seja gradualmente maior ou menor. Podemos ordenar progressivamente uma cor, indo do mais escuro para o mais claro ou vice-versa. Finalmente, podemos ordenar uma quantidade de ataques (numa obra musical) indo de poucos a muitos ataques de forma progressiva².

O aspecto quantitativo é de crucial importância num processo de gradação. O movimento deve ser feito aos poucos, passo a passo, por graus. Não deve ser rápido nem súbito, mas, pelo contrário, lento, demorado, paulatino. Daí que o movimento deva ser dosificado, graduado. A dosagem evita o salto e a descontinuidade. O aspecto qualitativo resulta frequentemente do trabalho com o quantitativo. Em outras palavras, a qualidade é significativamente alterada a partir da acumulação de mínimas quantidades.

Em relação à percepção é preciso dizer que a gradação pode ser ou não percebida, dependendo do modo como acontece e de sua velocidade de evolução. Estas questões dizem respeito não aos processos em si, mas às limitações de nossa percepção. Por exemplo, num relógio percebemos claramente o movimento da

¹ O conceito de gradação tem sido elaborado pelo autor a partir de conceitualizações provenientes de diversas áreas, tais como a retórica, a literatura, a filosofia, a linguística, as artes visuais, a música. Desenvolvemos o conceito mais amplamente em Vitale (2013).

² Genericamente, a gradação pode ser entendida segundo a clássica definição da retórica que a define como uma figura de linguagem onde os elementos se encontram ordenados de forma crescente ou decrescente. Veja-se, por exemplo, Dubois (2011), Fontanier (1977), Moisés (2004) e Molinié (1992).



agulha dos segundos, mas não percebemos o movimento da agulha que indica as horas. As duas agulhas percorrem uma gradação, mas a velocidade com a qual se movimentam é determinante para a nossa percepção. Encontramos exemplos de gradações lentas no passar do tempo ou na evolução dos seres humanos, animais, etc. Nestes casos, sabemos que existe um movimento progressivo, porém não conseguimos acompanhá-lo passo a passo.

As gradações lentas trazem um problema interessante de ilusão. Isto é, se os movimentos são realmente demorados podemos ter a sensação de quietude, de ausência de movimento. Como nossa percepção não consegue perceber a passagem de um ponto para outro ou de um estado para outro podemos ter a interpretação falsa de que a evolução não existe. Por outro lado, diante de gradações muito demoradas podemos experimentar uma estranha sensação de surpresa. Os movimentos graduais de uma música, por exemplo, podem trazer sonoridades muito diferentes. A partir da gradação podemos ir do cluster cromático até a tríade, até a oitava ou até o uníssono. Também podemos ir de uma pulsação lenta e elementar até uma superposição complexa de estruturas rítmicas chegando, inclusive, à anulação do próprio ritmo para torná-lo textura ou timbre. Podemos dizer que nestes fenômenos existe uma espécie de combinação entre continuidade e descontinuidade, regularidade e irregularidade. Isto é, se a gradação traz, de um lado, a sensação de continuidade pela sua forma de encadear os elementos, de outro lado, as diferenças entre os diferentes estados percorridos pode trazer a sensação de surpresa ou de descontinuidade. Em outras palavras, os elementos (ou estados) de partida e de chegada podem ser sentidos como diferentes ao ponto de serem considerados como elementos que não formam uma continuidade. Nestes casos, temos a sensação de que a diferença entre esses elementos é de natureza e não meramente de grau.

Embora seja possível encontrar a gradação em inúmeras obras, nas mãos de alguns artistas esta ideia se transforma no elemento central sobre o qual giram todos os outros aspectos da composição. Desse modo, o movimento gradual não determina apenas uma passagem determinada senão a obra, ou inclusive, a poética inteira.

A gradação tem sido utilizada de formas diversas ao longo da história da música. No período tonal, por exemplo, o círculo das quintas funciona em relação às regras da gradação. As modulações harmônicas acontecem frequentemente por progressão mínima do discurso (evidentemente existem os cortes e os desvios). A música de Ives, por exemplo, oferece elaborações engenhosas e complexas da gradação³. Em Bartók, as mudanças progressivas das alturas nos clusters de *Les sons de la nuit*⁴, refletem um interessante jogo com a gradação. Em Hindemith, por trazer outro caso,

³ Veja-se Etkin et al. (2000).

⁴ *En plein air* é um conjunto de cinco peças para piano escritas em 1926. *Les sons de la nuit* é a quarta peça do conjunto.



as gradações harmônicas se transformam em preocupação teórica e composicional⁵. Obras como *Stimmung* (1968), de Stockhausen, *An Tasten* (1977) de Kagel, ou obras de compositores como Steve Reich, Cage, Feldman ou inclusive Tristan Murail e Gérard Grisey revelam usos diferentes da gradação. Cada obra traz um novo jogo, tece relações diferentes entre a gradação e outros conceitos.

Em relação ao compositor que nos ocupa neste artigo podemos dizer o seguinte. Acreditamos que a simples ideia de uma ordenação que aumenta ou diminui progressivamente em relação a uma qualidade ou propriedade constitui o fundamento de muita música escrita por Ligeti, especialmente aquela que começa a se desenhar com *Apparitions* (1958-59) e vai até *Monument, Selbstportrait, Bewegung* (1976). Uma simples e econômica ideia como a de crescer gradualmente (e sua leitura espelhada, a de decrescer gradualmente) constitui a essência de diversos processos presentes nas obras de Ligeti, entre os quais encontramos: o movimento das alturas ou classes de altura, os deslocamentos rítmicos, as transformações timbrísticas e texturais, as variações de densidade e a saturação cromática. A própria forma musical se concebe como uma metáfora da gradação; ela se constrói “a mão”, de forma física, graduando-se e moldeando-se passo a passo sem nenhum sistema abstrato *a priori*, anterior à própria concretude da obra.

A GRADAÇÃO DO CONTINUUM: O COMEÇO DA MICROPOLIFONIA

Nas primeiras experimentações com instrumentos acústicos, após a experiência no Estúdio de Colônia, Ligeti consolida uma escrita baseada na díade gradação-*continuum*. Este par de conceitos funciona como eixo, em torno do qual giram todos os elementos da composição. Podemos dizer que gradação e *continuum* têm seu ponto de fusão nos próprios limiares de nossa percepção auditiva. Isto se deve a que começamos a perceber o *continuum* quando deixamos de perceber a gradação, ou, pelo menos, quando conseguimos esquecer sua presença. O *continuum* constitui uma espécie de continuação da gradação. Vale lembrar aqui que ao tocarmos uma pulsação crescente num aparelho eletrônico conseguimos ouvir um ritmo que aumenta gradualmente sua velocidade até que, chegado um ponto, deixamos de ouvir os ataques separadamente para fundi-los num *continuum*. A rigor, passado esse limite crítico de nossa percepção, a gradação continua funcionando, porém não é possível percebê-la. A gradação se “perde” no *continuum*.

A partir do exposto é possível deduzir que a gradação constitui um meio eficaz para chegar no *continuum*. Na música de Ligeti pós-estúdio existe uma relação constante com a noção de *continuum*. Esta ideia aparece sob diferentes formas e tratamentos, mas em todas suas variantes, a gradação constitui o elemento chave

⁵ Veja-se Coelho de Souza (2009) e Hindemith (1970).



que permite sua percepção. Mais especificamente falando, a gradação funciona como a ferramenta que, no plano da técnica composicional, sustenta a sensação de *continuum* na recepção da obra.

A técnica da micropolifonia é um claro exemplo desta questão. Ouvimos uma textura, uma sonoridade global e não a polifonia escrita. Temos a sensação de algo contínuo, estagnado, estático e quase não percebemos as modificações progressivas que acontecem no interior da textura. A gradação se torna imperceptível por causa do nível microscópico no qual está funcionando.

Se a gradação funciona no nível microscópico e só ouvimos o *continuum*, então, isto quer dizer que Ligeti “escreve” a gradação para fazer ouvir o *continuum*. É neste sentido que podemos afirmar que a gradação funciona como a máquina que tece os fios do tecido. Ouvimos uma textura global, mas não conseguimos ver os detalhes da trama. Ou, se conseguirmos vê-los (ouvi-los), só será de forma mínima, parcial e, frequentemente, pelo viés da insinuação.

Nas texturas micropolifônicas, a gradação é a ferramenta que, ao mudar o rumo do discurso de forma imperceptível, gera ilusão. Esta outra noção diz respeito aos “erros” que acontecem na percepção quando são transpostos certos limites. Por exemplo, por causa dos movimentos da textura serem tão demorados deixamos de percebê-los como tais (como movimento) e passamos a ter a sensação de estaticidade.

A gradação, portanto, ao funcionar nos limites, estabelece um jogo entre contrários transformando, por exemplo, a descontinuidade em continuidade, o movimento em imobilidade e a sensação do finito em sensação do infinito.

A gradação permite, ao compositor, transformar imperceptivelmente os materiais. Esta transformação imprime, ainda que de modo subterrâneo, uma sutil direcionalidade ao discurso. Por causa da lentidão, não conseguimos perceber as estrias da gradação, ou pelo menos, não conseguimos retê-las na memória. Daí que percebamos a lisura do *continuum*. O tempo demorado, próprio da gradação, torna a passagem entre imagens tão contínua que resulta impossível o reconhecimento das transformações. Este jogo com a percepção é essencial e indica, nem mais nem menos, a efetividade da técnica. Neste sentido, é possível estabelecer uma relação com as palavras proferidas por Ligeti a respeito de sua obra *Lontano*: “o que é escrito, é a polifonia; o que ouvimos, é a harmonia⁶⁷”. Parafraseando a fórmula usada pelo compositor diremos: o que é escrito é a gradação; o que percebemos, é o *continuum*.

ATMOSPHERES

Atmosphères (1961) é composta por um movimento só. Longe das formas dialéticas constituídas a partir de relações de oposição entre materiais, esta obra é construída

⁶⁷ “Ce qui est écrit, c’est la polyphonie; ce qu’on entend, c’est l’harmonie”. Esta frase é citada por Häusler (Ligeti; Häusler, 1974, p. 111).



a partir da transformação gradual de um único material. Nesse sentido, é possível afirmar que são apenas as modificações texturais as que modelam a forma. Não há divisões claras nem encadeamento dos diferentes estados do material que possa sugerir, na escuta, a presença de um discurso linear ou direcional. “Não se percebem alturas mas texturas, não se percebem ritmos mas irisações da textura. Ligeti não compõe parametricamente, mas põe a funcionar todas as dimensões da escrita em favor de uma textura que muda de tom” (Monjeau, 2004, p. 115).

A seguir, fazemos uma análise dos processos envolvidos em *Atmosphères* do compasso 23 até o compasso 29⁷. Esta “seção” é identificada pelo próprio compositor com a letra de ensaio C. Focamos nosso estudo em processos “microscópicos”, isto é, pouco perceptíveis, observando o modo como sustentam elementos de maior importância (ou saliência) para a nossa percepção. Damos especial atenção às construções rítmicas estabelecendo correspondências com outros aspectos tais como alturas, textura, instrumentação, limiar de fusão temporal, entre outros.

A GRADAÇÃO RÍTMICA: *ATMOSPHERES*, SEÇÃO IV (C)

A seção C começa no compasso 23 e vai até o começo do compasso 29. Tem uma duração de 37 segundos e o mesmo tempo que as seções anteriores (veja-se a partitura nas Figuras 1 e 2). O material é desenvolvido aos poucos. As alturas tocadas em B pelos violinos II (1-14), as violas (1-10) e os violoncelos (1-7) continuam soando no começo de C. Vejamos mais em detalhe o processo das alturas. Siga-se o comentário com a Figura 3, onde mostramos a relação entre as alturas que vêm ligadas da seção III, nas cordas, e as alturas dos *ostinati* da seção IV (colocamos só as alturas dos *ostinati* das cordas pois as madeiras não acrescentam nenhuma altura diferente).

No começo de C (compasso 23) encontramos as alturas que vêm ligadas de B e as alturas atacadas pelos violinos I. O cluster dos violinos I se insere quase completamente no cluster que vem de B (só o Ré6 dos violinos I não é tocado pelas outras cordas). O âmbito intervalar do cluster, nesse compasso, vai de Sol3 até Mi[♯]6 (duas oitavas + 6m), com apenas um pequeno buraco gerado pela ausência do Dó5 (esse buraco é causado pela ausência do trompete 3, que tocava essa nota na seção anterior).

A partir do compasso 24, as cordas abandonam as alturas que vinham de B para formar um cluster mais amplo que vai de Fá2 até Ré6 (três oitavas + 6M). Este grande cluster cromático é formado pelo encadeamento de clusters de menor amplitude (em relação de 2m entre eles) que seguem a sequência seguinte: Ré6-Ré[♯]5 (violinos I, 1-14), Dó5-Si3 (violinos II, 1-14), Si[♯]3-Ré[♯]3 (violas, 1-10), Dó3-Fá2 (violoncelos, 1-8).

⁷ Sobre a relação da seção C com as seções anteriores da obra pode ser consultado Bernard (1987).



O material de C é formado pela superposição de inúmeros *ostinati* que aumentam gradualmente sua densidade cronométrica até o fim da seção. Cada instrumento toca sempre o mesmo ostinato de duas alturas. A estrutura intervalar de cada ostinato é constituída por um pequeno intervalo que pode variar entre 2m, 2M, 3m ou 3M. Embaixo, agrupamos os instrumentos em relação ao intervalo realizado. Veja-se a Figura 4, onde mostramos: na parte (a), as alturas referentes à quarta seção com sua respectiva instrumentação (excluímos do gráfico as alturas que vêm ligadas de B), e na parte (b), o cluster resultante desse processo.

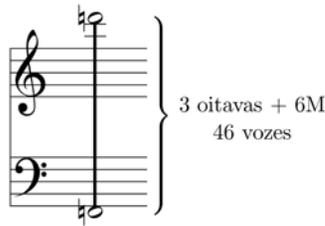
- 2m: violinos I (13-14), violinos II (13-14), violoncelos (6, 8).
- 2M: flauta (4), clarinete (4), violas (6, 8-10).
- 3m: flautas (1, 3), clarinetes (1, 3), violinos I (1-12), violinos II (1-12), violas (1-5, 7), violoncelos (1-5, 7).
- 3M: flauta (2), clarinete (2).



Figura 1. *Atmosphères*, partitura, c. 23-26 (seção IV, incompleta).



Figura 2. *Atmosphères*, partitura, c. 27-29 (seção IV, continuação, e seção V).



(b)

Figura 4. *Atmosphères*, c. 23-29, alturas e instrumentação da seção IV (descrição detalhada da Figura 3-b).

Os violoncelos 9 e 10, e os contrabaixos 1-8 não realizam *ostinati* como os outros instrumentos. Tocam notas longas (harmônicos) que formam um cluster cromático que vai de Si³ até Sol⁴ (6M). Esta camada, que abarca parte do registro dos violinos II, tem a função de se misturar com as madeiras, que tocam quase o mesmo cluster (Dó⁴-Sol⁴) e entram no mesmo lugar do compasso (última semínima do compasso 25).

Na seção IV, os instrumentos começam a desenvolver os *ostinati* progressivamente seguindo a sequência seguinte: violinos I (c. 23), violinos II (c. 24-25), violas (c. 25), madeiras (c. 25) e violoncelos (c. 25-26). Cordas e madeiras realizam gradações rítmicas contrárias; a gradação ascendente é efetuada pelas cordas e a gradação descendente é executada pelas madeiras. Vejamos mais em detalhe os aspectos vinculados com o ritmo e a densidade.

Desde finais dos anos cinquenta e até meados dos anos setenta, Ligeti utiliza ritmos que resultam da divisão da unidade maior em unidades menores. Na seção C, de *Atmosphères*, o compositor toma a semínima como o valor maior e a divide em até 20 partes. Desse modo, obtém uma escala formada por 1 semínima, 2 colcheias, 3 colcheias em lugar de 2 (tercinas), 4 semicolcheias, 5 semicolcheias em lugar de 4 (quintinas), e assim por diante. As cordas realizam a escala ascendente de 1 até 20 e as madeiras tocam a escala descendente de 16 até 1 ataque por semínima (não todos os instrumentos partem e chegam à mesma divisão rítmica).

Ainda que o processo rítmico de C seja de modo geral bastante gradual, o momento de superposição das duas gradações contrárias, no último tempo do compasso 25, representa uma perturbação, uma micro-ruptura da gradação. À rigor, essa perturbação deve ser compreendida como uma mudança na *velocidade de gradação* estabelecida pelas cordas⁸. Isto é, trata-se de uma ruptura em relação ao ritmo de evolução estabelecido até esse momento, mas não de uma ruptura geral do processo. Antes de

⁸ A *velocidade da gradação* resulta de levar em consideração a quantidade de transformações por unidade de tempo. Neste caso, trata-se do ritmo de evolução dos ataques. Como comentado acima, a entrada das 16 semifusas modifica o padrão evolutivo e produz a sensação de um salto na gradação. O conceito de *velocidade de gradação* é tomado do texto de Wong (1995), no qual são apresentados assuntos vinculados com o desenho gráfico.



seguir com esta análise, vejamos algumas questões sobre as figuras utilizadas.

Nas Figuras 5, 6 e 7 mostramos as gradações rítmicas que aparecem em C. Nas primeiras duas figuras mostramos as gradações por separado (a gradação ascendente das cordas na Figura 5 e a gradação descendente das madeiras na Figura 6). Na última figura mostramos o processo resultante da superposição dessas gradações. O eixo vertical indica o tipo de estrutura rítmica utilizada (por exemplo: 3 = divisão em três da unidade, 4 = divisão em quatro da unidade, etc.), o eixo horizontal designa os compassos. Mostramos o modo como as estruturas se encadeiam através de colchetes e flechas. Com parêntesis assinalamos as estruturas ausentes. Na Figura 7 escrevemos a gradação ascendente sem negrito, a gradação descendente com negrito e as coincidências entre ambas as gradações com negrito dentro de um círculo.

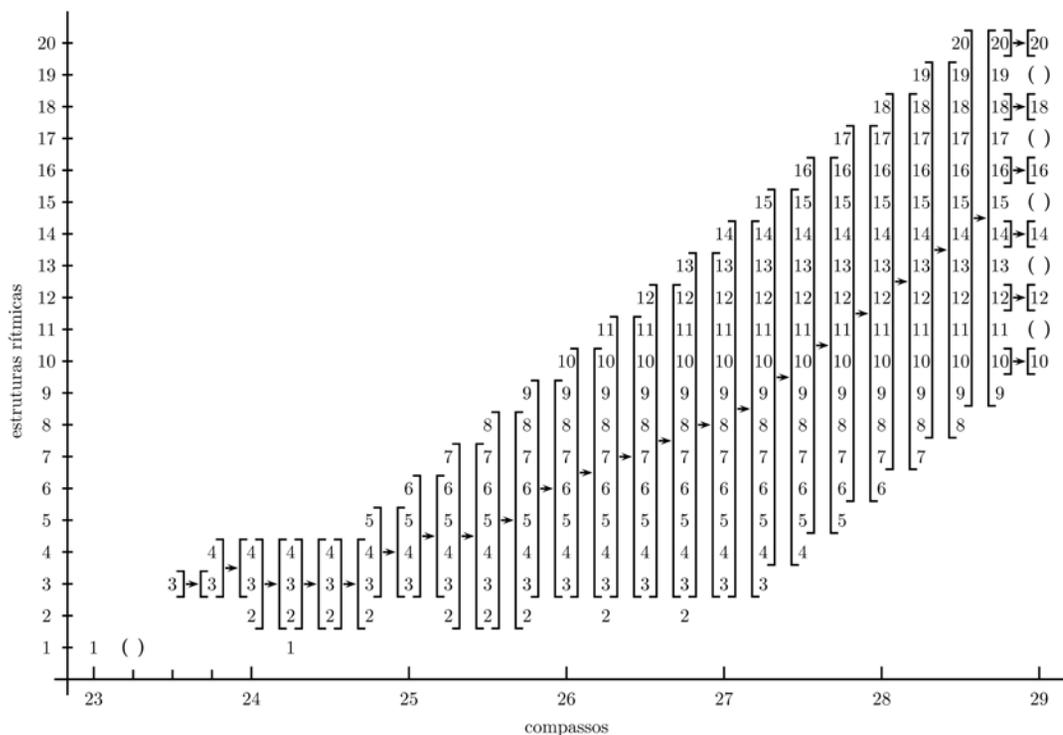


Figura 5. *Atmosphères*, c. 23-29, gradação rítmica ascendente das cordas.

