

ISSN 01037595

V. 26, n. 1, Jan./Jun. 2013



REVISTA
BRASILEIRA
de Música

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

SENTIDO, ESTILO E IDIOMATISMO





Revista do Programa de Pós-graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, v. 26, n. 1, p. 1-224, Jan./Jun. 2013

ISSN 01037595



Rio de Janeiro, v. 26, n. 1, p. 1-0, Jan./Jun. 2013

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

Sentido, estilo e idiomatismo
Sense, style and idiomaticism

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Carlos Levi: Reitor

Antônio Ledo: Vice-reitor

Debora Foguel: Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Flora de Paoli

Decana

ESCOLA DE MÚSICA

Diretor: *André Cardoso*

Vice-diretor: *Marcos Nogueira*

Diretor Adjunto de Ensino de Graduação: *Afonso Barbosa Oliveira*

Coordenador do Curso de Licenciatura: *Celso Ramalho*

Diretor Adjunto do Setor Artístico Cultural: *João Vidal*

Diretora Adjunta dos Cursos de Extensão: *Miriam Grosman*

Coordenador do Programa de Pós-graduação em Música: *Marcos Nogueira*

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):

Marcos Nogueira, Marcelo Verzoni, Maria José Chevitaresh, Pauxy Gentil Nunes, Thelma Sydenstricker Álvares e Maria Alice Volpe

Produção: *Elizabeth Villela*

Distribuição: *José Carlos Felix*

Revisão musicológica (Arquivo de Música Brasileira): *André Cardoso*

Editoração musical (Arquivo de Música Brasileira): *Sérgio Di Sabbato e Pedro Cantalice*

Revisão musical (Arquivo de Música Brasileira):

Revisão e copidesque: *Mônica Machado*

Projeto gráfico, capa, editoração e tratamento de imagens: *Márcia Carnaval*

Webmaster e webdesigner: *Francisco Conte*

Capa: *O Violinista* (Oscar Borgerth, professor da ENM), 1937, Candido Portinari

Agradecimento: *João Cândido Portinari, Elisa Albernaz* (Projeto Portinari)

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 (v.23, n.1-2) ; 2011 (v.24, n.1-2)

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



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)
Elizabeth Travassos (UniRio, Rio de Janeiro)
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

11	EDITORIAL
	ARTIGOS
17	Bach, Berg, Britten y algunos significados de <i>Es ist genug</i> <i>Guillermo Scarabino</i>
51	Brahms and the style <i>hongrois</i> <i>Jacob Herzog</i>
91	Carl Tausig's pianism and compositions <i>Giulio Draghi</i>
105	A escrita idiomática da rabeça ao violino: Guerra-Peixe e a sonoridade nordestina <i>Priscila Araújo Farias</i>
131	O mar de Suzu na teoria <i>tempo-espaço</i> de Luiz Carlos Lessa Vinhos: poesia concreta, música aleatória e diálogos cul- turais entre Brasil e Japão <i>Yuka de Almeida Prado</i>
151	<i>Poesilúdio nº 4</i> de Almeida Prado: dimensões de tempo e altura como ferramenta de subversão e ampliação do con- ceito de forma <i>Edson Hansen Sant'Ana</i>
173	The structural fragmentation in Zwilich's <i>Millennium Fantasy</i> <i>Kheng K. Koay</i>

		MEMÓRIA
189	Arquivo Russo: o resgate de um acervo histórico <i>Myrian Dauelsberg</i>
		ENTREVISTA
193	O compositor Gilberto Mendes e os 50 anos do Manifesto Música Nova <i>Rubens Russomano Ricciardi e Clotilde Perez</i>
		ARQUIVO DE MÚSICA BRASILEIRA
199	Notas introdutórias a <i>En Rêve</i> de Henrique Oswald <i>André Cardoso</i>
205	<i>En Rêve</i> (versão para orquestra; edição de André Cardoso) <i>Henrique Oswald</i>
219		NORMAS EDITORIAIS



CONTENTS

13	EDITORIAL
	ARTICLES
17	Bach, Berg, Britten and some meanings of <i>Es ist genug</i> <i>Guillermo Scarabino</i>
51	Brahms and the style hongrois <i>Jacob Herzog</i>
91	Carl Tausig's pianism and compositions <i>Giulio Draghi</i>
105	Idiomatic writing from the fiddle to the violin: Guerra-Peixe and the Brazilian Northeastern sonority <i>Priscila Araújo Farias</i>
131	The Suzu sea in the theory of time-space by Luiz Carlos Lessa Vinhos: concrete poetry, chance music, and cultural dialogues between Brazil and Japan..... <i>Yuka de Almeida Prado</i>
151	<i>Poesilúdio nº 4</i> by Almeida Prado: dimensions of time and pitch as a tool of subversion and broadening concept of form <i>Edson Hansen Sant'Ana</i>
173	The Structural Fragmentation in Zwilich's Millennium Fantasy <i>Kheng K. Koay</i>

		MEMORY
189	Russian Archive: the recovery of a historical collection	<i>Myrian Dauelsberg</i>
		INTERVIEW
193	The composer Gilberto Mendes and the 50th anniversary of the New Music Manifesto	<i>Rubens Russomano Ricciardi e Clotilde Perez</i>
		BRAZILIAN MUSIC ARCHIVE
199	Introductory notes to <i>En Rêve</i> by Henrique Oswald	André Cardoso
205	<i>En Rêve</i> (version for orchestra; edition by André Cardoso)	<i>Henrique Oswald</i>
222		EDITORIAL GUIDELINES



EDITORIAL

A *Revista Brasileira de Música* inicia o ano de 2013 dando continuidade a sua política editorial de internacionalização e democratização do acesso ao conhecimento, cujos resultados têm expressado crescente diversidade geográfica dos autores e dos tópicos abordados, bem como da disseminação da própria publicação. Este volume propõe o eixo temático “Sentido, estilo e idiomatismo” e discute a construção de sentido com ênfase nos diversos tratamentos estilísticos plasmados por especificidades idiomáticas dos instrumentos musicais utilizados ou evocados, bem como pela apropriação de idiomatismos estilísticos de diversas tradições musicais. Os artigos que compõem este volume oferecem um horizonte histórico e cultural diversificado, abrangendo um longo arco cronológico, desde o século XVIII até a atualidade, em conjunturas musicais das Américas, Europa e Ásia.

Os três artigos iniciais abordam o repertório europeu, discutindo compositores canônicos dos séculos XVIII, XIX e XX, incluindo um compositor que deixou sua marca no pianismo virtuosístico, mas que atualmente figura minoritariamente no repertório das salas de concerto. Os três artigos seguintes dedicam-se à música brasileira: um buscando especificidades nacionalistas; outro revelando as relações culturais entre Brasil e Japão; e ainda outro propondo um quadro teórico-analítico para a compreensão do estilo musical contemporâneo dissociado do nacionalismo. O último artigo, não menos importante, oferece um olhar analítico para uma obra musical de renomada compositora norte-americana contemporânea, lançando uma perspectiva teórica para a compreensão de seu estilo musical individual, que revela a confluência de diversos estilos vinculados a tradições populares e eruditas.

O artigo de abertura, de Guillermo Scarabino (Universidade Católica Argentina) propõe uma análise hermenêutico-musical de três obras de períodos histórico-estilísticos distintos que tratam do mesmo tema: a morte; e se baseiam na mesma relação intervalar associada à frase inicial de um coral luterano, conferindo, no entanto, sentidos distintos para a questão existencial. Os artigos seguintes tratam do estilo idiomático instrumental – compreendido como figurações musicais, sonoridades e convenções de *performance* associadas às características específicas de determinados instrumentos ou conjuntos musicais – numa junção de técnicas composicionais e apropriação de estilos musicais. Jacob Herzog e Giulio Draghi (ambos da Universidade Federal do Rio de Janeiro) abordam o pianismo do século XIX associando-o, respectivamente, ao exotismo e ao virtuosismo; e Priscila Araújo Farias (Orquestra Sinfônica Nacional da Universidade Federal Fluminense) aborda uma expressão regionalista do nacionalismo. Yuka de Almeida Prado (Universidade de



São Paulo, Ribeirão Preto) discute a congruência estética entre o Ocidente e o Oriente, a poesia concreta e os ideogramas da poesia japonesa que conduziu à formulação da teoria *tempo-espaço* e o tratamento dado ao tema da natureza. Kheng K. Koay (Universidade Nacional Sun Yat-sen, Taiwan) aborda analiticamente a fragmentação implícita na fusão de diversos estilos musicais e técnicas composicionais, conferindo um sentido de passado e presente, interrupção e avanço, momento a momento, fim, ambiguidade, bem como um sentido não tradicional para a tonalidade e as formas convencionais; e uma combinação ímpar de texturas e camadas.

Na seção Memória, Myrian Dauelsberg (Universidade Federal do Rio de Janeiro) oferece saboroso relato sobre sua vivência em Paris com grandes orquestras e solistas soviéticos e a oportunidade de resgatar precioso acervo de gravações de época por meio de uma série de CDs remasterizados. A entrevista deste número, conduzida por Rubens Russomanno Ricciardi (Universidade de São Paulo-Ribeirão Preto) e Clotilde Perez (Universidade de São Paulo), está dedicada ao compositor Gilberto Mendes, que completa 91 anos, refletindo sobre a trajetória musical e seu tempo e oferecendo um balanço da proposta, repercussão e recontextualização do Manifesto Música Nova, que completa 50 anos. Discute ainda a relação do Movimento Música Nova com o grupo Noigandres da poesia concreta, os festivais de Darmstadt, Donaueschingen e o próprio Festival Música Nova, e a simbologia dos eventos de 1922.

Na seção Arquivo de Música Brasileira, André Cardoso (Universidade Federal do Rio de Janeiro e Academia Brasileira de Música) apresenta um texto introdutório e a edição musicológica de *En Rêve* (versão para orquestra), de Henrique Oswald, localizado no acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno.

Agradeço reiteradamente à equipe editorial da *RBM* pela dedicação a este projeto, ao diretor da Escola de Música da UFRJ e ao coordenador do Programa de Pós-graduação em Música pelo apoio contínuo a esta publicação, aos colegas da Comissão Deliberativa e da Comissão Executiva da *RBM* pela confiança depositada e a todos os membros do Conselho Editorial e aos pareceristas *ad hoc* pela competência e prontidão às nossas demandas.

Apraz-nos agradecer ao Projeto Portinari e especialmente a João Cândido Portinari, filho de Candido Portinari, por ceder gentilmente a imagem de *O Violinista* para ilustrar a capa deste número. A honra de estampar o melhor da arte brasileira contribui grandemente para o nível de excelência da *RBM*.

Que este volume sensibilize o leitor para uma percepção abrangente da diversidade idiomática e estilística construída sobre sentidos musicais e existenciais.



EDITORIAL

The *Revista Brasileira de Música (Brazilian Journal of Music)* opens the year 2013 by continuing its editorial policy of internationalization and democratization of access to knowledge, the results of which have expressed increasing geographic diversity of authors and topics covered, as well as the dissemination of the publication itself. This issue proposes the theme “Sense, style and idiomaticism”, and discusses the construction of meaning with emphasis on various stylistic approaches embodied by an idiomatic performing style of musical instruments effectively used or evoked, as well as the appropriation of stylistic idioms from diverse musical traditions. The articles that make up this issue offer a diverse cultural and historical horizon, covering a large chronological range from the eighteenth century to the present, in musical locations in the Americas, Europe, and Asia.

The first three articles address the European repertoire, discussing canonical composers of the eighteenth, nineteenth and twentieth centuries, including a composer who left his mark on virtuoso pianism, but currently appears only scarcely in the repertoire of concert halls. The following three articles are dedicated to Brazilian music: one seeking nationalist traits; another, revealing cultural relations between Brazil and Japan; and another proposing a theoretical and analytical framework for understanding a contemporary musical style dissociated from nationalism. The last article, but certainly not the least, offers an analytical approach to a musical work of a contemporary American composer, proposing a theoretical perspective for understanding an individual musical style which reveals the confluence of diverse styles from art and popular music traditions.

The opening article by Guillermo Scarabino (Catholic University of Argentina) proposes a hermeneutic analysis of three musical works of different historical periods but dealing with the same theme, death; also, all these works are based on the same interval relation associated with the opening phrase of a Lutheran choral, giving, however, different meanings for the same existential question. Subsequent articles deal with idiomatic instrumental style – understood as musical patterns, sonorities, and performing conventions associated with the characteristics of a specific instrument or musical ensemble – as a junction of compositional techniques and appropriation of musical styles: Jacob Herzog (Federal University of Rio de Janeiro) and Giulio Draghi (Federal University of Rio de Janeiro) approach the nineteenth-century pianism associated, respectively, with exoticism and virtuosity; and Priscila Araújo Farias (National Symphony Orchestra of the Federal University Fluminense) addresses a regionalist expression of nationalism. Yuka de Almeida Prado (University of São Paulo, Ribeirão Preto) discusses the aesthetic congruity between East and West,



concrete poetry and ideograms of Japanese poetry which led to the formulation of the *space-time* theory, and some approaches to the theme of nature. Kheng K. Koay (National Sun Yat-sen University, Taiwan) analytically addresses the fragmentation implied in the fusion of different musical styles and compositional techniques endowing with a sense of past and present, interruption and advance, moment by moment, end, ambiguity as well as a non-traditional sense of tonality and conventional forms, and unique combination of textures and layers.

In the Memory section, Myrian Dauelsberg (Federal University of Rio de Janeiro) offers a fascinating story about her experiences in Paris with great Soviet orchestras and soloists, and the opportunity to rescue a valuable collection of contemporary recordings through a series of mastered CDs. This issue's interview, conducted by Rubens Russomanno Ricciardi (University of São Paulo, Ribeirão Preto) and Clotilde Perez (University of São Paulo), is dedicated to the composer Gilberto Mendes, who celebrates his 91st birthday by sharing some reflections on his musical career and his time, and offering an assessment of the proposal, repercussion, and recontextualization the New Music Manifesto, which is now 50 years old. The composer also discusses the relationship of the New Music Movement and the Noigandres group of concrete poetry, the festivals of Darmstadt, Donaueschingen, and the New Music Festival itself, and the symbolic meaning of the 1922 events.

In the Brazilian Music Archive section, André Cardoso (Federal University of Rio de Janeiro and Brazilian Academy of Music) presents an introduction to the edition here published of Henrique Oswald's *En Rêve* (version for orchestra), whose manuscript is found in the Alberto Nepomuceno Library.

I want especially to thank the editorial staff of *RBM* for their dedication to this project; the Director of the School of Music of UFRJ, and the Head of the Graduate Studies Program in Music for their continued support to this publication; my colleagues on the Deliberative Committee of the Graduate Studies Program in Music and the *RBM* Executive Committee; 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.

I would like to express my thanks to the Portinari Project, and especially to João Cândido Portinari – Candido Portinari's son – for kindly providing the image of *The Violinist* to illustrate the cover of this issue. The honor of printing the best of Brazilian art greatly contributes to *RBM*'s level of excellence.

May this issue offer the reader a comprehensive insight into idiomatic and stylistic diversity built on musical and existential senses.

Maria Alice Volpe
Editor





Bach, Berg, Britten y algunos significados de *Es ist genug*

Guillermo Scarabino*

Resumen

La *Cantata BWV 60 "O Ewigkeit, du Donnerwort"* (1723) de Johann Sebastian Bach, el *Concierto para violín y orquesta* (1935) de Alban Berg y el *War Requiem* (1962) de Benjamin Britten tienen factores en común que los vinculan entre sí: los tres tienen como objeto la muerte y en los tres adquiere prominencia el tetracordio aumentado asociado a la frase inicial del coral *Es ist genug*. El propósito de este trabajo es contemplar la posible significación del coral en cada una de esas obras, y qué otros factores las vinculan entre sí.

Palabras clave

Hermeneutica musical – análisis musical – música y literatura – siglo XVIII – siglo XX.

Abstract

Johann Sebastian Bach's *Cantata BWV 60 "O Ewigkeit, du Donnerwort"* (1723), Alban Berg's *Concerto for violin and orchestra* (1935), and Benjamin Britten's *War Requiem* (1962) have some features in common from which one may draw some relations among those three works: their subject is death, and the augmented tetrachord associated with the initial choral phrase *Es ist genug*. The purpose of this study is to explore the possible signification of the choral in each one of those musical works, and identify which other features would deepen their relations.

Keywords

Musical hermeneutics – musical analysis – music and literature – 18th century – 20th century.

PRÓLOGO

Tres obras de considerables dimensiones, sumamente diferentes en todo (época, género, estilo, forma) tienen dos factores en común: las tres tienen como objeto la muerte, y en las tres adquiere un cierto grado de prominencia, como elemento constructivo musical, el tetracordio aumentado en alguna de sus diversas manifestaciones (intervalo de tritono, fragmento escalístico, etc). Dichas obras son la *Cantata BWV 60 O Ewigkeit, du Donnerwort* (1723), de Johann Sebastian Bach, el *Concierto para violín y orquesta*, de Alban Berg (1935), y el *War Requiem* de Benjamin Britten (1962).

* Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, Argentina. Endereço eletrônico: guillermo_scarabino@arnet.com.ar.



Curiosamente, ninguna de las tres obras se originó en lo que podríamos llamar un impulso creativo “libre y autónomo” de sus autores: la cantata de Bach fue escrita en cumplimiento de su obligación de proporcionar música para la liturgia en Leipzig, en este caso para el domingo XXIV de la Trinidad; el concierto de Berg fue comisionado por el violinista Louis Krasner, y el réquiem de Britten fue encargado para la consagración de la nueva Catedral de Coventry, en reemplazo de la anterior, destruida durante la Segunda Guerra Mundial.

El propósito de este trabajo es contemplar las tres obras, tratando de poner en descubierto posibles vínculos entre sí y presentando algunas ideas hermenéuticas que puedan ayudar a una interpretación – incluso musical – de las mismas.

BACH, CANTATA “O EWIGKEIT, DU DONNERWORT”, BWV 60

La palabra alemana *genug* significa literalmente “suficiente o bastante”. Naturalmente, sus connotaciones varían dependiendo del contexto, la entonación y los gestos que la acompañan en el discurso. En una construcción equivalente a “tengo suficiente o bastante” (*Ich habe genug*) puede significar “hartazgo”, “fastidio”, “fatiga”, “derrota”; en “es suficiente” (*Es ist genug*), puede significar “¡basta!”, “hasta aquí llego”, y así sucesivamente.

Bach compuso una cantata que puede contribuir a entender alguna de las significaciones de la palabra *genug*, en un contexto análogo al que posteriormente apareció en la cantata *O Ewigkeit, du Donnerwort* BWV 60, que nos ocupará en mayor detalle. Dicha cantata es *Ich habe genug* BWV 82 (1727), compuesta sobre el cántico de Simeón (Lu 2, 25) para la Fiesta de la Purificación de María, y en la que el texto del aria inicial para contralto es:¹

<i>Ich habe genug, ich habe den Heiland, das Hoffen der Frommen, auf meine begierigen Arme genommen; Ich habe genug!</i>	Ya tengo bastante, tengo a mi Salvador, la esperanza de los piadosos, envuelto entre mis anhelantes brazos. ¡Ya tengo bastante!
--	---

<i>Ich hab' ihn erblickt, mein Glaube hat Jesum ans Herze gedrückt; nun wünsch' ich, noch heute mit Freuden von hinnen zu scheiden. Ich habe genug!</i>	Hacia Él he dirigido mi mirada, mi fe ha traído a Jesús sobre mi corazón, por eso, aún hoy, con alegría me despediría de este lugar. ¡Ya tengo bastante!
---	--



La visión del Salvador niño, la constatación de la realización del advenimiento del Mesías prometido, lleva a Simeón a proclamar que “ya ha tenido bastante”, que su vida no necesita más, que ha llegado a su meta y que puede esperar – aún desear – a la bienvenida muerte liberadora, como lo expresa en el aria final de la cantata:

<i>Ich freue mich auf meinen Tod,</i>	Regocijándome saludo a mi muerte,
<i>Ach! hätt' er sich schon eingefunden.</i>	¡Ah, ojalá hubiese venido ya!
<i>Da entkomm' ich aller Not,</i>	Escaparía entonces de todo el dolor
<i>die mich noch auf der Welt gebunden.</i>	que me encarcela aquí, en este mundo.

Entre las demás cantatas de Bach hay dos que tienen el mismo título *O Ewigkeit, du Donnerwort*:² la catalogada como BWV 20 (1724) y aquella a la que nos referiremos a continuación, la BWV 60. Ambas utilizan en su transcurso la melodía del coral homónimo:

[a]
Sopr.
O Ewigkeit, du Donnerwort,
o Schwert, das durch die Seele bohrt,
o Anfang sonder Ende!

[b]
Die Furcht.
(Alto solo)
O Ewigkeit du Donnerwort,
o, Schwert, das durch die Seele bohrt, o Anfang sonder Ende!

Imagen 1. [a] Bach, *Cantata BWV 20*, nº 1, cc. 13ss., [b] *Cantata BWV 60*, nº 1, cc. 14ss.³

² “Oh, Eternidad, palabra tonante”. *Donnerwort* es un vocablo compuesto que significa literalmente “palabra-trueno”. A menos que se consigne lo contrario, todas las traducciones son del autor.

³ Melodía y texto de Johann Riest (1607-1667). Otras apariciones del coral en obras de Bach pueden ser vistas en <http://www.bach-cantatas.com/CM/O-Ewigkeit-du-Donnerwort.htm>. Último acceso: 13 mar. 2012.



El diálogo sigue en términos parecidos hasta que, a partir del 4º número, la Esperanza desaparece de la escena y cede su lugar a La Voz del Espíritu Santo, que brindará las respuestas hasta el final:

<i>(Die Furcht)</i>	(El Temor)
<i>Der Tod bleibt doch der menschlichen Natur verhaßt und reißet fast die Hoffnung ganz zu Boden.</i>	La naturaleza humana lleva en sí misma la muerte, tirando por tierra toda esperanza.

<i>(Die Stimme des heiligen Geistes)</i>	(La Voz del Espíritu Santo)
<i>Selig sind die Toten;</i>	Bienaventurados sean los muertos.

<i>(Die Furcht)</i>	(El Temor)
<i>Ach! aber ach, wieviel Gefahr stellt sich der Seele dar, den Sterbeweg zu gehen! Vielleicht wird ihr der Höllenrachen den Tod erschrecklich machen, wenn er sie zu verschlingen sucht; vielleicht ist sie bereits verflucht zum ewigen Verderben.</i>	¡Ay! ¡Cuántos peligros se le presentan al alma en el camino hacia la muerte! Quizá le aterrorizarán las fauces del infierno, en la hora suprema, cuando éste, intente devorarla. Quizá piense que ya está condenada a la perdición eterna.

<i>(Die Stimme des heiligen Geistes)</i>	(La Voz del Espíritu Santo)
<i>Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben;</i>	Bienaventurados sean los que mueren en el Señor.

<i>(Die Furcht)</i>	(El Temor)
<i>Wenn ich im Herren sterbe, ist denn die Seligkeit mein Teil und Erbe? Der Leib wird ja der Würmer Speise! Ja, werden meine Glieder zu Staub und Erde wieder, da ich ein Kind des Todes heiße, so schein ich ja im Grabe zu verderben.</i>	Si muero en el Señor: ¿será la salvación mi recompensa y herencia? ¡Mi cuerpo será alimento de gusanos! Sí, mis miembros volverán al polvo y a la tierra, porque soy hijo de la muerte. Ya parece que me corrompo en la sepultura.

<i>(Die Stimme des heiligen Geistes)</i>	(La Voz del Espíritu Santo)
<i>Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben, von nun an.</i>	Bienaventurados sean los que mueren en el Señor, ahora por siempre.

<i>(Die Furcht)</i>	(El Temor)
<i>Wohlan!</i>	¡Adelante!
<i>Soll ich von nun an selig sein:</i>	Sea yo, a partir de ahora, bienaventurado.



so stelle dich, o Hoffnung, wieder ein! ¡Preséntate, oh esperanza, de nuevo ante mí!
Mein Leib mag ohne Furcht im Schlafe ruhn, Mi cuerpo ansía descansar en un sueño sin
temor,
der Geist kann einen Blick in jene Freude tun. mi alma desea contemplar la alegría.

Obsérvese que hay tres intervenciones de La Voz del Espíritu Santo, y que la segunda y la tercera amplían y precisan los alcances de la bienaventuranza expresada en la primera: 1) Bienaventurados sean “los muertos”; 2) Bienaventurados sean “los que mueren en el Señor”, 3) Bienaventurados sean “los que mueren en el Señor, ahora por siempre”. Este último *von nun an* – literalmente “de ahora en más” – es la respuesta que El Temor requería para superar la aprehensión inicial de la palabra “eternidad” (*Ewigkeit*) que, resignificada, pierde toda connotación de “palabra terrible”.

Es importante también destacar que *Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben, von nun an* (Ap 14, 13), texto al que Bach – a través de La Voz del Espíritu Santo – acude como argumento para vencer la última resistencia de El Temor, es el mismo que Brahms utiliza para el cierre de *Ein deutsches Requiem*. Al referirse a esta última obra, Robin Leaver señala una colección musical publicada por Lutero en 1542 como el origen de una tradición de música fúnebre protestante alemana, en la que se inscriben como representantes más salientes Heinrich Schütz en el s. XVII y Johann Sebastian Bach en el XVIII (Leaver, 2002, p. 617). En el Prefacio de dicha colección, Lutero cita a San Pablo (1 Tes. 4: 13-18) y exhorta a los cristianos a “desprezar la muerte” y contemplarla como un “fuerte, profundo y dulce sueño”. Considerando tales evidencias, no constituye una extravagancia hermenéutica encontrar en la cantata BWV 60 la sustancia espiritual de un réquiem, en cuanto al consuelo que representa para los mortales la esperanza de la eterna bienaventuranza.

El coral conclusivo reserva, en este caso, un par de sorpresas. No lo es tanto que, estando la cantata en Re mayor, la tonalidad del coral sea La mayor (Imagen 3).