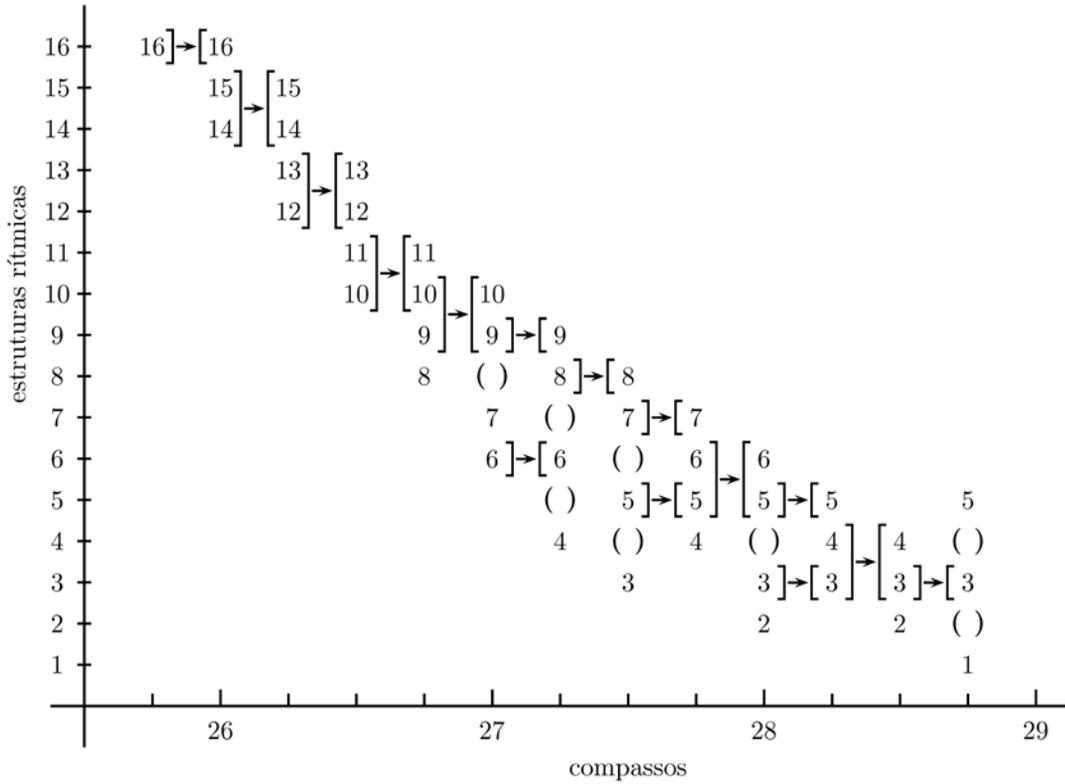


Figura 6. *Atmosphères*, c. 25-28, gradação rítmica descendente das madeiras.

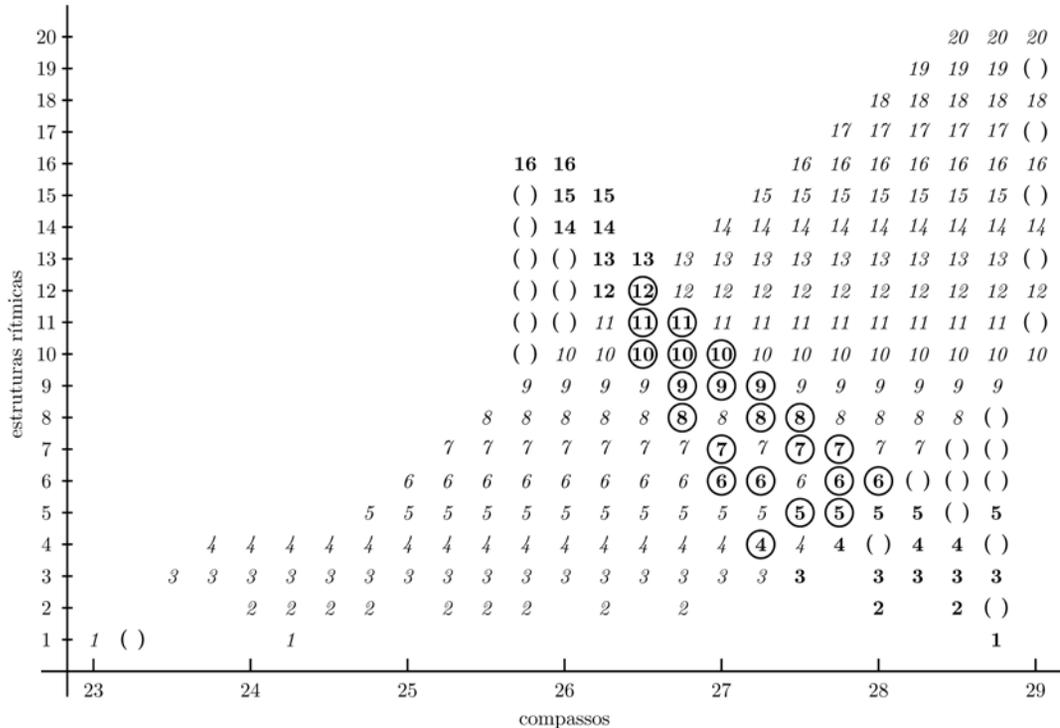


Figura 7. *Atmosphères*, c. 23-29, superposição de duas gradações rítmicas contrárias (cordas e madeiras).

Em função da Figura 7 podemos fazer os seguintes comentários. As cordas fazem um encadeamento bem progressivo das estruturas rítmicas. Começam com 1 e seguem com 3, 3-4, 2-4, 1-4, 2-4, 2-5, 3-6, 2-7, 2-8 (colocamos só as estruturas extremas para simplificar a escrita). No momento da passagem para a superposição 2-9 entram as madeiras com a divisão em 16. Isto representa um salto em relação ao processo das cordas, pois de 8 se passa para 16, ou seja, para o dobro. Esta perturbação produz uma aceleração do processo. Trazendo a relação entre estruturas rítmicas e *tempi* podemos dizer que o 16 dobra o tempo do 8. Especificamente, se a semínima é igual a MM 40, as oito fusas são igual a MM 320 e as 16 semifusas igual a MM 640⁹.

O início do cruzamento entre as duas gradações rítmicas é de especial importância pois é a partir daí que se passa o limiar de fusão temporal. Com a entrada das madeiras, a resultante de ataques das superposições sobrepassa os 20 ataques por segundo. Vejamos alguns detalhes da Figura 8.

⁹ Este tipo de relação entre estruturas rítmicas e *tempi* tem sido desenvolvido em Vitale (2013).

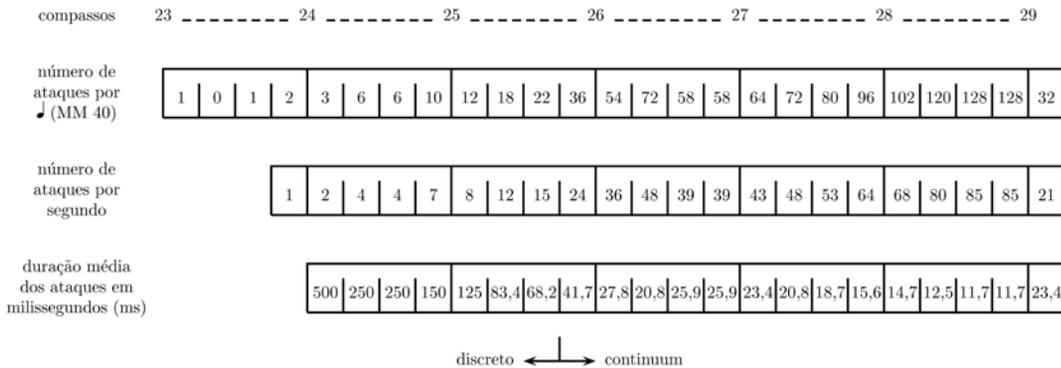


Figura 8. *Atmosphères*, c. 23-29, densidade de ataques.

Na Figura 8 mostramos a densidade de ataques de C. Colocamos, primeiro, o número de ataques por semínima (MM 40), depois o número de ataques por segundo e, finalmente, a duração média dos ataques em milissegundos (ms). A separação do processo em “discreto” e “*continuum*” indica o momento no qual se passa o limiar de percepção humana de 20 ataques por segundo (50 ms de duração para cada ataque). Como os 32 ataques do compasso 29 ocupam a metade da semínima, nesse lugar não fazemos a relação com o número de ataques por segundo, preferindo no seu lugar, escrever a quantidade de ataques considerando 1/2 de segundo.

A partir da Figura 8 podemos fazer os seguintes comentários. No terceiro tempo do compasso 25 (ou seja, no tempo anterior à entrada das madeiras) há 22 ataques por semínima. Como o tempo é de MM 40, a semínima dura 1,5”. Isso quer dizer que há uns 15 ataques por segundo e uma duração média dos ataques de 68,2 milissegundos (ms). Ainda estamos acima do limiar de percepção e, portanto, conseguimos separar os ataques sucessivos. No último tempo do compasso 25 (o momento onde entram as madeiras) há 36 ataques por semínima (em 1,5”) e, conseqüentemente, aproximadamente 24 ataques por segundo e uma duração média dos ataques de 41,7 ms. Isto significa que a partir desse ponto será praticamente impossível a separação dos ataques pela nossa percepção. Em outras palavras, a partir desse momento se passa do discreto para o *continuum*.

Na Figura 9 fazemos uma representação do resultado das superposições rítmicas da seção IV, desde o segundo tempo do compasso 24 até o começo do compasso 29 (fim dos *ostinati*). A figura deve ser lida em forma vertical, de cima para baixo. Cada bloco de estruturas superpostas ocupa uma semínima. Em cada superposição consideramos só as estruturas que apresentam coincidências parciais entre si. Isto é, excluímos aquelas estruturas rítmicas que coincidem em todos os ataques com alguma outra. Os números entre colchetes indicam o intervalo entre a estrutura



com menor número de ataques e a estrutura com maior número de ataques: 8-15, por exemplo, significa que nesse lugar estão superpostas as estruturas 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 e 15. O número colocado acima desse intervalo mostra a quantidade de estruturas presentes; no exemplo anterior, o número 8 indica que há 8 estruturas superpostas. Este outro caso, [5-7, 9, 16], indica que estão todas as estruturas entre 5 e 7 (5, 6, 7) mais outras duas estruturas, 9 e 16. Em cada bloco de estruturas, as linhas verticais indicam os ataques. O desenho consiste na união de todos os ataques considerando a ordem na qual acontecem. Só não unimos o primeiro ataque (coincidente entre todas as estruturas) com o segundo por questões de clareza do gráfico. Ao unir o primeiro ataque ao segundo também deveríamos unir o último ataque com o começo da superposição seguinte para que o desenho revele a simetria que as próprias estruturas têm. A barra à direita deve ser entendida como o fim da superposição; ela não deve ser considerada como ataque (à rigor essa barra poderia ser entendida como o primeiro ataque de uma nova superposição). Quando dois ou mais ataques coincidem, tomamos o ataque pertencente à estrutura maior (a que tem maior número de ataques).

Na Figura 9 pode ser notado o aumento na velocidade da gradação, a partir da entrada das madeiras. Note-se que existe uma transformação gradual do desenho até a superposição 5-8. A partir da entrada das 16 semifusas há uma maior quantidade de linhas que sobem e descem; o desenho, pela sua densidade, se parece mais com as superposições seguintes do que com as anteriores. Observe-se que conforme aparecem estruturas com maior número de ataques, a frequência de linhas verticais também aumenta.

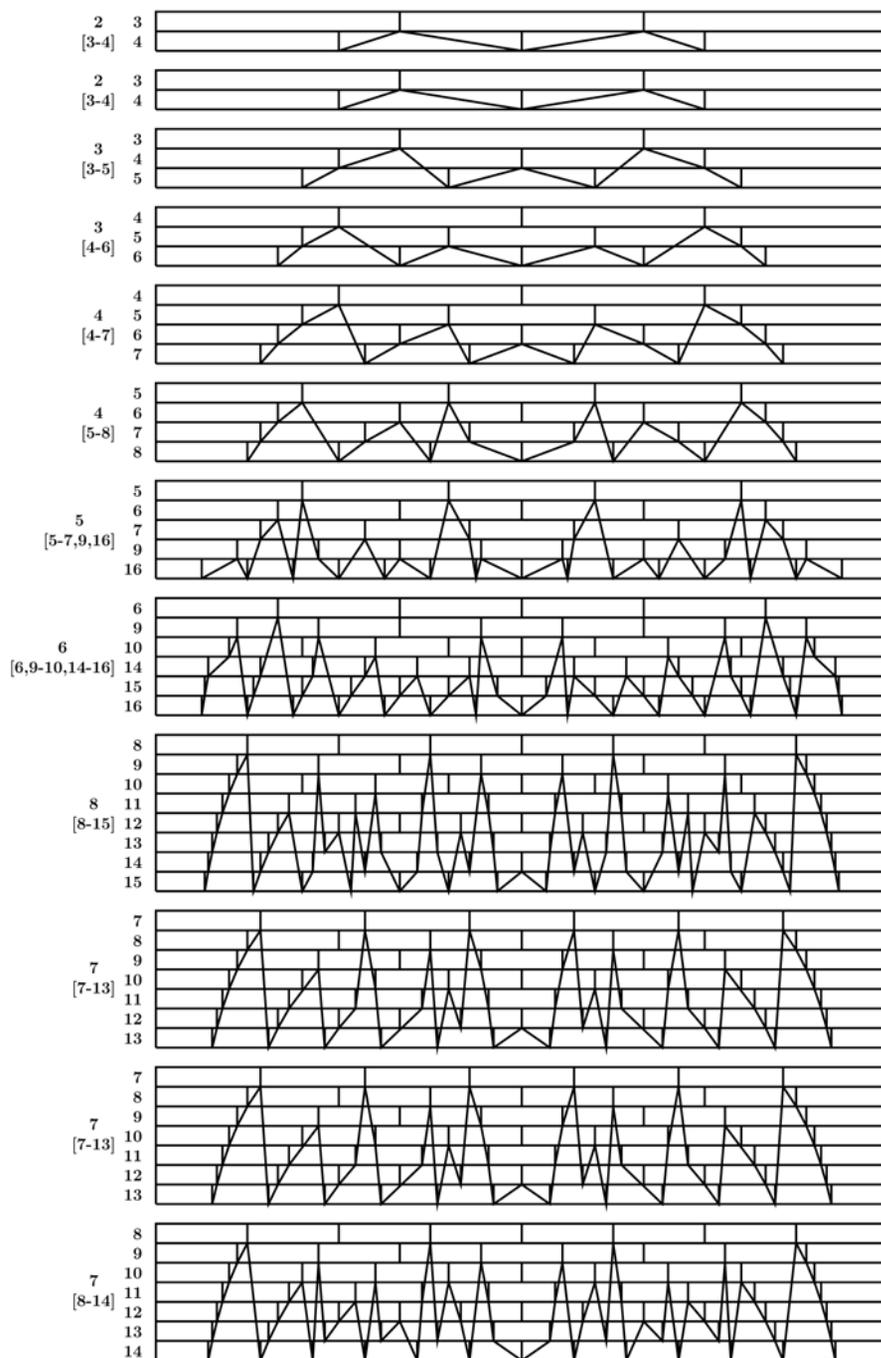
O fato anteriormente comentado, que diz respeito à passagem para o *continuum* no final do compasso 25, é uma prova da ligação do ritmo com a textura, ou mais precisamente, da subordinação do ritmo à textura. O ritmo, nesta seção, nada mais é do que um aspecto da textura e do timbre. Em outros termos, estes compassos constituem um claro exemplo da transposição de uma técnica pertencente ao âmbito da música eletrônica para o campo dos instrumentos acústicos. Trata-se do “timbre de movimento” (*Bewegungsfarbe*), aprendido com Koenig no Estúdio de Colônia¹⁰.

Especialmente nesta seção, não só o ritmo, mas também as alturas são subordinadas à textura e ao timbre. Como já comentado, os *ostinati* são formados por duas alturas. Vejamos o modo como isto funciona. Cada ostinato é tocado por dois instrumentos. Tomando as alturas Ré6 e Si5 executadas pelos violinos I, 1 e 3, como exemplo, podemos afirmar que: quando o violino 1 toca Ré6, o violino 3 toca Si5. Para que isso aconteça, os dois instrumentos tocam sempre o mesmo ritmo. Veja-se o exemplo na partitura (Figuras 1 e 2) e na Figura 4.



Tomemos outro exemplo. Na Figura 10 mostramos um fragmento da partitura onde tocam as madeiras (primeiro tempo do compasso 27). Note-se que os *ostinati* são agrupados por pares de instrumentos que alternam as alturas tocando o mesmo ritmo: Fl. 1 com Cl. 1 (Mi-Sol, 10 fusas), Fl. 2 com Cl. 2 (Ré-Fá, 9 fusas), Fl. 3 com Cl. 3 (Mi-Sol, 7 semicolcheias) e Fl. 4 com Cl. 4 (Dó-Ré, 6 semicolcheias).

Esse trabalho de precisão, *meccanico* (nos termos de Ligeti), faz com que as alturas nunca deixem de soar. Na Figura 11 fazemos uma representação do exemplo mostrado na Figura 10 identificando o grupo das quatro flautas com uma cor e o grupo dos quatro clarinetes com outra. O eixo vertical indica as alturas realizadas e o eixo horizontal o tempo. As linhas verticais, embaixo, representam os ataques resultantes da superposição. Note-se que, tomando as duas alturas pertencentes a cada ostinato, as duas cores estão sempre presentes, de forma alternada.



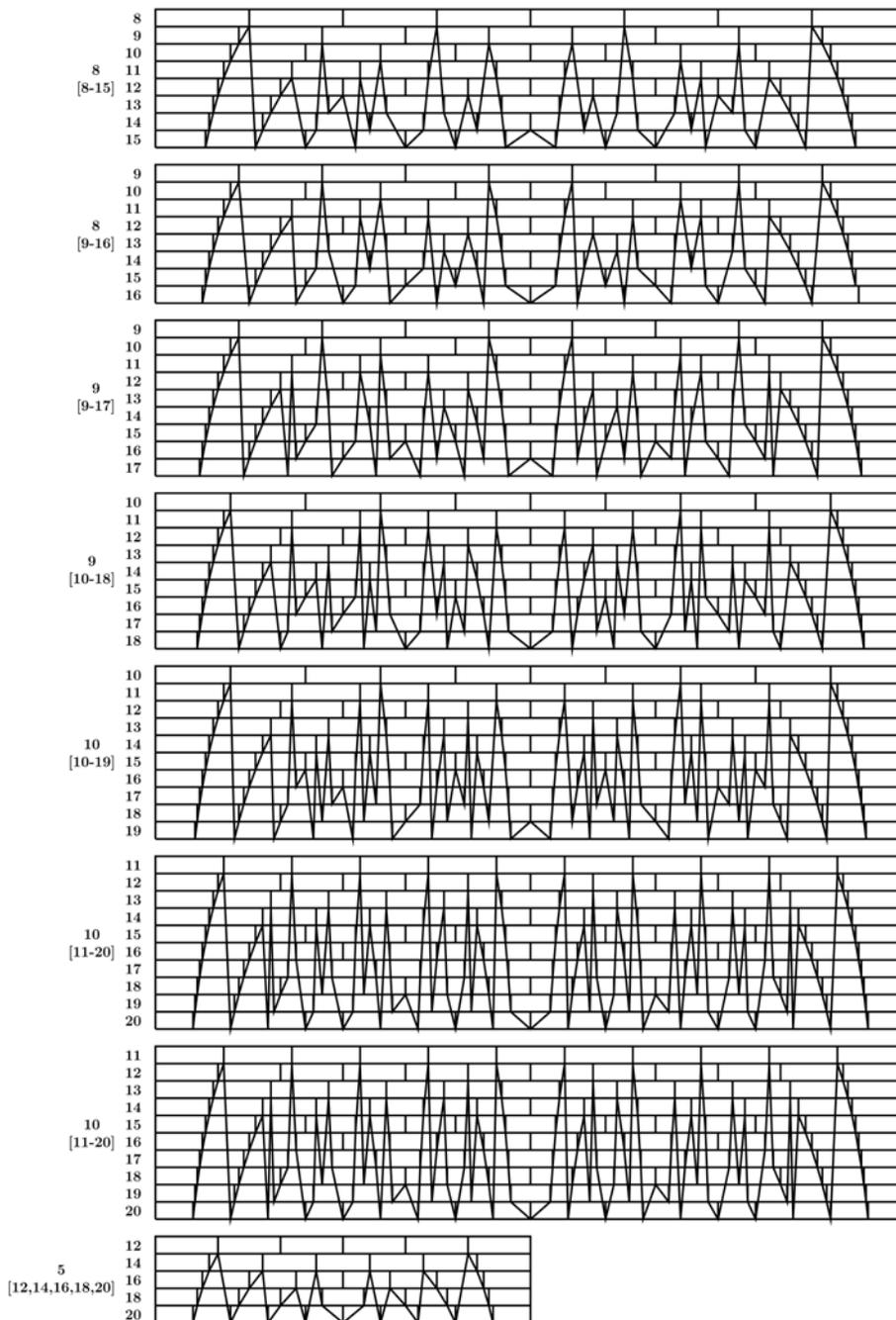


Figura 9-2. (Continuação) *Atmosphères*, c. 24-29, evolução do desenho das gradações rítmicas.



nas estruturas superiores. Portanto, essas estruturas não acrescentam nenhum ataque à resultante rítmica da superposição. Contrariamente, com a superposição 9-17 (9 estruturas) obtemos ataques que coincidem apenas parcialmente entre si. A comparação entre a Figura 7 e a Figura 9 traz à tona esta questão; a primeira considera todas as estruturas existentes na partitura e a segunda só as que apresentam coincidências parciais entre si.