El cambio tonal hacia una quinta superior no era infrecuente en las cantatas cuando en el transcurso de la obra se operaba una alternativa de oposición “superadora”.⁵ En este caso particular, el momento en que El Temor enuncia *Wohl an!* (“¡Adelante!”) señala que se ha producido un cambio radical: la eterna bienaventuranza garantizada por La Voz del Espíritu Santo ha aniquilado todos los temores, prevenciones y tribulaciones con que la palabra “eternidad” turbaba el espíritu. Hay una nueva actitud, positiva, frente a la muerte. Las palabras iniciales del siguiente coral – *Es ist genug*, “ya es suficiente” – trasuntan que no son requeridos más argumentos, y el texto subsiguiente así lo reafirma:

⁵ Chafe, 2000, p. 220-221 señala, entre otros casos, la oposición entre el año viejo y el nuevo (BWV 121 y 41), entre la muerte y la resurrección (BWV 127), o la “nueva vida” aportada por el Bautismo (BWV 7).



S. - A
T. - B

Es ist ge- nug: Herr, wenn es dir ge- fällt, So span - ne mich doch
aus. Mein Je - sus kommt: nun gu - te Nacht, o Welt! ich fahr' in's
Him - mels-haus, ich fah - re - si - cher hin mit Frie - den, mein gros-ser
Jam - mer bleibt da - nie - den. Es ist - ge - nug, es ist ge - nug.

Imagen 3. Bach, *Cantata BWV 60, Choral*.

<i>Es ist genug;</i>	Ya es suficiente;
<i>Herr, wenn es dir gefällt,</i>	Señor, cuando Tú gustes,
<i>so spanne mich doch aus!</i>	¡libérame!
<i>Mein Jesu kömmt;</i>	¡Ven, Jesús mío!
<i>nun gute Nacht, o Welt!</i>	Ahora, ¡buenas noches, oh mundo!
<i>Ich fahr ins Himmelshaus,</i>	Camino hacia la morada celestial
<i>ich fahre sicher hin mit Frieden,</i>	viajando seguro y en paz,
<i>mein großer Jammer bleibt danieden.</i>	mi gran desesperación quedó atrás.
<i>Es ist genug.</i>	Ya es suficiente.



La otra sorpresa es que, a diferencia de la cantata homónima BWV20 que finaliza con el coral “correcto” (*O Ewigkeit, du Donnerwort*), en la BWV 60 Bach no utiliza la melodía de dicho coral, sino que apela a la de *Es ist genug*⁶ que, además, tiene la rareza de comenzar la primera frase con el tetracordio aumentado – tres tonos consecutivos – lo que genera un intervalo de 4ª aumentada entre sus sonidos extremos.

[a] O E - wig - keit du Don - ner - wort.

[b] Es ist ge - nug: Herr, wenn es dir ge - fällt,

Imagen 4. [a] Coral *O Ewigkeit, du Donnerwort*, [b] Coral *Es ist genug*.

En la Imagen 4 puede observarse el comienzo de los dos corales que “conviven” en la cantata BWV 60. En [a] se advierte que *du Donnerwort* es cantado sobre el tetracordio superior de la escala de Re mayor. Este tetracordio tiene los mismos sonidos que el tetracordio inferior de la escala de La mayor, con el que “parece” comenzar *Es ist genug*. Pero en este caso, el 4º sonido Re deviene Re#. En [a] la resolución sensible – tónica al final de la frase le otorga un carácter conclusivo que, en principio, no requiere continuación: la melodía llega a un satisfactorio reposo en el centro tonal y podría concluir en ese punto. En su relación con el texto y merced a su carácter conclusivo, la melodía contribuye a reforzar la afirmación de El Temor: *Ewigkeit*, en ese momento del diálogo, “es” una *Donnerwort*. [b] Plantea un caso totalmente diferente. En *Es ist genug* el tetracordio aumentado está muy lejos de implicar una resolución conclusiva, ya que el sonido final Re# es percibido como una tensa sensible ascendente que requiere resolver en el Mi, clama por una continuación, que se produce en la siguiente frase *Herr, wenn es dir gefällt* (“Señor, cuando Tú gustes”). Este recurso es la traducción musical de la superación de todas las aprehensiones expresadas previamente en la cantata por El Temor, y su “entrega” final a la voluntad divina. Como ya fue dicho, la eternidad ha sido resignificada y, en este momento, ya “no es” una *Donnerwort*. Las dos frases finales del coral reiterando *Es ist genug* (cc. 18-20), ahora con carácter conclusivo, lo confirman. Chafe señaló con claridad esta virtud bachiana, al aludir a “su percepción de un vínculo entre las características tonales de una melodía dada y la intención teológica de su texto”.⁷

⁶ Texto de Franz Burmeister (1662), melodía de Johann Ahle (1662).



BERG, CONCIERTO PARA VIOLÍN Y ORQUESTA

En 1934 la situación financiera de Alban Berg presentaba dificultades. En una carta a Anton Webern del 8 de mayo de ese año, se lamentaba de no tener todavía garantizado el estreno de *Lulu* – en proceso de orquestación – y de que su música – “nuestra” música, dice a Webern – desde el advenimiento de Hitler al poder, había sido excluida de las ejecuciones públicas en Alemania, con lo que sus ingresos se habían reducido sensiblemente (apud Redlich, 1957, p. 240-241).

A comienzos de 1935, el joven y talentoso violinista ucraniano Louis Krasner (1903-1995), residente en los EE.UU., logró por medio de la pianista Rita Kurzmann un contacto con Berg para pedirle la composición de un concierto para violín y orquesta, tarea a la que el compositor inicialmente opuso reparos. Krasner no cejó en su empeño hasta que los editores de Berg – a quienes el compositor debía algún dinero – lo apoyaron en la empresa. La reunión formal en la que se fijaron las condiciones tuvo lugar en las oficinas de Universal Edition, oportunidad en que fue pactado el honorario de US\$ 1.500 para escribir la obra. Considerando su situación financiera, Berg no estaba en condiciones de rechazar la propuesta. En una carta de fines de marzo a Krasner, le comunica que “ya había realizado una buena parte del trabajo preparatorio” (Pople, 1991, p. 27-28).

No hay dudas de que la muerte de Manon (“Mutzi”)⁸ Gropius, hija de Alma Schindler – viuda de Mahler – y Walter Gropius, ocurrida el 22 de abril a los 18 años y luego de estar postrada por poliomielitis un año, desencadenó y aceleró el proceso compositivo, y modificando radicalmente la significación del concierto (Redlich, 1957, p. 203-204). Bruno Walter, que frecuentaba la casa de Alma, recuerda “una extrañamente conmovedora experiencia, que [le] pareció como un sueño” cuando la “angelicalmente hermosa” Manon, de entonces unos 15 años, apareció en el jardín de la casa con un ciervo a su lado, sobre cuyo cuello ella apoyaba delicadamente una mano (Walter, 1946, p. 316-317). Berg, que sentía enorme cariño por la adolescente, pidió permiso a Alma para dedicar el concierto “a la memoria de un ángel” y convertirlo en un “réquiem para Manon” (Pople, 1991, p. 27-28). Interrumpió la orquestación de *Lulu* y empezó a trabajar febrilmente en el concierto, a una velocidad completamente extraña a sus hábitos compositivos. A la vez, lo que comenzó siendo una respuesta a una comisión económicamente atractiva se transformó en un compromiso afectivo personal, impensado pocas semanas antes.

Según Berg le escribe a Webern el 15 de julio, la composición de la partitura reducida había finalizado tres días antes. En otra carta del 7 de agosto al mismo destinatario, le confía que está trabajando en la partitura orquestal “como un loco,

⁷ “his perceiving a link between the tonal characteristics of a given melody and the theological intent of its text”. Chafe, 2000 p. 101.

⁸ “Muzi”, según Walter, 1946, p. 316.



para tenerla terminada a mediados de mes”. De acuerdo con Willi Reich, la partitura fue completada el 11 de agosto. Finalmente, el 28 del mismo mes, Berg escribió a Schönberg contándole algunos detalles del *Concierto para violín y orquesta* “terminado hace ya unos 14 días”. También le refiere que la picadura de un insecto le produjo una infección (carbunco) en la espalda, que lo ha estado atormentando en las últimas dos semanas. Redlich (1957, p. 203-204) concluye que, entre el 11 y el 14 de agosto coincidieron la finalización del concierto y la picadura que originó la infección, de la que Berg nunca se recuperó totalmente y que culminó en la septicemia que provocó su muerte en los primeros minutos del 24 de diciembre.

En la referida carta, Berg también cuenta a Schönberg que eligió una serie “muy afortunada” – que transcribe – y que las cuatro notas finales de la misma “*por casualidad*” produjeron el comienzo del coral de Bach *Es ist genug*” (Walton, 2008, p. 82, subrayado del autor).

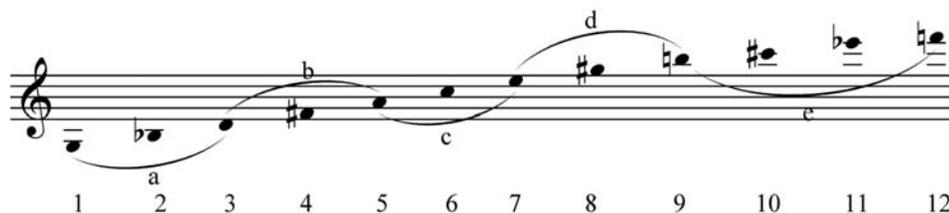


Imagen 5. Berg, *Concierto para violín y orquesta*, serie dodecafónica.

Para entender la gravitación de esta peculiar serie en la estética del concierto es preciso recordar la profusamente citada entrevista que el crítico Julius Bistrón hizo a Berg por la emisora *Radio Verkehrs AG (RAVAG)* de Viena, el 23 de abril de 1930.⁹ En el tramo final de la misma, Berg expresó que, en su opinión, el rechazo a la atonalidad se generaba – en esa época – no tanto por la falta de un centro tonal en la música, sino por el deseo en el oyente de oír “consonancias familiares”, es decir, tríadas comunes. Y aún más: que una música que contuviese una cantidad considerable de dichas tríadas no generaría oposición, aunque rompiese con todos los “viejos mandamientos” de la tonalidad. La serie del concierto es una clara ejemplificación de la elección de Berg de tales “consonancias familiares”, para una obra realizada según la más estricta técnica dodecafónica, pero carente de la fruición por la disonancia *per se* que caracterizó la estética atonal de los comienzos de la Segunda Escuela de Viena, y que su amigo y condiscípulo Webern cultivó hasta el fin de sus días.

⁹ El texto fue publicado con el título *Was ist atonal?* en la revista 23: *Eine Wiener Zeitschrift*, 26/27 (1936).



Véase, en primer lugar, los sonidos 1, 3, 5 y 7 corresponden a la afinación de las cuatro cuerdas del violín, en 5^{as} justas; sobre cada una de esos sonidos, Berg construyó tríadas menores y mayores, más aún: la interacción de dichas tríadas puede generar relaciones claramente tonales. Así: las tríadas “a”, “b” y “c” producen las 7 notas de la escala de Sol menor (grados i, v y iv, respectivamente); “b”, “c” y “d” las de La menor (grados iv, i y v); “d” y los sonidos 10 y 11, un segmento significativo de Mi mayor (grados i y v incompleto). Los sonidos 9, 10, 11 y 12 son un “residuo” de la construcción triádica y, como el propio Berg lo reconoció en la carta a Schönberg citada, “por casualidad” resultaron ser los sonidos de la frase inicial del coral *Es ist genug*.

Cuando se analiza una obra de Berg, para mejor comprender su lenguaje debe tomarse en cuenta su afición por la numerología, y su pasión por esconder en sus composiciones programas “secretos” referidos a nombres completos, iniciales y anagramas de personas cercanas a su vida, en los que explota la nomenclatura alemana de las notas musicales, basada en el abecedario. El *Concierto de cámara para piano y violín con 13 instrumentos de viento (Kammerkonzert)* es un buen ejemplo. La obra fue dedicada a Arnold Schönberg “en su 50^o cumpleaños” y está encabezada por el *Motto Aller guten Dinge...* que expresa al homenajeado el deseo de “todas las cosas buenas”, deseo rubricado con la “firma musical” de tres temas elaborados sobre las notas que corresponden a los nombres y apellidos de Schönberg, Webern y Berg:

Motto: *Aller guten Dinge*

Langsame

Geige (od. Klar.) *f* *fp*

Horn (F) *p* *mit Dpf.*

Klavier *mf* *mfp*

A(nton) We b e(m)

A(l) b a(n) B e(r) g

A(mol) d S c h(ön)b e(r) g

Imagen 6. Berg, *Kammerkonzert*, 1^{er} movimiento, *Motto*.



El *Concierto para violín y orquesta* está dividido en dos movimientos, y cada uno de ellos, en dos partes. Jarman expuso el “programa secreto” del concierto, que subyace por debajo del “réquiem para Manon”, y trazó un esquema numerológico de la división formal del *Adagio* final (2ª parte del 2º movimiento), cuya resultante difícilmente sea fruto de la casualidad (Jarman, 1983b, p. 221-223). Esta última parte (*Adagio*, cc. 136-230) consiste en un Tema (cc. 136-157) con dos variaciones (cc. 158-177 y 178-197, donde el Tema aparece en inversión), una seudovariación reminiscente de otros materiales temáticos expuestos anteriormente (cc. 198-213) y una Coda (cc. 214-230).

El tema de las variaciones es el coral *Es ist genug* completo, transpuesto a Sib mayor. La exposición del mismo es realizada entre Violín solista y el Clarinete 1. Con referencia a “citas instrumentales” de originales con texto, dice Jarman:¹⁰

[...] donde sea que Berg cita, la cita tiene algún significado programático específico. Cuando la música citada está en su forma original asociada a un texto, dicho texto – ya sea explícito o no – tiene una clara relevancia para el programa o la situación dramática de la obra en la cual es citada. (Jarman, 1983b, p. 221-223)

En este caso, en la exposición del tema Berg incluyó el texto del coral en ambas partes, presentándolo entre corchetes o paréntesis. La cita es, pues, completa – música y texto – y no pueden quedar dudas acerca de su relevancia, por lo menos en el programa “público” del concierto (Imagen 7).

Corresponde ahora referirnos a los compases finales del movimiento que, por la cantidad e intensidad de sus signos, pueden ampliar la perspectiva hermenéutica de toda la obra. Antes de hacerlo, es preciso efectuar una digresión y evocar otra famosa conferencia: la que Arnold Schönberg dictó para la emisora *Frankfurter Rundfunk* el 12 de febrero de 1933 y que, ampliada y revisada, apareció con el título *Brahms, el progresivo* (1947) en el libro *El estilo y la idea* (Schönberg, [1950]1963). En el apartado XV Schönberg analiza las manipulaciones motivicas que Brahms realizó sobre temas construidos en base a sucesiones de 3^{as} ascendentes o descendentes: dichos temas suelen ser considerados antecedentes de la serie que Berg pergeñó para su concierto. Las dos obras de Brahms señaladas por Schönberg en tal contexto son la *Sinfonía nº 4* y el tercero de los *Vier ernste Gesänge Op 121*. Este *Lied* tiene por texto los dos primeros versículos del capítulo 41 del *Eclesiástico*. Por su pertinencia, señalamos el versículo 1:

¹⁰ Jarman, 1983b, p. 221-223, “[...] wherever Berg quotes, the quotation has some specific programmatic significance. When the music quoted is in its original form associated with a text, that text, whether stated or not, has a clear relevance to the programme or the dramatic situation of the work in which it is quoted”.



ADAGIO
♩ = 54 ca.

Cl.

Solo - Vln.
[Es ist ge - nug! , Herr, wenn es Dir ge - fällt, , so span - ne mich doch
mp, ma deciso - - - - - doloroso - - - - - *mp* dolce

Cl.
Poco più mosso, ma religioso
(Mein Je - sus kommt! nun gu - te nacht o Welt! Ich
pp, ma deciso doloroso - - - - - dolce
aus! *poco rall.* - -]

Vln.

Cl.
di nuovo poco più mosso
fahr' in's Him - mels - haus.) (mein gro - sser Jam - mer
poco rall. - - *mp*, ma risoluto

Vln.
[Ich fah - re (*sul G*) si - cher hin mit Frie - den.]
poco f, risoluto

Cl.
a tempo
bleibt da - nie - der) (Es ist ge - nug.)
(sul G) [Es ist ge - nug.] *p* molto *espr. e amoroso*

Vln.
mf molto *espr. e amoroso* - - - - -

Imagen 7. Berg, *Concierto para violín y orquesta*, 2º mov., cc. 136-154.

<p><i>O Tod, wie bitter bist du, Wenn an dich gedenket ein Mensch, Der gute Tage und genug hat Und ohne Sorge lebet; Und dem es wohl geht in allen Dingen Und noch wohl essen mag! O Tod, wie bitter bist du.</i></p>	<p>Oh, muerte, qué amarga eres, cuando en ti piensa un hombre que tiene lo suficiente, días buenos, y vive sin preocupación; un hombre a quien le va bien en todas las cosas y puede aún alimentarse bien. Oh, muerte, qué amarga eres.</p>
---	---



Obsérvese que, para musicalizar la invocación inicial a la muerte (*O Tod*), Brahms utilizó una secuencia de 3^{as} descendentes:

Imagen 8. Brahms, *Vier ernste Gesänge Op 121 nº 3*, cc. 1-5.

Difícilmente Berg desconociera los *Vier ernste Gesänge* de Brahms antes de la citada transmisión: nacido y crecido en Viena, tenía 12 años cuando Brahms murió; sus años de estudios musicales y la frecuentación de conciertos y recitales seguramente lo pusieron en contacto con la obra. Además, está comprobado que Berg pidió a Schönberg una copia de la conferencia, pero no existe evidencia de que intencionalmente se haya basado en los temas de Brahms para elaborar la serie del concierto (Walton, 2008, p. 83).

Con tales datos *in mente*, nos internaremos en el análisis de los instantes finales de la obra. La siguiente imagen muestra el contenido de algunos instrumentos en los últimos 8 compases. Berg insertó como guía el texto del coral solamente en la exposición del Tema, y no en las variaciones: por lo tanto, los versos pueden ser deducidos aquí de los motivos puramente musicales (Imagen 9, ver también Imagen 10).

Veamos algunos detalles:

1. En el comienzo del pasaje el Violín solista expone un motivo que contiene una transposición de los cuatro últimos sonidos de la frase *Es ist genug*, del final del coral [a1] (ver Imagen 3, cc. 18-20). Dichos sonidos provienen de la fórmula conclusiva con la que Bach termina el coral, con las reiteraciones textuales de las palabras *Est ist genug*.

2. La Trompeta 1 realiza una imitación del motivo del violín a la 8^a inferior, en aumentación sincopada [a2]. Sigue en imitación la Trompa 1 [a3] a la 8^a inferior de la trompeta, también en aumentación, pero ahora en situación métrica tética.



Molto adagio

1. Hrn. *espr. e amoroso* *p* *o.D.* a2 a3

1. Trp. *espr. e amoroso* *p* *o.D.*

1. Pos. *p* *o.D.*

Solo-VI *p ma molto espr. più p* *morendo* *Dpf. ab!* *o.D.*

1. Hrn. *gestopft* *offen* *riten.* *poco*

1. Trp. *p poco decresc.* *pp* *poco*

1. Pos. *pp* *poco*

Solo-VI *pp* *poco*

Imagen 9. Berg, *Concierto para violín y orquesta*, 2º mov., cc. 223-230.

3. El Violín solista finaliza su discurso en el registro agudísimo, con el tetracordio aumentado [b1] que corresponde a la primera frase *Es ist genug* del coral homónimo, sosteniendo el sonido final Sol7.

4. El intervalo inicial del motivo [a1] es una 3ª descendente [c1] que, obviamente, se reitera en las imitaciones de la trompeta y la trompa. Dicha 3ª descendente, transpuesta y aislada, es expuesta por el Trombón 1 [c2] y [c3], en el espacio temporal que media entre la última nota activa del Violín solista [b1] y el comienzo de la última respuesta de la Trompa 1 [b2].



5. La Trompa 1 responde a las cuatro notas finales del Violín solista [b1] en registro grave, con fantasmales sonidos tapados (*gestopft* +), presentando el tetracordio aumentado invertido [b2] y terminando con la nota Sol3. Entre este sonido final Sol3 y el Sol7 del Violín solista median 4 octavas.

6. De acuerdo con lo expuesto, en 8 compases hay no menos de 5 inclusiones de la frase *Es ist genug*: [a1], [a2] y [a3] remiten a la fórmula melódica final del coral, [b1] lo hace al tetracordio aumentado del comienzo del coral y [b2] a dicho tetracordio, invertido. Asimismo, la célula [c1], cuando aparece aislada en [c2] y [c3], remite al intervalo de la invocación *O Tod, O Tod* en el Op. 121 nº 3 de Brahms:

Imagen 10. Berg, *Concierto para violín y orquesta*, 2º mov., cc. 224-229, análisis.

Todo lo expuesto proporciona abundante evidencia circunstancial que permite agregar argumentos a la teoría de que, siquiera de un modo subconsciente, Berg entrevió que el réquiem para Manon podía devenir en un réquiem para sí mismo. Jarman sostiene que fue “consciente” de ello, basado en las evidencias numerológicas y alfabéticas que encontró en los cuadernos de apuntes y en la obra terminada, y que refieren a las dos mujeres con las que Berg estuvo intensamente ligado, además de su esposa Helene: ellas fueron Marie Scheuchl, con quien a los 17 años en 1902 tuvo una hija – Albine Scheuchl – y Hanna Fuchs (Jarman, 1997, p. 171).

La muerte de Manon Gropius pudo haber significado para Berg un duro golpe afectivo, un quiebre espiritual que, agregado al estrés de componer el concierto trastocando sus hábitos de trabajo – “como un loco”, según la carta a Webern ya citada – le produjo un debilitamiento físico por el cual su organismo fue vulnerable a los agentes patógenos que, finalmente, produjeron su muerte. En este sentido, resulta sintomática la coincidencia de fechas – entre el 11 y el 14 de agosto de 1935 – en que tuvieron lugar tanto la terminación del concierto como la picadura del insecto que generó la infección en su espalda. La saturación de referencias a *Es*



ist genug en los últimos compases, como puede verse en la Imagen 10, trasunta la situación de un hombre espiritualmente quebrado, vencido, clamando “Hasta aquí llego: no puedo más”. Los cuatro últimos compases nos parecen especialmente reveladores:

- El Violín solista asciende hasta el sonido más agudo de todo el concierto, nota final del tetracordio aumentado inicial de *Es ist genug* (Sol7, [b1] en la Imagen 9): ¿es, quizás, la metáfora de la “angelical Manon”, elevándose hacia el infinito?

- El Trombón 1 entona la 3ª descendente remitiendo a la invocación brahmsiana *O Tod, O Tod* ([c2] y [c3] en la Imagen 9). Esta inclusión es especialmente significativa por cuanto remite el texto de la primera parte del *Lied* de Brahms: “Oh, muerte, qué amarga eres, cuando en ti piensa un hombre que tiene lo suficiente, días buenos, y vive sin preocupación; un hombre a quien le va bien en todas las cosas y puede aún alimentarse bien. Oh, muerte, qué amarga eres”. Es el lamento de un ser humano joven ante una muerte temprana: Manon tenía 18 años. Berg, a los 50, era relativamente joven, aún para las expectativas de vida de la Europa de 1935.¹¹

- Inmediatamente, la Trompa 1 presenta la última alusión al tetracordio aumentado de *Es ist genug*, en inversión y descendiendo al Sol3: ¿es, quizás, la visión del abatido Berg, sumergiéndose en el abismo? Si consideramos que la versión ascendente aguda del tetracordio (¿Manon?) y la descendente grave (¿Berg?) están encadenadas por las dos terceras descendentes del motivo *O Tod, O Tod*, ¿será un “mensaje” por el que Berg transmite su intuición de que ambos serán prontamente unidos en la muerte?

- Sol, nota final para el Violín solista y la Trompa 1 (¿destino común para Manon y Berg?), se integra como *sixte ajoutée* al acorde de Sib mayor que cierra la obra. En la nomenclatura alemana, Sib es ‘B’ y Sol, ‘G’: son las letras inicial y final del apellido “Berg”, especie de “firma abreviada” que rubrica una confidencia conmovedora.

BRITTEN, *WAR REQUIEM*

La historia del *War Requiem* de Britten comenzó el 14 de noviembre de 1940. Esa noche, la ciudad de Coventry sufrió el primer bombardeo intensivo sobre territorio británico efectuado por la *Luftwaffe* en la Segunda Guerra Mundial: la Catedral, del siglo XIV, fue arrasada. Terminada la guerra, la reconstrucción se convirtió en un símbolo para toda la nación: un camino “[...] desde la ruina a la renovación. Del sacrificio durante la guerra a la resurrección de la posguerra. De la crucifixión de nuestro Señor a su redención – y “nuestra” salvación” (Herbert, 1999, p. 537).

¹¹ En la 2ª parte del *Lied* Brahms cambia el modo de Mi menor (trágico) a Mi mayor (no trágico), e invierte el motivo *O Tod* de una 3ª descendente a una 6ª ascendente. El texto alude al “bien” que significa la muerte para el hombre viejo, débil y desesperanzado. La “tragedia” es superada por la “abnegación”.



En realidad, la de la catedral no fue una reconstrucción en el sentido estricto de la palabra, sino que, sobre un proyecto de Basil Spence, se edificó una nueva, adosada a las ruinas de la anterior (ver plano en Herbert, 1999, p. 539). Se proyectó un gran festival artístico para celebrar la consagración del nuevo edificio y el 7 de octubre de 1958, John Lowe – amigo de Britten que integraba el comité organizador – escribió al compositor para interesarlo en la composición de una obra sinfónico-coral de no menos de 30-40 minutos de duración, para su estreno en el transcurso del festival, previsto para mayo de 1962. Varias veces en el pasado Britten había proyectado componer un oratorio, sin que hasta ese momento lo hubiese realizado: en 1942, un *Oratorio de Navidad*, con texto de W. H. Auden; en 1945, otro titulado *Mea Culpa* con texto de Roger Duncan, en respuesta al bombardeo atómico en Japón; en 1948, otro en homenaje a Gandhi – recientemente asesinado – con quien Britten estaba identificado en su postura pacifista. Como se deduce de los títulos y características de los proyectos frustrados, en cada uno de ellos subyacía un tema o idea pacifista. La propuesta del comité actuó como eficiente catalizador y, a vuelta de correo, el compositor hizo saber a Lowe que el proyecto le interesaba, que se sentía muy honrado por la propuesta y que esperaba producir algo digno de la importancia del acontecimiento (Reed, 1996, p. 20 21).

El resultado fue el *War Requiem*, estrenado el 30 de mayo de 1962. La partitura está encabezada por una cita del poeta Wilfred Owen (*“My subject is War, and the pity of War./ The Poetry is in the pity./ [...] All a poet can do today is warn”*),¹² y la obra, fue dedicada a la memoria de Roger Burney (subteniente de la *Royal Naval Volunteer Reserve*), Piers Dunkerley (capitán de los *Royal Marines*), David Gill (marinero de la *Royal Navy*) y Michael Halliday (teniente del *Royal New Zealand Naval Volunteer Reserve*), todos ellos fallecidos en acciones de guerra excepto Dunkerley, quien se suicidó en 1959 (Reed, 1996, p. 48).

Para su composición, Britten utilizó como texto básico la *Missa pro defunctis* o *Misa de Réquiem*, introduciendo poesías de Owen en diversos momentos de cada una de las partes, según el siguiente esquema:

<i>Missa pro defunctis</i>	Poesía de Owen
I. <i>Requiem aeternam</i>	<i>Anthem for doomed youth</i>
II. <i>Dies irae</i>	<i>But I was looking at the permanent stars</i> <i>The next war</i> <i>Sonnet on seeing a piece of our artillery brought into action</i> <i>Futility</i>

¹² “Mi tema es la guerra, y la compasión de la guerra. La poesía está en la compasión. [...] todo lo que un poeta puede hacer hoy es advertir”. Fragmento del borrador de un Prefacio para una primera edición de algunas de sus obras (1918), Cooke, 1996, p. 10.



III. <i>Offertorium</i>	<i>The parable of the old man and the young</i>
IV. <i>Sanctus</i>	<i>The end</i>
V. <i>Agnus Dei</i>	<i>At a Calvary near the Ancre</i>
VI. <i>Libera me</i>	<i>Strange meeting</i>

La obra requiere numerosos ejecutantes. Los textos de Owen están a cargo exclusivo de un tenor y un barítono solistas que, como se revela en *Strange meeting*, encarnan respectivamente las voces de un soldado inglés y un soldado alemán, y son acompañados por una orquesta de cámara de 12 ejecutantes, integrada por doble quinteto (cuerdas y vientos), arpa y percusión. Una soprano solista canta exclusivamente en partes de la misa, lo mismo que un coro de adultos y un coro de niños, con órgano o armonio *obligato*. Una nutrida orquesta sinfónica y gran órgano *ad libitum* completan el elenco.

Wilfred Owen (1893-1918) es reconocido como uno de los grandes poetas ingleses de la Primera Guerra Mundial. Si bien no tuvo una educación formal relevante – más allá de la influencia de la lectura bíblica diaria, impulsada por su madre – comenzó a leer y escribir poesía desde la infancia. En 1911 se radicó en Dunsden, trabajando como lector laico asistente de un párroco y dos años después viajó a Francia, ganándose la vida como profesor de inglés. Allí lo sorprendió el inicio de la guerra. A poco del estallido, escribió a su madre:

While it is true that the guns will effect a little useful weeding, I am furious with chagrin to think that the Minds which were to have excelled the civilization of ten thousand years are being annihilated - and bodies, the product of aeons of Natural Selection, melted down to pay for political statues.¹³ (Stallworthy, 1994, p. xxiv)

Owen no fue un pacifista militante, como Britten. Por el contrario, se enroló voluntariamente, fue condecorado y murió en el frente el 4 de noviembre de 1918, irónicamente una semana antes del armisticio. Britten, en cambio, fue objetor de conciencia. El comienzo de la Segunda Guerra Mundial lo sorprendió en los EE. UU. donde permaneció casi tres años. A su regreso, en mayo de 1942 debió defender su objeción frente a un tribunal de Londres y, ante un primer veredicto adverso, pedir una reconsideración, que resultó exitosa. Las diferencias abismales entre ellos se advierten fácilmente en expresiones como los siguientes:

¹³ “En tanto es verdad que los cañones van a efectuar una pequeña y útil limpieza, estoy furioso con el disgusto de pensar que las mentes que habrían de superar la civilización de diez mil años están siendo aniquiladas – y los cuerpos, producto de millones de años de selección natural, derretidos para fundir estatuas políticas”, Stallworthy, 1994, p. xxiv.



Owen

[...] *I lost all my earthly faculties, and fought like an angel. [...] With this corporal who stuck to me and shadowed me like your prayers, I captured a German Machine Gun and scores of prisoners. [...] I only shot one man with my revolver (at about 30 yards!)*¹⁴

Britten

[...] *Not only is modern war completely irrational and suicidal; it is also completely immoral. [...] the first act of sanity for any nation is to break with war. The first patriotic, sane, morally decent step for the youth –any youth of any nation– is to withhold himself from military service.*¹⁵

A pesar de tales diferencias, Britten y Owen coincidieron profundamente en el espanto ante los horrores de la guerra, y en el aborrecimiento de la violencia y la destrucción que ella produce: el *War Requiem* es el rotundo testimonio de tal coincidencia.

Britten deseaba que el trío de solistas del estreno estuviese integrado por ciudadanos de algunos de los países que más habían sufrido la guerra. Para acompañar al tenor Peter Pears, pensó en el barítono Dietrich Fischer-Dieskau – combatiente y prisionero en la Segunda Guerra Mundial – y en la soprano Galina Vishnevskaya. En una carta de febrero de 1961 a Fischer-Dieskau, Britten manifestó – refiriéndose a los textos de Owen – “These magnificent poems, full of the hate of destruction, are a kind of commentary on the Mass [...] They will need singing with the utmost beauty, intensity and sincerity”.¹⁶ Finalmente, Pears y Fischer-Dieskau participaron en el estreno. Vishnevskaya no fue autorizada a viajar por las autoridades soviéticas de la época y fue reemplazada a último momento por Heather Harper (Cooke, 1996, p. 26-27). Curiosamente y por ser nativa de Irlanda del Norte, Harper también conocía de cerca el horror de la violencia destructora de la guerra.

En cuanto al lenguaje musical del réquiem, no debemos soslayar la temprana admiración que Britten sintió por Alban Berg: a los 20 años, habiendo finalizado sus estudios en el *Royal College* y bajo la influencia de *Wozzeck*, el juvenil compositor inglés proyectó estudiar con Berg en Viena, pero debió desistir por la férrea oposición familiar. Paradójicamente, Britten asistió al estreno del *Concierto para violín y orquesta* de Berg, que tuvo lugar en Barcelona el 19 de abril de 1936, en el transcurso del XIV Festival de la *International Society for Contemporary Music*. La razón de su

¹⁴ “[...] Perdí todas mis facultades terrenas, y combatí como un ángel. [...] Con este cabo que se me pegó y me cubría como tus plegarias, capturé una ametralladora alemana y muchos prisioneros. [...] Solamente baleé un hombre con mi revólver (a alrededor de 30 yardas!)”. Carta del 4 oct. 1918 a su madre. Cooke, 1996, p. 9.

¹⁵ “[...] No solamente la guerra moderna es completamente irracional y suicida; también es completamente inmoral. [...] el primer acto de sanidad mental para cualquier nación es romper con la guerra. El primer paso patriótico, sano, moralmente decente para el joven – cualquier joven de cualquier nación – es negarse al servicio militar”. Manifiesto firmado en los EE. UU. por Britten y Peter Pears en 1949, distribuido en recitales ofrecidos por el dúo durante una gira. Mitchell, 1999, p. 214.

¹⁶ “Estos magníficos poemas, llenos de odio por la destrucción, son una suerte de comentario de la Misa [...] Requerirán un canto con la mayor belleza, sinceridad e intensidad”.



presencia allí fue que, dos días después y en otro programa del festival, habría de tener lugar el estreno de su propia *Suite* para violín y piano. Así, a la edad de 22 años, su nombre integró la programación del entonces prestigioso festival, en compañía de no sólo su admirado Berg, sino de otros consagrados compositores de la época, como Ernst Krenek, Jacques Ibert, Bela Bartok, Albert Roussel, Frank Martin y Karol Szymanowski.

El motivo musical unificador del réquiem es el tritono Do – Fa#, convertido en intervalo emblemático de la obra y que aparece ya en los primeros compases, expuesto por el coro y las campanas:

The image shows a musical score for the beginning of the Requiem aeternam, measures 1-6. The score is in 4/4 time and features Bells, Soprano (S.), Tenor (T.), Alto (A.), and Bass (B.). The lyrics are "Re-qui-em, Re-qui-em ae-ter-nam, Re-qui-em ae-ter-nam". Dynamics include piano (p) and pianissimo (pp). The score is divided into two systems. The first system shows the Bells, S., and T. parts. The second system shows the Bells, A., and B. parts. The lyrics are repeated in each system.

Imagen 11. Britten, *War Requiem*, 1. *Requiem aeternam*, cc. 1-6.¹⁷

Con la entrada del coro de niños, se ponen en clara evidencia elementos y recursos compositivos que pueden ser fácilmente vinculados con las ideas y técnicas de Berg. El coro se encuentra dividido en dos voces, acompañado por el órgano *obbligato* y los violines de la orquesta:

¹⁷ Incidentalmente, este pasaje sirve para ilustrar la ferocidad que los “comentarios” de los textos de Owen elegidos por Britten aportan a la significación del réquiem: en la primera entrada del tenor solista (cifra 9) con el poema *Anthem for doomed youth* (“Himno para juventud condenada”), las palabras del primer verso son *What passing bells for those who die as cattle?* (“¿Qué campanas fúnebres para aquellos que mueren como ganado?”).



Imagen 12. Britten, *War Requiem*, 1. *Requiem aeternam*, cifra 3 y ss.

Una rápida observación de la imagen anterior muestra que: Los violines sostienen alternativamente como pedales los sonidos emblemáticos Do y Fa#. La frase de la voz *Boys I*. comienza con el Do5 y finaliza con el Fa#4, en tanto que la voz II realiza el trayecto inverso, de Fa#4 a Do5. La melodía está basada sobre una *quasi* serie de 11 sonidos, con repetición de los sonidos 8 y 9 [a]. La voz II. [b] realiza la inversión:

El acompañamiento del órgano utiliza sólo tríadas mayores y menores, las “consonancias familiares” mencionadas por Berg en su conferencia ya citada. Las tríadas finales de cada una de las frases son Fa# mayor y Do mayor, respectivamente. Cada frase está armonizada con tríadas construidas sobre 6 fundamentales diferentes: la suma de las fundamentales de las dos frases completa el total cromático (*frase 1*: 1. Fa mayor, 2. Re mayor, 3. Mib mayor, 4. Do# menor, 5. Mi mayor, 6. Fa# mayor; *frase 2*: 7. Si menor, 8. La menor, 9. Sol# menor, 10. Sib mayor, 11. Sol menor, 12. Do mayor).

Con una formación musical, primero privada junto a Frank Bridge, y luego académica en el *Royal College* de Londres, es posible que en algún momento de sus estudios Britten haya analizado el coral *Es ist genug*, puesto que es un tema “clásico” en el estudio del estilo armónico-contrapuntístico de los corales de Bach, tanto por su inusual comienzo como por su cromatismo y el tratamiento de la disonancia. En tal caso y dada la sensibilidad de Britten, también es posible que el texto haya mo-



tivado alguna reflexión de su parte. Por último y si ninguna de ambas hipótesis es convincente, es estadísticamente probable que, siendo el intervalo Do - Fa# el elemento estructurador de la obra, en algún momento de la misma aparezcan ambos sonidos integrando, como extremos, el tetracordio aumentado característico de la primera frase del coral. En el *War Requiem* “parece” no haber alusiones explícitas al coral, comparables a las que saturan el concierto de Berg. Tampoco en la bibliografía analítica de la obra conocida por este autor, se ha encontrado referencia que vincule directamente las ideas de Britten con el tema del coral de Bach y sus connotaciones. Sin embargo, hay un momento en el que el tetracordio aumentado de *Es ist genug* aparece con prominencia: se encuentra en el final del *Dies Irae*:

Imagen 13. Britten, *War Requiem*, Nº 2 *Dies Irae*, 3^{er} compás después de cifra 59 y ss.

Como puede observarse en la Imagen 13, la voz superior del acompañamiento orquestal está compuesta por los sonidos del tetracordio aumentado, acompañando el *quasi recitativo* del Tenor solista, basado en los dos últimos versos del poema *Futility* que Britten intercaló con los de *Lacrimosa*, al final del *Dies Irae*. En este número los textos de la misa están a cargo de la Soprano solista y el Coro, excepto *Pie Jesu*, exclusivamente coral. Para una mejor comprensión del contexto se transcribe a continuación el pasaje completo de *Lacrymosa*, con las inserciones de la poesía de Owen:¹⁸

¹⁸ Se encuentra a partir de la cifra 54 de la partitura.



*Lacrimosa dies illa / Qua resurget ex favilla, /
Judicando homo reus: / Huic ergo parce Deus*

*Move him into the sun – / Gently its touch
awoke him once, / At home, whispering of
fields unsown / Always it woke him, even in
France, / Until this morning and this snow. / If
anything might rouse him now / The kind old
sun will know.*

Lacrimosa dies illa...

*Think how it wakes the seeds – / Woke, once,
the clays of a cold star. / Are limbs, so dear-
achieved, are sides, / Full-nerved – still warm-
too hard to stir? / Was it for this the clay grew
tall?*

...qua resurget ex favilla...

Was it for this the clay grew tall?

...judicandus homo reus.

*O what made fatuous sunbeams toil / To
break earth's sleep at all?*

Pie Jesu Domine, dona eis requiem. / Amen.

Día de lágrimas será aquél / En que
resurgirá, del polvo / Para el juicio, el
hombre culpable. / A ése, pues, perdónalo,
Dios.

Pónganlo al sol – Su contacto / lo despertó
dulcemente, una vez, / en su casa,
susurrando de campos vírgenes. / Siempre
lo despertó, aún en Francia, / hasta esta
mañana y esta nieve. / Si algo lo puede
despertar ahora, / el bondadoso, viejo sol
lo sabrá.

Día de lágrimas será aquél...

Piensen cómo despierta a las semillas – /
Despertó, una vez, los barros de una fría
estrella. / ¿Están los miembros, tan
amorosamente acabados, están los flancos
/ llenos de nervios –todavía tibios- /
demasiado rígidos para ser movidos? /
¿Fue para esto que creció el barro?

...en que resurgirá, del polvo...

¿Fue para esto que creció el barro?

...para el juicio, el hombre culpable.

Oh, ¿qué hizo que los fatuos rayos del sol /
quebraran el sueño de la tierra?

Señor piadoso Jesús, concédeles el descanso.
/ Amen.

Si se analiza la vinculación referencial de los textos yuxtapuestos, pueden surgir indicios orientadores que apunten a la intencionalidad de Britten. *Futility* es, evidentemente, una suerte de conmovedora meditación ante el cadáver de un soldado muerto, lamentando la incapacidad del sol – agente de la vida sobre la tierra – para “despertarlo” como lo hiciera “dulcemente, una vez, / en su casa, susurrando de campos vírgenes”, y lo reiterara “aún en Francia” – es decir durante la guerra – “hasta esta mañana y esta nieve” en que su cuerpo “todavía tibio” yace inerte. El sol fue capaz de despertar “los barros de una fría estrella”, es decir, contribuir a “la



vida” en el mundo. La imposibilidad de revivir al soldado muerto provoca la reiterada y amarga pregunta *Was it for this the clay grew tall?*, es decir, ¿fue para esto – la aniquilación del hombre por la violencia de la guerra – que “creció el barro” – esto es, que la tierra y el hombre evolucionaron hasta ser lo que son? Es la concreción poética de los sentimientos que Owen había comunicado a su madre en la carta ya citada.¹⁹

El fragmento ilustrado por la Imagen 13 precede inmediatamente a *Pie Jesu*, con el cual finaliza el *Dies Irae*:

Imagen 14. Britten, *War Requiem*, n° 2 *Dies Irae*, cifra 60 y ss.

El coro *a cappella* tiene, como único complemento instrumental, a las campanas que, con los sonidos Do – Fa#, actúan como signos de puntuación al final de las dos primeras frases. La densa textura de la escritura coral – llega a 8 voces en el *Amen* – bien puede querer significar a “la entera humanidad” en plegaria. Cada una de las tres frases exhibe claramente, en la voz de los bajos, el tetracordio aumentado,

¹⁹ Ver nota 13.



en sus versiones descendente y ascendente (a1 y a2, respectivamente, en la Imagen 14). Lo haya previsto Britten o no, la alusión a la primera frase melódica de *Es ist genug* es inocultable.

Hay en el *War Requiem* otro momento especial, que se vincula con el anterior e ilumina el sentido profundo de toda la obra. Se encuentra en el breve *Agnus Dei*. En este número se produce una excepción a la habitual interrelación entre los textos de Owen y los de la *Missa pro defunctis*. Hasta entonces se ha encontrado a los textos de Owen “comentar” el de la misa: ahora son las palabras de la misa las que “comentan” las de Owen. La secuencia de ordenamiento entre ambos textos es:

Owen ²⁰	<i>One ever hangs where shelled roads part./ In this war He too lost a limb,/ But His disciples hide apart;/ And now the soldiers bear with him.</i>
Missa	<i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi / dona eis requiem.</i>
Owen	<i>Near Golgatha strolls many a priest,/ And in their faces there is pride/ That they were flesh-marked by the Beast/ By whom the gentle Christ's denied.</i>
Missa	<i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,/ dona eis requiem.</i>
Owen	<i>The scribes on all the people shove/ and bawl allegiance to the state</i>
Missa	<i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,</i>
Owen	<i>But they who love the greater love/ Lay down their life; they do not hate.</i>
Missa	<i>Dona eis requiem sempiternam.</i>

Desde el punto de vista de la composición musical, el *Agnus Dei* está construido a partir de un *ostinato*, que aparece en dos versiones principales (Imagen 15).

En la Imagen 15 [a] puede verse el *ostinato*, en forma de dos segmentos de escalas, uno de Si menor descendente y otro de Do mayor ascendente: las notas iniciales son, respectivamente, las emblemáticas Fa# y Do. En [b] puede verse una variante “cadencial” que prolonga el segmento [a] y cuyas cuatro últimas notas despliegan el tetracordio aumentado descendente comprendido entre Do y Fa#. ²¹ El tetracordio descendente entre estas mismas notas, pero en orden inverso (Fa# y Do), constituye la frase inicial del Tenor (Imagen 16).

²⁰ Traducción del texto de Owen: “Uno cuelga siempre donde se separan los caminos bombardeados./ En esta guerra Él también perdió un miembro,/ pero sus discípulos se escondieron; y ahora los soldados cargan con él./ Cerca del Gólgota pasean muchos sacerdotes,/ y en sus rostros hay orgullo/ de que ellos fueron marcados en la carne por la Bestia/ por quien el amable Cristo es negado./ Los escribas presionan a todo el pueblo/ y gritan su lealtad al Estado./ Pero aquellos que aman el más grande amor/ deponen su vida; ellos no odian”.

²¹ El *ostinato* aparece también, brevemente, en inversión (4 cc. antes de cifra 99).



Imagen 15. Britten, *War Requiem*, n° V *Agnus Dei*, [a] cc. 1-2, [b] cc. 9-11.



Imagen 16. Britten, *War Requiem*, n° V *Agnus Dei*, cc. 3-6.

El poema musicalizado por Britten es *At a Calvary near the Ancre*. A principios de 1917 Owen combatió cerca del río Ancre (Montezanti, 2000, p. 168). Allí pudo haber visto uno de los crucifijos que, con cierta frecuencia, se encontraban en intersecciones de caminos. El verso inicial así parece indicarlo: *One ever hangs where shelled roads part* (“Uno [Cristo] siempre cuelga donde bombardeados caminos se separan”). Dicha visión – experimentada en la realidad o imaginada – es la que dio origen al poema. La poesía contiene numerosas imágenes que remiten invariablemente al *leit motiv* del coro: al “Cordero de Dios”, al Cristo en la cruz, al Cristo del Calvario: los soldados junto a El, la huída de los discípulos, los sacerdotes orgullosos por la marca demoníaca, los escribas que presionan al pueblo mientras proclaman a gritos su adhesión al estado.

Un nuevo elemento de fundamental, decisiva importancia, aparece en el cierre del *Agnus Dei*. En el último compás, después que han finalizado ambos textos, sobre la resonancia de la “m” final de *sempiternam* mantenida por el coro sobre un acorde de Fa# mayor, el Tenor solista canta una frase constituida por dos fragmentos de escalas ascendentes, de Fa# mayor y de Do menor respectivamente, culminando en un Fa#. La sorpresa no está en la música – generada por los sonidos emblemáticos – sino en el texto.

En efecto: *Dona nobis pacem* no forma parte del texto de la *Missa pro defunctis*, en la que se ruega por el descanso de las almas de los muertos (*dona eis requiem*). *Dona nobis pacem* pertenece al texto del *Agnus Dei* ordinario de la Misa común, en la que los presentes piden “paz” para los vivientes (nobis). Es una excepción absoluta: es la única frase del *War Requiem* cuyo texto no pertenece ni a la misa ni a las poesías de Owen y que, por lo tanto, constituye la consecuencia de una fuerte expresión subjetiva del autor, tan imperativa como para apartarlo de los principios



constitutivos adoptados para la totalidad del réquiem. Tal es la gravitación de ese momento, que allí todo el sentido de la obra adquiere nueva significación. En efecto, el réquiem ya no es solamente un homenaje a los muertos en la guerra, sino que adquiere un explícito significado pacifista: se implora por el descanso eterno de “ellos”, los muertos, a la vez que se ruega por la paz para “nosotros”, los vivos. Desaparecen los sonidos “artificiales” (instrumentos) y resuenan solamente los “naturales” (voz humana), aunando en la plegaria la voz colectiva (coro) con la individual (solista).²²

Se conserva el cuaderno de apuntes en el que Britten trabajó con los textos de la misa y de Owen. La inesperada “intrusión” que acabamos de describir aparece en la página 72. En dicha página y la siguiente puede leerse:²³

Imagen 17. Britten, *War Requiem*, nº V *Agnus Dei*, último compás.

Página 72 (reverso, lado izquierdo)

IV
Sanctus, sanctus, sanctus, Dominum Deus Sábaoth [sic]
Pleni sunt coeli et terra gloria tua Hosanna in excelsis. Benedictus qui venit i [sic] *nomine Domini. Hosanna i* [sic] *excelsis.*

Página 73 (anverso, lado derecho)

After the blast of lighting²⁴
 [Texto de *Arms and the boy* tachado con una cruz]

²² No debe olvidarse el amenazante contexto de la “Guerra Fría” que siguió a la paz de 1945, algunos de cuyos episodios sobresalientes inmediatamente anteriores a, o contemporáneos con, la composición del *War Requiem* fueron: el triunfo de la revolución encabezada por Fidel Castro en Cuba (1959), el abatimiento del avión espía estadounidense US U-2 sobre Rusia (1960), el episodio de Bahía de Cochinos y el levantamiento del Muro de Berlín (1961).

²³ Facsímil en Reed, 1996, p. 34-35.

²⁴ Subrayado en el original. Primeras palabras de *The End*, poema que Britten introdujo en el *Sanctus*.



V ——— ?nobis pacem [sic]

*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona eis
requiem*

Or

[Texto de *At a Calvary near the Ancre*]

”

*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi dona eis
requiem sempiternam*

[tachado] Texto de *Lux aeterna*

La conjunción disyuntiva “Or” de la página 73 revela que, en algún momento, Britten dudó entre los poemas *Arms and the boy* y *At a Calvary near the Ancre*, resolviendo finalmente utilizar el segundo. Una flecha cruza de derecha a izquierda, de una página a la otra, vinculando *After the blast of lighting* con el texto del *Sanctus*. El texto de *At a Calvary near the Ancre* se encuentra parcialmente circundado, y una flecha similar a la anterior lo vincula con el texto del *Agnus Dei*. Al lado del número romano “V”, que encabeza éste, y en una caligrafía notoriamente diferente a la de Britten, puede leerse “?nobis pacem” [sic]. La letra es de Peter Pears (Reed, 1996, p. 35). Pero la decisión final de usar esa frase exógena perteneció – naturalmente – al compositor y adquiere una profunda y clarísima significación. Es la luminosa revelación del mensaje pacifista del *War Requiem*, que se muestra – intensamente radiante – en esa inclusión.

La partitura orquestal del *War Requiem* tiene 238 páginas. Las páginas 236 y 237 incluyen un clímax apoteótico, gráfico y sonoro. Sus 49 pentagramas superan el legendario “record” de los 48 utilizados por Schönberg para la composición de *Gurrelieder*. Todos los recursos humanos que requiere la interpretación de la obra están presentes en este final del *Libera me*, pleno de simbolismos. Es una complejísima textura que, por la multiplicidad de estratos superpuestos presupone una cierta ininteligibilidad, equivalente a la audición del clamor de una expresión universal en lenguas diversas simultáneas. Las voces cantan, en esas dos páginas:

El Coro de niños (a 2 voces): *Requiem aeternam dona eis, Domine: / et lux perpetua luceat eis.*

La Soprano solista: [...] *et perducant te in civitatem sanctam Jerusalem. Chorus angelorum te suscipiat [...]*

El Coro (a 8 voces), varios textos simultáneos: 1) *Chorus angelorum te suscipiat*, 2) *et cum Lazaro quondam paupere aeternam habeas requiem*, 3) *In paradisum deducant te angeli.*

El Tenor y el Barítono solistas que, como se sabe, encarnan respectivamente un soldado británico y uno alemán hermanados en la muerte, reiteran *Let us sleep now* (última línea de *Strange meeting*).



A las voces se agregan las dos orquestas y el órgano que acompaña al coro de niños. La última página incluye el *decrescendo* desde el clímax anterior y una paulatina clarificación en la inteligibilidad del texto, hasta llegar a la invocación final, *Requiescant in pace*, que reitera el contenido musical del *Pie Jesu* (ver Imagen 14). Como en aquella oportunidad, la referencia a *Es ist genug* se encuentra presente:

Very slow (*molto lento*) rall.

Bells *pp*

S. *ppp sustained* *ppp dim.* *div.* *pppp*
Re - qui - e - scant in pa - ce. A - men, A - - - men.

A. *ppp sustained* *ppp dim.* *pppp*

T. *ppp sustained* *ppp dim.* *div.* *pppp*
Re - qui - e - scant in pa - ce. A - men, A - - - men.

B. *ppp sustained* *ppp dim.* *pppp*
Re - qui - e - scant in pa - ce. A - men, A - - - men.

Imagen 18. Britten, *War Requiem*, nº 6 *Libera me*, cifra 137 y ss.