Se estas questões aparecem com clareza na análise mais teórica ou estrutural dos processos rítmicos, do ponto de vista da execução e da percepção existem outros pontos que devem ser lembrados. Examinemos alguns casos.

As estruturas rítmicas que coincidem em todos os ataques com outras estruturas (como é o caso do 2 em relação com o 4) não têm importância do ponto de vista da densidade cronométrica – isto é, da quantidade de ataques resultante por unidade de tempo – pois não acrescentam nenhum ataque ao resultado final. No entanto, são importantes do ponto de vista da densidade e complexidade textural. Estas estruturas menores contribuem com a espessura do tecido gerando, por sua vez, diferentes relações melódicas e harmônicas com as outras vozes. Também são muito importantes do ponto de vista da amplitude intervalar do cluster.

Vejamus um exemplo. No segundo tempo do compasso 26 aparece a superposição 2-15 (podem ser consultadas as Figuras 1, 4 e 7). Das 14 estruturas que estão soando, só a superposição 8-15 conta ao ser considerada a densidade cronométrica. Em outras palavras, 2-7 já está incluído em 8-15. No entanto, embora as estruturas 2-7 não acrescentem nenhum ataque ao resultado total da superposição, resultam imprescindíveis para a percepção do processo de gradação (tanto do processo rítmico como do processo de ampliação do registro). Os instrumentos que fazem esses ritmos ocupam uma parte considerável do registro. Trata-se, nada menos, que de todos os violinos II (1-14) e de quase todas as violas (1-8), ou seja, de uns 22 instrumentos soando num registro que abarca quase duas oitavas (de Ré3 até Dó5).

Outro aspecto a ser comentado diz respeito à relação entre notação (escrita) e percepção. Neste sentido, podemos dizer que como se trata de uma massa muito grande de vozes funcionando ao mesmo tempo e de um nível de precisão rítmica muito elevado acabam, inevitavelmente, acontecendo erros. Em outras palavras, é praticamente impossível executar de forma precisa (literalmente) as gradações rítmicas tal como aparecem escritas na partitura. Esses processos, que em conjuntos instrumentais bem menores podem ser executados de forma bastante precisa, numa textura formada por 46 vozes se tornam elementos de referência para uma interpretação aproximada (estatística) da música.

Este tipo de escrita traz o problema da díade precisão-imprecisão. Conforme esses conceitos, Ligeti opta por uma notação precisa sabendo que o resultado não será exatamente aquele que aparece escrito na partitura. Este problema se inscreve numa



questão ainda maior. A própria estética do compositor é edificada em zonas de conflito, de transição, de união ou síntese entre opostos. Neste caso, a dialética existente entre precisão e imprecisão se resolve numa espécie de síntese impossível. Ligeti tenta fazer dos dois aspectos, aparentemente opostos, um aspecto só. Daí a importância da gradação no pensamento composicional de Ligeti, pois sua música caminha de um ponto para outro, mas não se estabelece em nenhum dos dois. A música fica num *entre* constante, numa ponte, numa gradação que conecta pontos opostos ou simplesmente distantes.

A textura dessa seção é um claro reflexo de uma construção híbrida. Ela parece interrogar acerca dos limites entre coisas ou estados. Onde termina o estatismo, a não evolução, e começa o movimento? Em C, Ligeti tenta construir uma síntese, um ponto em comum entre o estatismo e o movimento; o primeiro representado pelas alturas que soam durante toda a seção e o segundo representado pelas gradações rítmicas. A fusão entre notas longas e uma pulsação cada vez maior é prova, por sua vez, de um pensamento composicional que gira em torno de outro par de conceitos antitéticos; a díade continuidade-descontinuidade¹².

A continuidade com descontinuidades pode ser observada também nas gradações rítmicas que aparecem nas Figuras 5, 6 e 7. Note-se que existem “buracos”, isto é, estruturas que não são tocadas e que, portanto, geram uma descontinuidade (aparecem entre parêntesis nas figuras). Observem-se, especialmente, os buracos que aparecem no momento de encontro das duas gradações contrárias (compassos 25 e 26) e no final do processo (c. 28 e 29).

Essas descontinuidades terão um papel decisivo em obras posteriores do compositor. O mesmo acontece com as pequenas descontinuidades geradas, pela falta de notas, nos clusters comentados até agora. Os clusters com buracos serão cada vez mais frequentes na linguagem do compositor. Ligeti fará dessas ausências, verdadeiros caminhos onde edificar sua música.

Em relação à técnica denominada por Koenig de “timbre de movimento” é necessário, também, fazer algumas observações. Neste caso é preciso dizer que como se trata da transposição de uma técnica advinda da música eletrônica, evidentemente, o funcionamento difere nos dois âmbitos. A primeira diferença que deve ser apontada diz respeito ao material musical. Os sons produzidos por instrumentos acústicos, como o violino, a flauta, o clarinete, produzem sons complexos. Estes sons são consideravelmente diferentes daqueles que podem ser gerados pelos aparelhos eletrônicos; que podem ser muito simples e homogêneos, como é o caso dos sons senoidais. Os sons complexos dos instrumentos são muito mais difíceis de manipular, de graduar, numa mistura timbrística.

¹² A síntese entre continuidade e descontinuidade será trabalhada, posteriormente, em obras com *ostinati* similares aos que encontramos na seção C de *Atmosphères*. Talvez o caso mais interessante seja a obra *Continuum* (1968), para cravo. Nessa peça, o começo consiste num ostinato de terça menor formado pelas notas Sol-Si \flat onde as notas estão sempre presentes por causa da alternância dessas notas pelas mãos do instrumentista.



Por outro lado, a presença do intérprete, na música para orquestra, traz outro forte elemento de separação entre esses âmbitos. Se bem que na partitura, o sistema de encaixe das camadas temporais emula uma estrutura de precisão perfeita, na prática da interpretação musical o sistema revela outras facetas. A dificuldade em nivelar todas as vozes num todo perfeitamente homogêneo faz com que, na escuta, percebamos, esporadicamente, breves figuras ou padrões de comportamento. Esta questão torna a música ainda mais interessante pois passamos a ouvir processos que estão só virtualmente escritos. A dificuldade em graduar as intensidades relativas dos instrumentos e a diferente pregnância timbrística que cada instrumento tem, dependendo do registro no qual estiver tocando, por exemplo, produz, em algumas versões da obra, um sutil contraponto de camadas temporais. Isto significa que ainda no *continuum* (depois da entrada das madeiras no compasso 25), onde a soma dos ataques ultrapassa o limiar de resolução humana, existe a possibilidade de ouvir camadas que estejam abaixo do limiar de percepção e, que por essa razão, possam ser ouvidas (lembramos que nenhuma estrutura rítmica sozinha consegue ultrapassar os 20 ataques por segundo)¹³. Em consequência, a imperfeição de execução faz aparecer planos na escuta. Além do plano de fundo contínuo, onde os ataques aparecem fundidos uns nos outros, estão os planos que eventualmente surgem na superfície e que são causados pela não fusão no conjunto.

A escrita de Ligeti traz frequentemente problemas de ilusão. Essa espécie de contraponto virtual mínimo que acontece em C, de *Atmosphères*, é parte substancial da linguagem do compositor. Este “ilusionismo” pode ser observado nas obras ligadas ao cluster dos anos sessenta e setenta, mas também nas obras posteriores, como os *Estudos para piano. Désordre, (Livro I, 1985)* por exemplo, constitui um caso interessante de uma escrita que gera diferentes planos de escuta a partir da técnica de defasagem.

As gradações microscópicas de *Atmosphères* se tornam perceptíveis em obras posteriores do compositor. Ligeti reavalia a ideia de gradação em função de outros aspectos. Os processos graduais saem para a superfície da obra conduzindo nossa escuta para outras experiências sonoras. A gradação passa, por exemplo, a conectar elementos ou estados do material mais distantes. Surgem as relações entre diferentes graus de consonância ou dissonância e os vínculos entre ritmos periódicos e não periódicos. Estas questões trazem uma renovação da linguagem do compositor que continua, no entanto, mantendo fortes ligações com as primeiras obras desenvolvidas após a experiência com a música eletrônica.

¹³ Considerando as estruturas com maior número de ataques da escala utilizada por Ligeti (que vai de 1 até 20) podemos notar o seguinte. Para ultrapassar o limiar de fusão são necessárias pelo menos duas estruturas, 19 e 20. Especificamente, ao superpor 20 sobre 19 obtemos 38 ataques em 1,5” (MM 40). Portanto, temos 25 ataques por segundo e uma média de duração dos ataques de 39,5ms.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bernard, Jonathan W. "Inaudible structures, audible music: Ligeti's problem, and his solution". *Music Analysis*, Chichester, v. 6, n. 3, p. 207-236, 1987.
- Coelho de Souza, Rodolfo. "Uma introdução às teorias analíticas da música atonal". In: Dubois, Jean. *Dicionário de Lingüística*. São Paulo: Cultrix, 2011.
- Etkin, Mariano; Cancián, Germán; Mastropietro, Carlos; Villanueva, María Cecilia. *Superposición y gradualidad en Hallowe'en de Charles Ives*. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2000.
- Fontanier, Pierre. *Les figures du discours*. Paris: Flammarion, 1977.
- Hindemith, Paul. *The craft of musical composition*. Volumes 1 e 2. Mainz: Schott, 1970.
- Ligeti, György. *Atmosphères*, 1961. Viena: Universal Edition, 1961. Partitura. Orquestra.
- Ligeti, György. "Musique et technique: expériences personnelles et considérations subjectives". In: Ligeti. *Neuf essais sur la musique*. Genève: Contrechamps, 2001. p. 181-209.
- Ligeti, György; Häusler, Josef. "D' Atmosphères à Lontano: un entretien entre György Ligeti et Josef Häusler". *Musique en jeu*, Paris, n. 15, p. 110-119, 1974.
- Moisés, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- Molinié, Georges. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris: Librairie Générale Française, 1992.
- Monjeau, Federico. *La invención musical: ideas de historia, forma y representación*. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- Vitale, Claudio. *A gradação nas obras de György Ligeti dos anos sessenta*. Tese (Doutorado em Música), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- Wong, Wicius. *Fundamentos del diseño*. México: Gustavo Gili, 1995.

CLAUDIO VITALE é compositor e pesquisador. Fez Doutorado (2013) e Mestrado (2008), com bolsas CAPES e FAPESP, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), Brasil, sobre a obra do compositor György Ligeti. Possui Bacharelado em Composição (2005) e Licenciatura em Harmonia, Contraponto e Morfologia Musical (2002) pela Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Suas obras têm sido apresentadas em concertos no Brasil e no exterior. Participa regularmente de congressos brasileiros e estrangeiros.



As esculturas sonoras de Harry Bertoia e dos irmãos Bernard e François Baschet

*Marcus Ferrer**

Resumo

No presente texto, abordamos parte da produção de três artistas: o escultor Harry Bertoia, que produziu uma ampla série de esculturas sonoras nas décadas de 60 e 70; e os irmãos Baschet que criaram uma série de instrumentos musicais a partir da década de 1950, sendo expostos em museus e considerados também como esculturas sonoras. Analisamos essa produção a partir de textos onde estão expostas as visões pessoais dos próprios artistas. Ao final, apontaremos pontos de convergência e de divergência na criação dessas esculturas sonoras.

Palavras-chave

Arte sonora – escultura sonora – Harry Bertoia – Irmãos Baschet.

Abstract

In this paper, we address part of the production of three artists: the sculptor Harry Bertoia, which produced a wide range of sound sculptures in the 60s and 70s; and Baschet brothers who created a series of musical instruments from the 1950s, being exhibited in museums, also considered as sound sculptures. Analyze this production from texts where personal visions of the artists themselves are exposed. Finally, we will point out points of convergence and divergence in creating these sound sculptures.

Palavras-chave

Sound art – sound sculpture – Harry Bertoia – Baschet Brothers.

*Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: marcusferrer@uol.com.br.



Ao longo do século XX, surgiram determinadas criações artísticas que se caracterizaram pela interdisciplinaridade entre a música e diversas áreas tais como: a escultura, a arquitetura, o design em 3D, etc. Produziu-se uma extensa variedade de obras e de propostas cuja complexidade redundou na dificuldade em se conseguir uma definição ou definições que traduzissem essa arte. De uma maneira geral e simplificadora, estas obras foram denominadas de *Arte Sonora*.

A relação de artistas que já produziram trabalhos sob esta estética é ampla, justamente pela diversidade de abordagens. Uma parcela significativa desses artistas está ligada às artes visuais. Podemos citar alguns que se tornaram referência: Marcel Duchamp, Allan Kaprow, Charles Mattox, Harry Bertoia, John Grayson, Yaacov Agam, Jean Tinguely, entre outros. Uma outra parcela mais reduzida é composta por aqueles que pertencem à esfera musical, como os Irmãos Bernard e François Baschet, John Cage, Murray Schafer, Walter Smetak e Marco Antônio Guimarães, por exemplo.

Buscamos dois artistas com formações diferentes que trabalharam na criação de esculturas sonoras para formarem a base de nossa análise. São eles: Harry Bertoia e os irmãos Baschet¹. Nosso objetivo é avaliar até que ponto o fato de os artistas pertencerem a áreas diferentes se traduz também nas propostas e/ou na criação das esculturas sonoras diferenciadas.

Tanto Bertoia quanto os irmãos Baschet deixaram registros de suas concepções e ideias à respeito de suas esculturas sonoras. Ao trazermos um pouco da vivência e do pensamento de cada um, procuraremos identificar quais seriam os pontos em comum e as diferenças no trabalho de ambos.

HARRY BERTOIA

Harry Bertoia (1915-1978) foi um escultor italiano naturalizado estadunidense. Nascido em San Lorenzo, com o nome de batismo de Arieto Bertoia, foi para os Estados Unidos com o pai quando tinha quinze anos de idade. Nas duas últimas décadas de sua vida, dedicou-se à criação de uma série de esculturas sonoras. Em 1968, reformou um antigo celeiro em sua propriedade transformando-o em um espaço especial: um ambiente onde suas esculturas sonoras pudessem ser tocadas/ouvidas e gravadas. Ele batizou o espaço de “Sonambient”².

Sua produção artística é variada e compreende: desenho, pintura, xilogravura, litogravura, design (de jóias, de móveis, de utensílios), esculturas, painéis e as esculturas sonoras.

A primeira vez em que se deparou com a possibilidade de trabalhar com o som aconteceu por acaso, como descrita por ele:

¹ Consideramos o trabalho dos dois em conjunto.

² Bertoia registrou esse nome ao realizar gravações de suas esculturas sonoras. O termo seria uma combinação entre *sound* e *environment*.



I accidentally struck one rod when I wanted to bend it. The sound echoed in my mind for a very long time. Then it initiated a deliberate gesture in search of understanding what a group of wires would do - and that process is still going on.³ (Bertoia, Marchal University, Art Gallery Catalog, 1977, *apud* Schiffer, 2003, p. 177)

Em 1959, Bertoia contou a seu filho Val sobre uma ideia que tinha tido quando fazia uma escultura com várias hastes de metal colocadas em pé. Ele havia tentado vergar uma haste que acabara se quebrando, batendo em outra e fazendo um som. Este som foi percebido por ele como algo especial que precisava ser utilizado de alguma forma. Mais tarde, ele imaginou que se utilizasse metais diferentes com extensões diferentes seria capaz de produzir uma variedade de sons.

Essa experiência inusitada, aparentemente simples, na verdade trouxe à tona sentimentos profundos que remeteram a sua infância. Em 1975, em uma entrevista a Julia Cass, ele daria um relato que nos permite, em parte, compreender a intensidade dessa experiência.

When I was a very young boy, living in a small Italian village. I sensed one day that a celebration was about to take place. There was feeling of great excitement in the air, people began putting up arches of flowers and someone told me, 'Yes, a bishop from China is coming for a visit'. The day he arrived I was full of the intense anticipation only children feel. All the cathedral bells in all the little village were ringing, and the visitor from China seemed to me to fill the world with a wonderful sunny color. I think my work with sound may be an attempt to recapture the magic of that moment but, of course, it's much more than that⁴ (Cass, Julia. *A Musician's Sculptor*. Unedited periodical: Knoll Archives, 1975, *apud* Schiffer, 2003, p. 176)

Ao longo da década de 1960, ele construiu mais de 100 dessas esculturas. (Schiffer, 2003). Na década de 1970, a escultura sonora passou a ser o principal motivo de seu trabalho. Ele produziu uma grande quantidade de obras a partir de uma ideia comum: hastes de metal fixadas verticalmente a uma base. Esse motivo proporcio-

³ "Acidentalmente eu tirei som de uma haste [de metal] quando tentei curvÁ-la. O som ecoou em minha mente por um longo tempo. EntÁo, iniciei um gesto deliberado de pesquisa em compreender o que um conjunto de metais poderia fazer – e este processo estÁ ainda em andamento." (TraduÁo livre)

⁴ "Quando eu era um menino ainda muito jovem, vivendo em uma pequena cidade italiana, um dia senti que uma celebraÁo estava para acontecer. Havia um sentimento de grande excitaÁo no ar. Pessoas colocavam arcos de flores e alguém me disse: "Sim, um bispo da China estÁ vindo para uma visita". No dia em que ele chegou, eu estava pleno, com uma intensa antecipaÁo que apenas uma crianÁa pode sentir. Todos os sinos das catedrais em todas as pequenas cidades estavam tocando. O visitante da China me pareceu preencher o mundo com uma linda cor radiante. Penso que meu trabalho com o som pode ser uma tentativa de recapturar a magia deste momento mas, obviamente, é muito mais do que isso." (TraduÁo livre)



nou uma noção de unidade ao mesmo tempo em que possibilitava de imediato o reconhecimento da obra.

Uma parcela considerável da série apresenta o mesmo princípio de emissão do som: pede a interação do espectador com a obra. É ele quem vai movimentar as hastes para que, no choque entre elas, o som seja emitido. Há um grau de indeterminância, pois não se pode controlar o movimento das hastes. Apenas o grau de intensidade e a duração da intervenção podem ser controlados. A partir do momento em que se para de tocar, teremos uma contínua queda de som. As hastes continuarão a se movimentar e a se chocar umas com as outras, emitindo som até voltarem ao estado inicial inerte, quando teremos o silêncio.

A partir deste quadro, limitado por esses procedimentos, Bertoia trabalhou na busca por sonoridades diversas. Em sua pesquisa, identificou as diferenças tímbricas provenientes da utilização de uma série de materiais, como cobre, latão, ferro, etc, bem como diferenças texturais. A diversidade sonora foi conseguida por meio de variações na altura, na espessura, na quantidade e na qualidade das hastes. Assim, com relação à quantidade, encontraremos desde peças que foram criadas com um número pequeno de hastes, como 16, por exemplo, a peças que chegam a ter até 300 hastes. A qualidade tímbrica é resultante tanto da altura das hastes, que também variam de forma significativa, quanto do tipo de metal. Algumas obras são pequenas, de cerca de 30 cm, outras chegam a mais de cinco metros. Os tipos de metal comumente utilizados foram o bronze, o cobre berílio, as ligas de níquel e o monel⁵.