En la Imagen 18 a1 y a2 señalan, en la línea de los bajos, las versiones descendente y ascendente del tetracordio aumentado. Sin la explicitud ni la densidad de saturación que caracterizan la presencia de *Es ist genug* en el final del concierto de Alban Berg, con la reiterada presencia del tetracordio Britten estaría poniendo de manifiesto una vez más – ¡por si fuese necesario! – su rebelión interior ante las atroces matanzas de la guerra, su elocuente “¡basta de guerras!”. El comportamiento del último sonido del tetracordio, Fa# enarmónico de Solb, resolviendo por semitono descendente en el Fa natural, fundamental del acorde Fa mayor final, con la sílaba – *men* de *Amen*, de algún modo nos indica que Britten asigna a esta palabra *Amen* que, como sabemos, significa “así sea”, una doble significación: su invocación para que los muertos descansen en paz, según el texto de la misa, y para que no haya más guerras, según las implicancias de la cita – ¿involuntaria? – de *Es ist genug*.



EPÍLOGO: SIGNIFICACIONES Y RESIGNIFICACIONES

La *Cantata BWV 60* de Bach considera a la muerte como el acontecimiento que abre las puertas de la eternidad. Las implicancias de los dichos de El Temor en su “diálogo” con La Esperanza, refieren a las inquietudes que experimentan aquellos humanos que se plantean interrogantes sobre “el después”, sobre la sobrevivencia del espíritu tras la muerte del cuerpo. La noción de “juicio” y “castigo” genera en ellos la impresión terrorífica que causa la palabra “eternidad”, impresión que sólo desaparece después de que La Voz del Espíritu Santo ratifica los dichos de La Esperanza sobre la misericordia y la salvación. Hay una profunda resignificación y la muerte se convierte en el pasaje a la bienaventuranza. La palabra “eternidad” pierde toda connotación terrorífica. El colofón que proporciona el coral *Es ist genug* nos dice que la genuina esperanza en la misericordia y la salvación ha sido suficiente para, incluso, esperar con alegría el instante final de la existencia terrena. En este sentido, la cantata se impregna del contenido espiritual de un réquiem, por lo menos en la vertiente consoladora que proporciona, por ejemplo, el *Requiem Alemán* de Brahms.

En el *Concierto para violín y orquesta* de Berg, encontramos una respuesta ante la muerte de seres individuales, con nombre y apellido. La muerte de Manon Gropius interfirió en el proceso creativo y Berg pudo haber entrevisto durante el trámite de la composición su propia muerte, ocurrida 4 meses después de terminada la obra. Una primera resignificación transformó lo que había nacido como una respuesta “profesional” ante un encargo, en un emotivo testimonio de homenaje a un ser querido. El tetracordio aumentado surgido por casualidad como “residuo” en la serie dodecafónica generadora, mayormente triádica, también es resignificado al descubrirse la semejanza con el comienzo del coral *Es ist genug* que, a su vez, deviene en el Tema de las variaciones que finalizan el concierto. La saturación motivica de los últimos compases (ver Imagen 10), con la reiteración de la 3ª descendente que remite también al intervalo del *O Tod, O Tod* brahmsiano, parece indicar un fin inexorable y desesperanzado, rubricado por el acorde final que, en la nomenclatura alemana, incluye la tríada Si bemol mayor (B) y la 6ª agregada Sol (G), “alfa y omega” del apellido “Berg”.

El *War Requiem* de Britten refiere a la muerte violenta de millones de seres, causada por la guerra. Es el mensaje de un acérrimo pacifista, perteneciente a la generación que vivió dos guerras mundiales y se encontraba en medio de la “Guerra fría”, en la que latía la ominosa posibilidad de un holocausto nuclear. Desde el comienzo – con el coro recitando *Requiem aeternam* y las campanas que lo acompañan – la yuxtaposición de textos de la misa con textos de Wilfred Owen – *What passing bells for those who die as cattle?* – pone de relieve la tensión existente entre la palabra y usos de la liturgia y la realidad del combatiente que convive con la muerte en la trinchera. El haber acudido a *Strange meeting* para insertarlo en el *Libera me*



da cuenta del deseo de Britten de enfatizar la fraternidad que, en la muerte, une a los combatientes de los bandos en pugna: especialmente tocante es la línea *I am the enemy you killed, my friend*, cuya calidez acrecienta la dimensión humanística de la obra. En cuanto al lenguaje musical, en no pocos momentos Britten se acerca familiarmente a los procedimientos utilizados por Alban Berg, especialmente en el *Concierto para violín y orquesta*. El tetracordio aumentado que aparece en el réquiem remite inevitablemente al coral *Es ist genug*, lo que también lo vincula con el concierto de Berg, aunque no haya las referencias explícitas que se encuentran en este último. Finalmente y habida cuenta de la excepción textual producida en el *Agnus Dei* por la inserción de *Dona nobis pacem*, puede concluirse que esta súplica se proyecta sobre las posibles connotaciones de *Es ist genug*: “Cordero de Dios, basta de guerras: dale a los muertos el descanso eterno, y a nosotros, la paz”.



BIBLIOGRAFÍA

Chafe, Eric Thomas. *Analyzing Bach cantatas*. New York: Oxford University Press, 2000.

Cooke, Mervyn [autor y editor]. *Britten – War Requiem*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Cooke, Mervyn [autor y editor]. *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Herbert, James D. “Bad Faith at Coventry: Spence’s Cathedral and Britten’s *War Requiem*”. *Critical Inquiry*, XXV/3. Chicago: The University of Chicago Press, 1999, p. 535-565.

Jarman, Douglas. “Alban Berg, Wilhelm Fliess and the Secret Programme of the Violin Concerto”. *The Musical Times*, CXXIV/1682. London: The Musical Times Publications Ltd., 1983b, p. 218-223.

Jarman, Douglas. “Secret programmes”. In: Pople, A. *The Cambridge Companion to Berg*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 167-179.

Jarman, Douglas. *The music of Alban Berg*. Londres: Faber and Faber, 1983a.

Leaver, Robin A. “Brahms’s Op 45 and German Protestant Funeral Music”. *The Journal of Musicology*, XIX/4. Berkeley: University of California Press, 2002, p. 616-640.

Mitchell, Donald. “Violent climates”. In: Cooke, M. *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 188-216.

Montezanti, Miguel Angel, y otros. “Extraño encuentro: La poesía de Wilfred Owen”. *Cuadernos de Lenguas Modernas*, II/2. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. U. N. de La Plata, 2000.

Pople, Anthony [autor y editor]. *The Cambridge Companion to Berg*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Redlich, Hans Ferdinand. *Alban Berg: the man and his music*. Londres: John Calder, 1957.

Reed, Philip. “The *War Requiem* in progress”. In: Cooke, M. *Britten – War Requiem*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 20-47.

Rognoni, Luigi. *Espressionismo e dodecafonia*. [S.l.]: Einaudi, 1954.

Schönberg, Arnold. “Brahms, el progresivo” (1947). In: *El estilo y la idea*. 1950. Traducción de Juan J. Esteve. Madrid: Taurus Ediciones S.A., 1963, p. 85-141.

Schweitzer, Albert. *J. S. Bach – El músico poeta*. Traducción de Jorge D’Urbano. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A., 1955.



Stallworthy, Jon [editor]. *The War Poems of Wilfred Owen*. London: Chatto & Windus Limited, 1994.

Vlad, Roman. *Storia della Dodecafonía*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1958.

Walter, Bruno. *Theme and Variations – An Autobiography*. Traducción de James A. Galston. New York: Alfred A. Knopf, 1946.

Walton, Chris. “Bach, Brahms, Schoenberg: Marginalia on Berg’s Violin Concerto”. *The Musical Times*, CXLIX/1903. London: Musical Times Publications, Ltd., 2008, p. 81-86.

Whittall, Arnold. *The music of Britten and Tippett: studies in themes and techniques*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

GUILLERMO SCARABINO obtuvo título de grado (U.N. de Rosario), y posgrado (Eastman School of Music, USA.). Discípulo de Laszlo Halasz, Igor Markevitch y Hans Swarowsky en Dirección Orquestral. Director de las orquestas Mar del Plata, U.N. de Cuyo y Académica del Teatro Colón. Invitado por más de cuarenta orquestas en diez países de América y Europa. Dictó cursos en Argentina, Chile, Venezuela, Brasil y U.S.A. Docente en las universidades Nacional de La Plata y Católica Argentina, en la que es Decano. Autor de sendos libros sobre Alberto Ginastera y el Grupo Renovación, publicados por EDUCA. Premiado por las fundaciones Astengo (Rosario) y Konex (Buenos Aires). Recibió distinciones de entidades de Argentina, Brasil, E.E. U.U., España, Alemania, Francia y Reino Unido. Es Miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina.



Brahms and the *Style Hongrois**

Jacob Herzog**

Abstract

The focus of this essay is Brahms's use of the so-called style hongrois in his piano music. Style hongrois is a problematic concept, because the real practitioners of the style were not ethnic Hungarians but rather Hungarians Gypsies. The style hongrois denotes both a repertory and a performance tradition, wherein Gypsy musicians freely incorporated outside influences into their own music. Moreover, composers such as Brahms adapted features of the style to their own creative ends. In order to better define Brahms's style hongrois, then, I shall compare it with that of earlier composers – such as Schubert and Liszt – and offer biographical and analytical evidence for such a definition.

Keywords

Exoticism – Nineteenth-century – Romanticism – piano music – Johannes Brahms

Resumo

O foco deste ensaio é o uso de Brahms do assim chamado style hongrois em sua música para piano. O style hongrois é um conceito problemático, pois os reais praticantes do estilo não eram húngaros étnicos, mas sim ciganos húngaros. O style hongrois denota tanto um repertório quanto uma tradição de execução musical em que músicos ciganos incorporaram livremente influências externas a sua própria música. Além disso, compositores como Brahms adaptaram características do estilo para os seus objetivos criativos individuais. Para melhor definir o style hongrois de Brahms, então, deveremos compará-lo ao uso deste estilo por compositores anteriores – tais como Schubert e Liszt – bem como oferecer evidências biográficas e analíticas para tal definição.

Palavras-chave

Exotismo – século XIX – Romantismo – música para piano – Johannes Brahms

* This article is part of my doctoral dissertation *Historical and analytical aspects of the style Hongrois with special emphasis on the piano music of Johannes Brahms* (University of Hartford, EUA, 1998).

** Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ, Brazil. Electronic address: jacobherzog@globo.com.



As early as 1849, Brahms had become acquainted with the music of then revolutionary Hungary.¹ This knowledge he acquired by making potpourris, pseudonymously, of Hungarian and other national airs for a Hamburg publisher. As I hope to show, the young man's artistic compensation for this hackwork greatly outweighed the monetary. Such work led him to create a personal *style hongrois* which deeply affected the music he would publish under his real name.²

Brahms's interest in Hungarian music was apolitical, as one would expect of a sixteen-year-old, even a precocious one. Since Brahms left us no opinions, written or verbal, on the Hungarian Revolution, Jan Swafford's view on this subject makes good sense:

From Reményi and later from Joachim, he absorbed not only the style but the spirit of "Hungarian" folk music. Unlike these two colleagues, however, Brahms took no interest in the Hungarian nationalism that underlay their devotion to the music [...] Brahms shared that indifference with many enthusiasts of gypsy style: he simply liked the music. (Swafford, 1997, p. 61)

Brahms liked the style so much, in fact, that he often performed his own version of the *Rácóczi March* in public.³

Two "Hungarian" touches appear in Brahms's arrangement, see examples 1a and 1b. These are the *kuruc-fourth*⁴ figure in the left hand, and what appears to be an improvised cadenza. The latter is suggested by the small note heads in mm. 122-25 supplied by the editor; the same notation also occurs during the last five bars of the piece.

During the early 1850s, Brahms's first authentic piano works came out, the sonatas and early variation sets. The influence of Reményi resounds most clearly in the *Sonata in F sharp minor*, op. 2.⁵ In the finale of op. 2, one hears both a sonata-allegro-form with slow introduction as well as a Hungarian *lassan* and *friss*. Example 2a quotes theme "A" (mm. 25-28) and the first sixteen measures of the finale, where

¹ The young Brahms may have read contemporary Hungarian poetry as well. His personal library contains several volumes by or about the celebrated national poet, Sándor Petöfi, though they date from after 1860. See Hofmann, 1974, p. 84-85.

² Further background on Brahms's youthful occupation as arranger is presented in Topel, 1994, p. 3. Swafford, 1997, p. 54-55 comments: "The piece is entirely self-possessed for its genre, as prettily innocuous as it was paid to be. If the work is in fact by Brahms [this six transcriptions piece was pseudonymously published under a collective nom de plume 'G. W. Marks'] it displays in some pages his early interest in the 'Hungarian' style".

³ The manuscript resides in the Robert Schumann House, Zwickau, and was first published by Bärenreiter in 1995, cf. Topel, 1995, p. 31-361.

⁴ Bellman (1993, p. 122) defines *kuruc-fourth* as "a rebounding figure that alternates between the fifth scale degree and upper prime."

⁵ Brahms completed the *Sonata in F sharp Minor*, op. 2, in November 1852. The *Sonata in C Major*, op. 1, was composed in 1852-53.



Example 1a. Brahms, *Rácóczi-Marsch*, mm. 52-61.

Example 1b. Brahms, *Rácóczi-Marsch*, mm. 121-127.

the “A” theme appears in augmentation and the cadences are decorated *cimbalom*-style.



Finale
Introduzione Sostenuto

Example 2a. Brahms, Sonata op. 2, IV, mm. 1-16 and 25-28.

Allegro no troppo e rubato

Example 2a. Theme “A”

54 Other details of melody, harmony, and rhythm in this work display features of the *style hongrois*, that Brahms would revisit in later works. As shown in example 2b, the second period of the “B” theme, the right hand plays grace notes; *kuruc*-fourths, and octaves leaps. With respect to the last feature, the *sostenuto* and *crescendo*



markings suggests a *glissando* or *portamento* feel, as one might hear in Hungarian or Gypsy performance practice.⁶

Example 2b. Brahms, Sonata op. 2, IV, mm. 71-79. Cross-relations are arrowed.

Harmonically, one finds in op. 2 a dense chromaticism, resulting from the so-called Gypsy scale and from cross-relations. The Gypsy scale, example 2c, is a harmonic minor with raised fourth degree.⁷ If we start the scale on E, for instance, the pitches are E F# G A# B C D# E.

Example 2c. Gypsy scale.

⁶ Mahler and Bartok realized such *portamento* in their scores, notating it with slanted dashes.

⁷ According to Bellman, 1993, p. 120: "James Huneker, one of Liszt's early biographers, describes it [Gypsy scale] as a harmonic minor scale with a raised fourth degree, but he says that others read the same pitch sequence differently by starting on the dominant, which results in a major scale with a flatted second and sixth".



So the critical intervals would be the augmented seconds on scale-steps 3, 4 and 6, 7, the latter of which Brahms uses to mark the half-cadence (F#: V of III) in the second period of the “B” theme; see example 2b, mm. 77-79, left hand.

Cross-relations, successive and simultaneous, result from clashes between the pitch classes D-D#, F-F#, and G-G# respectively (see example 2b). But when the “B” theme is recapitulated (m. 225) Brahms steers the cross-relations towards the tonic, deferring to classical sonata form, example 2d. In what may be the most dissonant five bars in all of Brahms, he transforms the earlier V-I of A major (example 2b) to V-I of F# minor (example 2d) by:

1. expanding the original octave leaps (r.h.) to outline the #I (tonic major) and V⁹ of F# (with cross-relations G## - A# and D# - D## respectively);
2. contracting the earlier *kuruc*-fourth (A-E) to the minor second (G## - A#) to favor scale-degree #3 of F# minor.

Example 2d. Brahms, Sonata op. 2, IV, mm. 225-235.

Interestingly, these transformations foreshadow late Liszt works, such as the *Csárdás Obstiné* (1886), example 2e, which quotes example 17 of a essay by Ramon



Satyendra (1997, p. 219-252). In 2e, the cross-relations A-A# and F#-G arise from changing chromatic inflection of a motivic tetrachord. Satyendra writes:

The ‘Csárdás’ is almost entirely based on a dominant pedal point and, except on the last beat of the entire piece, no tonic harmony in root position appears. Against this neutral harmonic backdrop, a four-note motive is obsessively repeated. Ex. 17 shows some of the occurrences of the four-note motive. The main form of the tetrachord, which corresponds to the main thematic statement, is bracketed in Ex. 17a. Whereas formal functions such as departure (17b), contrast (17c) transition (17d) are more typically signaled by harmonic moves, in the ‘Csárdás’ they are signaled by inflections of the A-G-F# -E tetrachord (the contrasting section uses a truncated, three-note version of it, G-F-E flat). (Satyendra, 1997, p. 239-240)

Example 2e. *Csárdás Obstiné*, mm. 17-21, 45-53, and 104-112.

We see that Brahms’s cross-relations drive the structural harmony of sonata form, and Liszt’s, an episodic structure based on “syntactical use of inflected repetition” (Satyendra, 1997, p. 239). Interestingly, this commonality brings to light two opposing aesthetics, as well as two different styles hongroises.⁸

⁸ Brahms clearly disliked Liszt’s music, as one reads in the following letter to Joachim: “[...] Since no one has singled out Liszt as a particularly good composer, something further must be said by way of explanation. His compositions grow increasingly horrible, for example, Dante [Sonata]! [...]. My fingers itch to start a fight, to write anti-Liszt. But I [of all people?!] I, who cannot even write a greeting to his best friend, because he has nothing worth writing [...]”. In Brahms, 1908, 8/7/1859.



As regards rhythm, the main “Hungarian” feature in op. 2 is the anapestically grouped figure $(\underline{\underline{\underline{\uparrow}}}\underline{\underline{\underline{\uparrow}}}\underline{\underline{\underline{\uparrow}}})$ ⁹ saturating the first period of the “B” theme, mm. 61-70.

Example 2f. Brahms, Sonata op. 2, IV, mm. 61-71.

As can be gleaned from example 2f, this *verbunkos*-like idea both foils the lyrical “A” theme and supports the big modulation from F# minor to E major (V of III) by way of the French sixth, m. 69. Moreover, in the third period of the “B” theme, mm. 79-86, the *kuruc*-fourth motives are superimposed upon the anapest figures, now progressing to III by way of the German sixth (equals V⁷ of the Neapolitan) m. 82 example 2g.

Here Brahms’s contrapuntal texture marries the *style hongrois* with the “learned style” as eighteenth-century writers would have described it.¹⁰

His first explicitly “Hungarian” piano work, however, is the aptly titled *Variations on a Hungarian Song* op. 21 no. 2. Though the work was first published in 1861,

⁹ Bellman maintains that the anapestic foot can be scanned either as long-short-short or short-short-long, the second being more common in the *style hongrois*. See Bellman, 1998, p. 52.

¹⁰ Ratner, 1980, p. 23, quotes Heinrich Koch in *Musikalisches Lexikon* (1802): 2. The strict style [and learned style], which is also called the bound style or the fugal style [...] is distinguished from the free style principally by a serious conduct of the melody, using few elaborations. The melody retains its serious character partly through frequent closely-bound progressions which do not allow ornamentation and breaking-up of the melody into small fragments [...].”

¹¹ See Swafford, 1997, p. 168; Frisch, 1990, p. 64, and Sisman, 1990, p. 143-144.



Example 2g. Brahms, Sonata op. 2, IV, mm. 79-86.

Swafford, Frisch, and Sisman think it was finished in 1856.¹¹ Malcolm MacDonald dates the work as early as 1853, alluding to its entry in the most recent Brahms *Werkverzeichnis*.¹² Writes MacDonald:

In April 1853 he sent Joachim piano settings of three Hungarian tunes obtained from Reményi, with a friendly dedication from Reményi and himself. This manuscript still exists in Leipzig – and the second tune proves to be the theme of these Variations: a rugged eight-bar melody rhythmically enlivened by its alternating bars of 3/4 and 4/4.¹³

In example 3a, one sees that the eight measures of 3/4-4/4 meter actually reduce to four of 7/4, a pattern that governs the first eight variations as well. If MacDonald's date is correct, Brahms's interest in such rhythm may have been fired by Clara Schumann's account of local musicians she heard while visiting Buda-Pesth, early 1856 (Sisman, 1990, p. 143, fn 43).

Four passages from op. 21, No. 2 show Brahms's continuing efforts to personalize the *style hongrois*. First, variation 1, example 3b, skillfully blends contrapuntal rigor with the Hungarian folk idiom. This Brahms does by shifting the melody to the bass,

¹² See MacDonald, 1990, p. 80 and McCorkle, 1984, p. 73-75.

¹³ MacDonald, 1990, p. 80. Kurt Von Stephenson quotes the song's original text: "*Akkor csinos a bakkancsos, ha gatyája végig rongyos, tergye kilóg a gatyabol, mint a rozsa bimbójatol.*" In English: "So the peasant is handsome, when his trousers are ragged and his knees peek out like a rose from the bud". Von Stephenson notes that the meter of Hungarian text exactly fits that of the theme. See Stephenson, 1962, p. 523. I thank Gabor Viragh of Hartt School for supplying an English translation.



Example 3a. Brahms, *Variations on a Hungarian Song for Piano*, op.21, No.2, opening theme.

Example 3b. Brahms, *Variations on a Hungarian Song for Piano*, op.21, No. 2, variation I.

60 which right-hand countermelody foretells, of all things, the opening theme of the *Piano Quartet in A*, op. 26; this theme, we note, is extended by a “short-long” rhythmic



Example 3d. Brahms, *Variations on a Hungarian Song for Piano*, op.21, No.2, variation 5.

A characteristically Brahmsian touch here is the downward reversal of the bass triplets, mm. 5-8, paralleling the downward turn of the melody.

Our third excerpt example 3e quotes the opening of the finale, a czardas launched by an anacrusic V^7 scale. Here, the angular $7/4$ contracts into a neat $2/4$, which material, a modified rondo theme, interlinks several episodes passing through the keys D major, D minor, D major, Bb major, Bb minor, Bb major, and finally D major.¹⁴

Example 3e. Brahms, *Variations on a Hungarian Song for Piano*, op.21, No.2, finale, opening.

¹⁴ These episodes comprise sequences and reharmonizations of motives found in the main body of the work.



The last segment of op. 21, No. 2 to be examined is the Bb minor section (mm. 62-73) example 3f.

Example 3f. Brahms, Variations on a Hungarian Song for Piano t op.21, No.2, mm. 62-73.

This part recalls the explosive first variation, now with more development (Sisman, 1990, p. 145). We find here continuous motivic dialogue between the hands, intensified by a prolonged Neapolitan harmony (C-flat major). The young Brahms's striving for composerly discipline and restraint in this work is voiced in a letter to Joachim:

Particularly in the Finale a nasty youth is simply raging, and I'd very much like to fashion a more respectable fellow, not raising a racket as sometimes [happened] in the sonatas. (Quoted in Sisman, 1990, p. 145)

Further signs of Brahms's evolving *style hongrois* appear in the very respectable *Variations and Fugue on a Theme of Handel*, op. 24, which theme is partially quoted in example 4a. Walter Niemann correctly hears a *lassan* in the brooding strains of the thirteenth variation, example 4b (Niemann, 1937, p. 234). Jonathan Bellman adds further that the thirteenth and fourteenth variation (example 4c), taken together, form a tiny *csárdás* within the work as a whole (Bellman, 1998, p. 208-209). In both variations, Brahms recasts the theme's "English" character by shifting Handel's embellishments metrically and also supporting their melodic lines with accompanimental figures idiomatic to the *cimbalom*.



Example 4a. Brahms, *Variations and Fugue on a Theme of Handel*, op. 24, Aria, mm. 1-4.

Example 4b. Brahms, *Variations and Fugue on a Theme of Handel*, op. 24, variation 13, opening.

64 Example 4c. Brahms, *Variations and Fugue on a Theme of Handel*, op. 24, variation 14, opening.



Of signal import to this study are the two volumes of *Hungarian Dances*. Although the first set, for piano duet, was published in the 1860s,¹⁵ Brahms played earlier versions of the *Dances* as solos on the Reményi concerts of the 1850s.¹⁶ Michael Musgrave says of these works:

[...] the first set contained material dating from his tour with the violinist Reményi of 1853, which Reményi regarded Brahms as having no authority to use [...] Like Liszt and others, the interest was not in genuine Hungarian peasant music, as, for example, later to be explored by such a figure as Bartók, but in popular composed music of recent provenance played by gipsies as café entertainment. In this sense, the dances stand in considerable contrast to the ‘Hungarian song’ of the earlier variations, with its alternation of 2/4 and 3/4 metres, a feature never explored in these works or the later *Zigeunerlieder*.¹⁷

Musgrave’s theory that the Hungarian material in music after op. 21, no. 2, was of doubtful authenticity echoes Reményi’s, who reports:

I happened to be in Vienna, and by accident went into a music store for the purpose of learning what new publications had appeared [...] a series of Hungarian dances [...] were making a sensation all over the civilized world. It is true that in the first editions made by Simrock, the titlepage contained the words, ‘Hungarian Dances,’ followed, in very small letters, by the words, ‘transcribed by (*gesetzt*),’ and then the words, in large letters, ‘Johannes Brahms’; but since that time new editions have appeared as ‘the compositions of Brahms himself, and he must be aware of the fact.’¹⁸

Brahms evidently *was* aware of this, since he wrote Simrock in 1868 that the Dances were “genuine gypsy children, which I did not beget, ‘but merely brought up with bread and milk” (Goldhammer, 1963, p. 93). Happily for modern Brahms scholarship, a recent (1990) *Editio Musica* publication matches the *Dances* with facsimiles of their sources (Brahms, 1990). This edition amplifies earlier work by one Joseph Mueller, who, writes Carol Ann Roberts Bell, compiled a list of the original

¹⁵ The second group of *Hungarian Dances* for piano duet, Nos. 11-21, were issued in 1880.

¹⁶ May (1981, vol. III, p. 445) informs us that Brahms published orchestral versions of Nos. 1, 3 and 10 in 1874, which he frequently conducted at this time.

¹⁷ Musgrave, 1994, p. 60: Brahms arranged only the first ten Dances for solo piano, publishing them as a set in 1872.

¹⁸ Published first in the *New York Herald*, Saturday, January 18th, 1879, 10, then as part of a book by Kelley and Upton, 1906, p. 92-94.



dances in 1874 (Bell, 1990). Bell asserts that Mueller's research was read by at least one contemporary, the critic G. Lichtenstein, who wrote in 1876:

Brahms' *Ungarische Tänze* having become so deservedly popular all over Europe, it seems but just to say something of the original composers of these beautiful melodies, the clever setting of which as pianoforte duets by Herr Brahms has been justly admired by all who are familiar with the Hungarian National Style. With the exception of Liszt and Volksmann, no other musician has caught the spirit of the music and peculiar harmonies with a keener and quicker ear than Brahms has done, and that without making any additions of his own. What Brahms did was simply to put to paper what he had heard played by the canes, who in their fancy had mixed up different melodies, performing them with their own harmonies, embellishments, arabesques, etc. Almost all the melodies that Brahms here treated are taken from the "Csárdás" – the national dance of Hungary. (Bell, 1990, p. 42-43, quoted from Lichtenstein, 1876, p. 22)

Mueller's listing anticipates that of *Editio Musica* and, to a lesser extent, that of Reményi, whose envy of Brahms's monetary success with the *Dances* forces one to question his credibility on the sources' authenticity.¹⁹ In this connection, we must quote a letter Brahms wrote to Simrock, upon submitting the *Dances* for publication. The *Hungarian Dances* were, in Brahms's words, "[...] perhaps the most practical article so unpractical a man as myself can offer" (Murdoch, 1933 and 1978, p. 301).

The *style hongrois*, as one would expect, colors the *Hungarian Dances* from first to last. To be sure, these works distill their Magyar themes. And though peripheral to Brahms's opus-numbered works, they exerted considerable influence on the latter. The remainder of this article will examine the *Dances* with respect to *style hongrois* precedents and to their significance for Brahms's later music.

For the sake of clarity, I shall henceforth designate Brahms's published settings as *arrangements* and the *Editio Musica*'s facsimilies as originals. Let us begin our survey of Brahms's *Hungarian Dances* by inspecting Numbers One and Eight which contain structural similarities. Examples 5a and 5b respectively present the two dances as follows: 1) thematic germ; 2) *original*, and *arrangement*. In No.1, Brahms omits the *lassú* but enriches the *csárdás* melody with syncopated counterpoints and

¹⁹ The thematic material (and a good deal more) of *Hungarian Dances Nos. 3 and 7* were inspired by Reményi pieces, according to O. Goldhammer's article (1963, p. 89-100). Katatin Szerzo, referencing a new source of these pieces, adds: "The Bayreuth manuscript, bearing evidence in this respect [Reményi authorship] is unpublished: it is a task of the future research of Brahms' sources to make this document available." See his commentary in Brahms, 1908, Introduction, p. VIII.



rich chordal textures. He does the same for No. 8, which upper parts feature eight-six chords, a *style hongrois* cliché.

Sequence of examples 5a: *Hungarian Dance No. 1*

Thematic germ of Brahms's arrangement:



Isteni Csárdás/Hattyú-Hangok, probably composed by Miska Borzó.



Hungarian Dance No.1, mm. 1-5.

Hungarian Dance No.1, mm. 61-72.



Sequence of examples 5b: *Hungarian Dance No. 8*

Thematic germ of Brahms's *arrangement*



Hungarian Dance No. 8, mm. 1-8.

Hungarian Dance No. 8, mm. 49-64.

Brahms's multiple indications for accents and expression marks (see example 5a, m. 64) fit the idiom he chose to represent, the Gypsy *csárdás*. Katalin Szerző says of No. 1 that it "[...] has not come to form part of the Hungarian rural traditions, but its urban versions are widely popular even today". And of No.8, "Owing to its foreign character and waltz-like features this tune could never strike roots in rural tradition" (Brahms, 1908, Introduction, p. VIII). The *alla zoppa* syncopations and sixteenth-note arabesques found in No.1, example 5c, rather evoke Gypsy music. Indeed, such gestures may be fruitfully compared to those informing Haydn's *Piano Trio*, Hob. XV, 25.



Example 5c. *Hungarian Dance No. 1*, mm. 49-60.

Thanks to modern recording technology, one can now hear Brahms's own performance of this music. His rendition of the first *Hungarian Dance* was recorded in 1889 on an Edison cylinder machine brought to Vienna by one of the inventor's agents. Musicologist-critic Will Crutchfield writes:

The syncopations are done very emphatically [referring to example 5c above]: with an agogic accent and a loud punch. (This *rinforzando* really comes on the syncopation chord: not until the fourth time the syncopation comes around does Brahms put special emphasis on the first beat as well.) The runs are taken at a distinctly increased tempo: in the high 80s on the metronome; this, too, is a dashing effect, and the best moment in the whole cylinder is the cadence²⁰ at the end [...] which is tossed off with a fiery snap, faster yet than the tempo of the runs. (Crutchfield, 1986, p. 15)

Crutchfield's account calls to mind yet another syncopated figure peppering the *Hungarian Dances*, the "Scotch snap,"²¹ a short-long pattern. This violinistic gesture appears most prominently in No.3 (mm. 68), No.4 (mm. 73 and 91), and No.7 (mm. 6, 8, etc) of the *arrangements*.²² The ending of No.7 demonstrates how Brahms uses the gesture motivically, reharmonizing each of its repetitions by way of his signature third-chain in the bass, example 5d.

²⁰ Crutchfield (1986, p. 13-21, 60) is referring to the *bókazó* figure which appears here in example 5c m. 60.

²¹ Starkie (1937, p. 100) comments: "Gypsy fiddlers take an obvious delight in playing the snap rhythm with exaggerated sharpness. The rhythm draws back ponderously and the audience begins to stamp its feet, so irresistible is the effect produced by the *Marcato*".

²² Reményi said of the third that, "[...] the first part of it is my own" and of the seventh that it "[...] is entirely my own and very generally played", in Kelley, 1906, p. 93. MacDonald (1990, p. 11) writes: "Few biographers can bring themselves to give Reményi a good character, and he does seem to have been a boastful, temperamental, opportunistic person".



Example 5d. *Hungarian Dance No. 7*, mm. 51-55.

What is perhaps the most colorful textural aspect of the *Hungarian Dances* is their *cimbalom* figuration. We have already encountered such figures in Opp. 2, 21/2, and 24. *Hungarian Dance No. 4* features *cimbalom* tremolos²³ in the lyrical *Poco sostenuto* (F-sharp minor) that precedes the rousing *Vivace* (A major) section. Example 5e gives the *original* with corresponding segments of the *arrangement*.

Sequence of examples 5e: *Hungarian Dance No. 4*.

Original dance: *Kalocsai emlék* by N. Merty, published in 1865.

²³ The left-hand crossovers in the *Poco sostenuto* call to mind Willy von Beckerath's famous caricature of a cigar-puffing Brahms so positioned at the keyboard.



Hungarian Dance No. 4, mm. 1-9.

Hungarian Dance No. 4, mm. 33-37.

Hungarian Dance No. 4, mm. 49-52.

There are three noticeable differences between the *original* and the *arrangement* in the above example. First Brahms changes the *friss* to a *lassú*.²⁴ Second, he changes the key from E-flat major to F#-minor. Third, and most characteristically, he reworks the bland homophonic accompaniment into a motivically saturated one. The *Vivace* section is especially dramatic in this *Dance*, since the original theme returns (mm. 49-65) supported by continuous tremolos marked *passionato*.

²⁴ Says Reményi: “No. 4 is not a Hungarian air at all, but a bad imitation of Schubert’s world-renowned serenade, travestied into a czardas.” See Kelley, 1906, p. 93.



Hungarian Dance No. 9 exploits yet another pitch feature of the style hongrois, the *kuruc-fourth*. Example 5f again displays the *original* and *arrangement*.

Allegro
p

D. C.

Exemple 5f. *Hungarian Dance No. 9: Makai Csárdás*, published around 1850, version for solo piano by János Travnyik (1816-1864).

molto *p* ma ben marc.
8^{va}

"real"
Kuruc-fourth

8^{va}

Hungarian Dance No. 9, mm. 17-24.



Brahms expands the single *kuruc*-fourth in the original (m. 12) into a motivic chain of fourths supported by modally mixed harmonies. He prepares the “real” *kuruc*-fourth (m. 20) then, by *Vorimitation* of fourths.²⁵

Our survey of *Hungarian Dances* concludes with *Dance No. 6* a piece that mixes several stylistic features at once, example 5g. The *arrangement* exhibits: augmented-second inflection of the G# scale in m. 50; *alla zoppa* and Hungarian anapest rhythm, mm. 55-56; and the mixed legato-staccato articulation (right hand) suggesting a *rubato* style not unlike that found in the Haydn’s Rondo.

Example 5g. *Hungarian Dance No. 6*. mm. 50-58.



There is no question that the *Hungarian Dances* have withstood the test of time. During the centennial year of Brahms's birth (1933) W. Murdoch wrote of these works:

They may not be as pretentious as the more famous Hungarian Rhapsodies of Liszt, nor as full of technical bravura, but they contain more genuine Hungarian spirit and colour. Their melodies are finer, and their rhythms subtler; and I think that their popularity will outlast the more glittering and shallow effusions of the semi-Hungarian Liszt [...]. I wish that they were performed oftener in public as solos – they are so jolly and invigorating. (Murdoch, 1978, p. 302)

Murdoch's wishful prediction that the *Hungarian Dances* would outlast the *Hungarian Rhapsodies* has proven false, and rightly so: both composers created viable and lasting *styles hongroises*. Indeed, each composer brought to the *style hongrois* his own personality. What matters is that Brahms drew from the *Hungarian Dances* a wealth of unique ideas that would inform and enliven subsequent works. How, then, did the *style hongrois* color his mature (post-1880) works? In simple terms, he used Hungarianisms with greater art in the late pieces than in the early ones. The mature Brahms had personalized the *style hongrois* to the extent that it had become inseparable from the creative process itself.²⁶

The finale of Brahms's *Second Piano Concerto*, op. 83, premiered 1883 in Budapest, embodies this idea. As will be shown in example 6, his Hungarianisms helped to articulate a modified sonata-rondo form.

²⁶ Interestingly, the same can be said for Bartók, though he used more "authentic" sources. Benjamin Suchoff (1956, p. 11) tells how the *Mikrokosmos* transmutes peasant into art music. Suchoff remarks that Bartók used folk music less literally in his most abstract composition. At a 1941 Columbia University lecture, the composer grouped his folk-influenced music into three categories: first, where folk melody is the more important part of the work; second, where both melodies and the added parts share equal importance; and third, where the folk material is used merely as a "motto". An edited transcript of the lecture can be found in Bartók, 1976, p. 352.



The image displays a musical score for Brahms' Concerto No. 2 in B-flat Major, op. 83, IV, mm. 315-337. The score is presented in four systems, each with a first and second piano part. The first system shows the beginning of the piece with a piano (*p*) dynamic and a triplet in the bass. The second system includes a *ben marc.* marking and a circled section in the first piano part. The third system features a *p scherz. legg.* marking and a circled section in the first piano part. The fourth system shows a dense texture with many triplets in both piano parts.



Example 6a above contains two “Hungarian” elements, the dotted melodic figures (mm. 315-322), recalling *Hungarian Dances Nos. 1 and 8*, and a *csárdás* (mm. 325 ff.) which powerful rhythm evokes *Nos. 6 and 9*. Both elements cohere by way of “developing variation technique.” That is to say, the *csárdás* simultaneously develops and varies the *alla zoppa* cadence of the lyrical D minor theme. On a higher structural plane, the *csárdás* links the first two melodic ideas of the second theme group. Additional touches of the *style hongrois* are the *cimbalom*-tremolos of mm. 361-364, example 6b, and the repeated *kuruc*-fourths of mm. 398-408, example 6c (violins and violas); both work also to extend cadences and bridge larger sections thematically and harmonically. Clearly, these features show that the *style hongrois* had enhanced Brahms’s admired art of transition.

Example 6b. Brahms, *Concerto No. 2 in B-flat Major*, op. 83, VI mm. 361-364.



Fl. *p cresc.* *ff* K

Ob. *p cresc.* *ff*

Klar. (B) *p cresc.* *ff*

Fg. *p cresc.* *ff*

Hr. (B) *ff*

Hr. (D) *p cresc.* *ff*

Klav.

1 Viol. *p cresc.* *ff*

2 Viol. *arco* *cresc.* *ff*

Br. *arco* *ff*

Vcl. *arco* *ff*



In contrast to the robust *csárdás* of op. 83, the Eb-minor *Intermezzo*, op. 118/6 (1892-93), is a brooding *lassan* or *lassú* if there ever was one.²⁷ The opening, quoted in example 7a, is among Brahms's most eloquent statements,²⁸ perhaps a cry of remorse addressed to Clara Schumann after one of their frequent quarrels. "If Brahms's style of torturing loved ones was hit-and-run," writes Swafford, "Clara's was a slow, relentless assault that wore you down" (Swafford, 1997, p. 581). The following letter from Brahms to Clara is revealing:

Please allow a poor pariah to tell you to-day that he always thinks of you with the same respect, and out of the fullness of his heart wishes you, whom he holds dearer than anything on earth, all that is good, desirable and beautiful. Alas, to you more than to any other I am a pariah; this has, for a long time, been my painful conviction, but I never expected it to be so harshly expressed. (Litzmann, 1973)

The pariah, in any case, did send the manuscript to Clara for perusal, as was his habit. She reacted, oddly enough, by querying the tempo marking, *Andante, largo e mesto*. Brahms replies:

[...] *mesto* means sad. You would not have played the piece in a lively manner, even without this instruction – but it is not "sad" in any other sense? (Litzmann, 1973)

²⁷ Starkie (1937) alluding to his field research, shares this anecdote about the *lassú*: "During my month there I never ate a meal without the accompaniment of Gypsy music. 'Tell me what you are eating, and I will tell you what I'll play,' said a roguish 'primás' [band leader] to me. 'If you are at the "gulyás" stage I will play you languid waltzes to aid your digestion: if you are at the sweets I will play you hot jazz, but when you order a bottle of Tokay [also spelled Tokaji] then I'll begin to play you a slow, sad "lassú," for then the orgy of music may begin.' Tokay, as it happens, was Brahms's preferred table wine at the "Red Hedgehog" in Vienna. See Lienau, 1934, p. 32. I thank Dr. Ira Braus for this bit of gastromusicological lore.

²⁸ Murdoch (1978) writes of the piece in *Brahms*, 277: "I have often thought how well it would score - the wail of the oboe, the sigh of the clarinet, the full orchestra thundering out the magnificent middle section [...]. It is one of the greatest of all short solos – an epic, in a very few minutes, on one instrument". Schauffler (1933, p. 221) informs us that the composer spoke of his last piano pieces as *Wiegenlieder meiner Schmerzen* ["Cradlsongs of My Sufferings"].



Example 7a. Brahms, *Intermezzo in E flat Minor*, op. 118 No. 6, opening.

Several scholars have pondered this interpretative marking, rare in Brahms's music.²⁹ Niemann subtitles the *Intermezzo*, "Roman Elegy," commenting: "it is charged of premonition of death and of the transiency of life, full of autumnal atmosphere [...]" (Niemann, 1937, p. 242). MacDonald, for his part, hears "[...] a distinct affinity to the 'Dies irae' chant" (MacDonald, 1990, p. 360). And Musgrave comprehends Niemann's imagery thus:

The 'autumnal' character arises more deeply from the remarkable synthesis of elements which reveal the composer in his technical and expressive essence. Even such a distinctive element as the gypsy idiom is expressed in new ways as part of the language, as in the slow movement of the Clarinet Quintet – or even more subtly, the first subject, whose turning shape like that of the *Intermezzo* in E flat minor op. 118 no. 6 can be traced back to the improvisatory shapes of the Hungarian Dances. (Musgrave, 1994, p. 242)

The thematic material of Op. 118/6 is fragmentary, improvisatory. It consists of a plaintive *lassan* chant, supported by diminished-seventh arpeggios similar to those pervading Schubert's *Die Stadt*, example 7b. Brahms's arpeggios, however, symbolize more than nocturnal *Angst*.

²⁹ The third movement of Brahms's *Horn Trio*, op. 40, is also in E-flat minor and marked *mesto*. MacDonald (1990, p. 176) says that the melancholic tones of the horn create "an unmistakable mood of funereal lament."



Example 7c. Liszt, *Hungarian Rhapsody No. 3*, mm. 17-22.

The work's "A" section makes a cadence on the hemiola figure C-Bb-Ab (mm. 39-40) which subsequently engenders the melodic germ of "B," Bb-Ab-Gb (m. 41); example 7d graphs this derivation.

Example 7d. Brahms, *Intermezzo in E flat Minor*, op. 118 No. 6, mm. 37-42.



In the “B” section, one discovers three Hungarian elements articulating the texture. These elements, exposed in example 7e, are drone fifths in the bass (mm. 41-46, cf. II – 1b, II – 3b), *kuruc*-fourths in both hands (mm. 44-45), and eight-six chords in the right hand (mm. 41-44). One sees that Brahms masterfully imbues his *friss* music with symphonic intensity. The reappearance of the opening diminished-seventh arpeggio, now in thundering octaves, announces return of the “A” theme (mm. 53 ff.) thereby showing the composer’s deft use of the *style hongrois* to build forms.

Example 7e. Brahms, *Intermezzo in E flat Minor*, op. 118 No. 6, mm. 41-46.

We close our survey, fittingly, with Brahms’s last *Klavierstück*, the *Rhapsodie* in Eb, op. 119/4, (c. 1893). Its salient “Hungarian” feature is the pervasive five-bar phrasing.

Example 8a. Brahms, *Rhapsodie*, op. 119 No. 4, opening.



Clara Schumann, upon receiving the manuscript, wrote Brahms:

But now to return to the allegro [referring to op. 119/4], how powerful the first motif is and how original, and I suppose Hungarian, owing to the five-bar phrases. It is strange, but otherwise this five-bar arrangement does not disturb me here at all – it just has to be so. (Litzmann, 1973)

Indeed, “it just has to be so,” because the five-bar rhythm subtly integrates the work’s phrasing and meter. Since every fifth bar provides a “singing” upbeat to the next five-bar phrase, moreover, the “fifth bar” works both as a beginning and as an ending gesture, an elision.³⁰ And the two “longs” (quarter-notes) of the fifth bar recall also the spondaic rhythms in Schubert’s *Divertissement*. In contrasting this phrasing to the four-bar periodicity of op. 21/2, for instance, we can readily grasp the profound differences between the pre- and post-1880 Brahms styles.

Further evidence of the Hungarian style in op. 119/4 appears in mm. 65-68, where Brahms exploits the *kuruc-fourth* melodically and harmonically. Example 8b shows how the *kuruc-fourth* announces the soprano of the “second theme” (C minor/major) and colors the supporting tenor line.



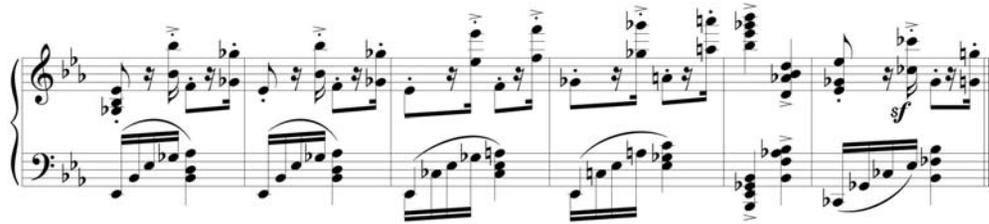
Example 8b. Brahms, *Rhapsodie*, op. 119 No. 4, mm. 65-68.

In the Eb-minor coda (mm. 237 ff.) Brahms bids adieu not only to the piano but to a collective *style hongrois* he has so profoundly reinterpreted, see example 8c. Readers familiar with the Romantic piano literature will relive the fiery coda of Schubert’s *Impromptu No. 2 in Eb*, D. 899. Here, Brahms transforms both Schubert’s

³⁰ The aesthetic behind such phrasing is treated in Arnold Schoenberg’s essay (1975). On p. 416-17 we read: “Asymmetry, combinations of phrases of differing lengths, numbers of measures not divisible by eight, four or even two, i.e. imparity of the number of measures, and other irregularities already appear in the earliest works of Brahms [...]. Though these irregularities do not measure up to the artfulness of the Mozart examples, they still present a more advanced phase of the development toward liberation from formal restrictions of musical thoughts, because they do not derive from a baroque feeling, or from necessities of illustration, as is the case in dramatic music”. In op. 119/4, the asymmetrical phrasing indeed creates a formal restriction, but one that also permits greater fluency of line.



coda and the *Rhapsodie*'s thematic germ by way of the Gypsy scale, dotted rhythms) and right-hand octave displacements, more idiomatic to the violin than to the piano.



Example 8c. Brahms, *Rhapsodie*, op. 119 No.4, mm. 237-241.

The *Rhapsodie*'s ending, a real *tour-de-force*, proves that the *style hongrois* was as vital to Brahms as it was to Haydn, Schubert, Liszt, and countless others. Like many of his predecessors, Brahms could not have created his music, "Hungarian" or not, without a personal *style hongrois*. The *style hongrois*, in short, links his personal history with that of the individuals, institutions, arts, and events of a rapidly changing Europe.



BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

- Bartók, Béla. *Béla Bartók Essays*. Ed. Benjamin Suchoff. New York: St. Martin's Press, 1976.
- Bell, Carol Ann Roberts. "Performance Analysis of Selected Dances From The Hungarian Dances of Johannes Brahms and The Slavonic Dances of Antonín Dvorák for One-Piano, Four-Hands." D.M.A. document, University of Oklahoma, 1990. (Unpublished material)
- Bellman, Jonathan. "The Style Hongrois: The Hungarian Gypsies and Their Imitators", in *Csárdás*. Program notes, Brooklyn Philharmonic Orchestra, Brooklyn Academy of Music – p. 4-6, February 20, 1998).
- Bellman, Jonathan. *The style hongrois in the music of Western Europe*. Boston: North-eastern University Press, 1993.
- Brahms, Johannes. *Johannes Brahms Briefwechsel*. Vol. V. Ed. Andreas Moser. Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1908.
- Brahms, Johannes. *Ungarische Tänze für Klavier zu vier Händen*. 2 vols. Edited by Gabor Kovats, with source information and commentary by Katalin Szerzo. Budapest Editio Musica, 1990.
- Crutchfield, Will. "Brahms by Those Who Knew Him." *Opus*, (August 1986), p. 13-21, 60.
- Frisch, Walter. *Brahms and the Principle of Developing Variation*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990.
- Goldhammer, Otto. "Liszt, Brahms und Rermenyi." *Studia Musicologica*, V (1963), p. 89-100.
- Hofmann, Kurt. *Die Bibliothek von Johannes Brahms*. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1974.
- Kelley, Gwendolyn Dunlevy and Georg P. Upton. *Edouard Reményi – Musician. Litterateur and Man – An Appreciation*. Chicago: A .C. McClurg &Co., 1906.
- Lichenstein, G. "Hungarian Dance Composers," *The Monthly Musical Record* (February 1876), p. 22.
- Lienau, Robert. *Unvergessliche Jahre mit Johannes Brahms*. Berlin: Musikverlag Robert Lienau, 1932.
- Liszt, Franz. *The Gipsy in Music [Des Bohémiens et de leur Musique en Hongrie, 1859]*. Trans. Edwin Evans, 1881. Rpt. London: William Reeves, 1960.



- Litzmann, Berthold. *Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms 1853-1896*. 2 vols. New York: Vienna House, 1973.
- MacDonald, Malcolm. *Brahms*. New York: Schirmer Book, 1990.
- May, Florence. *The Life of Johannes Brahms*. 2 vols. 1905. Rpt. Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, 1981.
- McCorkle, Margit L. *Johannes Brahms: Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*. München: G. Henle Verlag, 1984.
- Murdoch, William. *Brahms: With an Analytical Study of the Complete Pianoforte Works*. London: Rich and Cowan, Ltd., 1933. Rpt. New York: AMS Press Inc., 1978.
- Musgrave, Michael. *The Music of Brahms*. Oxford: Claredon Press, 1994.
- Niemann, Walter. *Brahms*. Trans. Catherine Alison Phillips. New York: Tudor Publishing, 1937.
- Ratner, Leonard. *Classic Music, Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books, 1980.
- Sarosi, Balint. *Folk Music, Hungarian Idiom*. Trans. Maria Steiner. Budapest: Corvina Press, 1986.
- Sarosi, Balint. *Gypsy Music*. Trans. Fred Macnicol. Budapest: Corvina Press, 1978.
- Satyendra, Ramon. "Conceptualizing Expressive Chromaticism in Liszt." *Music Analysis*, 16/2, (1997), p. 219-252.
- Schauffler, Robert Haven. *The Unknow Brahms: His Life, Character and Works; Based on New Material*. New York: Crown Publishers, 1933.
- Schoenberg, Arnold. *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Ed. Leonard Stein. Trans. Leo Black. New York: 81. Martin Press, 1975.
- Sisman, Elaine. "Brahms and Variation Canon." *19th-Century Music*, XIV/2 (Fall 1990), p. 132-153.
- Starkie, Walter. "Hungarian Gypsy Fiddlers." *Journal of Gypsy Lore Society* XVI/3 (1937), p. 97-105.
- Stephenson, Von Kurt. "Der Jungen Brahms und Remenyis Ungarische Lieder" in *Studien zur Musikwissenschaft*, Festschrift für Erich Schenf. Graz-Wien-Köln: Hermann Bohlaus Nachf., 1962, p. 520-529.
- Suchoff, Benjamin. *Guide to the Mikrokosmos of Bela Bartok*. Maryland: Music Services Corporation of America, 1956.
- Swafford, Jan. *Johannes Brahms: A Biography*. New York: Alfred A. Knopf Publisher, 1997.



Topel, Michael. *Johannes Brahms - Souvenir de la Russie: Six Fantasies for Piano Four-Hand*. New York and Kassel: Barenreiter, 1994.

Topel, Michael. *Manuscript*. Kassel: Barenreiter, 1995.

JACOB HERZOG is Associate Professor at the School of Music of the Federal University of Rio de Janeiro. As a pianist, he obtained his DMA at Hartford University with the thesis “Historical and analytical aspects of the style Hongrois with special emphasis on the piano music of Johannes Brahms” (Ira Braus, advisor). In addition to his academic research and his teaching practice, he performs frequently in solo recitals and chamber music ensembles.