Segundo seu filho Val “Harry never wanted to create a definite song or melody”⁶ (Schiffer, 2003, p. 183)

BERNARD E FRANÇOIS BASCHET

Bernard Baschet (1917) é engenheiro de formação e aficcionado pela música contemporânea. Na década de 1950, trabalhou na ORTF em um programa de pesquisa com Pierre Shaeffer, com o GRM (Grupo de Investigação Musical). François Baschet (1920-2014) estudou escultura. Em 1952, eles se juntaram para uma pesquisa acústica que duraria alguns anos e que possibilitaria a experimentação na elaboração de estruturas sonoras originais. O resultado desse trabalho foi o desenvolvimento de uma série de instrumentos, com uma plasticidade e sonoridade ímpares, para serem executados em concertos. Havia já, desde o início, uma proposta em desenvolver instrumentos musicais a partir de princípios acústicos, sem a utilização de aparatos eletrônicos.

Em meados da década de 1950, eles se juntaram a Yvonne e Jacques Lasry, formando um grupo que duraria cerca de dez anos e realizaria diversos concertos. O

⁵ Monel é uma denominação comum para um conjunto de ligas metálicas.

⁶ “Harry nunca quis criar canções ou melodias.” (Tradução livre)



grupo se chamava “As estruturas sonoras Lasry Baschet” e sua proposta era criar um estilo musical baseado em três princípios:

1) Substituir a melodia por uma série de acordes criados pelas próprias estruturas. Segundo François:

En effet, le sommier ou la « gencive » qui porte les notes et les résonateurs “digère” les fréquences. Le métal trouve en lui-même son harmonie propre, il filtre les timbres. Il crée le son, moins en fonction de la volonté du musicien qu’en fonction de ses propres partiels. Le son résultant, irradié par les coussins ou les tôles ne peut, donc pas être discordant.⁷ (<http://francois.baschet.free.fr>)

2) Desenvolver os ritmos. Bernard tinha sua atenção voltada para o ritmo cardíaco. Segundo ele, o senso rítmico acontecia quando o recém nascido escutava os batimentos cardíacos de sua mãe. Ele construiu uma série de instrumentos/esculturas percussivas que procuravam reproduzir esse som.

3) Atingir o espectador por meio das ondas vibratórias, utilizando um som pedal como fundo difuso. Nas palavras de Bernard: “L’introduction d’un phénomène physique dans l’art”. (<http://francois.baschet.free.fr>)

Esse início das atividades deixa claro que o princípio, o ponto de partida para a elaboração das esculturas sonoras, era musical. No entanto, ocorreu que na criação e na construção desses instrumentos a preocupação estética e a beleza foram de tal ordem que acabaram causando um problema de classificação: seriam esculturas sonoras ou instrumentos musicais?

Em 1966, foi organizada uma exposição no MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque) com grande repercussão de crítica e público. Pois era permitido e até incentivado o “manuseio” das esculturas sonoras.

François deixou um depoimento sobre essa questão da classificação de suas obras e o problema de se transpor, de fato, o limiar entre duas áreas:

En 1956, les sculptures sonores devinrent opérationnelles :
« Sculptures » ? « Instruments » ? Comment les baptiser ?
(...) Pour moi ce sont des sculptures. Un sculpteur fait des sculptures, comme un pommier des pommes ou un mandarinier des mandarines. Ce n’est pas un problème de sémantique. C’est un problème de nature. Toujours, et aujourd’hui encore, nous avons eu ce problème. Des critiques

⁷ “Com efeito, o traveseiro ou a gengiva [caixa] que conduz as notas e os ressonadores “digere” as frequências. O metal encontra, ele mesmo, sua própria harmonia. Ele filtra os timbres. Ele cria o som, menos em função da vontade do músico que em função de suas próprias parciais. O som resultante, irradiado pelas cunhas ou pelas folhas [chapas de metal] não podem ser discordantes.” (Tradução livre)



d'arts plastiques disent : ce n'est pas de la sculpture, c'est de la musique. Des critiques musicaux disent : c'est de la sculpture, ce n'est pas de la musique. Les synthèses sont difficiles. Sacha Guitry disait : « Ma femme veut dîner à 7 heures. Moi je veux dîner à 8 heures. Ainsi nous dînons à 7 h 30, de sorte que personne n'est content. » Pour résoudre notre problème, plus tard nous conviendrons d'appeler « structures sonores » les sculptures utilisées par nos amis musiciens. Et « sculptures sonores » celles destinées aux musées, aux galeries d'Art, aux projets d'architecture (fontaines, moulins à vent, horloges musicales, etc.).⁸ (<http://francois.baschet.free.fr>)

Apesar da afirmação de François, de que para ele elas são esculturas, é nítida a intenção inicial em produzir instrumentos musicais. O problema em si surgiu quando a proposta inicial foi ampliada devido à beleza plástica e estética dos instrumentos, transpondo o ambiente musical das salas de concerto para também serem expostos em museus e galerias.

Não é o objetivo de nosso artigo e, assim, não vamos entrar na discussão relacionada à classificação. Mesmo assim, é interessante observar que esta problemática vivida pelos irmãos Baschet, trazida pela necessidade de classificação, muito provavelmente não teria sustentação nos dias atuais em que a arte contemporânea engloba uma extensa lista possibilidades. A artista brasileira Lygia Clark, ao comentar um de seus trabalhos, afirmava: “É o espectador, que agora faz a obra, descobre o efêmero, por oposição a toda espécie de cristalização. Agora o espaço pertence ao tempo continuamente metamorfoseado pela ação. Sujeito-objeto se identificam essencialmente no ato.” (Gullar, 1977, p. 66) Embora ela estivesse se referindo a um tipo de interação mais ousada, onde o espectador, de fato, faz a obra. Podemos fazer uma ponte, uma vez que as esculturas sonoras, tanto de Bertoia quanto dos Baschet, se realizam na interação sujeito-objeto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas informações expostas sobre Harry Bertoia e os irmãos Bernard e François Baschet, procuramos demonstrar o motivo que os conduziu para a criação de suas

⁸ “Em 1956, as esculturas sonoras se tornaram operacionais: Esculturas? Instrumentos? Como batizá-las? Para mim elas são esculturas. Um escultor faz esculturas, assim como uma macieira, maçãs; ou uma tangerineira, tangerinas. Não é um problema de semântica. É um problema de natureza, da essência das coisas. Sempre, e ainda hoje, nós temos esse problema. Os críticos de artes plásticas dizem: – a ‘Não é uma escultura, é um instrumento musical’. Os críticos musicais dizem: – ‘É escultura, não é instrumento musical’. As sínteses são difíceis. Sacha Guitry disse: – ‘Minha esposa quer jantar às 19:00h. Eu quero jantar às 20:00. Assim, nós jantamos às 19:30, de maneira que nenhum dos dois está contente’. Para resolver nosso problema, mais tarde concordaríamos em chamar ‘estruturas sonoras’, às esculturas utilizadas por nossos amigos músicos. E ‘esculturas sonoras’, àquelas destinadas aos museus, às galerias de arte, aos projetos de arquitetura.” (Tradução livre)



esculturas sonoras. Como ficou demonstrado, há diferenças explícitas na proposta de um e de outro. Enquanto Bertoia iniciou sua produção de esculturas sonoras a partir de um acaso, os irmãos Baschet partiram de uma proposta e concepção musicais bem definidas ao projetarem e construírem suas estruturas sonoras.

Uma característica fundamental que diferencia os irmãos Baschet, de Bertoia, é justamente o princípio adotado por aqueles em suas obras - o princípio musical. O que eles produziram tinha como objetivo apresentar música ou pensar um determinado contexto como evento musical. Por outro lado, se formos observar as obras de Harry Bertoia, veremos que não havia a intenção de que o resultado fosse uma “obra musical”. Seria mais correto dizer que houve uma apropriação sonora, mas não musical.

O próprio termo “escultura sonora” ou “arte sonora” já carregaria essa qualidade distintiva, contrariamente à “escultura musical” ou “arte musical”, por exemplo. Mesmo as denominações que, mais tarde, François e Bernard foram obrigados a adotar para diferenciar suas obras como “estruturas sonoras” e “esculturas sonoras” não fornecem, *per se*, meios claros que ajudem nessa identificação. Se não houver uma explicação prévia, alguém que leia o termo “estrutura sonora” dificilmente imaginará que se trata de um instrumento musical.

De certa maneira, podemos dizer que ambos percorreram caminhos opostos. Enquanto os irmãos Baschet partiram de ideias acústicas com objetivos musicais para, então, criar suas esculturas sonoras. Bertoia partiu de um incidente, ao trabalhar em uma de suas esculturas, para caminhar, cada vez mais, na direção do som, tornando-o o elemento gerador na elaboração de suas obras. Porém, com o discernimento de que não estava buscando criar instrumentos musicais.

A diferença de propostas, que se apresenta de forma patente, tanto nos princípios quanto nas obras criadas, poderia induzir a uma conclusão de que não haveria pontos de aproximação entre elas. No entanto, identificamos alguns pontos em comum que passaremos a comentar.

Ambos desenvolveram suas pesquisas a partir das possibilidades sonoras dos materiais. Houve um intenso e duradouro processo de estudo de diversos tipos de materiais, dentre eles, o metal que se constituiu em um material primordial. No caso de Bertoia, foi basicamente sua matéria-prima.

Ambos produziram suas esculturas sonoras partindo do pressuposto da interação entre o expectador e a obra. Ou seja, havia a necessidade de uma pessoa, não apenas contemplativa mas sim ativa, que tocasse a/na obra, para que ela acontecesse enquanto escultura sonora. No caso da obra dos irmãos Baschet, pensando nos instrumentos musicais, essa poderia ser considerada uma característica até natural. Porém, há uma diversidade de esculturas sonoras criadas de forma que o som seja produzido não pelo expectador, mas por outros meios: eletrônicos ou naturais (como o vento e a água, por exemplo).



Sob o termo Arte sonora há uma miríade de obras com características próprias que merecem um estudo comparativo minucioso. Trouxemos à discussão para este artigo apenas uma ínfima parcela.

As observações aqui levantadas por nós referiram-se unicamente às características desses artistas no contexto da escultura sonora.



REFERÊNCIAS

Campesato, Lilian; Iazzetta, Fernando. “Som, espaço e tempo na arte sonora”. In: *Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)*, Brasília, 2006.

Grayson, John. *Sound sculptures: a collection of essays by artists surveying the techniques, applications and future directions of sound sculpture*. Printed in Canada: Editor John Grayson, 1975.

Gullar, Ferreira. A Trajetória de Lygia Clark, in Lygia Clark. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1997.

Schafer, R Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora da Unesp, 1991.

Schafer, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.

Schiffer, Nancy. *The world of Bertoia / by Nancy Schiffer and Val O. Bertoia*. Atglen: A Schiffer Art Book, 2003.

Sítios eletrônicos

<http://francois.baschet.free.fr>, acesso em abril de 2014.

<http://harrybertoia.org>, acesso em abril de 2014.

<http://www.baschet.org>, acesso em abril de 2014.

<http://www.er.uqam.ca/nobel/baschet/index.html>, acesso em abril de 2014.

MARCUS FERRER é professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutor em Teoria e Prática da Interpretação pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Mestre em Composição pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Compositor, violonista e violeiro. Fundador e integrante da Orquestra de Cordas Brasileira. A O.C.B. ganhou três prêmios Sharp: melhor grupo de música instrumental e melhor disco de música instrumental; e melhor disco de música instrumental com Chiquinho do Acordeon e Raphael Rabello. Suas composições já foram apresentadas nos Estados Unidos, na Dinamarca, na França e em Portugal.



O Cordel da Estrada da Lua: uma etnografia

*Ricardo Simões**

Resumo

Este artigo busca relatar algumas atividades e vivências do grupo “Cordel da Estrada da Lua”, que existe na cidade de Cunha, interior de São Paulo. Este grupo se desenvolve com experiências musicais e poéticas de grande espontaneidade e misticismo. O autor deste artigo funde os papéis do trabalho etnográfico, na qualidade de participante, com o processo criativo.

Palavras-chave

Música e ritual – etnografia participativa – folclore – construção de instrumentos musicais – cerâmica.

Abstract

This article aims to report some activities and experiences of “Cordel da Estrada da Lua”, group that exists in the city of Cunha, São Paulo countryside. This group develops musical and poetic experiences of great spontaneity and mysticism. The author of this article merges the roles of participatory fieldwork with creative process.

Keywords

Music and ritual – participatory ethnography – folklore – construction of musical instruments – ceramics.

*Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: rsimoes2011@gmail.com.



Cunha é o segundo maior município de São Paulo, a cidade com 25 mil habitantes tem 15 habitantes por km quadrado; têm em sua área urbana por volta de 10 mil habitantes; todo o restante está distribuído pelos sertões que farão divisas com Cruzeiro, Angra dos Reis, Silveiras, Guaratinguetá. Antes da chegada dos portugueses, a área era habitada por índios Guaianazes que abriram trilhas que ligavam o Vale do Paraíba até Parati. Com a descoberta das minas de ouro e prata em Diamantina, nas Minas Gerais, Cunha passa a ser a rota para o escoamento da produção para Portugal, via Parati, conhecido como o Caminho do Ouro. Em meados do séc. XVIII, a rota altera-se drasticamente por Juiz de Fora, devido à ocorrência de assaltos à valiosa carga na trilha de Cunha. A nova rota cruza terras cariocas em direção ao mar via Itaipava e Secretário. Assim, a cidade de Cunha ficará isolada no alto da Serra do Quebra Cangalha. Seus habitantes se desenvolvem na área rural a partir da produção agropecuária, imersos nas crenças e rituais medievais católicos portugueses, como a festa do Divino. Sua música é pontuada pela viola caipira de dez cordas – a viola Braguesa – de som ressonante e encantador; sua música é a da cantilena melancólica que falará da fé no Divino, em Nossa Senhora e São José. Aos poucos, outros instrumentos surgirão e a primeira Banda de Música da cidade aparecerá por volta da década de 1940. A família Amato trará algum conhecimento musical e vai desenvolver repertório e arranjos para os hinos e cantos das festas do Divino e de Nossa Senhora Aparecida. Hoje a banda é conduzida pelo Maestro Victor Amato.

A Festa do Divino, como é mais conhecida, começou a ser realizada, como manifestação de religiosidade popular, na Alemanha, durante a Idade Média. Foi trazida para Portugal no final do século XV pela rainha Isabel de Castela. No século seguinte (1522) já era realizada naquele país para angariar fundos que seriam empregados na manutenção de hospitais e outras obras de assistência domiciliar. Nessa mesma época a festa já existia tanto em Portugal quanto nos Açores, a festa tinha características semelhantes às encontradas atualmente em muitas regiões do Brasil Não se sabe ao certo quando a devoção popular da Festa do Divino tomou força no País. A primeira referência sobre a existência de comemoração do Divino no Vale do Paraíba foi em Guaratinguetá, em 1761.

A Festa do Divino em Cunha ainda guarda a forma como era realizada nos primórdios da formação da cidade. Ainda que a Festa de São Luiz do Paraitinga seja mais conhecida. A Festa do Divino em Cunha se dá na sexta feira de Pentecostes. A Festa representa a descida do Espírito Santo para os apóstolos e para Nossa Senhora. Em Portugal foi instituída pela rainha que prometera ao Espírito Santo que faria doação de comida para os mais necessitados caso seu desejo de reaproximação entre seu filho e seu marido se desse. Hoje, há distribuição de um prato típico caipira que em Cunha se chama “afogadão”. Fazendeiros e pequenos produtores doam animais que serão sacrificados para que se faça a comida que é distribuída ao povo. A festa dura



aproximadamente dez dias, há a clarinada e o toque de alvorada que desperta a cidade e procissões realizadas pela banda de música, em seguida a Congada (Foto 1) se apresentará por todo o dia na praça principal, Moçambique e o casal Maria Angu (Foto 2), João Paulino e o Boi, desfilam pela cidade ao som de uma banda.



Foto 1. Congada.



Foto 2. Maria Angu e o Boi com “seu” Benedito.



Foto 3. Local de encontro e ensaio.

O CORDEL DA ESTRADA DA LUA

Cordel da Estrada da Lua é o nome dado a um movimento que se reúne para fazer música. A música criada por este grupo é basicamente improvisada e espontânea, havendo ainda a participação de poesia lida ou inventada como um repente. Esta denominação nos remete aos caminhos que levam aos locais de encontro com o Som. A Lua Cheia (Foto 4) nestes dias é tão clara que cria um ambiente de grande beleza visual e apelo místico. O contorno da mata, a iluminação nas nuvens, o brilho nas águas cria o ambiente desejado para a poesia espontânea.



Foto 4. Lua Cheia



Foto 5. Vaso de cerâmica.



Foto 6. Alberto Cidraes.

Esse grupo existe na cidade de Cunha, interior de São Paulo. O fazer música acontece com o encontro desses artistas – no princípio eram apenas ceramistas brasileiros e japoneses – que chegaram à região no início da década de 1970; o Cordel existe constante e formalmente há cerca de seis anos. Os encontros ocorrem em datas de contexto místico, em dias de lua cheia, e este aspecto místico e livre são suas principais características. A música flui de várias formas e há momentos em que reúne um quarteto de cordas acrescido de flauta transversa. Os instrumentos de percussão, tais como vasos (Foto 5) e moringas são artesanais e feitos de barro com cura em forno Noborigama, situado no Ateliê do Antigo Matadouro, do genial ceramista e arquiteto português Alberto Cidraes (Foto 6), um dos criadores do grupo.

Relato paralelo I: A exposição de cerâmica em Parati será um encontro sonoro, fora do contexto de celebração lunar, ou de agradecimento, será um evento onde tocaremos percussão, viola e canto. Cidraes me diz que prefere que os cânticos não tivessem textos, que esses textos estivessem subliminarmente ligados aos cantos, e que fossem sempre emitidos de forma gutural, primária-primitiva, pois são elementos que favorecem transcendência, compõem a espiritualidade; o som gutural estaria mais próximo do som do barro e do fogo, do ar e da terra.

A seguir trecho de entrevista com Cidraes: “Quanto ao assunto primordial é tudo uma questão de sensibilidade pessoal. Eu gostaria de ser como os animais cuja expressão é anterior ao pensamento racional. Vejo o som como uma meditação, com a referência primeira no bater do coração da mãe, experiência de ventre, totalmente pré-racional e pré-cultural. Para mim a via mística passa por aí. A espontaneidade que muitas vezes conseguimos quando tocamos juntos, vai muito por esse caminho e no final a sensação é de libertação e de realização pessoal. A palavra é também maravilhosa, mas a pré-palavra é ainda mais. Assim, se conseguirmos que a voz e o instrumento naveguem, apoiados e entrelaçados no ritmo de forma harmônica mas abstrata, talvez o patamar espiritual que atingimos seja mais elevado do que com hinos ou canções com encadeamento racional. Mas isso é apenas o que sinto, não pretendo ser normativo. Por exemplo, acho que é uma vantagem eu poder escutar



a nona sinfonia sem entender o significado das palavras dos cantores. O abstrato penetra na mente mais profundamente.” (A. Cidraes)

Os percussionistas do grupo são também repentistas, e/ou tocam vasos de cerâmica, didjeridu, flautas, pandeiro e triangulo. Há violão, viola caipira de 10 cordas e, às vezes, contrabaixo. Há recitadores de poesia que pode ou não ter um acompanhamento harmônico, há vocalizes e dança em celebração e gratidão à vida, dádiva de estarmos juntos ao convívio e à natureza mais distante que tudo nos dá.

Os músicos que formam o Cordel têm em comum o amor à natureza e à união, à solidariedade e ao trabalho artesanal. Pode-se notar um padrão na ação e no fazer música: 1) com música escrita – um compositor escreve temas para o quinteto com flauta, geralmente essas composições estarão intercaladas com solos de percussão que podem por sua vez estar pontuados com a viola de dez cordas, a viola caipira; 2) com bases criadas quando há dois violões haverá uma base de ritmo e harmonia criada para cada música; 3) percussão e voz; 4) cítara, tambura, viola, e percussão, mais órgão de mão e voz; 5) viola, violão, flauta e percussão. Além disso, pode acontecer qualquer outra combinação.