Carl Tausig's pianism and compositions*

Giulio Draghi*

Abstract

This article proposes an analysis of some innovations and recurrent characteristics of Tausig's piano style (pianism) and compositions. Among those recurrent patterns are the chromatic glissando (who made his first appearance in the history of the piano and caused even Liszt some trouble); his predilections for double notes, which he extended to the point to use them in single passages in Chopin's compositions and transcriptions; his large use of interlocking octaves together with single notes who gives the performer more brilliance, clearness and allows literally a flow of overtones; also Tausig's use of the whole-tone scale in the midst of the 19th century, when he was barely 17 years old, is noteworthy.

Keywords

19th century piano – piano technique – piano transcriptions – virtuoso pianist and composer.

Resumo

Este artigo propõe uma análise de algumas inovações e características recorrentes tanto no estilo pianístico (pianismo) de Tausig quanto em suas composições. Entre tais padrões recorrentes estão o glissando cromático (em sua primeira aparição na história do piano, razão de alguns constrangimentos até mesmo a Liszt); a predileção por notas duplas, que foi estendida tanto substituindo passagens em notas simples em composições de Chopin como em suas transcrições; e o vasto uso de oitavas intercaladas com notas simples, o que proporciona ao intérprete mais brilho, precisão e clareza, assim como permite um grande ressonância de sons harmônicos. Além disso, destaca-se o uso da escala de tons inteiros em meados do século XIX, quando tinha apenas 17 anos de idade.

Palavras-chave

Piano no século XIX – técnica pianística – transcrições para piano – compositor e pianista virtuoso.

* This article an excerpt from the dissertation *Carl Tausig's transcription of Franz Liszt's "A Faust Symphony," a critical edition of an unpublished manuscript* (Doctor of Musical Arts, University of Miami, Florida, USA, 2007) under the supervision of Frank Cooper. Grant sponsored by CAPES, Brazil.

** Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Endereço eletrônico: halkafantasia@yahoo.com.



Despite his unusually short life, Carl Tausig (1841-1871) left to posterity a substantial bulk of original pieces, transcriptions and pedagogical exercises that together represent an important source of information for the scholar interested in the development of the piano technique in the nineteenth century.

Around 1860, by then 19 years old, Tausig made his first serious attempt as a composer. The result was a ballade, called *Das Geisterschiff* (The Ghost Ship), written under the influence of the homonymous poem by Strachwitz.¹ The poem in question is a description of an encounter in a stormy sea between two boats, one with a human crew fighting to survive and a ghost ship of Vikings on another. The ghost ship is pointing directly to the North Pole; a place that represents purity and peace. Much about Tausig is revealed in his choosing such a powerful and strong poetry.

This particular piece evidences young Tausig's turbulent character, his inner *Sturm und Drang* and chaotic emotions. Later, dissatisfied with all his juvenile achievements, Tausig in one of his last outbursts bought back all the copies he could lay his hands on and burned them (Fay, 1922, p. 279). During subsequent decades of donations, some libraries around the world, including the Library of Congress, received copies of the score from private collections, thus making it possible today to evaluate Tausig's *opera prima* on its own merits.



Example 1. Front cover of Tausig's *Ghost Ship*. Library of Congress, U.S.

¹ Moritz Graf von Strachwitz (1822-1847) was a German poet. His works have also been set into music by Robert Schumann, Carl Loewe and Johannes Brahms.



Originally, *The Ghost Ship* was an orchestral piece. It was surprisingly well received, even the fearsome Hanslick, who later criticized Tausig so severely, was positive. Following a nineteenth century tradition, Tausig made an arrangement for piano solo, which is the only testimony left of this piece. Tausig's transcription shows some interesting compositional devices such as the presence of whole tone scale, (in the midst of the nineteenth century!) a chromatic glissando, which made hear its first appearance in the history of the piano, and finally some strong influences of Richard Wagner.

In a letter to Ingeborg Stark in 1860, Liszt explained his views on the whole tone scale present in Tausig's piece: "It is nothing but a very simple development of the scale, terrifying for all the long and protruding ears [...] Tausig makes a very fine use in his *Geisterschiff*" (La Mara, 1893, p. 362-363).



Example 2. Whole-tone scale. Tausig, *Ghost Ship*, mm. 84-100.

However the following chromatic glissando in the next page was not destined to be so easily grasped by Liszt. Weissheimer,² present in one of the famous matinees in the Altenburg, remembered when Tausig submitted his new opus for the first time:

There was a passage so incredible that caused even Liszt a little trouble. It was an ascending chromatic glissando ending shrilly on a top black note! After a few vain attempts, Liszt finally said to Tausig: *Junge*

² Wendelin Weissheimer (1838-1910), German conductor and composer, student of Liszt.



wie machts du das? (Young man how do you do this?) Tausig sat down, performed a glissando note on the white keys with the middle finger of his right hand, while at the same time making the fingers of his left hand, fly so cleverly over the black keys that a chromatic scale could be clearly be heard streaking like lightning up the whole length of the keyboard, ending on a high with a shrill 'bip.' Now Liszt addressed himself the problem again to the problem again, and after some half a dozen practice-runs he too achieved the desired 'bip' without any accident. (Watson, 1989, p. 178)



Example 3. Tausig, *Ghost Ship*, mm.155-165.

It is worth mentioning that some dissonances present in Tausig's *Ghost Ship* sound much more aggressive and threatening on the piano. One of those is for sure the electrifying effect when the same motive is played half a step higher from F to F#. We can also have an idea how certain parts of his Tausig's orchestration must have sound because he wrote *Paukenartig*, meaning like timpani.





In the next examples it can be noticed the double notes played in *prestissimo* by the right hand and the risky jumps played by the left strongly suggest that *The Ghost Ship* was primarily intended for orchestra. Probably it was due to sections like this that Bülow considered this an “unhappy transcription, full of eccentricities” (Bülow, 1896, p. 313).



Example 5. Tausig, *Ghost Ship*, mm. 267-273.

Example 6. Tausig, *Ghost Ship*, mm. 288-314.

Since the beginning of his apprenticeship with Liszt, Tausig was considered an extraordinary talent with many inborn qualities. One of those was for sure his octave technique. Also a large use of interlocking octaves was made by in his unpublished transcription of *A Faust Symphony*. In the year 1866 Tausig demonstrated his skills

95



and tried to explain to a perplexed Wilhelm von Lenz how the famous middle section in octaves of the Polonaise, Op. 53 – which he used to call “a little specialty of mine” – should be played:

Look, my hand is small, and I keep it still closer together; my left hand is so formed that it runs by itself over the four degrees, E, D#, C#, B– it's a kind of *lusus naturae* (smiling); I can do it as long as you like – it does not tire me; that was written for me. Strike these four octaves with both hands; you can't play them so loud. I tried it. See! See! Very good, but not as loud as mine, and after a couple of measures you are tired and so are the octaves! I don't think that any one else can play this passage just as I do but how few understand it! It is the tramp of the horses of the Polish Light Cavalry! (Lenz, 1973, p. 83-84)

The obsession with octaves that must have occurred after Tausig's achievements in the middle section of Chopin's famous Polonaise ended up annoying Liszt in his later years. August Göllerich remembered

... “a pianist who was performing Chopin's Polonaise in A-flat with great gusto.” When he came to the celebrated octave passage in the left hand, Liszt interrupted him snapping: “I don't want to listen to how fast you can play octaves. What I wish to hear is the canter of the horses of the Polish cavalry before they gather force and destroy the enemy.” (Göllerich, 1996, p. 164)

Tausig's interlocking octave technique must also have been quite a remarkable feat. Decades later after Tausig's disappearance, Busoni in his edition of Liszt's *Don Juan Fantasy* (Example 7) recollected a rumor in which “It was told that, on the occasion of the performance of the *Don Juan Fantasy* under the hands of Tausig, the public at this point stood up from their seats” (Liszt, 1917, p. 40).

Another example (Example 8) of Tausig's predilection for this technique can be found in his version of the *Piano Concerto*, Op. 11 by Chopin. In the last bars he simply substituted the runs in unison for alternating octaves.



Example 7. Liszt, *Don Juan Fantasy*, mm.321-322.

Example 8. Tausig, out of print version of Chopin's *Piano Concerto*, op. 11, p. 21. Published by Ries & Erler, Berlin.



Example 8. Tausig, out of print version of Chopin's *Piano Concerto*, op. 11, p. 21. Published by Ries & Erler, Berlin.

These sorts of *ossias* may appear sacrilegious for many of today's pianists, saturated as they are by the so-called *urtext* scores; original instrument performances and the endless preaching that started shortly after World War II—about how the nineteenth century's composers would or would not have played their music. But in safeguard of Tausig, Liszt, Anton Rubinstein and uncountable other great nineteenth century performers, it must be pointed that such licenses were not only permitted, but encouraged. It was legitimate for an interpreter to seek everything technically, dynamically or even philosophically which could bring more eloquence and imagination into the recreation of a score.

Also interesting to note is Tausig's solution for some specific sections in his transcriptions that – at first sight – would require double octaves. Tausig's octaves are not doubled in both hands; he utilizes a pioneer technique that was going to be largely used by Busoni decades later in many of his transcriptions, that is to alternate octaves with single notes.





In playing one hand in octaves and the other in single notes, Tausig was totally conscious that the harmonics and overtones produced by the sequence would start to vibrate immediately, thus eliminating the necessity of playing octaves with both hands. This simple proceeding allows more control, the hand with single notes moves like an arpeggio and the performer has to control the accuracy of the octaves only one hand at a time. He made a large use of this aspect of his pianism many of his transcriptions, like in his two hands version of A Faust Symphony:

Example 10. Liszt-Tausig, *Faust Symphony*, 1 mvt. mm. 224-234.

In reflecting on the legitimacy of some of Tausig's transcriptional solutions in the light of the twentieth century, one name comes immediately at mind: Vladimir Horowitz. Differently from his contemporaries and transcribers of orchestral music such as Leopold Godowsky or György Cziffra, Horowitz's arrangements are from the



technical and polyphonic point of view less complicated to perform. But paradoxically as it may seem, they are by far more effective. Horowitz knew exactly how to extract the maximum from the piano with the minimum effort. In a casual conversation about technique with Leonid Hambro in 1951, the latter remembered how Horowitz asked him “You know how hard it is to play the piano? Why should you make it harder? Better to make it easier.” Specifically regarding octave playing Horowitz demonstrated how “he could play only a single note, or rearrange a difficult right-hand episode so that the left carried some of the weight.” Hambro concluded reverently: “He understood density, he understood registration, he understood overtones. He put them all to use and was always after simplifications” (Schonberg, 1992, p. 172).

Another predilection of Tausig was for double notes, which together with the octaves are the litmus paper of transcendental pianism. One of his attempts was his pioneer effort to transcribe the *Etude* in F minor, Op. 25 by Chopin in double thirds and sixths.

Example 11. Tausig unpublished manuscript. Library of Congress.



Example 13. Tausig, *Reminiscences de Halka*, op. 2, mm. 167.

One last interesting feature in Tausig's talents was his much touted skill in transposing and sight reading. In recalling Tausig's pianism, Joseffy remembered that

Tausig used to play the big Fugues in any key for our class, telling us to do so. Rosenthal maybe could practice a Bach fugue in 12 Keys for 12 weeks and then be able to play in them all, but with Tausig it was natural. Tausig never had to practice. He played all of Wagner from memory, every note, and that is something which Rosenthal cannot do (great pianist that he is).³

Tausig's legacy in terms of piano technique development is still waiting for a proper reevaluation. His outstanding *Daily Exercises* in three volumes cover almost any aspect of technique. The worldwide used "Daily Exercises" by Oscar Beringer (a former Tausig student) are less than a pale substitute for Tausig's more challenging and all-embracing proposal. Tausig was one of the first pedagogues to advocate the transposition of the same section in different keys in order to make it more difficult, and once mastered, much easier when back to the original key. In our time in which lack of personality and shallowness in interpretation allied with endless specialization seem to be all around us, Carl Tausig's legacy as editor, composer and pedagogue can still teach us an invaluable lesson.



Dec. 9, 2006

Dear Mr. Draghi,

The double thirds of the last run in the Chopin Ballade no. 1 must be diatonic, and the ~~tone~~
Rosenthal played in the Reminiscences de Do n Juan ^{was} ~~was~~ chromatic and descending as well as
ascending, and are far more difficult

. I can play the Chopin quite easily even without practicing, although I am sure not as fast or as
evenly as Tausig, but a quarter of an hour of practice would improve it a lot if I thought ^{it} as
worth the trouble.

The only thing that I know about Rosenthal and Joseffy is what Rosenthal wrote, that Joseffy had
an old-fashioned articulated touch instead of the singing legato of Mikuli, that he faked the left
hand in the last pages of the Chopin B minor Sonata, and that he never told his students about the
importance of the bass line in the second theme of the Mozart a Major Concerto K. 488. Of
course Rosenthal was very young when he studied with Joseffy.

Sincerely

Figure 14. Charles Rosen. Letter to Giulio Draghi, 9 December 2006.



REFERENCES

- Bülow, Hans von. *Ausgewählte Schriften*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1896.
- Fay, Amy. *Music study in Germany*. New York: The Macmillan Company, 1922.
- Göllerich, August. *The Piano Master Classes of Franz Liszt*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996.
- La Mara. *Franz Liszt's Briefe*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893.
- Lenz, Wilhelm von. *Great piano virtuosos of our time*. New York: Da Capo Press, 1973.
- Liszt, Franz. *Réminiscences de Don Juan edited by Busoni*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1917.
- Mitchell, Mark; Evans, Allan. *Moriz Rosenthal in Word and Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2006.
- Phillips, David G. "The Notebook of Edwin Hughes 1905-1906." *The American Music Teacher*, January 1978.
- Rosen, Charles. Letter to Giulio Draghi, 9 December 2006.
- Schonberg, Harold. *Horowitz his life and music*. New York: Simon & Schuster, 1992.
- Watson, Derek. *Liszt*. New York: Schirmer, 1989.

GIULIO DRAGHI is a concert pianist and professor of piano at the School of Music of the Federal University of Rio de Janeiro. Doctor of Musical Arts (graduated with honors) from the University of Miami, Frost School of Music, U.S.A. Master in Music (1992), and Bachelor's degree in Music (1986) from the Federal University of Rio de Janeiro, Brazil. Appointed member of the Society of Pi Kappa Lambda. He is regularly invited to perform in the United States under the auspices of the American Liszt Society. In 2011 he presented the world modern premiere *A Faust Symphony* in five concerts in Brasília, Rio de Janeiro and Minas Gerais as part of the Franz Liszt commemorations. As a soloist he performed with orchestras such as Orquestra Sinfônica Brasileira, Orquestra Petrobrás and the symphonic orchestras from Brasília, Bahia, Porto Alegre, Paraná, and Vitória-Espírito Santo, with conductors such as Alceu Bocchino, André Cardoso, Guillermo Scarabino, Helder Trefzger, Henrique Morelenbaum, Ricardo Duarte, Roberto Tibiriçá, Sérgio Dias, and Marcelo Jardim. His repertoire encompasses from Bach to Sorabdjí with a special emphasis on 19th-century Russian composers and the Weimar school. His most recent CD includes works by Carl Tausig, Mussorgsky and the Brazilian 18th century composer José Maurício Nunes Garcia. His translation of the book *Storia della Musica nel Brasile*, by the Italian-Brazilian teacher, violinist, and composer Vincenzo Cernicchiaro will be published by the University of Rio de Janeiro Press.



A escrita idiomática da rabeca ao violino: Guerra-Peixe e a sonoridade nordestina*

Priscila Araújo Farias**

Resumo

O *Concertino para Violino e Orquestra de Câmara* (1970-1972), de César Guerra-Peixe, foi composto sob a inspiração do Movimento Armorial e fundamentou-se nas pesquisas de campo empreendidas pelo compositor no Nordeste brasileiro. Um dos aspectos mais importantes dessa composição reside na escrita idiomática, em que o violino solista assume o papel de uma rabeca nordestina e a orquestra, o papel de um conjunto regional. A análise idiomática instrumental busca compreender como o compositor explorou as sonoridades folclóricas nos instrumentos eruditos e, especificamente, como o compositor transportou a técnica da rabeca para o violino. A análise comparativa entre as técnicas de instrumentos típicos e folclóricos nordestinos e de instrumentos de orquestra erudita identificou os tipos de sonoridades características da música nordestina e os recursos técnico-instrumentais para a realização dessas sonoridades na orquestra erudita. Concluiu que o compositor não se ateu às limitações técnicas dos instrumentos folclóricos para reconstruir o universo sonoro nordestino, mas o cunhou com uma gama ampla de recursos técnicos dos instrumentos eruditos. A identificação e classificação de sonoridades e recursos técnico-instrumentais oferece parâmetros para a execução dessa obra, e similares do repertório nacionalista brasileiro.

Palavras-chave

Música brasileira – século XX – nacionalismo – escrita idiomática – estilo musical.

Abstract

The *Concertino for Violin and Chamber Orchestra* (1970-1972), by César Guerra-Peixe, was composed under inspiration of the Armorial Movement, and was based on field research undertaken by the composer in the Brazilian Northeast. One of the most important features of such composition is the idiomatic writing created by the composer, where the solo violin plays the role of a Northeastern fiddle and the orchestra plays like a regional ensemble. The idiomatic instrumental analysis seeks to understand how the composer explored the folk instruments sonorities in the European orchestra instruments, and specifically, how the composer carried the technique from the fiddle to the violin. The comparative analysis between the techniques of typical Brazilian Northeastern folk instruments and European instruments identified the types of characteristics of Brazilian Northeastern music sonorities and technical resources to carry out the instrumental sonorities of the Brazilian Northeastern music in classical orchestral. Concludes that the composer did not stick to the technical limitations of the folk instruments to rebuild the Brazilian Northeast sound universe, but coined it with a large array of technical resources of the European orchestra instruments. The identification and classification of sonorities and technical-instrumental resources aims to provide parameters for the performance, as well as similar pieces of the Brazilian nationalist repertoire.

Keywords

Brazilian music – 20th century – nationalism – idiomatic writing – musical style.

*Artigo extraído da dissertação de mestrado A escrita idiomática do *Concertino para Violino e Orquestra de Câmara* de César Guerra-Peixe, defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003, sob a orientação de Alysio de Mattos e co-orientação de Maria Alice Volpe.

** Orquestra Sinfônica Nacional da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: priscilafariasviolino@gmail.com.



O *Concertino para Violino e Orquestra de Câmara* foi composto por César Guerra-Peixe (1914-1993), entre os anos de 1970 e 1972, sob a inspiração do Movimento Armorial, que tinha entre seus objetivos a releitura de diversos padrões melódicos, rítmicos e formais da música folclórica, forjando um repertório para representar a cultura nordestina. A obra se baseia nas pesquisas de campo empreendidas pelo compositor no Nordeste brasileiro, especialmente no estado de Pernambuco.¹ O presente estudo propõe uma análise idiomática instrumental que visa compreender como o compositor explorou as sonoridades folclóricas nos instrumentos eruditos e, mais especificamente, como o compositor transportou a técnica da rabeca para o violino. A metodologia baseia-se numa análise comparativa entre as técnicas de instrumentos típicos ou folclóricos nordestinos e de instrumentos de orquestra erudita, com ênfase no instrumento solista (violino a" rabeca) e no agrupamento acompanhador (orquestra a" conjunto regional). Entre os critérios analíticos consta a identificação e classificação de: 1) os tipos de sonoridades características da música nordestina presentes na obra em questão e 2) os recursos técnico-instrumentais para a realização dessas sonoridades características da música nordestina nos instrumentos de orquestra erudita, presentes na obra analisada. Embora utilize instrumentos europeus, o compositor escolheu uma formação instrumental reduzida, como a dos conjuntos típicos desta região, mas não se ateve a suas limitações. Com este trabalho procuramos oferecer possibilidades técnicas pertinentes ao estilo de execução da rabeca, tanto para compositores como para intérpretes, que possam servir de parâmetro para a execução de outras peças do repertório nacionalista brasileiro, e eventualmente para futuras composições.

A RABECA

Os especialistas² consideram provável que a rabeca, sendo um instrumento popular na Península Ibérica na época do descobrimento do Brasil, tenha chegado ao país já nos primórdios da colonização portuguesa. E desde então tenha se tornado uma presença marcante na zona da mata do Norte de Pernambuco, que abrange os municípios da faixa territorial desde o litoral até o agreste do Estado, entre a cidade de Recife e a divisa com a Paraíba. O cultivo da cana-de-açúcar, que compartilha o território, abrange dezenas de grupos de maracatu rural, de pastoril (cantos e lou-

¹ Guerra-Peixe (1958, 1980 e 2007). A coletânea organizada por Samuel Araújo (Guerra-Peixe, 2007) reúne artigos publicados por César Guerra-Peixe em jornais diários e estudos de maior fôlego em revista especializada. Esse conjunto de textos expressa pesquisa de campo intensiva, empreendida por Guerra-Peixe, sobre práticas musicais de diversas tradições populares das regiões Nordeste e Sudeste do Brasil. Segundo Araújo, destaca uma contribuição metodológica original, embora desconhecida, de Guerra-Peixe aos campos de etnomusicologia e de estudos de música popular urbana entre as décadas de 1950 e 1960.

² Câmara Cascudo (1988[1945]), Veiga de Oliveira (1982), Lima (1988), Veloso de Oliveira (1994), Murphy (1997), Nóbrega (2000), Pacheco e Abreu (2001), Souto Maior e Valente (2001).



vações que antecedem a missa da meia-noite de Natal, representando a visita dos três reis magos ao estábulo de Belém), de coco (dança popular nordestina, de origem alagoana e em compasso binário) e de diversos outros folguedos. Não se pode precisar quantos rabequeiros estão em atividade nessa região. Provavelmente não ultrapassam duas dezenas, e se encontram espalhados por municípios como Ferreiros, Itambé, Goiana, Condado e Aliança; em geral, são homens mais velhos, quase sempre analfabetos, que trabalham na roça ou na lavoura da cana-de-açúcar.

A rabeça aparece como integrante de quatro expressões da cultura popular da região: os bailes de forró, os ternos de pífano, o babau e o cavalo-marinho. Os bailes de forró eram reuniões informais em que os moradores de sítios e engenhos se juntavam para dançar ao som da rabeça, acompanhada por instrumentos de percussão. O deslocamento dessas populações para os centros urbanos reconfigurou esse tipo de evento social. Os ternos de pífanos constituem-se de pífanos, pratos e percussão, também podendo ser encontrados acrescidos de uma ou duas rabeças, utilizados em procissões e festas populares do interior. Babau é o nome dado em certas regiões da zona da mata de Pernambuco e da Paraíba ao teatro popular de bonecos, também conhecido em outras regiões do Nordeste pelos nomes de mamulengo, casimiro-coco e João-redondo. Juntamente com a percussão, podemos encontrar uma rabeça ou, mais freqüentemente, um fole de oito baixos. O cavalo-marinho é um folguedo realizado entre os meses de setembro e fevereiro, mas principalmente na época do Natal, entre os dias 25 de dezembro e 6 de janeiro. É uma variante do bumba-meu-boi pernambucano (dança dramática nordestina, que narra a morte e a ressurreição do boi), distinguindo-se, entre outras características, pela presença da rabeça.

O rabequeiro é um músico autodidata, que aprende a tocar as músicas pela tradição oral e a improvisar “de ouvido”, sem frequentar nenhum curso regular de música. Muitas vezes ele mesmo vai cantar, além de tocar.

CARACTERÍSTICAS ORGANOLÓGICAS E TÉCNICO-INSTRUMENTAIS DA RABECA E SUA TRANSPOSIÇÃO PARA O VIOLINO

As dimensões da rabeça são similares à de uma viola pequena (a que pertence à família do violino). Algumas peças que constituem a rabeça terão o seu nome modificado em relação ao violino: “coipo” (caixa de ressonância), “aima” (alma), “língua” (espelho), “suporte e umbigo” (estandarte e o botão que o prende à caixa de ressonância), “cabeça” (voluta), “dente” (pestana), “aico” (arco) etc. (cf. Nóbrega, 2000).³ Os cavaletes de um e de outro também são muito diferentes: no violino é

³ A terminologia empregada é a mesma utilizada pelo Cavalo Marinho da cidade paraibana de Bayeux, cf. Nóbrega (2000).



curvo, o que deixará cada corda em uma altura diferente; na rabeça, o cavalete é totalmente plano, o que deixa todas as cordas na mesma altura em relação ao “coipo” do instrumento. Por este fato, é muito comum ouvir na execução da rabeça notas pedais resultantes de cordas soltas adjacentes às que estiverem sendo tocadas. O uso de uma nota pedal é recurso frequente no *Concertino*, de Guerra-Peixe, pela repetição da corda solta adjacente, como ocorre no cavalete plano da rabeça.

A afinação utilizada pelo rabequeiro é baseada na tradição oral, cabendo ao executante ter boa memória, uma vez que não há um diapasão padrão para a realização desse processo. E, embora a afinação da rabeça assemelhe-se à do violino – feita geralmente em intervalos de 5ª justa – sua altura não é absoluta e varia de rabequeiro para rabequeiro. Veja as afinações utilizadas por três diferentes rabequeiros de Pernambuco, coletadas pelo etnomusicólogo norte-americano:⁴ podemos observar que todos utilizam a afinação em 5ª justa, partindo, porém, de notas diferentes (Exemplo 1).



Exemplo 1. Afinações da rabeça conforme três rabequeiros de Pernambuco (Murphy, 1997, p. 157).

A técnica da rabeça explora suas características peculiares quanto à relação corporal do músico e seu instrumento, em que se nota 1) o modo de segurar a rabeça sem o uso do acessório da queixeira e 2) o modo de segurar o arco. A rabeça é colocada de encontro ao ombro esquerdo ou de encontro ao peito, também do lado esquerdo. A “voluta” permanece inclinada, apontada para o chão. É diferente da colocação do violino, que busca sustentar o instrumento através do encaixe entre o pescoço e o ombro esquerdo, deixando a mão esquerda livre. Na rabeça, esta mesma mão tem a função de sustentar o instrumento, o que acabará limitando as suas possibilidades virtuosísticas, cujas peculiaridades descreveremos abaixo.

Segundo Nóbrega, não há regras de postura entre os rabequeiros. Será de acordo com a característica física de cada instrumentista, de sua própria concepção pessoal de como o instrumento deve ser executado:

⁴ Murphy (1997) acaba cometendo um equívoco na numeração das cordas da rabeça ao denominar 1ª corda a corda mais grave, desconsiderando a convenção para os instrumentos de corda pela qual a numeração parte da corda mais aguda para a mais grave. Nóbrega (2000) não comete o mesmo equívoco e numera as cordas de acordo com a convenção.