Relato paralelo II: A reunião de sons no Sítio do Mato Limpo levou o espírito de todos para a sonoridade indiana. Tínhamos uma cítara, uma tambura e um pandeirinho; esse som se misturará ao som da viola de 10 cordas – “caipira” que ressoa simpaticamente suas cordas, dois instrumentos terão seus espíritos misturados formando um som mágico, é impossível não imaginar o Indiano e o Caipira. O “órgão de mão” é muito usado pelos Hare Krishna e foi absorvido pelos músicos do Santo Daime que também fazem parte dos encontros do Cordel. Os cânticos terão rimas primárias: “celebrar” e “vai chegar”, “cantar” e “vai brilhar” etc.



Foto 7. Deva Mali.



Foto 8. Objeto de Som I.



Os componentes do grupo são “outsiders” ou desviantes e alguns vivem uma vida tais como os ascetas, outros são apicultores e praticam meditação Zen, outros são ceramistas; há ainda arquitetos, artistas plásticos alternativos, criadores de luminárias que fazem pão integral para o consumo próprio ou para vender, alguns produzem mel e pólen... O principal objetivo da música é o encontro, a arte do encontro entre as pessoas e a celebração para transcendência espiritual e agradecimento. O grupo já se apresentou no SESC Pompéia em São Paulo (Foto 10); parte do grupo – o Quarteto de Cordas Prestíssimo – se apresentou acompanhando a cantora Barbara Ohana no Teatro da Faculdade Candido Mendes em Ipanema, Rio de Janeiro, e no Festival de Inverno da cidade de Cunha com Benina Monteiro e em várias edições do mesmo Festival. Outros membros do grupo tocam em eventos religiosos católicos em Aparecida e dão aulas naquela cidade.



Foto 9. João de Castro (falecido em 2013) exímio violonista e Carmo Camargo, violeiro e luthier.



Foto 10. Apresentação SESC – Pompéia, São Paulo.

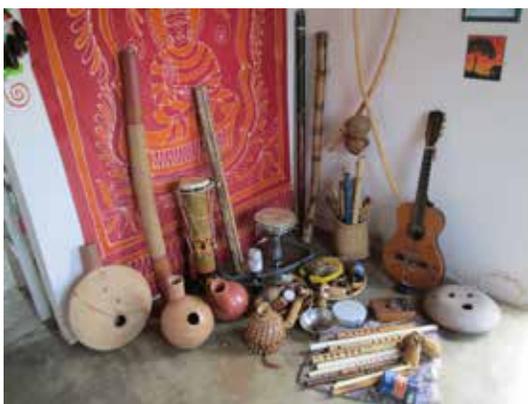


Foto 11a. Local de ensaio.



Foto 11b. Nirav Nardaq.



Relato paralelo III: Nirav vai buscar um cristal para segurar durante a entrevista. Me diz que há um "cristal-mãe" enterrado no Amapá; o cristal de lá é imenso. O que Nirav segura é pequeno. Eu também tenho um pequeno cristal retirado do Cristal-mãe que está no Amapá. Nirav me disse que o amuleto deve ser "carregado" na Lua Cheia, antes, porém deve passar por uma purificação em sal grosso. Então se pensa desejos e pensamentos de generosidade e solidariedade; esse cristalzinho se conectará com o cristal-mãe, conectando os desejos.



Foto 12. Nirav Nardaq.

Fora o fato dos encontros acontecerem na Lua Cheia há muitos outros encontros em datas aleatórias e comemorativas, aniversário da cidade e recepção aos amigos que vem de longe.

DIÁRIO – 15 FEVEREIRO 2014

Encontro-me com Thais Mori, ela é paulista, me diz que estudou quatro anos de canto popular com Eliete Negreiros e depois mais quatro anos com Madalena Bernardes que a iniciou na improvisação, participava na época de uma peça como bailarina no Grupo Marzipã onde conheceu Tica Lemos, professora de dança Contato Improvisação. Tica e Madalena Bernardes tinham acabado de chegar de NY com estas técnicas diferentes e a escolheram para trabalharem juntas com dança e canto ao mesmo tempo. Depois conheceu um grupo de músicos na Vila Madalena que se encontravam semanalmente para improvisação.

DIÁRIO – 2 MARÇO 2014

Encontrei Thais Mori novamente na cidade, ela me disse terem se encontrado ela, Deva e Nirav, na quarta feira de Lua Cheia. Os encontros se dão geralmente a partir de um movimento conhecido e ao mesmo tempo espontâneo. Thais possui uma voz encantadora, realiza *crescendo*, *diminuendos* e *portamentos* longos, espontânea e intuitiva dialoga com a harmonia dada ou em contracantos surpreendentes. *"Música é o contato com o mais puro de minha alma, o mais belo de mim e assim entrelaçado com o mais belo de cada um do grupo, formamos uma imensa energia pura e divina, e assim dedicamos. A lua cheia para mim como Budista, é uma fase muito especial onde sempre fazemos oferendas aos Budas, onde estamos mais abertos ao contato espiritual"*.

"Com o Cordel vou às estrelas e dedico cada nota, cada som, cada momento a todos os seres para que fiquem felizes como nós ficamos ao tocarmos juntos. Eu acho que nós até voamos enquanto tocamos e cantamos. É divino, meditação das mais profundas"



DIÁRIO – 22 FEVEREIRO 2014

Alberto Cidraes está em Portugal e levou seus “objetos de som” para serem mostrados em uma apresentação em Lisboa. Na Chácara Zen fizemos o pão para o dia; enquanto isso, cantamos e preparamos o texto para uma estória que será entoada por Deva, com uma estrofe cantada por todos. Uma parte dos instrumentos está em uma sala, são as flautas artesanais, os pandeirinhos, o sino Zen, um didjeridu, e alguns vasos de cerâmica.



Foto 13. Vasos sonoros de cerâmica I.



Foto 14. Vasos sonoros de cerâmica II.

O “Cunha in Concert” foi um evento no qual tocamos a trilha escrita para um vídeo de Árpád Cserép com o objetivo de chamar a atenção para pássaros mantidos em cativeiro. O Cordel se apresentou no cinema da cidade tocando ao vivo a trilha escrita para Quarteto de Cordas, flautas e percussão. Nos encontros para se fazer música o Quarteto de Cordas se divide em improvisos e música escrita, acompanhada pelos objetos de som disponíveis mais a viola caipira e violão.



Foto 15. Quarteto Prestíssimo.

DIÁRIO – 24 MARÇO 2014

Passei pela casa de Alberto Cidraes. A entrada é por uma das ruas do Alto Cajuru e a outra por baixo pelo bairro do Motor. Sua casa é construída por madeira nobre arrematada ao longo do tempo em antigas fazendas. Há diversos ambientes e a casa é cercada de Pinheiros e alguns Pitos Gigantes. Por todo o lado vemos séries de objetos de cerâmica que são “cabeças de guerreiros” inspiradas em máscaras medievais. Num espaço do Ateliê do Antigo Matadouro, vemos a série de “objetos de som”, instrumentos de percussão, sopro e cordas são criados em barro e curados



em forno Noborigama de alta temperatura. Há desde uma espécie de xilofone até as próprias máscaras que são literalmente colocadas na cabeça, a voz não só é percebida pelos que estão “fora” quanto criará uma sensação indescritível para quem a esteja “vestindo”, o som interno circula dentro da máscara de cerâmica com um timbre de terra ressoando com uma vibração arrebatadora.



Foto 16. Instalação SESC- Pompéia.

Foto 17. Casa Alberto Cidraes.

Foto 18. Máscaras de Som.

No encontro com Alberto falamos sobre a possibilidade de criarmos um objeto de som a partir de Bambús amarelos gigantes, onde os mesmos receberão aberturas estratégicas de tal modo que o vento que passar por eles – ainda que fraco – tenha a capacidade de emitir os sons-do-vento-por-dentro-dos-bambú criando harmonias e melodias espontâneas e naturais. Para isso precisaremos retirar um dos bambús e testarmos a capacidade dos mesmos em capturar o vento e transformá-lo em som. Aberturas laterais proporcionarão a possibilidade de algum dos músicos expandirem melodias como numa enorme flauta.



Foto 19. Objeto de Som I.



Foto 20. Flautas.



Viver em lugares ermos apresenta uma dinâmica e um tempo muito diferente do que se está acostumado, não só nas grandes cidades, mas em qualquer cidade com mais de 50 mil habitantes. Cunha tem 15 habitantes por km quadrado, a maioria não possui carro e dependem de condução pontual para os bairros (Roça, Sertão). O tempo se torna uma entidade ampla, em espaços amplos. A entidade Divina está na mata (terra), nos riachos e cachoeiras (água), no vento que passa cantando nos Plátanos, Araucárias e Pinheiros e Eucaliptos (ar), na fogueira (fogo), se solidifica na cerâmica (terra, ar, água e fogo) e canta através dela, se realiza e surge na Lua Cheia e é celebrada e agradecida na música e na poesia. Assim, surge a necessidade da religião com o profundo, com o divino e com misterioso. Haverá a necessidade de integrar o humano com a natureza e de fazer com que esta vida seja partilhada com os moradores da cidade.



Foto 21. Objeto de Som II.



Foto 22. Objeto de Som III.



Foto 23. Ateliê Alberto Cidraes.

Efeito desejado: a transformação do ser humano, uma revolução no pensamento religioso e social a partir das áreas rurais distantes. A música enquanto centro que agrega e que promove os encontros que nos fazem ver a importância de estarmos reunidos. A transformação da sociedade do lugar através da mudança da percepção das diferenças.

DIÁRIO – 18 ABRIL 2014

Cheguei ao Espaço Flor das Águas por volta das 17h30min. Marcos me recebe carinhosamente, sua mulher Fabiana passa por nós atarefada com os preparativos para a meditação que acontecerá às 19h00min. A varanda da casa é muito agradável e é possível sentir a fragrância de diversas flores. Falamos um pouco sobre o olhar sereno diante de dificuldades da vida, de momentos de decisão e de como estar atento aos sinais que nos levarão a novos lugares, falamos do encantamento que a viola caipira de dez cordas nos causa. Marcos me explica calmamente a síntese da vida sob cinco elementos básicos: ar puro, água pura, alimento, abrigo e amigos. Na hora certa des-cemos para o espaço – sala de meditação onde um rapaz ao violão entoava um cântico envolvente, a harmonia e a melodia simples. “nós somos a luz, nós somos amor...”.



Chegamos aos poucos e em silêncio. O espaço é muito bonito com algumas luminárias feitas de um cilindro verde com aberturas que transparentes formam motivos florais, a parede é azul escuro, todo o ambiente está envolto em uma luz amena e aconchegante, estamos dispostos em um quadrado com almofadas no chão, e em cada lado do quadrado há lugar para três participantes, os que já estão sentados colocam seus instrumentos à sua frente. Os instrumentos serão tocados na segunda parte do encontro que é basicamente dividido em partes: 1) recepção (todos são recebidos pelo cântico do músico, se juntam à ele e num decrescendo atingimos o silêncio. 2) todos entoam o som fundamental “aum” durante alguns minutos, a sala reverbera, somos mais ou menos 25 pessoas). 3) Fabiana lê um texto. 4) Marcos nos conduz para a meditação mais profunda, nos orienta com sua voz serena e calma. 5) Cântico. Melodia tonal desacompanhada, de fundo místico religioso. 6) Marcos fala mais uma vez sobre sentimentos de paz e amor. 7) Inicia-se uma música tonal com Marcos tocando viola, Fabiana toca tambura e Mani um órgão de mão, todos os que estão com instrumentos passam a tocar e dialogar com musica improvisada sobre um som modal. 8) Após silêncio, Marcos pega uma flauta de madeira e toca uma longa melodia de fundo oriental, intercalando esta musica com texto. 9) Todos tocamos e cantamos louvores de temas místico religiosos. Estou sentado de frente para Mani que tem no chão à sua frente o órgão de mão, ao centro – neste lado do quadrado e ao centro – está Marcos com uma viola de dez cordas tendo ao seu lado Fabiana com a tambura estou com uma viola de dez cordas de grande ressonância feita pelo luthier cunhense Carmo Camargo.



Foto 24. Mani, Marcos e Fabiana.

Ao meu lado está um rapaz tocando bandolim e na ponta um violão, à minha direita está uma moça, um rapaz, uma moça da Colômbia, e uma mulher paulista que veio morar em Cunha. Todos estão sentados em posição de lótus e ao lado da moça Colombiana está um rapaz com um violão e uma moça com um vaso de cerâmica.



Foto 25. Objeto de Som IV.



Foto 26. Vasos sonoros de cerâmica III.



Foto 27. Vaso sonoro de cerâmica IV.

Comportamento: Há um movimento centrípeto em direção a lugares preparados para a reunião, há uma sensação de que somos – cada um – pontos distantes cercados de silêncios amplos, a distância que existe entre cada um que deseja tocar e cantar é uma distância muito extensa: teremos às vezes dez, quinze, vinte quilômetros de distância um dos outros cercados pelo silêncio (ao contrário do que ocorre logicamente nas mesmas distâncias dentro de uma cidade como Rio de Janeiro ou São Paulo; em Cunha a distância é envolta nesse silêncio de pessoas). Outras referências sonoras surgirão, mas ainda assim envoltas em espaços silenciosos.

Reflexão: Assim, o movimento centrípeto estaria ligado também à necessidade dos sons se aproximarem como entidade tendo pessoas apenas como veículo.



Foto 28. Objeto de Som V.



Foto 29. Local de ensaio.

Os ensaios, em geral, recebem amigos e convidados, neste caso havia dois viajantes franceses que fizeram o vídeo do encontro-ensaio.



Foto 30. Objeto de Som VI.



Foto 31. Vasos sonoros de cerâmica V.



Foto 32. Vasos sonoros de cerâmica VI.

Os elementos que unem o resultado sonoro é um ritmo básico e também dependem da formação do momento. Há uma preparação básica geralmente monótona, onde uma moldura rítmica receberá sons pontilhados que se desenvolverão e se transformarão. Os instrumentos podem ser trocados para intenções diversas: 1) preencher espaços (um didjeridu atravessa os sons quebrados); 2) sublinhar por imitação, transposição ou em uníssono. A música em si, o som, o corpo do som, o espírito do som. Onde nos levará/remeterá cada som? Para onde esses sons nos transportarão?



Foto 33. Nirav Nardaq, Leo Simões e Deva Mali.



Foto 34. Vitor Simões.



Foto 35. João de Castro e Ricardo Simões.



Foto 36. Luminárias de Fabia Consolaro e Pintura sobre panos esvoaçantes de Jayme Ysqueluritán.



Um dia, a uns anos atrás surgiu na cidade um rapaz com sua mulher e um casal de amigos. Seu nome era João de Castro. Às vêzes surgia como um ser distante caminhando pela estrada, violão nas costas, olhar firme. Nos conhecemos e logo sua presença se fez indispensável nos encontros de som. João foi trabalhar numa escola da cidade, implantando um trabalho musical com os jovens e adolescentes dali. Uma vez, a rua se encheu de crianças (Foto 37) com seus uniformes azul e branco e seus instrumentos de percussão, a breve passagem de João de Castro pelo nosso mundo deixou um enorme sentimento de saudade em todos.



Foto 37. João de Castro (à frente, de costas).



Foto 38. Sarau – Cordel da Estrada da Lua com Benina Monteiro.

“Esses sons em determinado momento poderão ser a música que enfeitará os jardins, poderemos ornamentar a vegetação existente, um quarteto de cordas adornará uma Araucária, um grupo de percussão adornaria as oliveiras e parreiras, o plátano seria enfeitado pelo som de uma viola de dez cordas, e ao mesmo tempo toda a paisagem se integrará ao som espontâneo e improvisado.”



BIBLIOGRAFIA

- Geertz, Clifford. *A interpretação das culturas*. [1973]. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- Rouget, Gilbert. *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. (Collection Bibliothèque des Sciences Humaines). Paris: Gallimard, 1980.
- Schechner, Richard. "Performers e Espectadores: Transportados e Transformados". *Revista Moringa Artes do Espetáculo*, v. 2, n. 1, 2011.
- Turner, Victor. *O Processo Ritual Estrutura e Anti Estrutura*. São Paulo: Vozes, 1974.

RICARDO SIMÕES é compositor, arranjador e concertista. Bacharel em Violão pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2015). Estudou regência com Eleazar de Carvalho (1995), solfejo e percepção com Paul Shmelling (1975-1977), violão e guitarra, arranjo, composição e instrumento na Berklee College of Music em Boston com Mick Goodrick, Gary Burton, Brett Wilmot, Michael Gibbs, Jon Damien (1975-1979), violino na UFRJ com Oscar Borgueth (1974-1975), teoria musical e solfejo com Bohumil Med (1971), violão com Paulo Meira (1966) e Leo Soares na Pró-Arte Música (1971). Atuou como violinista no Michael Gibbs Ensemble (1976), segundo violinista da Orquestra Sinfônica da Berklee College of Music (1975-1979), segundo violinista da OCN – Orquestra de Câmara de Niterói, sob a regência de Roberto Duarte (1974-1975). Fez parte do Conselho Administrativo do Conservatório Dramático e Musical de Tatuí participando ativamente de sua reformulação. Professor de violão, arranjo e informática (Sibelius) da Escola Superior de Música da Faculdade Cantareira desde a fundação (2004-2010). Diretor Artístico dos Centros Educacionais Unificados - CEU's - Prefeitura de São Paulo (2003-2004), atuando ainda como arranjador e regente das Big-Bands e Fanfarras das 21 unidades. Direção artística da programação de música do Teatro da Faculdade Candido Mendes, Rio de Janeiro (2011-2013). Coordenador do Departamento de Música Contemporânea da Faculdade Marcelo Tupinambá (1997-1999). Idealizador e Professor de Improvisação Jazzística e Composição Escrita no SESC (1993) e na Universidade Livre de Música, São Paulo (1992).



Uma teoria cognitiva do efeito estético musical

Marcos Nogueira*

Resumo

Um formalismo idealista sedimentou a ideia de que o entendimento musical deve ser obtido na mera apreensão de uma disposição lógica de eventos musicais concatenados discursivamente. Assim os modelos formais resultantes de uma análise sintática musical proporcionaram a ilusão da coerência estilística entre as obras desse modo investigadas e cotejadas, assumindo papel central de objeto do entendimento musical. Todavia, se considerarmos como no *realismo incorporado* que os sentidos da música – assim como quaisquer outros sentidos constituídos em quaisquer campos de conhecimento – nascem de nosso engajamento com o mundo e têm origem *nas e a partir* de nossas ações sensório-motoras, o entendimento musical é, antes de tudo, entendimento do processo de abstração daqueles modelos formais, e não dos modelos propriamente. Estamos frente à tradicional controvérsia entre uma *semântica formal*, que em música apontaria diretamente para o campo da referência (ideias, expressão linguística, sentimentos, representação, simbolismo), recorrentemente abordado pela teoria musical da Modernidade, e uma *semântica cognitiva*, comprometida com o *como* construímos o sentido musical, ou seja, com o estudo dos processos por meio dos quais organizamos imaginativamente os eventos musicais no ato da escuta. Este artigo pretende discutir os processos que constituem uma semântica cognitiva dos efeitos estéticos *tonais*.

Palavras-chave

Cognição incorporada – semântica cognitiva – forma musical – escuta – efeito estético.

Abstract

A modern intellectualism has consolidated the idea of structure in music experience, developing various strategies for the building and recognition of musical *form*. This formalism cemented the idea that musical understanding results from the mere apprehension of a logical arrangement of musical events concatenated discursively. Thus, the formal models resulting from a musical parsing gave the illusion of stylistic coherence among the works under scrutiny and comparison, assuming a central role as the object of musical understanding. However, if we consider that meaning in music – as any other meanings in all fields of knowledge – emerges from our engagement with the world, and originates *in and out of* our sensory-motor act, as proposed by *embodied realism*. Therefore, musical understanding is firstly the understanding of the process of abstraction of those formal models, but not the models itself. We are facing the traditional dispute between *formal semantics* that in music would point directly to the referential field (expression, ideas, feelings, representation, symbolism), repeatedly approached by music theory of Modernity, and *cognitive semantics*, committed to build *how* musical meaning is constructed, i.e., to the study of processes by which we imaginatively organize musical events in the act of listening. This article discusses the processes that constitute the cognitive semantics of *tonal* aesthetic effects.

Keywords

Embodied cognition – cognitive semantics – musical form – listening – aesthetic effect.

*Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: mvinicionogueira@gmail.com.



Um intelectualismo moderno consolidou a ideia de *estrutura* na experiência da música, elaborando diversas estratégias de construção e de reconhecimento de uma *forma* enquanto via de acesso ao entendimento da música. Este projeto alcançou a segunda metade dos oitocentos na condição de um “formalismo” que estabelecia que tudo o que de relevante haveria para ser entendido na música deveria ser obtido na mera apreensão de uma disposição lógica de eventos musicais concatenados discursivamente. E o modo mais preciso e eficaz de identificar tais eventos em sua “pureza” e disposição particular seria examiná-los no texto escrito da música, onde repousariam livres da contaminação das ações físicas e interpretativas da performance que os torna auditivamente aparentes. A partir disso, o vultoso aperfeiçoamento de técnicas de análise “sintática” dos textos musicais gerou inúmeras modelagens formais que assim justificavam a coerência estilística entre as obras investigadas e cotejadas. O modelo formal abstraído do texto da obra e revelado pelo analista – este que passava a comunicar seu entendimento da obra por meio da aplicação de métodos e técnicas analíticos – assumia papel central de objeto do entendimento musical.

A teoria da música de tradição escrita europeia vem sendo entendida, desde então, como estudo da *estrutura* da música. “Estruturação” é uma estratégia discursiva motivadora de entendimentos e de novas e criativas elaborações musicais. Mas “estrutura” é algo que só existe quando formulada por uma teoria; não tem, portanto, uma existência independente da teoria da música. A estrutura de uma obra musical é aquilo que a teoria que a aborda explica que ela é. Modelos e arquétipos estruturais (como forma binária, forma sonata, etc.) tradicionalmente invocados como descritores formais são meros esquemas representativos de concatenações de eventos e processos sonoros agrupados pelo analista num *todo orgânico entendido como coerente*. Entretanto, a teoria moderna não pôde explicar como inferimos esta coerência, se não temos, em momento algum, a imagem mental da obra, em sua inteireza.

Contudo, o sentido do conjunto de eventos e processos sonoro-musicais que depreendemos imaginativamente em nossa interação com a obra musical – enquanto música realizada – não pode ser confundido nem com a representação textual (partitura) da obra nem com uma estrutura resultante de dado modelo teórico aplicado a esta representação para descrevê-la como “a obra” – pois estes seriam apenas modos particulares de entender uma “estrutura”. As teorias da estrutura da obra musical, oriundas da tradição moderna profundamente comprometida com uma semântica formal, estão voltadas, portanto, para a explicação de *o que* são as obras; e particularizam assim, a cada formulação, um novo entendimento de *o que* dada obra é.

No presente estudo não proponho abordar a obra musical em busca do seu sentido, mesmo porque cada sentido a ela atribuído não é senão apenas *um* sentido estrutural da obra. Discuto, ao invés, os processos de formação de sentido. Investigo



os processos através dos quais atribuímos sentido à obra, ou seja, os processos que revelam *como* as obras adquirem sentido no ato da escuta, empreendimento que constitui desenvolvimento teórico no âmbito da semântica cognitiva. Diante disso, produtos de uma semântica formal, tais como descrições analíticas resultantes de aplicação de teorias estruturalistas, são interessantes apenas à medida que podem revelar os processos mentais que levam o analista a fazer as suas escolhas e a discutir os sentidos que julga descreverem a estrutura que abstraiu da obra.

FORMALISMO EM MÚSICA

Seja qual for o entendimento do termo “forma”, sua aplicação à experiência da música implica uma abstração ao menos contingente e imprecisa. Antes de prosseguir com a argumentação acerca do desenvolvimento de uma semântica cognitiva para a música, quero discutir mais detidamente a emergência moderna da questão da forma nas artes e os conflitos conceituais que gerou na estética musical.

Uma das teses mais importantes da última *Crítica* de Immanuel Kant (1790/1995), que podemos considerar particularmente decisiva para a fundamentação do formalismo nas artes, é que o juízo do belo – que adquire validade como campo cognitivo – está baseado na *unidade*, ou seja, o prazer com os objetos estéticos dá-se em virtude de sua “finalidade formal”. Kant estabelecia assim o conceito de *completamento* de uma forma, do seu fechamento como condição do sentido. Assim sendo, o *belo* agradaria por sua forma, de modo subjetivo e não objetivo. Entretanto, para Kant faltaria particularmente à música a integridade formal necessária ao estabelecimento do juízo do belo. Ele reconheceu a natureza “agradável” da música, mas a atribuiu à mera capacidade de promover “prazer sensorial”, em vez do contemplativo, o que a mantinha inelutavelmente no domínio das sensações. Kant viu na efemeridade e na imaterialidade da música impedimentos decisivos para a constituição de sua forma.

Em pensamento muito próximo ao de Kant, Friedrich von Schiller (1794/2002) entendeu que a condição de acesso à fruição estética é o nosso puro engajamento na interação com o mundo e seus objetos, movidos pelo prazer da mera aparência, ou seja, uma interação com a *forma* desses objetos. Para Schiller isso implica livrarmo-nos da propensão natural à inteligência—o “interesse” kantiano. Ele insinua que na realidade não seria possível uma experiência estética “pura”, dada a nossa dependência das “forças do pensamento”; assim a especialidade da arte estaria no maior grau de proximidade que mantém com um ideal de pureza estética. E a arte teria sua essencialidade ligada ao fato de ser a expressão da forma, que atua sobre o todo do indivíduo, enquanto as experiências de conteúdo atuariam sobre forças do pensamento. Mas Schiller não pôde superar as mesmas dificuldades de Kant com a música, o que pode ser constatado em sua afirmação da pouca afinidade da música com o pensamento abstrato. Para ele, devido à sua particular “materialidade”, isto



é, à sua insuperável “sensorialidade”, o acesso a um estado puramente estético, à pura forma musical, seria inelutavelmente divertido pela experiência sensorial.

Georg W. F. Hegel (1807/1992, 1835/1993), por sua vez, viu a arte como fenômeno histórico que suscita interesse ético e cognitivo. Para ele, arte é ideia absoluta manifesta aos sentidos e seu valor está em sua condição de oferecer tanto uma forma adequada ao conteúdo ideal quanto à abstração desse conteúdo. Onde as artes de configuração externa (material) mais evidente seriam também as mais modestas nesse propósito, enquanto aquelas que compartilhariam a “interioridade desincorporada” da mente, como a música, ganharam mais relevância em sua filosofia. Para Hegel, ao renunciar à espacialidade e à materialidade, a música livraria a consciência das aparências externas e a harmonizaria com a interioridade irrestrita da idealidade (Nogueira, 2009). Todavia, ao enfatizar o conceito de “interioridade”, que entende ser a qualidade primordial da música, Hegel reitera as tradicionais dicotomias modernas. E um primeiro esforço para superar tais dicotomias somente será verificado na “metafísica da música” desenvolvida por Arthur Schopenhauer (1819/2001), que ao propor a categoria da *Vontade*, opõe-se diametralmente a Hegel. Aproximando-se apenas na distinção que conferem à música dentre as artes, por mediar “algo” além dela mesma, Hegel e Schopenhauer divergem justamente quanto ao que vem a ser este “algo”. Se o mundo, para Schopenhauer, existe como Vontade e suas representações, sua essência não seria a razão (a ideia), como ainda afirmava Hegel, mas a Vontade irracional. Schopenhauer assevera que o intelecto não pode conhecer a Vontade irracional, mas a relação da música com ela seria direta e imediata, pois a oscilação de tensão e relaxamento na experiência da música seria análoga a dos padrões de desejo e satisfação humana, embora o sentido da música não tivesse relação alguma com sentimentos particulares (Nogueira, 2004).

Em argumentação surpreendente Schopenhauer aborda a questão do paradoxo moderno da subjetividade, afirmando que subjetividade é, justamente, o que não podemos chamar de nosso, de vez que a vontade, o *desejo*, cria em nós a ilusão da *razão*, iludindo-nos que os objetivos da razão são os nossos objetivos. Para Schopenhauer o que chamamos de realidade é tão somente o fenômeno da representação:

a verdadeira “coisa em si” é a Vontade, uma experiência interior que nos leva ao autoconhecimento e ao desejo pela vida. Mas uma vontade de tal forma atada ao corpo, que qualquer tendência do desejo se traduz em ação corporal; o corpo expressa a vontade do modo como é conhecida do exterior, como representação. (Nogueira, 2014, p. 73)

402 Este pensamento assim contrapõe-se ao idealismo kantiano ao salientar que o mundo, tal como o conhecemos, não é senão uma representação nossa, portanto



não tem realidade “em si”, é uma fantasia da mente. E Schopenhauer denuncia assim a tradicional negligência da filosofia com o corpo, que para ele seria o lugar tanto do sensível quanto do entendimento: não haveria filosofia sem o corpo. É plausível, portanto, reconhecermos na filosofia de Schopenhauer um marco da emergência do pensamento que focaliza a experiência de “movimento” em música, mas um movimento intencionado pelo ouvinte e, mais do que percebido como simples movimento, entendido como ação comportamental de quem torna a música realidade.

Todavia, pouco a pouco, a partir de meados dos 1800, um “novo empirismo” tomava conta da produção de conhecimento na Europa central, motivado pela desilusão com a filosofia idealista, já profundamente questionada, tendo em vista os graves embates surgidos na primeira metade daquele século. Assim, o termo *Wissenschaft* (ciência, conhecimento, erudição), entendido como “qualquer estudo acadêmico sistemático”, inspirava uma mudança paradigmática em direção à *verdade científica*. É, pois, previsível que naquele período de florescimento científico a teoria da música tivesse que incorporar o rigor sistemático que permeava todos os campos de conhecimento acadêmico. A ideia de música autônoma e autorreferente tornou-se então cada vez mais legitimada com a crescente notabilidade das ideias de Eduard Hanslick, desde seu *Vom Musikalisch-Schönen (Do belo musical, 1854)*. Suas ideias rapidamente ultrapassaram os limites da estética musical, gerando forte controvérsia por seu aparente ataque a posições profundamente consolidadas acerca da natureza das artes. A tese de uma *forma absoluta* para a música invalidava radicalmente uma tradição filosófica arraigada, que tinha na relação forma-conteúdo um pressuposto assente. A opção de Hanslick foi, primeiramente, a de ratificar princípios da estética kantiana, reconhecendo a imaterialidade radical da música; mas, em seguida, desferiu seu mais duro golpe na estética vigente ao reivindicar uma existência formal para a música, ao mesmo tempo que afirmava que, em contraste com as demais expressões artísticas, a música nada poderia referir. O fato é que filósofos e críticos reconheciam a importância da *forma* como categoria estética relacionada a certo conteúdo representacional, e não poderiam admitir o conceito de uma “forma não referente”, uma “forma pura” ou uma forma que é seu próprio conteúdo.

A tese de Hanslick superou, progressivamente, a forte resistência intelectual e ideológica da crítica acadêmica e profissional da segunda metade do século XIX – fortemente marcada por ideias como as da “arte engajada” wagneriana – e alcançou a estética modernista com notável influência. Bonds (2014) observou como o pensamento de uma “forma pura” penetrou, por exemplo, tanto a produção da corrente expressionista alemã quanto a *Neue Sachlichkeit (Nova objetividade)*, que se opôs à primeira, nos anos 1920. A partir de então instalou-se uma disputa que se desenrola até os nossos dias: de um lado, os formalistas vêm se caracterizando pela ênfase nos elementos estritos da composição da *forma* dos objetos musicais enquanto seus



aspectos perceptivos, desconsiderados os contextos histórico e social. Ou seja, para um formalismo assim entendido, tudo aquilo de que necessitamos para produzir o sentido das obras de arte estaria contido na própria obra como objeto de nossa contemplação. A posição antiformalista inverte tal atribuição de ênfases, e, por volta dos anos 1930 e 1940, os estruturalistas passaram a discutir veementemente que os processos mentais e os hábitos culturais que determinam a produção e o consumo da arte são mais relevantes que a natureza própria da coisa a qual o objeto estético está atado.

A ORIGEM DA EXPERIÊNCIA FORMAL EM MÚSICA

Para o pensamento formalista contemporâneo, se os ouvintes têm prazer estético com a música é porque haveria um *conteúdo* musical que é atributo da forma pura, embora o *belo* seja inefável. Em seu *Music alone* (1990), Peter Kivy atualiza o projeto formalista, fundamentando o prazer em música. Ele afirma que música não é uma linguagem – a não ser em sentido metafórico – e, por isso, não possui conteúdo semântico. Assim, descrever linguisticamente uma obra musical instrumental, ou seja, produzir paráfrases sobre tal obra não poderia ser tomado seriamente como análise musical (p. 93). Kivy investiga a relação que haveria entre o prazer com a música e o entendimento da música. Ele observa que muitos consideram a música um estímulo cuja resposta “natural” é um prazer estético; assim sendo “entender música” seria então entender o mecanismo pelo qual a música atua sobre a fisiologia humana para produzir prazer. No entanto, Kivy argumenta que um ouvinte não precisa entender como a música o afeta para sentir prazer com esta experiência. Com isso Kivy vai refutar a hipótese de “estímulo-resposta” para o prazer musical e sugere que os ouvintes formam hipóteses do que sucederá adiante na obra que experimentam. A satisfação assim adviria tanto da experiência de realização das expectativas (hipóteses) construídas, quanto da experiência das surpresas agradáveis provocadas pelas soluções inesperadas da obra. E tudo isso seria resultado da apreensão da *forma*.

A questão aqui é se podemos admitir que o prazer e o sentido das obras musicais sejam exclusivamente obtidos no processo de reconhecimento de recorrências – “temáticas” – dos eventos sonoros envolvidos e no cotejamento de simetrias. Entendo que não, porque se assim o fosse, fruir e entender música poderia se confundir com um simples jogo intelectual de encontrar padrões e formar hipóteses de continuidade. Quero contudo reiterar que a extensa tradição de obras musicais constituídas a partir da experiência *tonal*, uma experiência de recorrências e simetrias abstraídas da *tonalidade*¹ dos fluxos musicais, cristalizou em nossa cultura musical um complexo de

¹ O termo *tonal* é, no presente estudo, entendido não como o Riemann o descreveu em grande parte de sua obra, enquanto sentido adquirido pelas entidades harmônicas em sua relação com uma sonoridade “fundamental” (a tríade de tônica). Pretendo discutir a importância de seu entendimento como principal atributo perceptivo formal abstraído pelos ouvintes de fluxos musicais densamente constituídos por sons de altura determinável.



recursos expressivos que ainda permeia indelevelmente a maior parte dos projetos composicionais contemporâneos que se apresentam como alternativas estéticas ou como superação da experiência tonal – mesmo que seus autores ou seus analistas não reconheçam, à primeira vista, tal condição. Desejo insistir que a experiência perceptiva que os ouvintes enculturados musicalmente no repertório da música escrita de tradição europeia reconhecem como “evento musical” foi historicamente orientada a padrões de comportamento corporal que não somente resultam nos sons da música – pela performance – como também influem, radicalmente, sentido em “movimentos”, “gestos”, “contornos” e todo tipo de imagem figural abstraída do fluxo musical pelo ouvinte.

Portanto, é importante atentar para os atributos que relaciono dentre aqueles “recursos expressivos” aos quais referi acima. Trata-se de uma poderosa coleção de vestígios de corporalidade que incluem tanto o conjunto de reações e atitudes expressivas do indivíduo diante dos estímulos do meio quanto as alterações psicofisiológicas, respostas corporais menos aparentes e objetivas. O fato é que um número significativo de obras relacionadas às novas estéticas tem se afastado sensivelmente deste âmbito sensorio-motor que suporta o comportamento humano expressivo. Algumas correntes estético-musicais da atualidade prescindiram – seja pela simples supressão da performance vocal-instrumental, pela negação da gestualidade expressiva tradicional dos *performers*, pela negação dos conteúdos tonais dos meios vocais-instrumentais convencionais, ou pela intensificação das qualidades tímbricas e texturais do meio sonoro empregado, dentre outras estratégias – da condição de suscitar, ao menos de modo diretamente identificável, os efeitos somáticos que mediam a interação incorporada ouvinte-obra e que naturalmente caracterizaram a música da *tonalidade*. Consequentemente, essas obras parecem não provocar no ouvinte as respostas comportamentais tradicionais – neste caso destaca-se, naturalmente, a ausência de respostas emocionais mais usuais.

No contexto contemporâneo as visões formalista e antiformalista tradicionais parecem não corresponder à experiência dos ouvintes e às necessidades dos músicos. Quero aqui recuperar a relevância de uma experiência *formal* da obra musical, que não deve se confundir com a busca intelectual por uma estrutura descritível, projeto formalista que produz um substitutivo conceitual para a obra musical, prescindindo do conhecimento produzido no processo de entendimento musical, no ato da escuta. Fruir a música por meio de certo entendimento formal deve ser, portanto, entendido como produzir sentidos *incorporados* que resultam em prazer estético e conhecimentos incorporados. Ouvintes podem interagir com a música extraindo de sua experiência apenas prazer emocional (ou até mesmo sensorial) – tanto de valência positiva quanto negativa –, o que, por si só, já justificaria o valor da música. Contudo, como conceber as causas dessa experiência emocional?



O presente trabalho propõe a discussão das bases de uma teoria cognitiva para o efeito estético musical, uma linha de argumentação que se desenvolve estritamente como um “caminho do meio”, menos no sentido de uma alternativa às referidas correntes tradicionais de apreensão do sentido musical, do que como investigação dos *meios* através dos quais produzimos o sentido do objeto da escuta musical.

DISCUTINDO O EFEITO ESTÉTICO DA MÚSICA DE *TONALIDADE*

Devemos admitir que o desenvolvimento oitocentista da teoria da forma musical só foi possível graças aos efeitos de coerência *tonal* que a prática harmônica moderna já oferecia aos músicos, uma espécie de “efeito sintático” dos sons da música, radicalmente fundado na redundância – como discuto adiante. E quando Hanslick (1854) fazia referência a *tema* como unidade reveladora do “conteúdo essencial” da obra – uma forma ressoante da qual tudo na obra seria consequência e efeito – estava se referindo especificamente uma forma *tonal*.

Declaro que não me alinho entre os chamados “formalistas”, se com este termo entendermos aqueles que reconhecem exclusivamente propriedades estéticas formais no ato da escuta musical. Um formalismo consagrado, sobretudo, a partir do “manifesto” de Hanslick não vê a música como referente ou representativa e reconhece-a como expressão desprovida de qualquer conteúdo. Neste âmbito formalista admite-se, quando muito, um emprego icônico para a música, quando esta reproduz por semelhança sonora contornos melódicos e aparências tímbricas de cantos de pássaros e outros eventos sonoros da natureza, assim como quando emula sons de sinos ou de outras produções sonoras da vida cotidiana. Contudo os formalistas não admitem haver nessas experiências qualquer aprofundamento conceitual (Budd, 1985, 1989; Kivy, 1990, 1991; Davies, 1994; Zangwill, 2001, 2004).

Todavia, não reconheço tampouco a posição de um antiformalismo que nega às obras musicais qualquer relevância de suas propriedades formais. O presente estudo é dirigido a abordagem formal da música, de um modo que os formalistas, em sua tradição de 150 anos, não pretenderam ou não puderam fazer. Pretendo enfatizar que a histórica construção do conceito de forma em música só foi possível devido à insistente pregnância do conteúdo *tonal* do repertório europeu tradicional, o que conduz à hipótese de que entendemos do modo como entendemos “forma” musical, especificamente enquanto apreensão de coerências e funcionalidades *tonais*. Para tanto, devo enfatizar a necessidade de rompermos com a exclusividade da substantivação do termo *tonalidade* – afirmada desde a proposta do crítico belga François-Joseph Fétis, no início dos 1800 (Hyer, 2002)² – ainda vigente na literatura

² Em sua incursão histórica na gênese da *tonalidade*, Hyer (2002, p. 747) salientou que Fétis acreditava tratar-se de um princípio metafísico, isto é, a tonalidade seria não um atributo da música, mas da consciência humana que imporia aos eventos musicais certa organização cognitiva. Assim sendo, Fétis concluiria que a tonalidade seria algo invariante e universal, enfim a mais perfeita realização do absoluto musical hegeliano.



teórica contemporânea, acepção associada à organização harmônica “sistemizada” do repertório da chamada *prática comum* europeia (1600-1900). Devo destacar, ao invés, a importância da anterioridade da adjetivação do termo *tonalidade*, que inclui o caráter formal de qualquer prática harmônica de exploração de contrastes de altura dos sons (Perle, 1977; Norton, 1984; Hyer, 2002), sejam estas *notas* (representações da condição *tonal* dos sons de altura determinável) ou mesmo, quero frisar, eventos *tonais* de composição harmônica apenas relativamente identificável.