Apesar de alguns procedimentos se manterem estáveis entre os rabequeiros da região, não existem regras fixas, cada instrumentista tem suas características físicas que podem modificar a forma de tocar (mão, tamanho dos dedos, braço); e sua personalidade própria, diversificando maneiras de segurar o arco e de tratar o instrumento (Nóbrega, 2000, p. 91-92)

A pesquisadora acrescenta que rabequeiros mais antigos, como Mané Pitunga, preferem tocar com o instrumento de encontro ao peito e os mais jovens, como Antônio Félix de Freitas, já seguram o instrumento contra o ombro, o que dá maior autonomia de movimentos para a mão esquerda e facilita o virtuosismo, qualidade muito apreciada naquela comunidade. O encaixe da rabeca entre o ombro esquerdo e o pescoço, como no violino, praticamente não é mencionado.

A mão esquerda ficará estática, sem realizar mudança de posição, ficando limitada apenas à 1ª posição. A tessitura, neste caso, mal ultrapassará duas oitavas. Também não haverá *vibrato*, *pizzicato* ou harmônicos. O toque será feito sempre com o arco. O pulso ficará virado para trás, já que ajudará a sustentar o instrumento. Devido a esta peculiaridade, a articulação dos dedos não será por igual. Em alguns casos, como o do rabequeiro Artur comentado por Nóbrega (2000), o 4º dedo da mão esquerda não é muito utilizado. Isso pode ser compensado pela utilização da corda solta adjacente mais aguda. Enquanto alguns rabequeiros, como o mesmo Artur, não têm o costume de prender duas notas, simultaneamente, com a mão esquerda, outros rabequeiros podem proceder de diferente modo. As notas podem ser atingidas tanto através de movimento vertical de dedos como de movimento horizontal, que consiste em deslizar o mesmo dedo de uma nota para outra através de *glissando*.

A mão direita não terá o polegar encaixado como no arco de violino. Ela estará sobre o arco, com o polegar segurando o talão por baixo. Não haverá movimento de pulso, apenas de braço e o cotovelo direito estará mais próximo do corpo do que como ocorre na condução do arco de violino. O paralelismo do arco em relação ao cavalete não terá a mesma importância exigida na escola violinística formal. O polegar ficará alinhado com o indicador e não com o dedo médio, como na escola violinística tradicional. Ele ainda poderá ter a função adicional de ajudar a esticar a crina, se ela não estiver suficientemente firme.

O timbre, quanto mais próximo o arco estiver do cavalete, mais penetrante; e é nisso similar ao violino. Do mesmo modo, estando mais próximo do espelho, o timbre será bem mais suave, quase aflautado.

As peculiaridades quanto à maneira de segurar a rabeca e o arco têm implicações para a textura e os padrões de contornos melódicos.



A rabeça dá um clima harmônico às peças, de forma pouco variável (com muitas notas repetidas, semelhante a um bordão harmônico), utilizando basicamente *as duas primeiras cordas* (si, mi), tocando acordes em geral de dois sons, com intervalos de terças, sextas, sétimas, oitavas e principalmente quintas, adicionados ou não às melodias cantadas. [...] As quintas não são utilizadas como notas de passagem, mas *de forma sistemática*, às vezes fazendo linhas de quintas paralelas, tanto no momento dos “cantos” quanto nas “danças”. (Nóbrega, 2000, p. 104-105)

Tendo identificado e classificado as peculiaridades técnicas instrumentais, apresentamos análise da escrita idiomática plasmada por Guerra-Peixe em seu *Concertino*.

ANÁLISE DA ESCRITA IDIOMÁTICA DO CONCERTINO PARA VIOLINO E ORQUESTRA PRIMEIRO MOVIMENTO: ALLEGRO COMODO

A entrada do solista, no compasso 2, já remete à sonoridade estridente da rabeça (Exemplo 2, c. 2-8). O compositor utiliza a 4ª corda (sol) em posições bem altas, pedindo muita sonoridade. Por ser a mais grave do violino, acarreta um som com timbre mais áspero em uma passagem com notas agudas, como esta apresentada pelo solista. A maior proximidade do arco em relação ao cavalete ajuda a reforçar esse tipo de timbre.

Nos compassos 4, 7 e 8 o compositor pede arcadas consecutivas para baixo nas duas colcheias e na primeira semicolcheia de cada um desses compassos. O executante pode usar bastante movimento de braço nessas retomadas de arco, para se assemelhar ao movimento de braço dos rabequeiros.

The image shows a musical score for violin, measures 2 through 8. Measure 2 begins with a fermata and a dynamic marking of 'f'. Measures 3, 4, 7, and 8 feature consecutive bowings for downward strokes. The score is written on a single staff in treble clef.

Exemplo 2. Entrada do violino solista: sonoridade estridente e arcadas consecutivas com movimento de braço para baixo.



O respectivo acompanhamento realizado pelo conjunto orquestral nos pareceu remeter ao ritmo coletado pelo autor e chamado “Abaianada” (Exemplo 3), em que o acompanhamento das cordas lembra a figuração rítmica do tarol.

$\text{♩} = 116$

Pratos

Taró

Zabumba

Variações do Taró e do Zabumba

Taró

Zabumba

Exemplo 3. Acompanhamento orquestral semelhante à abaianada (Guerra-Peixe, 1970).

Entre os compassos 18-21 (Exemplo 4), o violino solo apresenta um ritmo incisivo e marcante que sugere o ritmo da dança do coco, porém com uma pequena modificação na segunda metade da colcheia do quarto tempo, que foi substituída por quiálteras de três semicolcheias. A 1ª corda, utilizada novamente como nota pedal (corda solta mi) à maneira do cavalete plano da rabeca, pode ser novamente observada.

18

più f

19

20

21

Exemplo 4. Violino solista: ritmo da dança do coco e nota pedal.



Nos compassos 23-25 (Exemplo 5) podemos observar o uso de nota pedal (corda solta lá) intercalada com notas presas na corda mi, também à maneira do cavalete plano da rabeça.



Exemplo 5. Violino solista: uso de corda pedal intercalada com notas presas à maneira do cavalete plano da rabeça.

A passagem a seguir, entre os compassos 26-27 (Exemplo 6), pode ser executada em *détaché* bastante amplo, o mais próximo possível do cavalete, com as devidas acentuações nas primeiras notas de cada um desses compassos. Isso permitirá um estilo de execução mais próximo ao de um rabequeiro.



Exemplo 6. Violino solista: *détaché* amplo, próximo ao cavalete.

A partir do compasso 28 (Exemplo 7), o violino solo, sem acompanhamento da orquestra, inicia uma passagem com nota pedal na 3ª corda (ré), inicialmente em semicolcheias. Nos compassos 29-30 ocorre a mudança da figuração para quiálteras. O caráter é rústico e incisivo. À maneira do toque da rabeça, também pode ser executada com *détaché* amplo, bem próximo ao cavalete. O timbre começa a ser suavizado a partir do compasso 30, em que o arco poderá, gradativamente, caminhar em direção ao espelho.

O acompanhamento orquestral retorna a partir do compasso 33, conduzindo ao tema de caráter contrastante que inicia no compasso 34. Ele será apresentado pelo 1º violino e nos compassos 41-47, pelo violino solista (Exemplo 8). Para a obtenção de um timbre mais suave, quase “aflautado” à maneira da rabeça, o arco poderá estar bem próximo ao espelho e com menos peso e velocidade em sua condução.



28 *(due corde)* 29 IV.

30 31 **poco rit..**

32 *dim.* 33 34 *mp*

mf

Exemplo 7. Violino solista: nota pedal e *détaché* amplo, próximo ao cavalete, gradativamente em direção ao espelho.

41 **A tempo** 42 43 44 45

mf <

Exemplo 8. Violino solista: arco próximo ao espelho com menos peso e menor velocidade.

Entre os compassos 47-52 (Exemplo 9) ocorrem ritmos incisivos, marcados pelo caráter vibrante do solista, em cordas dobradas. Trata-se de mais uma passagem que extrapola as possibilidades técnicas oferecidas pela rabeça. O uso do golpe de arco *spicatto* em forte e o emprego da arcada com acento, reforçará a síncope da segunda metade do 4º tempo. Esta acentuação de notas sincopadas, que ocorre entre os compassos 47-51, é uma característica do toque da rabeça, como visto anteriormente.

Em seu livro *Maracatus do Recife*, Guerra-Peixe (1980, p. 65) esclarece sobre o “toque”. O autor analisa os diferentes papéis que desempenham os instrumentos no conjunto. Por “toque”, entende-se o ritmo particular executado em cada instrumento, a polirritmia que resulta da execução em conjunto na festa com música e dança realizada na sede da “nação” do maracatu ou em qualquer outro local. Segundo o autor, um sinônimo de toque é “baque”. O toque “virado” (termo também designado como “dobrado” pelo fato de os antigos maracatus participarem com mais de uma zabumba ou com outros instrumentos característicos) é solenemente executado



em andamento *moderato*, tornando-se aos poucos animado e acelerado. Isso obriga os músicos a alterarem o andamento inicial, urgindo observar a máxima atenção na execução dos ritmos sincopados.

Exemplo 9. Violino solista: cordas dobradas, golpe de arco *spicatto* e arcada com acento.

Exemplo 10. Violino solista: cordas dobradas em sextas, intercaladas por cordas soltas, golpe de arco *spicatto* e progressão ascendente da 1ª até a 7ª posição.

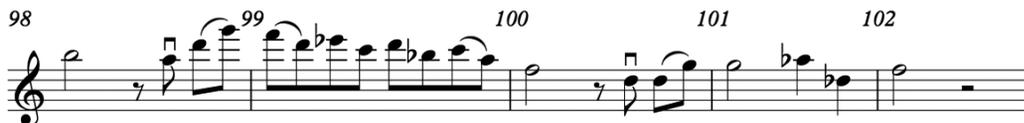
114 Em seu livro *Maracatus do Recife*, Guerra-Peixe (1980, p. 65) esclarece sobre o “toque”. O autor analisa os diferentes papéis que desempenham os instrumentos no conjunto. Por “toque”, entende-se o ritmo particular executado em cada instru-



mento, a polirritmia que resulta da execução em conjunto na festa com música e dança realizada na sede da “nação” do maracatu ou em qualquer outro local. Segundo o autor, um sinônimo de toque é “baque”. O toque “virado” (termo também designado como “dobrado” pelo fato de os antigos maracatus participarem com mais de uma zabumba ou com outros instrumentos característicos) é solenemente executado em andamento *moderato*, tornando-se aos poucos animado e acelerado. Isso obriga os músicos a alterarem o andamento inicial, urgindo observar a máxima atenção na execução dos ritmos sincopados.

Nos compassos 87-92 (Exemplo 10), o compositor apresenta uma passagem em cordas dobradas que exige alto virtuosismo do solista. Trata-se de cordas dobradas em sextas, intercaladas por cordas soltas em acordes de lá e mi e desenvolvida em um desenho rítmico de rápidas semicolcheias, que seguem uma progressão ascendente da 1ª até a 7ª posição. Nessa passagem, o compositor explorou vários recursos técnicos que o violino é capaz de oferecer para a execução, exigindo virtuosismo do executante: precisão no ritmo, na afinação e na mudança de posição. E nisso extrapola as possibilidades técnicas da rabeca; por não haver, neste instrumento, mudanças de posição e golpe de arco em *spiccato*. Nesses compassos, a figuração apresentada pelo violino solista está na escala de ré (em que ora a 7ª é maior ou menor, dó# ou dó natural), entre os modos maior e mixolídio. É o que Baptista Siqueira (1951, p. 83) chama de “ambiguidade modal”: “um dos processos de estética da música nordestina. Tem o mesmo papel melódico das alterações cromáticas ante o sistema modal, por não provocarem modulação”.

Nos compassos 98-110 (Exemplo 11), apresenta-se um material temático que remete ao anteriormente ouvido nos compassos 34-46. Da mesma forma, ele poderá ser executado com o arco mais próximo do espelho, resultando em um timbre mais suave.



Exemplo 11. Violino solista: arco próximo do espelho.

A partir do compasso 117 (Exemplo 12), inicia-se uma passagem em cordas dobradas que remete à anteriormente ouvida entre os compassos 47-52. No compasso 123 ocorre uma mudança na figuração apresentada pelo solista em que o golpe de arco se torna um *détaché* bem amplo, em *forte* e próximo ao cavalete, que conduz ao término desse primeiro movimento no compasso 126.



116 117 *tallone* *f*

118 119

120 121

122 123 124 125 126

poco rit. *f*

Exemplo 12. Violino solista: cordas dobradas, *détaché* amplo próximo ao cavalete.

SEGUNDO MOVIMENTO: ANDANTINO

É iniciado pelo solista (Exemplo 13), sem acompanhamento, até o compasso 26 e será constante o uso da 3ª corda (ré) como pedal, à maneira do cavalete plano da rabeca. Justamente por tocar uma passagem longa como essa totalmente *a capella*, o executante deverá ter um cuidado especial com a sonoridade. O arco não precisará correr tão próximo ao cavalete nas dinâmicas mais intensas nem com peso excessivo sobre ele, para que o timbre não fique “arranhado”.

A partir do compasso 27, retorna o acompanhamento orquestral, adensando a textura com o acréscimo de notas pedais realizadas por todas as cordas. O solista utilizará a 2ª ou a 1ª corda (lá e mi, respectivamente) como notas pedais (Exemplo 14), à maneira do cavalete plano da rabeca. Por ser de caráter contrastante em relação à passagem anterior, o executante poderá conduzir o arco bem mais próximo do cavalete nas dinâmicas mais intensas (especialmente no *fortissimo* do compasso 34), com maior velocidade e peso exercido sobre as cordas, com amplo *détaché*, o que deverá resultar em um timbre mais penetrante. O solista voltará a executar *a capella* a partir do compasso 36.

A partir do compasso 39, o solista volta a executar o material temático do início deste movimento. As mesmas observações referentes ao uso da corda pedal, à condução de arco em timbre menos penetrante e não tão próximo ao cavalete nas passagens mais intensas continuam válidas.



Andantino ♩ = 63 (*semplice, quasi senza vibrato*)

Exemplo 13. Violino solista: nota pedal e certa distância do cavalete.

Exemplo 14. Violino solista: nota pedal por todas as cordas, arco próximo ao cavalete e *détaché* amplo.



Podemos dizer que esse segundo movimento é o que mais se encontra passível de execução na rabeca. Ele apresenta notas pedais em corda solta, à maneira do cavalete plano da rabeca, quase o tempo todo. A tessitura não é tão elevada, alcançando no máximo a 3ª posição do instrumento, que está longe de ser das mais altas na execução violinística.

TERCEIRO MOVIMENTO: ALLEGRO UN POCO VIVO

Podemos dizer que o início deste movimento, com um *tutti* orquestral nos compassos 1-14, remete ao ritmo da “Marcha de Estrada”, registrado pelo compositor.

Prato

Taró

Zabumba

Zabumba

Variante da *marreta* no Zabumba

Taró

Variante do Taró

Exemplo 15. Marcha de Estrada (Guerra-Peixe, 1970, p. 32)

O ritmo apresentado pela percussão, juntamente com 2º violino e viola, é relacionado ao toque de tarol (Exemplo 16). A percussão (pratos) reforça a cabeça de cada tempo e esses instrumentos de corda tocam duas semicolcheias na segunda metade de cada tempo. Uma segunda associação pode ser feita em relação ao toque do violoncelo, que executa em *pizzicato* um ritmo típico da zabumba.

As duas flautas começam a apresentar o tema principal desse movimento, tocando em terças paralelas à maneira dos pífanos da zabumba nordestina. Ressalte-se aqui, conforme esclarece Guerra-Peixe (1958), que “o nome ‘zabumba’ não indica apenas o bombo popular. Pelo menos no nordeste ‘Zabumba’ é também uma orquestra típica daquela região cultural”.



Exemplo 16. Ritmo relacionado ao toque de tarol e *pizzicato* em ritmo da zabumba.

Exemplo 17. Flautas em terças paralelas à maneira dos pífanos da zabumba nordestina.

É interessante acrescentar uma observação do compositor a respeito do emprego da acentuação no último tempo dos compassos, como realizado pela percussão, violoncelo e contrabaixo nessa passagem:

Existe, de fato, uma acentuação muito sensível que caracteriza o acompanhamento do instrumento de percussão. [...] Esta acentuação é tão marcante que muitas vezes o executante é levado a eliminar



uma outra pancada que serve de contraste – esta sem acento – para dar o completo realce à primeira. Porém, esta acentuação sistemática e que muitas vezes nos parece exagerada, não nos autoriza a afirmar que em certas regiões brasileiras o tempo forte é no segundo tempo do compasso. (Guerra-Peixe, 1950)

O solista entra no compasso 14 (Exemplo 18) e apresenta a mesma melodia em terças paralelas em duo com as flautas até o compasso 24. Nesta melodia podemos observar que o solista não se comporta como uma rabeca, mas como um pífano. Pelo fato do compositor pedir a dinâmica *mezzo forte*, o arco não precisa correr tão próximo ao cavalete; entre o cavalete e o espelho seria o ideal. Pode-se também usar um *détaché* mais amplo, mas não com peso excessivo sobre o arco, o que resultaria em um som “arranhado”.

2a. sola

Flauta

Violino solo

mf (duo col flauta)

15

16

Fl.

17

18

Vln.

Exemplo 18. Flautas e violino solista à maneira de pífano; arco entre o cavalete e o espelho e *détaché* amplo sem peso sobre o arco.

A próxima intervenção do solista ocorrerá entre os compassos 28-38, no ritmo de “frevo-de-rua”⁵ (Exemplo 19). O violino solista volta a apresentar características inerentes ao toque da rabeca, como cordas dobradas no intervalo de 5ª justa; notas

⁵ Sobre a origem do frevo, Guerra-Peixe (1959, p. 6) comenta: “Depois do aparecimento das primeiras marchas pernambucanas (antigos agrupamentos populares recifenses chamados ‘blocos’), todas cantadas, os compositores e executantes foram introduzindo nelas ‘o molho’ que estimulasse os passistas. Deformaram tanto a maneira inicial da marcha que esta acabou tomando a feição que agora se conhece na marcha moderna (ou seja, ‘marcha-frevo’ ou de ‘frevo de rua’).”



ligeiramente marcadas em seu ataque inicial, seguidas de *diminuendo* (no compasso 28) e as síncopes bem acentuadas, para marcar os “passos” da dança. O arco pode estar entre o espelho e o cavalete nas passagens de *mezzo forte* e bem próximo ao espelho nas passagens em *piano*, para suavizar o timbre. A partir do compasso 34, o *détaché* deverá ser ampliado aos poucos, com o arco começando a se aproximar do cavalete, buscando um timbre mais penetrante, até estar bem próximo dele no compasso 37.

Exemplo 19. Ritmo frevo-de-rua. Violino solista: cordas dobradas, arco entre o espelho e o cavalete ou próximo ao cavalete, ampliação gradativa do *détaché*.

Após novo *tutti* orquestral, o solista retornará no compasso 40 (Exemplo 20), sendo que entre os compassos 41-44 observa-se uma progressão ascendente de semicolcheias arpejadas em hemiola, à maneira das cantorias em versos. Na realização do *détaché*, perto do cavalete, à maneira da rabeça, o executante deverá estar atento à sincronização do movimento de arco com a mão esquerda, especialmente nas mudanças de corda. Nas mudanças de posição que ocorrem a partir do compasso 48 (saltos em oitavas), o executante deverá evitar um *portamento* exagerado. Podemos dizer que este não deverá ser mais proeminente que o *glissando* realizado por um rabequeiro.

A partir do compasso 52 (Exemplo 21), o violino solista inicia uma sequência de cordas dobradas em 5ª justa (notas lá e mi) em diversas regiões do instrumento e com o uso de harmônicos, simulando o toque de um tarol no ritmo da dança do coco. Enquanto isso, o tema principal deste movimento é apresentado pelos violoncelos a partir do compasso 53. A utilização desses harmônicos em cordas dobradas e do golpe de arco em *ricochet* são atributos essencialmente violinísticos, que extrapolam as possibilidades técnicas da rabeça.



41 *f* *dim.* 42 *p* *cresc.*

43 44

45 *f brillante* 46

47 48 *tr* 49 50 *8va*

tallone

Exemplo 20. Violino solista: *détaché* próximo ao cavalete e hemiolas à maneira de cantoria.

53 54 *Harmônico natural* *mf* *simile*

55 56 57

Exemplo 21. Toque de tarol no ritmo da dança do coco. Violino solista: cordas dobradas, golpe de arco em *ricochet* e uso de harmônicos.

Nos compassos 64-80 (Exemplo 22), o violino solo expressa um material temático baseado na cantoria dos violeiros. Ele se desenvolve com as características inerentes ao gênero, como a repetição das mesmas notas em uma progressão descendente por graus conjuntos. Guerra-Peixe reforça a linha melódica utilizando oitavas em cordas dobradas, com sucessivos golpes de arco para baixo, próximos ao cavalete, que podem ser realizados com bastante movimento de braço, à maneira da execução na rabeça.



As mudanças de posição ascendentes entre os compassos 67-68, assim como entre os compassos 71-72, podem ser realizadas sem *portamento* devido às pausas de semínima que ocorrem nos compassos 68-72. Já entre os compassos 75-76, em que não haverá pausa alguma entre a mudança de posição, o cuidado de evitar um *portamento* muito exagerado deverá ser observado.

Exemplo 22. Cantoria dos violeiros. Violino solista: mudanças de posição sem portamento e golpes de arco para baixo próximos ao cavalete com movimento de braço.

O acompanhamento realizado por violoncelos e contrabaixos remete ao ritmo da zabumba (Exemplo 23).

Pode-se associar essa figuração rítmica ao registro da zabumba apresentado a seguir (Exemplo 24), feito por Guerra-Peixe com base no conjunto de “Baião” ou “Baiano” do ceramista Vitalino, de Caruaru. Da mesma forma, as acentuações utilizadas pelo solista no compasso 81 e pelas cordas nos compassos 82-98 podem ser remetidas ao toque de tarol desse mesmo registro.



Exemplo 23. Violoncelo e contrabaixo: ritmo da zabumba.



Exemplo 24. Toque do tarol: ritmo do baião (Guerra-Peixe, 1982, p. 102).

A próxima intervenção do solista, a partir do compasso 86 (Exemplo 25), ocorre de maneira semelhante à inicial deste terceiro movimento. É uma passagem que remete à música dos “cabocolinhos” em que o solista, à maneira de um pífano, toca em terças paralelas com a 1ª flauta.



Exemplo 25. Cabocolinhos. Violino solista em terças paralelas com a flauta à maneira de pífanos.



Nos compassos 93-95 (Exemplo 26), em uma passagem que mais uma vez extrapola as possibilidades técnicas da rabeça, o solista toca cordas dobradas em terças paralelas, à maneira de pífanos.

Exemplo 26. Violino solista: cordas dobradas em terças paralelas à maneira de pífanos.

Nos compassos 99-104 (Exemplo 27), o solista apresenta uma passagem em harmônicos, que remete ao tema dos “cabocolinhos”, com trêmulos em *ponticello* nas cordas. O arco poderá ser conduzido equidistante entre o cavalete e o espelho, com pouquíssimo peso exercido sobre ele.

Exemplo 27. Cabocolinhos. Violino solista: arco equidistante entre o cavalete e o espelho com pouco peso e uso de harmônicos; seção das cordas em *ponticello*.

A partir do compasso 107 (Exemplo 28), o solista inicia, sem acompanhamento, uma sequência de semicolcheias arpejadas, o que exige do executante sincronização do arco com a mão direita ao executar o *détaché* na dinâmica *forte*, bem próximo do cavalete, à maneira da rabeça.



Exemplo 28. Violino solista: *détaché* próximo ao cavalete.

O acompanhamento orquestral retorna a partir do compasso 110, à maneira da “Marcha de Estrada”. O tema principal será reapresentado em terças paralelas pelas duas flautas, à maneira dos pífanos. As cordas acompanham em semínimas, com *pizzicato* no violoncelo e contrabaixo.

A partir do compasso 122 (Exemplo 29), o acompanhamento é modificado com a presença de arpejos em colcheias no 1º e 2º violino e um *ostinato* nas violas e baixos. Essa mudança no acompanhamento ocorre simultaneamente com a mudança da figuração apresentada pelo solista, que atinge uma nota numa região bastante aguda do instrumento (lá 5), intercalada com a sua 8ª inferior (lá 4). Trata-se do ponto culminante de mais uma passagem que extrapola as possibilidades oferecidas pela rabeça, devido às várias mudanças de posição exigidas para a sua execução.

Exemplo 29. Violino solista: diversas mudanças de posição da mão esquerda.

Ocorre um grande rolamento na percussão (bombo, com baqueta de tímpano) entre os compassos 122-123, que proporcionará um efeito percussivo semelhante à preparação dos rufos nos grupos de maracatu, além da expectativa de uma resolução final.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise idiomática instrumental do *Concertino para Violino e Orquestra de Câmara* concluiu que o compositor não se ateu às limitações técnicas dos instrumentos folclóricos para reconstruir o universo sonoro nordestino, mas o cunhou com ampla



gama de recursos técnicos dos instrumentos eruditos. Ao remeter às características da música nordestina, escreveu idiomáticamente para o instrumento solo e a orquestra de câmara visando recriar a sonoridade dos conjuntos regionais. Guerra-Peixe utilizou instrumentos de origem europeia em formação instrumental com poucos integrantes, como a dos conjuntos típicos regionais, aproveitando diversos elementos estilísticos da música nordestina. Inspirado no Movimento Armorial, Guerra-Peixe, entretanto, se sentiu desobrigado de seguir a estética de Ariano Suassuna, que defendia que as composições armoriais utilizassem os instrumentos regionais “autênticos”; este princípio acabou causando dissensão no movimento cultural liderado por Suassuna, pois nem todos os integrantes do Movimento concordavam com essa restrição. Guerra-Peixe se manteve à margem da polêmica e, quando compôs o *Concertino para Violino*, escolheu a instrumentação que lhe causaria um resultado artístico mais satisfatório; ao violino solista foi outorgado o papel da rabeca nordestina e à orquestra de câmara, o de um conjunto regional. Tal escolha exigiu um tratamento especial para a orquestração dos instrumentos “eruditos” de uma orquestra de câmara convencional. Coube a cada instrumento da orquestra de câmara reunir as características rítmicas, melódicas e interpretativas de um instrumento regional.