Na construção do seu modelo teórico Thomas Clifton (1983) enfatizou a diferença entre experiência musical, propriamente, e experiência analítica. Exemplificando, ele explicou que na experiência musical não se visam às alturas dos sons; ao invés, visa-se à música por meio das alturas dos sons presentes. Para ele, a altura sonora é um meio para se encontrar um sentido musical e, por isso, atributos sonoros não devem ser considerados *essências* musicais. Clifton salientou que dado evento musical, como uma *nota*, só se torna alvo da “escuta musical” quando experimentado num contexto imaginativo de atividades com sentidos musicais. Chamou especial atenção para o fato de, tradicionalmente, a análise musical considerar “essências musicais” elementos como alturas e intervalos entre alturas – aos quais outros traços distintivos, como timbres e qualidades expressivas, estariam vinculados. De fato, nas abordagens analíticas da tradição formalista musical os parâmetros quantitativos, ou seja, os aspectos perceptivos do fluxo musical potencialmente comparáveis e graduáveis estão na base de construção da representação estrutural do sentido musical, nos termos descritivos de uma organização lógica de eventos e processos sonoro-musicais. Trata-se, em geral, de descrições perspicazes da manipulação de recursos em processos composicionais, mas a formação do sentido no ato da escuta do fluxo musical não é considerada nesta construção. Quero entender como Clifton que o que há de relevante para o *entendimento* musical na experiência da relação tonal de duas alturas sonoras não seria sua relação sistêmica com outros intervalos. O que é determinante nesta experiência é o sentido de espacialidade que construímos a partir do seu efeito, é seu sentido de tensão ou de distensão que relacionaremos com efeitos formais, é o sentido de expectativa de novos eventos que imaginamos a partir de recorrências identificáveis e memorizáveis, dentre muitos outros sentidos que experimentamos com o nosso aparelho cognitivo, e cujas causas permanecem excluídas nas teorias formalistas.

Clifton produziu sua teoria já definitivamente livre das dicotomias idealistas que mantiveram o sentido musical atado à relação da música (1) com algo que não é música (ideias, sentimentos, símbolos) ou (2) com uma “forma pura” abstraída de uma disposição lógica de eventos concatenados discursivamente. Tendo assumido o compromisso fenomenológico de descrever estritamente o que é imanente naquilo que se dá à experiência, Clifton propôs como adequado ponto de partida teórico



o reconhecimento de que a música é um fenômeno fundamentalmente corporal, é uma experiência do corpo, e não algo que refere um fenômeno corporal. Como já adverti, mesmo ainda envolto pela filosofia idealista Schopenhauer já havia feito um primeiro esforço na direção de uma fenomenologia da música, denunciando o descaso da filosofia com o corpo humano. Assim procurara evidenciar – em sua tese de mundo como “música incorporada”, como bem ressaltou Malcolm Budd (1985) – a condição da música como lugar tanto do sensível quanto do entendimento. Nada disso foi considerado pelo formalismo oitocentista e por seus desdobramentos no século que se seguiu.

A teoria e a análise musical formalistas mantiveram-se estritamente focadas na revelação de uma *sintaxe* das obras musicais, o campo *intramusical*, como entendido por Leonard Meyer (1956, 1989) para designar o sentido formal de uma estrutura musical audível e suas relações “internas”. Ao focar a questão da origem da experiência formal em música, discuto a hipótese de que só foi possível alcançar um entendimento de forma musical, tal como cunhado pela Modernidade, a partir da consolidação de técnicas de organização dos conteúdos *tonais* – *pregnantes*³ na escuta do fluxo musical – do meio vocal-instrumental, em torno de entidades harmônicas ubíquas. Reitero, pois, que o entendimento moderno de “forma” em música, está diretamente associado à apreensão de coerências e funcionalidades *tonais*, que denuncio como ainda não superado. Os projetos composicionais do século atual mantêm, em grande parte, notável relação de descendência com os modos de concepção musical do passado moderno, o que parece justificar o desconforto de alguns músicos e acadêmicos, sobretudo nas últimas décadas, diante da questão da forma. Uso aqui o termo “desconforto”, porque as escutas advindas de novas experimentações estéticas na atualidade vêm enfileirando novos “antiformalistas” que defendem até mesmo a renúncia à condição formal da obra musical, o que me parece um equívoco. Refiro a progressiva “fragilização” formal dos projetos composicionais aderentes a estéticas “textural” (Lippman, 1952; Erickson, 1975; Cogan & Escot, 1976; Lerdahl, 2001), “espectral” (Dufourt, 1979; Murail, 1980; McAdams, 1984; Grisey, 1987; Smalley, 1986, 1997), “espacial” (Stockhausen, 1961; Brant, 1967; Reynolds, 1978; Moore, 1983; Dufourt, 1991; Emmerson, 1998), dentre outras denominações, que, particularmente, desde meados dos novecentos, vêm se afirmando, sobretudo no repertório mais ligado à produção acadêmica. Entretanto, entendo que um posicionamento de negação da forma como condição de inovação estética musical confunde “forma” com “formalismo” e desconsidera o fato de que obras

³ “Pregnância”, termo derivado da palavra alemã *Prägnanz*, é um conceito tradicional da psicologia da percepção, que refere o componente da coisa que se apresenta à percepção como mais simples e fácil de assimilação, o que o torna fator determinante do modo como apreendemos a coisa como forma. Trata-se de um conceito ou princípio geral da psicologia da Gestalt, segundo o qual uma configuração perceptiva particular (uma segmentação consistente que o sistema nervoso faz do meio) destaca-se prevalentemente sobre outras coexistentes por se apresentar mais concisa, simples, estável, regular, simétrica, contínua, coesa, coerente (Wertheimer, 1938/1997; Koffka, 1935).



musicais produzidas para a performance em espaço cênico originaram-se *em* e *de* experiências sensório-motoras corporais e entendimentos *incorporados*, dos quais são inextricáveis. Quero, portanto, advertir que a negação à condição formal das obras musicais só emerge como questão estética, quando do reconhecimento de incongruências entre, de um lado, um projeto composicional fundado nos mesmos recursos procedimentais que geraram o repertório formal do passado moderno e, de outro, seu efeito estético informe.

Cumprir advertir para a inconsistência do pensamento que considera a possibilidade de obras musicais concebidas formalmente, mas realizadas como experiências “informes”. “Obras musicais” só se apresentam como tal, se identificáveis coerentemente; de outro modo, podemos apenas reconhecer performances ou simples experiências de escuta. Além disso, quando a construção de coerência da obra musical prescinde de conteúdo *tonal*, de *tonalidade* – o que se tornou cada vez mais frequente no repertório da música “baseada em som”, como propôs Landy (2007), para opor essa estética à da música “baseada em nota” –, passamos a experimentar um fluxo musical que, se por um lado pode ter seus eventos componentes categorizados e segregados (Bregman, 1990) nas mesmas condições de fluxos tonalizados, de outro lado oferece condições mais indeterminadas de agrupação e funcionalização de eventos, devido à imprecisão com que os parâmetros sonoros destacados – particularmente não tonais – são percebidos pelo aparelho cognitivo.

AS RESPOSTAS DA CIÊNCIA COGNITIVA INCORPORADA

A tese de Schopenhauer acerca da corporalidade do conhecimento só seria retomada pelo trabalho seminal da fenomenologia de Edmund Husserl – uma “psicologia eidética” apresentada em *Investigações lógicas* (1901/2012) e ampliada em *Ideias para uma fenomenologia pura e uma filosofia fenomenológica* (1913/2011) – e de alguns de seus desdobramentos teórico-metodológicos no desenvolvimento da pesquisa em teoria da percepção. Refiro, sobretudo, os esforços fundadores de uma *psicologia da forma*, que a partir das publicações de Max Wertheimer (1923, 1924), Wolfgang Köhler (1947/1980) e Kurt Koffka (1935) se afastava do psiquismo husserliano para consolidar as bases da psicologia da Gestalt, assim como destaco a relevância de *Fenomenologia da percepção* (1945/1984) e de outros escritos de Maurice Merleau-Ponty para os desdobramentos posteriores dos estudos do sentido e da forma musicais tais como devo entendê-los no presente trabalho.

Quero, contudo, ressaltar que somente com a emergência da pesquisa em *cognição incorporada* é que se tornou possível construir a fundamentação do que tenho tratado como *semântica do entendimento musical*. Esse novo campo teórico-metodológico pôde, enfim, superar o paradigma que ainda colocava o conhecimento na condição de representações que o cérebro faz de um mundo predeterminado



observado pelo indivíduo. Em vez disso, podemos entender que o processo cognitivo implica a construção de um mundo, e essa construção dá-se por meio de interações dinâmicas do indivíduo com um mundo a ele congruente – indivíduo e mundo constroem-se mutuamente. Donde na abordagem “enacionista” a cognição não é uma mera representação de mundo em nossas mentes, mas resulta de nossa interação com ele. É neste sentido que a mente é *incorporada* e não uma instância abstrata separada do corpo (Rosch, 1978; Gibson, 1977, 1979; Maturana & Varela, 1980; Lakoff & Johnson, 1980, 1999; Johnson, 1987; Varela, Thompson, & Rosch 1991; Anderson, 2003; Gibbs, Lima, & Francozo, 2004).

Se entendermos, como no *realismo incorporado*, que os sentidos da música, assim como quaisquer outros sentidos, nascem de nosso engajamento com o mundo e são, por isso, originados *nas* e *pelas* ações do nosso corpo no meio circundante – o corpo forma a razão –, o entendimento musical está, antes de tudo, na origem da abstração dos esquemas formais que o corpo experimenta. Ou seja, só poderemos dizer que temos um entendimento formal de uma obra musical, quando pudermos responder perguntas como: “Que aspectos de certo segmento da obra possibilitam a inferência de suspensão (desequilíbrio ou incompletude) ou de conclusão (equilíbrio ou completamento) formal?”, “Ao ouvir pela primeira vez certa obra, que aspectos possibilitam prever (antecipar imaginativamente) o momento de um primeiro fechamento formal?”, “Que aspectos deste segmento da obra possibilitam inferir tratar-se de sua seção de abertura ou de conclusão?”, “Como posso perceber como coerente uma longa obra, se não a tenho inteiramente na experiência presente, em escuta ou em memória?”.

Forma musical é o sentido que percebemos na conjunção de vários níveis de entendimento de uma obra musical. Formar o sentido de uma obra musical a partir da experiência particular de seu efeito estético é percebê-lo em níveis de apreensão “espaço-temporal” diversos, o que em nossa tradição teórica têm sido tratados como distintos “níveis estruturais”. Porém, para entendermos de fato o processo que regula nossas escolhas perceptivas e assim determina como poderemos fazer sentido da música que experimentamos, é necessário verificar, ao menos superficialmente, como os dispositivos cognitivos operam nossa percepção. O ponto central aqui é conhecer os limites da nossa capacidade de perceber e os modos como organizamos aquilo que percebemos, pois aí estarão alguns esclarecimentos sobre os porquês das estratégias que empregamos para conceber música tal como a concebemos. Se as configurações de eventos sonoros com as quais construímos o fluxo musical forem relativamente “simples, restritas e redundantes”, ou seja, se apresentarem um número relativamente pequeno de eventos concorrentes e sucessivos no tempo e se os processos aplicados a estes eventos se repetirem com certa evidência, mais facilmente as perceberemos como *padrões*. Tais padrões são unidades de sentido



que empregamos nos atos de entendimento, em geral, que envolvem processos de categorização e conceituação, a partir dos quais nos tornamos aptos a declarar o sentido formal do que é percebido. Na experiência da música isto é válido para qualquer configuração sonora, constituída de sons *tonais* ou não, mas comprovadamente agrupamos e formamos padrões de agrupação muito mais habilidosamente a partir de configurações *tonais*, e é essa condição imposta pelo sistema cognitivo que precisa ser aqui entendida.

Estou falando de *memória* e de como sua estrutura determina a música que criamos e entendemos. A psicologia cognitiva e a neurofisiologia contemporâneas vêm apresentando, nas últimas décadas, evidências significativas para a construção de uma teoria cognitiva da memória. O modelo básico que suporta esse desenvolvimento apresenta o processamento da memória articulado em escalas diferentes de tempo (Edelman, 1989, 1992; Baars, 1997; Pashler, 1998). Para o presente estudo quero enfatizar apenas algumas das condições em que se desenrola essa “performance da consciência”. A escala de tempo que desejo focar neste ponto é o que chamamos de “presente”, uma experiência temporal que tem a espessura de alguns poucos segundos, denominada pelo referido modelo cognitivo *memória de curto prazo (short-term memory)*. O processo é então descrito como a ativação de determinados conteúdos da *memória de longo prazo (long-term memory)* – experiências de sentido previamente categorizadas, conceituadas e inconscientizadas – por algum tipo de associação com o objeto da percepção atual. Este ato de *reconhecimento* consiste, portanto, na *formação* do conteúdo da memória de curto prazo – a experiência presente – que na nossa interação com o meio emerge como confluência de dados atualmente percebidos e de sentidos previamente consolidados (que permanecem como memória de longo prazo) e por aqueles ativados. Donde devido à extrema limitação do que pode ser entendido como *atenção* e da capacidade do que denominamos memória de curto prazo, o modo de seleção de dados que abstraímos no ato perceptivo é decisivo para a constituição do que será entendido.

Retomo então o conceito de *pregnância* que se tornou constante nos estudos de percepção, desde as principais publicações da psicologia da Gestalt. Os estudos em ciências cognitivas incorporadas têm ressaltado com frequência um dado da organização perceptiva que já havia sido focado superficialmente no trabalho de Wertheimer (1938/1997): a experiência passada. Isso lança a hipótese de que o processo perceptivo não considera apenas o estímulo atual, mas a interação de estímulo e conteúdos na memória – cultura. Nos termos da ciência cognitiva *incorporada* poderíamos reconstruir o princípio gestaltista da *pregnância* considerando que um percepto, enquanto segmentação consistente *que emerge na interação* de meio e sistema perceptivo, torna-se relevante em virtude tanto de sua simplicidade



(homogeneidade) e regularidade (simetria de padrão) quanto das condições pre-va-
lentes, na forma de uma ampla regulação determinada pelas disponibilidades
restritivas impostas pelo meio – o que Gibson (1979) denominou *affordances* – e
pelas limitações dos recursos apreensórios do sistema perceptivo humano.

Discutir os fatores de pregnância no ato da escuta do fluxo musical é tarefa no-
tavelmente complexa, dada a diversidade inapreensível tanto de ênfases e padrões
de sonoridade quanto de condicionamentos cognitivos, que impõem dificuldades
intransponíveis de cotejo. No entanto, o presente estudo enfoca estritamente à
investigação do entendimento formal na experiência da música. Neste âmbito concei-
tual visto, portanto, a uma categoria particular de sentido musical: a forma. E advirto
para a condição essencialmente *tonal* que a experiência da forma assumiu ao longo
de toda a nossa tradição musical. Nesta não verificamos quaisquer outros recursos
de *formação* mais efetivos que a *tonalidade* dos sons. Isto porque a percepção dos
conteúdos *tonais* é pregnante na apreensão do fluxo musical e na construção de
seu sentido como forma. O atributo tonal dos sons é seu conteúdo perceptivo mais
funcionalmente distintivo, dada a relativa “simplicidade” da constituição acústica
desses eventos, que favorecem o reconhecimento perceptivo de redundâncias (na
forma de padrões) no meio sonoro *tonal*.

O entendimento formal desse conteúdo harmônico do fluxo musical é ainda
radicalmente otimizado, quando o “espaço tonal” é *reticulado*. Se entendermos
a experiência da *tonalidade* como uma dimensão espacial da cena auditiva, que
podemos imaginar se desdobrar de um extremo ao outro – do mais grave ao mais
agudo – da nossa capacidade de perceber altura no meio sonoro, devemos notar que
inflexões livres e contínuas neste espaço tonal imaginário, facilmente ultrapassam
nossa capacidade de reconhecer e memorizar esses eventos cinéticos e relacioná-los
em unidades de sentido na memória de curto prazo. Ou seja, para apreendermos os
contrastes (movimentos) *tonais* como forma, para memorizá-los e reproduzi-los no
nível de especialidade que a expressão musical nos impôs historicamente, tornou-
se necessário “reticular” o espaço tonal, reduzindo drasticamente sua densidade no
ato perceptivo. Enfim, sempre que a nossa atenção se dirige à *tonalidade* do meio
sonoro como parâmetro referencial de apreensão da forma musical tendemos a
emular a continuidade do espaço tonal com um “espaço reticulado”, uma rede de
pontos graduados denominados *notas*, determinados pela limitação da memória,
que nos impõe a redução da densidade do meio.

Na tradição da música escrita de referência europeia muitos recursos de amplia-
ção expressiva do “espaço sonoro” reticulado (tanto na dimensão tonal quanto na
dimensão temporal) foram incorporados estilisticamente, como podemos verificar
nos portamentos “livres” de *Mikka* (1971) de Iannis Xenakis (figura 1). O compositor
usa o espaço tonal reticulado – a rede de pontos-notas – ora para estabelecer pontos



de estabilização tonal entre movimentos oscilatórios, ora apenas como recurso de relativa delimitação dos âmbitos tonais dos movimentos não reticulados.



Figura 1. Trecho de *Mikka* de I. Xenakis, para violino solo (Paris: Editions Salabert, 1972).

Dizer que há vários níveis de apreensão formal na experiência da música *tonal* é considerar outra dimensão da pregnância tonal: abstraímos mais imediatamente a forma da experiência harmônica quanto mais *simples, restritas e redundantes* forem as configurações harmônicas envolvidas. Além da redução de densidade do espaço tonal por meio da reticulação desse espaço, a memória nos impõe outro nível de restrição relativo ao número e à qualidade dos eventos sonoros que podemos manter em estado relacional (formal). Como já destaquei, o sentido emerge da apreensão de unidades de agrupação, módulos temporais que apreendemos num curto período de tempo que chamamos de “presente” – uma “espessura do agora”, cujo conteúdo experiencial pode ser apreendido e é regulado pelos limites de uma *memória de curto prazo*. Nas mesmas condições de percepção em que se dá a apreensão do “espaço tonal” (que pode ser aqui representado como dimensão “vertical” do fluxo musical), a seleção de eventos referenciais num “espaço duracional” (por relação, uma dimensão “horizontal”) é rigorosamente facilitada, por um lado, em meios com menor densidade de eventos concorrentes e sucessivos e, de outro lado, pela reticulação da “passagem do tempo”, isto é, pela metrificacão da experiência rítmica. Assim sendo, a experiência da *tonalidade* do fluxo musical enquanto referencial perceptivo essencial na construção da forma musical é algo que apreendemos na articulação de um “espaço tonal” com um “espaço duracional”. E quanto mais rigorosamente reticulados esses espaços se apresentam à nossa percepção, mas imediatamente experimentamos os efeitos estéticos da *tonalidade* e constituímos forma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Musicologia nos apresenta uma extensa tradição de objetivação da música como “obra”. Para suportar esta objetividade desenvolveu uma tecnologia analítica de abstração do sentido musical expresso por uma estrutura, uma representação simbólica da música. Mas entender música e atribuir a ela um valor implica um envolvimento subjetivo imprescindível. Como aproximar esses dois modos de apreensão para construir uma teoria do efeito estético musical?



O *entendimento* da obra, tal como aqui discutido, deve ser objeto de uma semântica cognitiva (em oposição a uma semântica formalista), comprometida não com o sentido da obra, mas com *como* construímos seus sentidos. Apontar quais aspectos de dado segmento musical regulam a inferência de suspensão (desequilíbrio ou incompletude) ou de fechamento (equilíbrio ou completamento) formal do segmento, ou como tais aspectos propiciam dadas inferências e não outras, parece-me destacar-se, em nossos dias, como um compromisso inadiável da agenda teórica musical. Quero crer que isto demanda um aprofundamento teórico definitivo na direção da investigação dos *efeitos estéticos tonais* da obra musical e de seu entendimento.



REFERÊNCIAS

- Anderson, Michael L. "Embodied cognition: a field guide". *Artificial Intelligence*, v. 149, n. 1, p. 91-130, 2003.
- Baars, Bernard J. *In the Theater of Consciousness*. New York, NY: Oxford University Press, 1997.
- Bonds, Mark E. *Absolute music: A history of an idea*. New York: Oxford University Press, 2014.
- Brant, H. "Space as an essential aspect of musical composition". In: Schwartz, Elliott; Childs, Barney, (eds.). *Contemporary Composers on Contemporary Music*. New York: Holt Rinehart Winston, 1967, p. 221-242.
- Bregman, Albert S. *Auditory scene analysis: The perceptual organization of sound*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.
- Budd, M. *Music and the emotions: The philosophical theories*. London: Routledge / Kegan Paul, 1985.
- Budd, Malcolm. "Music and the communication of emotion". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n. 47, p. 129-37, 1989.
- Clifton, Thomas. *Music as heard: A study in applied phenomenology*. New Haven and London: Yale University Press, 1983.
- Cogan, R.; Escot, P. *Sonic design: The nature of sound and music*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1976.
- Christensen, Thomas, (ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Davies, Stephen. *Musical meaning and expression*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1994.
- Dufour, Hugues. "Musique spectrale". *Conséquences*, n. 7 e 8 (p. 111-115). Paris: Associations Conséquences, 1979.
- Dufour, Hugues. "Timbre et espace". In : *Le timbre, métaphore pour la composition*. Paris: IRCAM and Edition Christian Bourgeois, 1991.
- Edelman, Gerald. *The remembered present: A biological theory of consciousness*. New York: Basic Books, 1989.
- Edelman, Gerald. *Bright air, brilliant fire: On the matter of the mind*. New York: Basic Books, 1992.
- Emmerson, Simon. "Aural landscape: Musical space". *Organised Sound*, v. 3, n. 2, p. 135-140, 1998.



- Erickson, Robert. *Sound structure in music*. Berkeley, Los Angeles, and London: The University of California Press, 1975.
- Gibbs, Lima; Francozo, “Metaphor is grounded in embodied experience”. *Journal of Pragmatics*, n. 36, p. 1189-1210, 2004.
- Gibson, James J. “The theory of affordances”. In: Shaw, R.; Bransford, J. (eds.), *Perceiving, acting, and knowing: Towards an ecological psychology*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1977, p. 67-82.
- Gibson, James J. *The ecological approach to visual perception*. Houghton Mifflin, 1979.
- Grisey, Gérard. *Tempus ex machina: A composer’s reflections on musical time*. *Contemporary Music Review* v. 2, n. 1: p. 238-75, 1987.
- Hanslick, Eduard. *Vom Musikalisch-Schönen (Do belo musical, 1854)*.
- Hegel, Georg W. F. *Fenomenologia do Espírito*. (Trad. Paulo Meneses). Petrópolis: Vozes, 1992. (Edição original: 1807.)
- Hegel, Georg W. F. *Estética*. (Trad. Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino). Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- Hyer, B. “Tonality”. In: Christensen, T., (ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge University Press, 2002, p. 726-752.
- Johnson, Mark. *The body in the mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Kant, I. *Crítica da faculdade do juízo*. (Trad. Valério Rohden e Atónio Marques). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2ª ed., 1995.
- Kivy, P. *Music alone: Philosophical reflections on the purely musical experience*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1990.
- Kivy, P. *Sound and semblance: Reflections on musical representation*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1991.
- Koffka, K. *Principles of Gestalt Psychology*, New York, Harcourt, Brace & World, 1935/1963.
- Köhler, Wolfgang. *Gestalt Psychology*, New York, New American Library, 1947/1980.
- Schiller, F. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- Schopenhauer, A. *O mundo como vontade e representação*. (Trad. M. F. Sá Correia). Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.
- Lakoff, George. “Cognitive semantics”. In: Eco, Umberto; Santambrogio, Marco; Violi, Patrizia, (eds.). *Meaning and mental representations*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988.
- Lakoff, George; Johnson, Mark. *Metaphors we live by*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1980.



- Lakoff, George; Johnson, Mark. *Philosophy in the flesh: The embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books, 1999.
- Landy, Leigh. *Understanding the art of sound organization*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2007.
- Lerdahl, Fred. *Tonal Pitch Space*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Lippman, Edward. *Music and space. A study in the philosophy of music*. PhD Dissertation. Columbia University, 1952.
- Maturana, H.; Varela, F. *Autopoiesis and cognition: The realization of the living*. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, 1980.
- McAdams, Stephen. "The auditory image: A metaphor for music and psychological research on auditory organization". In: W. R. Crozier; A. J. Chapman, (eds.). *Cognitive process in the perception of art*. Amsterdam: Noth Holland, 1984, p. 289-323.
- McDermott, Vincent. "A conceptual musical space". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 30, n. 4, p. 489-494, 1972.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. (Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura). São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- Meyer, Leonard. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University Chicago Press, 1956.
- Meyer, Leonard. *Style and music*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1989.
- Meyer, Leonard. *Music, the arts, and ideas: Patterns and predictions in twentieth-century culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- Moore, F. R. "A general model for spatial processing of sounds". *Computer Music Journal*, v. 7, p. 6-15, 1983.
- Murail, Tristan. La révolution des sons complexes. *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, XVIII, p. 77-92, 1980.
- Nogueira, Marcos. *Comunicação em música na cultura tecnológica: O ato da escuta e a semântica do entendimento musical*. (Tese de Doutorado). Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.
- Nogueira, Marcos. "Da ideia à experiência da música". *Claves*, João Pessoa, n. 7, p. 7-22, 2009.
- Nogueira, Marcos. "Música na carne: O caminho para a experiência musical incorporada". *Música em Contexto*, Brasília, ano VIII, v. 1, p. 92-119, 2014.
- Norton, R. *Tonality in western culture: A critical and historical perspective*. University Park, Pennsylvania State University Press, 1984
- Pashler, Harold E. *The psychology of attention*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.
- Perle, George. *Twelve-tone tonality*. Berkeley, University of California Press, 1977.



- Reti, Rudolph. *Tonality in modern music*. New York: Collier Books, 1962.
- Reti, R. *Tonality, Atonality, pantonality: A study of some trends in twentieth century music*. 1958.
- Reynolds, Roger. "Thoughts on sound movement and meaning". *Perspectives of New Music*, v. 16, n. 1, p. 181-90, 1978.
- Rosch, E. "Principles of categorization". In: E. Rosch; B. Lloyd, (eds.). *Cognition and categorization*. Hillsdale, N. J.: Erlbaum Associates, 1978, p. 27-48.
- Smalley, D. "Spectro-morphology and structuring process". In: Emmerson, S., (ed.). *The language of electroacoustic music*. Macmillan, 1986, p. 61-93.
- Smalley, D. "Spectromorphology: explaining sound-shapes". *Organised Sound*, v. 2, n. 2, p. 107-126. Cambridge University Press, 1997.
- Stockhausen, Karlheinz. "Music in space". *Die Reihe*, n. 5, p. 67-82, 1961.
- Varela, F., Thompson, E.; Rosch, E. *The embodied mind: Cognitive science and human experience*. London: Massachusetts Institute of Technology Press, 1991.
- Wertheimer, M. "Gestalt Theory". In: Willis D. Ellis, (ed.). *A Source Book of Gestalt Psychology*. Highland, NY: Gestalt Journal Press, 1997.
- Zangwill, Nick. *The metaphysics of beauty*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2001.
- Zangwill, Nick. "Against emotion: Hanslick was right about music". *British Journal of Aesthetics*, n. 44, p. 29-43, 2004.

MARCOS NOGUEIRA é Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ (2004), tendo defendido tese intitulada *O ato da escuta e a semântica do entendimento musical*, Mestre em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO (1996) e Bacharel em Composição Musical pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ (1990). É Professor do Departamento de Composição da Escola de Música da UFRJ e docente do Programa de Pós-Graduação em Música da mesma instituição, na qual desenvolve projetos de pesquisa denominados *A poética da mente musical: Semântica cognitiva e processos criativos* e *Performance musical: Aspectos cognitivos e pedagógicos*. É pesquisador atuante nas subáreas de Composição Musical, Cognição Musical, Performance Musical e Teoria da Música, a partir do que vem publicando trabalhos em torno do viés da pesquisa cognitiva em Música. Foi 1º secretário da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) na gestão 2011-2013 e é membro da diretoria da Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais (ABCM), desde 2008, na qual responde, atualmente, pela editoria de *Percepta – Revista de Cognição Musical*, periódico eletrônico da ABCM. É compositor dedicado à música acadêmica desde 1987 e, em 2004, criou o *Cron*, conjunto de câmara dedicado ao repertório camerístico brasileiro.



**Publicação do Programa de Pós-graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro**

A *REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA*, fundada em 1934, é o primeiro periódico acadêmico-científico sobre música no Brasil e tem como missão fomentar a produção e disseminação do conhecimento científico e artístico no âmbito da música, estimulando o diálogo com áreas afins, através da publicação de artigos, ensaios teóricos, pesquisas científicas, resenhas, partituras, comunicações, entrevistas e informes. A *RBM* apresenta pesquisas originais, refletindo o estado atual de conhecimento da área e atende a um perfil diversificado de leitores entre pesquisadores de música, músicos, educadores, historiadores, antropólogos, sociólogos e estudiosos da cultura. Publicação do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a *RBM* é periódico arbitrado e acolhe textos em português, inglês e espanhol. Em versão impressa e eletrônica de acesso gratuito, com periodicidade semestral, de circulação nacional e internacional, a *RBM* está indexada nas bases *RILM Abstracts of Music Literature*, *The Music Index-EBSCO* e *Bibliografia Musical Brasileira* da Academia Brasileira de Música.

O Conselho Editorial da *RBM* recebe e avalia continuamente os trabalhos enviados para publicação no sistema de avaliação anônima, com pareceristas externos, de modo que no encerramento de uma edição os trabalhos ainda em fase de avaliação já estejam sendo considerados para o número seguinte. A partir do aviso de recebimento do texto submetido, a editoria da *RBM* se compromete a comunicar ao autor o resultado da avaliação em 90 dias. Os trabalhos devem ser enviados para revista@musica.ufrj.br. Os textos submetidos ao Conselho da *RBM* devem atender às normas abaixo relacionadas e toda a padronização de conteúdo concernente a formatação, citação e referência aqui não incluída deve considerar as regras normativas da ABNT:

1. O texto deve ser inédito e focar questões relacionadas aos domínios supracitados. Eventualmente, a Editoria anunciará chamadas voltadas para temáticas específicas.

2. O texto pode ser apresentado em português, inglês ou espanhol e deve ser enviado em arquivo eletrônico (com até 5 MB), editorado em Microsoft Word 2003 ou mais recente (ou em documento RTF – Rich Text Format).

3. No topo da página inicial, deverá ser editorado o seguinte cabeçalho:

Submeto o artigo intitulado “...” para apreciação do Conselho Editorial da Revista Brasileira de Música. Em caso de aprovação, autorizo a Editoria da Revista a publicá-lo de forma impressa e/ou eletrônica (on-line) no sítio eletrônico da publicação.

Dados dos autores:

1º autor (nome em publicações): _____

Endereço completo: _____

Telefone:(____) _____ e-mail: _____

2º autor (nome em publicações): _____

Endereço completo: _____

Telefone:(____) _____ e-mail: _____

4. Em sequência ao cabeçalho, o(s) autor(es) deve(m) incluir uma sinopse de sua atuação profissional ou formação acadêmica, com até 100 palavras, na seguinte ordem: afiliação institucional, titulação (da mais alta para a mais baixa), outras informações sobre formação e atividades profissionais que considera relevantes, principais publicações, prêmios e títulos honoríficos.

5. Recomenda-se que o texto a ser publicado tenha entre 3 mil e 8 mil palavras (incluindo re-sumo, *abstract*, figuras, tabelas, notas e referências bibliográficas), não podendo ultrapassar 25 páginas de extensão, em formato A4, com margens de 2,5 cm e alinhamento justificado.

6. O texto deverá conter um resumo, no idioma em que é apresentado, com até 150 palavras e a indicação de três a seis palavras-chave editorados abaixo da sinopse sobre o autor, seguidos de título em inglês, *abstract* e *keywords* (para trabalhos em português e espanhol) – os trabalhos escritos em inglês devem apresentar resumo e palavras-chave em português, logo após *abstract* e *keywords*).

7. Elementos pré-textuais (cabeçalho, sinopse, resumo, palavras-chave, *abstract* e *keywords*), notas de rodapé e legendas de figuras devem ser editorados em fonte tipográfica Times New Roman, corpo 10, espaçamento entrelinhas simples e alinhamento justificado. O corpo do texto e as referências bibliográficas devem ser editorados com a mesma fonte, corpo 12, espaçamento 1,5 e alinhamento justificado.

8. As citações devem ser indicadas no texto pelo sistema autor-data, de acordo com o recomendado pelas normas da ABNT (NBR-10520), com a ressalva de que o(s) sobrenome(s) do(s) autor(es) citado(s) deve(m) aparecer sempre em caixa baixa.

9. As referências bibliográficas deverão ser apresentadas em ordem alfabética no final do texto, de acordo com as normas da ABNT (NBR-6023), com as seguintes ressalvas: títulos de livros, teses, dissertações, dicionários, periódicos e obras musicais devem figurar em itálico; títulos de artigos, capítulos, verbetes e movimentos de obras musicais devem figurar entre aspas; não utilizar travessão quando o autor ou título forem repetidos.

10. As notas de texto deverão ser inseridas como “notas de rodapé”.

11. Imagens, tais como ilustrações, textos musicais, tabelas, figuras, quadros etc. devem ser inseridas no corpo do texto como figura (em resolução de 300 dpi) e identificadas na parte inferior com a devida numeração e legenda que expresse sinteticamente o significado das informações ali reunidas. Após a aprovação do texto para publicação, as imagens deverão ser enviadas separadamente em arquivos individuais em formato .jpeg ou .tif (resolução mínima de 300 dpi) e nomeados segundo a ordem de entrada no texto. Por exemplo: *fig_1.jpg*; *fig_2.jpg*; *fig_3.jpg*; *quadro_1.tif*; *quadro_2.tif* etc.

12. A obtenção de permissão para reprodução de imagens, tais como ilustrações, textos musicais, tabelas, figuras etc. é de responsabilidade do autor.

A *RBM* tem interesse em publicar resenhas sobre livros, CDs, DVDs, produtos de hiper-mídia e demais publicações recentes (dos últimos 5 anos) de interesse para a área. As resenhas devem oferecer uma apreciação crítica sobre a contribuição da obra, ou de um conjunto de obras, para o desenvolvimento da área ou campo de estudo pertinente – considerando todas as normas supracitadas e não excedendo a 3 mil palavras e 8 páginas.

O Conselho Editorial reserva-se o direito de realizar nos textos todas as modificações formais necessárias ao enquadramento no projeto gráfico da revista. A aprovação do artigo é de inteira responsabilidade do Conselho Editorial, ouvidos os consultores *ad hoc*. O conteúdo dos textos publicados, bem como a veracidade das informações neles fornecidas são de inteira responsabilidade dos autores e não expressam a opinião do Editor ou do Conselho Editorial da *RBM*.

EDITORIAL GUIDELINES



BRAZILIAN JOURNAL OF MUSIC
A Publication of the Graduate Studies Program in Music
of the School of Music at the Federal University of Rio de Janeiro – UFRJ

The premier Brazilian journal in music, *Revista Brasileira de Música (RBM)* publishes scholarship from all fields of music inquiry, and encourages interdisciplinary studies. Although it focuses on Brazilian music and music in Brazil, it welcomes articles on issues and topics from other cultural areas that may further the dialogue with the international community of scholars as well as critical discussions concerning the field. Founded in 1934, it is currently published by the Graduate Studies Program of the School of Music at the Federal University of Rio de Janeiro, Brazil. It is a peer-reviewed journal, and accepts articles in Portuguese, English, and Spanish. It is an open access journal, published twice a year in printed and electronic version. Each issue includes articles, reviews, interviews, and a musicological edition of a selected work from Alberto Nepomuceno Library's Rare Collection. It represents current research, aimed at a diverse readership of music researchers, musicians, educators, historians, anthropologists, sociologists, and culture scholars. *RBM* is available at *RILM Abstracts of Music Literature*, *The Music Index-EBSCO* e *Bibliografia Musical Brasileira* da Academia Brasileira de Música.

RBM Editorial Board receives and evaluates continuously the manuscripts submitted for publication, adopting the blind-review system and counting on external reviewers. *RBM* editor is committed to provide the author with the assessment within 90 days from the acknowledgment of receipt of the submitted text. Submissions should be sent to revista@musica.ufrj.br. The manuscripts submitted to *RBM* Editorial Board must follow the guidelines listed below and all the content regarding the standardization of formatting, citation and referencing not included here must follow ABNT norms for textual style:

1. Manuscripts should be original works and focus on issues related to the areas mentioned above. Eventualmente, a editoria anunciará chamadas voltadas para temáticas específicas. *RBM* Editorial Board may timely call for papers aiming at specific themes.

2. Manuscripts may be written in Portuguese, English or Spanish, and should be sent as electronic files (up to 5 MB), edited in Microsoft Word 2003 or later (or RTF document - Rich Text Format).

3. At the top of the cover page, the author must fill out the following header:

I submit the article of my authorship entitled "..." for consideration by the Editorial Board of the *Revista Brasileira de Música (RBM)* [*Brazilian Journal of Music*]. *Em caso de aprovação do mesmo, autorizo a editoria da Revista a publicá-lo de forma impressa e/ou eletrônica (on-line) no sítio eletrônico da publicação. In case of approval, I hereby authorize the journal to publish it in print and / or electronic version (online), according to RBM editorial guidelines.*

Contributor(s)'s information:

1st author name (as it appears in publications): _____

Full Address: _____

Tel.: _____ *Email:* _____

2nd author name (as it appears in publications): _____

Tel.: _____ *Email:* _____

4. The above header should be followed by a *short biography* (not exceeding 100 words) containing the contributor(s)'s institutional affiliation, academic titles (from higher to lower), other relevant information about professional training and activities, main publications, awards and honorific titles.

5. The text to be published should have between 3,000 and 8,000 words (including *abstract*, figures, tables, notes and references) and should not exceed 25 pages, A4 size, with margins of 2.5 cm and justified alignment.

6. Texts in Portuguese and Spanish should contain an *Abstract* (150 words) and *Keywords* (from three to six) in the language presented for publication, followed by *Title*, *Abstract* and *Keywords* translated into English. Texts in English must submit *Abstract* and *Keywords* in Portuguese.

7. Preliminary matter (header, synopsis, abstract and keywords), footnotes and figure legends should be in typeface Times New Roman, size 10, single line spacing, justified alignment. Body matter and references should be in the same typeface, size 12, 1.5 spacing, justified alignment.

8. *Quotations* must be indicated in the text by author-date system, according to the standards recommended by ABNT (NBR-10520), with the proviso that the name(s) of author (s) quoted must always appear in lowercase.

9. *References* must be presented in alphabetical order at the end of the text, according to the ABNT (NBR-6023) with the following specifications: titles of books, dissertations, dictionaries, periodicals and musical works should appear in italics; titles of articles, chapters, words and movements of musical works should appear in quotes, do not use dash when the author and/or title is repeated.

10. The text *notes* must be entered as "footnotes."

11. Images such as illustrations, musical examples, tables, figures, charts etc. should be placed in the text as *Figure* (300 dpi resolution) and identified at the bottom with proper numbering and legend that synthetically explains the information gathered there. Once the manuscript has been approved for publication, the images should be sent separately in individual files in .jpeg ou .tif (minimum resolution of 300 dpi) and named according to their placement in the text. For example: fig_1.jpg; fig_2.jpg; fig_3.jpg; table_1.tif; table_2.tif etc.

12. The contributor is responsible for obtaining copyright *permission for reproduction of all images*, such as illustrations, musical texts, tables, figures, and music examples.

The *RBM* welcomes reviews of books, CDs, DVDs, hypermedia and other kinds, recently published (last 5 years) and relevant to the area. Reviews should provide a critical appraisal of the contribution of the work, or a body of work, for the development of its area or field of study. It should also consider all the above guidelines, and should not exceed 3,000 words and eight pages.