A obra apresenta várias características da rabeca nordestina no violino solista: passagens rápidas em *forte* com o arco bem próximo ao cavalete, buscando um timbre mais áspero, uso constante de cordas dobradas e cordas pedais, à maneira do cavalete plano da rabeca. A escrita idiomática por ele realizada no *Concertino* manteve as características estilísticas do toque da rabeca, mas não se ateve às suas limitações de ordem técnica, como a ausência de mudança de posição. Tais limitações técnico-instrumentais foram deliberadamente ignoradas pelo compositor.

A identificação e classificação de sonoridades e recursos técnico-instrumentais oferecem subsídios para um estilo de execução informada pela estética cultural da composição, especialmente no que tange os parâmetros de execução violinística próximo ao toque da rabeca. A análise interpretativa aqui apresentada oferece, tanto para compositores como para intérpretes, possibilidades pertinentes ao estilo de execução da rabeca que poderão servir para a execução dessa obra, bem como de peças similares do repertório nacionalista brasileiro, e também futuras composições.



REFERÊNCIAS

- Cascudo, Luís da Câmara. *Dicionário de folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988 [1945].
- Didier, Maria Tereza. *Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial 1970-1976*. Pernambuco: Editora Universitária da UFPE, 2000.
- Guerra-Peixe, César. “Engano na apreciação de um ritmo brasileiro”. *Diário de Notícias*, 19 set. Salvador, 1950.
- Guerra-Peixe, César. “Zabumba, uma orquestra típica nordestina”. *A Gazeta*, 25 out. São Paulo, 1958.
- Guerra-Peixe, César. “A música e os passos do frevo”. *A Gazeta*, p. 6, 26 dez. São Paulo, 1959.
- Guerra-Peixe, César. “Zabumba, orquestra nordestina”. *Revista Brasileira de Folclore*, 10 (26), p. 15-38, jan.-abr. Rio de Janeiro, 1970.
- Guerra-Peixe, César. *Maracatus do Recife*. São Paulo: Irmãos Vitale Editores; Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1980.
- Guerra-Peixe, César. “A influência africana na música do Brasil”. *III Congresso Afro-brasileiro*. Recife, set. 1982.
- Guerra-Peixe, César. *Estudos de folclore e música popular urbana*. Organização, introdução e notas de Samuel Araújo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- Krieger, Edino. “Guerra-Peixe: razão e paixão na obra de um mestre da música brasileira”. *Revista Piracema*, ano 2, nº 2, p. 77-84. Rio de Janeiro: IBAC, Funarte, 1994.
- Lima, João Gabriel. *Instrumentos musicais brasileiros*. São Paulo: Rhodia, 1988.
- Marcondes, Marco Antônio (org.). *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Arte Editora, 2001.
- Murphy, John. “The rabeca and its music, old and new, in Pernambuco, Brazil”. *Latin American Music Review*, v. 18, nº 2, p. 147-172. Austin (Texas): University of Texas Press, 1997.
- Nóbrega, Ana Cristina Perazzo da. *A rabeca no Cavalinho de Bayeux, Paraíba*. João Pessoa: UFPB, Editora Universitária, 2000.
- Pacheco, Gustavo; Abreu, Maria Clara. *Rabecas de Mané Pitunga*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.
- Siqueira, Baptista. *Influência ameríndia na música folclórica do Nordeste*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Brasil, 1951.



Souto Maior, Mário; Valente, Waldemar. *Antologia pernambucana do folclore*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Massangadna, 2001.

Veiga de Oliveira, Ernesto. *Instrumentos populares portugueses*. Lisboa: Fundacao Calouste Gulbenkian, 1982.

Veloso de Oliveira, Sergio Roberto. *A rabeca na Zona da Mata, Norte de Pernambuco: levantamento e estudo*. Recife: Departamento de Música, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, 1994.

PRISCILA ARAUJO FARIAS é violinista da Orquestra Sinfônica Nacional desde 1993 e da Orquestra Filarmônica do Rio de Janeiro. Mestre em Música (Práticas Interpretativas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2003) e Bacharel em violino pela mesma universidade; possui Pós-graduação em Docência do Ensino Superior da Universidade Cândido Mendes com a monografia “Inteligência Emocional Aplicada ao Ensino de Violino” (2004). Aperfeiçoou seus estudos violinísticos com Perside Leal. Foi professora da Escola Municipal de Música de Nilópolis, Rio de Janeiro (1999-2011). Tem apresentado trabalhos no Brasil e no exterior, incluindo-se o congresso da ANPPOM e as Jornadas Internacionales sobre Musica Academica Latinoamericana da Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.



O mar de Suzu na teoria *tempo-espaço* de Luiz Carlos Lessa Vinholes: poesia concreta, música aleatória e diálogos culturais entre Brasil e Japão*

Yuka de Almeida Prado**

Resumo

A natureza tem conotações metafóricas exprimindo todos os sentimentos humanos nas composições poéticas da cultura japonesa, porquanto há uma veneração, respeito e religiosidade aliada a uma inter-relação estreita do homem e da natureza. As artes tradicionais japonesas têm, portanto, fortes vínculos na natureza, inclusive a escrita baseada em ideogramas. E é nesse contexto que o movimento da poesia concreta emerge inspirado também a partir dos ideogramas da poesia japonesa conduzindo à teoria *tempo-espaço* de Luiz Carlos Lessa Vinholes. Suzu é uma cidade na província de Ishikawa no Japão cujo hino de uma escola primária *Ôtani Shôgakkô* foi composto por Vinholes sobre letra do poeta Shûzo Iwamoto, em 1962. Segundo o próprio compositor, foi musicada com melodia que mescla a plasticidade de expressão japonesa com pequena referência ao ritmo sincopado característico das oralidades culturais brasileiras. Esse pequeno hino, sem bordas e sem pentatonismos, parece retratar o “vazio” do jardim zen, ultrapassando fronteiras continentais.

Palavras-chave

Música brasileira – século XX – Brasil e Japão – poesia concreta – música aleatória.

Abstract

Nature has metaphorical meanings expressing all human feelings in poetic compositions of Japanese culture, specially because there are veneration, respect and religion allied to a narrow interrelation of man and nature. The traditional Japanese arts have, therefore, strong bonds in nature, including writing based on ideograms. It is in this context that the concrete poetry movement emerged also inspired from ideograms of Japanese poetry which led to the *tempo-espaço* theory of Luiz Carlos Lessa Vinholes. Suzu is a city in Ishikawa Province in Japan whose primary school anthem *Ôtani Shôgakkô* was composed by Vinholes with lyrics by the poet Shûzo Iwamoto in 1962. According to the composer, its melody blends the plasticity of the Japanese expression with some reference to the syncopated rhythm which is characteristic of Brazilian oral cultures. This little anthem, without borders and pentatonisms seems to portray the “emptiness” of the Zen garden, crossing continental boundaries.

Keywords

Brazilian music – 20th century – Brazil and Japan – concrete poetry – chance music.

*Este artigo foi extraído de um dos capítulos da tese de Doutorado em Musicologia intitulada *A poética japonesa na canção brasileira*, apresentada ao Programa de Pós-graduação do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em 2009, sob a orientação do Prof. Dr. Rubens Russomano Ricciardi.

** Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, SP, Brasil. Endereço eletrônico: yuka@usp.br.



IMAGENS JAPONESAS DA NATUREZA

A natureza e o homem se tornam elementos propensos à grandeza em categorias distintas, conforme os rumos tomados pela religião cristã no Ocidente. Daisetz Taitaro Suzuki (1870-1966), grande difusor do Zen Budismo para o Ocidente, define no contexto ocidental certa “dicotomia natureza-homem”, em que o homem assume o papel de conquistador da natureza, como se ela lhe fosse alheia (Suzuki, 2006, p. 276-283).

Por outro lado, no Oriente, tendo em vista suas tradições religiosas (tanto do xintoísmo como do budismo), a natureza e o homem se encontram sempre já integrados numa relação de unidade indissociável, através de um conceito amplo de *natureza*, compreendida enquanto totalidade biológica, físico-química e espiritual, tanto teológica como filosófica – tal como a *ōyóèd* heraclítica. Assim, no Oriente, se o poeta se refere à chuva, é a sua própria alma que chora. Quando as cerejeiras florescem, é a própria vida ou o amor que surge.

A natureza é também a principal fonte de inspiração para expressar sentimentos na arte japonesa. No entanto, isso vai além do conceito de beleza, sendo parte integral também dos valores religiosos. Suzuki afirma ainda que “a apreciação da beleza é, no fundo, religiosa, pois sem ser religiosa não se pode detectar e deleitar o que é genuinamente bela”¹ (Asquith e Kalland, 2004, p. 2, tradução minha).

A estreita relação entre a apreciação estética da natureza e a religião é observada no xintoísmo (a religião primitiva japonesa) onde o *kami* (divindade) se apropria de elementos da natureza, tais como o sol, a lua, as montanhas, pedras, árvores, os córregos, as flores, os animais e até pessoas. De fato, de acordo com a mitologia japonesa, os fenômenos naturais descendem das deidades. Em certo sentido, a natureza é ela mesma divina e representa *kami*. Essa estreita relação entre homem, *kami* e [os elementos da] natureza está no *ethos* religioso do antigo Japão e influenciou também profundamente o budismo japonês² (Asquith e Kalland, 2004, p. 2).

Tendo em vista a perspectiva de David Edward Shaner, estudioso das relações asiáticas com a natureza, o sagrado Buda é a própria natureza. Portanto, o homem, para adquirir sua salvação ou para trilhar a genuína existência humana, deve viver de acordo com a natureza. Essas crenças são particularmente poderosas em *Shugendô*, um movimento religioso sincrético formado por crenças xintoístas, taoístas e do budismo tântrico. Através de um treino espiritual (*shugyô*) – como ficar sob

¹ “The appreciation of the beautiful is at bottom religious, for without being religious one cannot detect and enjoy what is genuinely beautiful.”

² “The close relation between an aesthetic appreciation of nature and the religious is, for example, observed in Shintô, where the *kami* (divinity) is believed to have taken abode in natural features that give people a feeling of awe or spirituality, such as the sun and moon, rocks, streams, old trees, caves, flowers, animals and people of special character or standing. Indeed, according to Japanese mythology, natural phenomena are themselves the offspring of deities.”



uma cachoeira semicongelada, escalar e peregrinar nas montanhas, entre outras práticas ascéticas – os praticantes buscam compreender a si mesmos através dos movimentos da natureza³ (Shaner, 1989 *apud* Asquith e Kalland, 2004, p. 3).

Isso pode implicar numa profunda identificação com a natureza. De acordo com Yuriko Saito (estudiosa da estética da natureza no Japão), os japoneses se identificam com a natureza de duas maneiras. A uma ela chama de identificação emocional; outra é baseada na transitoriedade, tanto do homem como da natureza. Referindo-se à primeira, as emoções humanas encontram expressão nos objetos e fenômenos naturais (como neblina, chuva, uma montanha ou um sapo). Quanto à segunda, trata-se da efemeridade da natureza, originada na convicção de que natureza e homem são essencialmente o mesmo: estão ambos enraizados no mesmo princípio de existência⁴ (Saito, 1985 *apud* Asquith e Kalland, 2004, p. 3).

Assim, um *haiku* (gênero de poesia tradicional do Japão) do poeta japonês Hashin (1864-?) já dimensiona a relação integrada do homem com a natureza:⁵

Sem céu, sem terra.
Nada. Flocos de neve.
Caem sem cessar.

O MOVIMENTO DA POESIA CONCRETA⁶

A natureza é a principal imagem dos poetas japoneses nos *haiku* e *tanka*. A própria estrutura da linguagem escrita – os ideogramas chineses – desencadeia essa elaboração pictórica. O valor do ideograma, seu método e a função poética da linguagem interessaram aos poetas brasileiros Augusto de Campos (1931), Haroldo de Campos (1929-2003) e Décio Pignatari (1927), quando se depararam com dois ensaios:⁷ *Chinese written character as a medium for poetry*, do filósofo e pesquisador Ernest

³ "The path to salvation for human beings – the path of genuine human existence – is to live entrusting to and in accord with nature, a nature which is identical to the sacred Buddha. These beliefs are particularly powerful in Shugendô, a syncretistic religious movement blending Shintô beliefs with those of Taoism and tantric Buddhism. Through spiritual training (shugyô) such as standing under the icy waterfalls, climbing mountains, going on pilgrimages and performing other austerities, the practitioner seeks to 'enter into the very process of being that is nature itself'."

⁴ "This may imply profound identification with nature. According to Yuriko Saito, the Japanese finds identification with nature in two ways: one she calls emotional (or emotive) identification; the other is based upon the transience of both man and nature. Through the former, human emotions find expression in terms of natural objects and phenomena, be they dew, rain, a mountain or a frog. Through the latter, the transience of human life is associated with the transience of nature, which 'stems from the conviction that nature and man are essentially the same, rooted in the same principle of existence.'" (Saito, 1985 *apud* Asquith e Kalland, 2004, p. 248).

⁵ Isso não quer dizer que não haja poemas no Ocidente em que a natureza assuma papéis de sujeito, assim como não haja no Oriente poemas em que o sujeito (homem) protagoniza o cenário.

⁶ A maior parte do material sobre a poesia concreta brasileira – artigos publicados – foi gentilmente cedida pelo compositor Luiz Carlos Lessa Vinholes, cuja participação foi ativa neste movimento.

⁷ Esses ensaios foram traduzidos por Heloysa de Lima Dantas e publicados em uma edição organizada por Haroldo de Campos no livro *Ideograma* pela Edusp, em 2000, já na quarta edição.



Francisco Fenollosa (1853-1908) que viveu no Japão, entre 1878 a 1890) e editado em 1936 por Ezra Pound (1885-1972); e *Cinematographic principle and the ideogram* (1929), do cineasta Sergei Mikhailovitch Eisenstein (1898-1948), significativamente dedicado aos colegas japoneses. Haroldo de Campos em seu livro *Ideograma* assim cita:

Fenollosa procurou descobrir, na análise intrínseca dos caracteres ideográficos, as fontes do prazer estético que os textos de poesia sino-japonesa lhe proporcionavam. Para tanto, exatamente porque o objeto a estudar – a escrita chinesa – se apresentava como algo extremamente distante dos padrões ocidentais (exibindo mesmo, nesse sentido, pelo menos aparentemente, um hiato máximo com relação às línguas fonético-alfabéticas) – Fenollosa propôs-se investigar (como Jakobson depois, na sua “poesia da gramática”) aqueles “elementos universais de forma” que constituem a “poética” e o modo como tais elementos operariam nessa poesia peculiar e peregrina. (Campos, 2000, p. 41)

Assim, Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari fundaram, em 1952, o grupo *Noigandres*, palavra enigmática usada pelo trovador provençal Arnaut Daniel e que figurou no Canto XX, de Ezra Pound; “é um termo cujo significado nem os romancistas sabem explicar. Foi tomado como sinônimo de poesia em progresso, como lema de experimentação e pesquisa poética em equipe” (Campos, Pignatari e Campos, 2006, p. 259).

No grupo *Noigandres*, o movimento em torno da poesia concreta foi liderado por esses três poetas paulistanos, tendo influenciado alguns dos rumos da poesia brasileira, colocando ideias e autores em circulação e efetuando revisões do passado literário, e, por fim, retomando o diálogo modernista com os conceitos que pautaram a Semana de Arte Moderna de 1922.

O movimento da poesia concreta se inicia com a *Exposição Nacional de Arte Contemporânea* realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em dezembro de 1956, quando foi publicado o terceiro número da revista *Noigandres*. Um texto referencial para o movimento da poesia concreta foi lançado em 1958, junto com a revista *Noigandres* nº 4, que incluía trabalhos dos irmãos Campos, de Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo e José Lino Grünwald. Pedro Xisto (1901-1987) e Edgard Braga (1897-1985), mesmo não pertencendo ao grupo *Noigandres*, alistaram-se também como poetas do concretismo (Vinhóles, 2007a, p. 1-2). Os anos de 1957 a 1960 marcam maior difusão da poesia concreta por todo o país.

134 O grupo *Noigandres* e os poetas independentes Pedro Xisto e Edgard Braga editaram a revista *Invenção*, publicação do movimento e de suas variantes, e da então



“vanguarda” da poesia em geral, com conteúdo nacional e internacional. O exemplar nº 4 da revista *Invenção*, do início de 1965, pode ser considerado um dos mais importantes documentos entre as publicações de diferentes movimentos de poesia moderna no mundo contemporâneo. (Vinholes, 2007b, p. 2).

Ainda segundo Vinholes, no seu artigo “Intercâmbio, presença e influência da poesia concreta brasileira no Japão”, Haroldo de Campos enviou a Katsue Kitasono (1902-1978) exemplares de *Noigandres III* (XII.56), revista-livro editada pelo grupo homônimo, na qual a expressão *poesia concreta* é usada como subtítulo e apresentando poemas concretos brasileiros e alemães.

Haroldo de Campos apresentou a Kitasono o conceito da *poesia concreta* nos seguintes termos: “a poesia concreta ou ideogramática, como nós a chamamos, pretende criar um objeto em si, um objeto verbal, atento ao campo gráfico, às virtualidades do “visual-verbal” do seu veículo de comunicação, e à palavra desconectada de qualquer efeito subjetivo ou decorativo. O padrão formal do verso (inclui o verso livre) é deixado de lado como reminiscência artesanal. O conteúdo *forming halt* tem concisão, clareza, honestidade. A percepção da *kanji*-ficação do poema se apresenta não somente no nível verbal, mas no não verbal também”.⁸ (Vinholes, 2007a)

Na mesma carta, Haroldo de Campos ainda afirma que “nós estamos profundamente interessados na poesia japonesa, especialmente do tipo do VOU”,⁹ e informou ainda que “uma antologia internacional estava sendo preparada, envolvendo o grupo de Gomringer e o nosso”; e ainda perguntou: “seria possível enviar-nos poemas traduzidos para o inglês do VOU?”; e prometeu: “talvez possamos fazer algumas versões em português e publicarmos no Suplemento Literário do *Jornal do Brasil*”. A antologia mencionada – *Kleine Anthologie Konkreter Poesie* – foi publicada no corpo da revista *Spirale* (1960), dirigida por Eugen Gomringer, incluindo parte do poema *Monotonia do espaço vazio* (*tanchôna kūkan*) de Kitasono, traduzido por Haroldo de Campos.

Assim, exposições como a histórica *Semana Nacional de Poesia de Vanguarda* (1963), organizada em Belo Horizonte, pelos poetas Affonso Avilla e Affonso Romano

⁸ “Concrete or ideogramic poetry, as we name it, aims to create an object of its own: a verbal-object; it is aware of graphic field the ‘verbivoco-visual’ virtualities of its medium, the word, disconnected of any subjective or decorative effect. The formal patterns of verse (‘vers livre’ included) is left aside: an artisanal reminiscence. The contents. ‘formin halt’. Shortness. Clarity. Straight forwardness. ‘Kanji’fication of poem’s perception: it appeals not only to verbal, but to nonverbal level of communication as well.”

⁹ “We are deeply interested in Japanese poetry, especially of VOU kind [...] an international anthology is being prepared, embracing Gomringer’s group and ours [...] it will be possible for you to send us English translations of VOU poems, specially yours? [...] we think we could perhaps manage to make a few Portuguese versions, to be published in Literary Supplement of the *Journal of Brazil*.”



de Sant'Anna, os suplementos literários dos jornais *Correio Paulistano* e *O Estado de São Paulo*, *Jornal das Letras* do Rio de Janeiro e a já mencionada revista *Noigandres* divulgaram a poesia concreta japonesa durante os anos 60 e 70 do século XX, no Brasil.

ÔTANI SHÔGAKKÔ KA, DE LUIZ CARLOS LESSA VINHOLES

Em 1958, por intermédio de Haroldo de Campos, Luiz Carlos Lessa Vinholes (1933) conheceu Kitasono pessoalmente, protagonista do movimento surrealista japonês do grupo VOU – infelizmente não pudemos localizar as origens ou significado dessa sigla ou nome. Desde então, Vinholes veio mantendo intenso contato, não só com Kitasono, mas também com outras figuras de importância dos grupos de poesia da então “vanguarda”, tais como o grupo *Pan Poésie*, liderado por Shūzo Iwamoto (1908-1975) – autor da letra do hino *Ôtani Shôgakkô Ka* – e a Associação para Estudos da Arte (ASA) sob a liderança de Seiichi Niikuni (1925-1977).

Essa associação, ASA, foi criada em decorrência da Exposição Internacional de Poesia Concreta (julho de 1964), idealizada e realizada pelo próprio Vinholes no hall de entrada do teatro Sogetsu Kaikan de Tóquio. A ASA foi fundada para estudo e divulgação da poesia concreta, inicialmente a brasileira e, numa fase posterior, a de países como França, Alemanha, Itália, Inglaterra e Estados Unidos. Vinholes é, portanto, membro fundador da ASA, cujas reuniões tiveram início em 1964 quando o grupo foi oficialmente constituído. Vinholes participou de quase todas as reuniões até junho de 1968; e voltou ainda a frequentá-las quando retornou ao Japão, em maio de 1974. Vinholes foi também o único estrangeiro a participar das reuniões dos membros do grupo VOU e traduziu várias poesias, além da antologia *Kemuri no Choku-sen* (Reta da Fumaça), do próprio Kitasono, publicada pela revista *Através* (1982), pela editora Fontes.

É nesse contexto que atua Luiz Carlos Lessa Vinholes, compositor, poeta e adido encarregado do Setor Cultural das embaixadas do Brasil em Tóquio e Ottawa e do Consulado Geral do Brasil em Milão. Este compositor teve um vínculo estreito com a cultura japonesa *in loco*, revelando profundo envolvimento durante os 14 anos que viveu no Japão. Seu percurso biográfico é entremeado com a própria história da música e da literatura brasileiras nas décadas de 50 a 70 do século XX.

Nascido em Pelotas (RS), em 1933, Vinholes iniciou ali mesmo seus estudos de música. Cantava no coro da catedral e trabalhava como copista da Orquestra Sinfônica de Pelotas, ofício que o aproximou do repertório e da teoria musical. Em 1952, foi convidado por Koellreutter – que o conhecia pelas passagens por Pelotas para reger a Orquestra Sinfônica – para participar do Curso de Férias de Teresópolis. Trabalhou como secretário do diretor Koellreutter na Escola Livre de Música da Pró-Arte, em



São Paulo, onde estudou canto, flauta e composição. Em 1957 recebeu bolsa do governo japonês para estudar música tradicional japonesa em Tóquio. Ao chegar ao Japão, além de estudar no Departamento de Música da Universidade de Tóquio, foi aceito no Departamento de Música do Palácio Imperial para estudar o *gagaku*, a música da corte japonesa. Na ocasião estudou o *hichiriki* (pequena flauta vertical) e o *shô* (órgão de boca), com os professores Sueyoshi Abe, considerado “tesouro intangível”, e Hiroharu Sono. Entre 1958 e 1961, Vinholes é contratado pela Comissão de Compras da Usiminas para trabalhar com os engenheiros brasileiros da empresa no Japão. Em abril de 1960, Vinholes organiza a primeira mostra de poesia concreta brasileira fora do Brasil, em Tóquio, em evento de enorme repercussão (Maia, 1999, p. 84). Várias outras mostras de poesia concreta foram organizadas pelo compositor até o ano de 1964, no Japão. É também relevante a sua atuação como poeta. Seu poema *tempo/pó*, por exemplo, saiu na primeira página do Jornal *Asahi Shinbun* (1960), cuja publicação foi comentada nos jornais de São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre e Pelotas. Atuou intensamente nas traduções dos poemas, tanto do português para o japonês, como do japonês para o português. Segundo o próprio Vinholes, sempre esteve interessado em formas econômicas, minimalistas e encontrou nos nomes femininos japoneses o arcabouço formal de uma estrutura poética pequena. Suas obras, assim concebidas, foram publicadas na Revista da Academia Brasileira de Letras (1992 e 2000) e resultaram na coleção de mini-poemas: *menina só*, *polievroma* (neologismo resultante do amálgama de *pó* e *ma* e *li vro*), pela editora Masaô Ono (1994). Ainda como poeta convidado esteve no festival da Palavra de Veneza (Festival Internacional de Poesia Contemporânea), em 1997, compartilhando a noite de abertura com Umberto Eco; no festival Música Viva em Pietra Ligure (1997); e no Festival Internacional de Poesia em Mantova (1998).

Retomando suas atividades de compositor, em 1956, numa série de três conferências sob o título *Uma nova tentativa de estruturação musical*, expõe sua teoria de organização de células rítmico-melódicas batizada de *tempo-espço*. Segundo Valério Costa, Vinholes buscou “novas estratégias composicionais que o liberassem tanto de uma tradição tonal considerada caduca, quanto do formalismo exacerbado da técnica dodecafônica”. Nessa teoria propõe uma “forma sistemática de tratar o material sonoro sem vinculá-lo diretamente a nenhum sistema pré-estabelecido” (Costa, 2005, p. 7).

Sua *Instrução 61* é estreada em Tóquio, em dezembro de 1961.

Nesta obra os intérpretes tocam seguindo instruções impressas em cartões mostrados por membros da plateia. Tal procedimento seria utilizado posteriormente em *Instrução 62*, no ano seguinte, e a



liberdade do intérprete em interferir no resultado de suas músicas passou a ser uma constante, assim como em seu trabalho com poesia. Como compositor produziu, até 1964, diversas obras. Entre elas a peça *Tempo-Espaço VI – Kasumi*, que foi estreada no 1º Festival Internacional de Música Contemporânea de Osaka (Costa, 2005, p. 7).

Relevando seu trabalho de intercâmbio cultural no Japão proporcionado pelo emprego na Usiminas, a Embaixada Brasileira em Tóquio acabou por contratá-lo para cuidar do Setor Cultural. Promoveu, então, edição de partituras de compositores brasileiros, antologias poéticas e traduções para o japonês de peças de teatro. Durante o ano de 1962, Vinholes apresentou um programa de rádio chamado *Canta Brasil*, dedicado à música e à poesia brasileira em Tóquio. Nesse mesmo ano, participou da fundação da Sociedade Internacional de Artes Plásticas e Audiovisuais, em Osaka.

Em 30 de junho de 1976, no jornal *A Tribuna de Santos*, Gilberto Mendes, comentando sobre as obras de Vinholes, referiu-se à *Instrução 61*, escrevendo: “Esta última obra é histórica, pois se trata da primeira obra aleatória por um compositor brasileiro”. E completa:

Vinholes sempre foi um solitário indiferente às modas, às ondas nacionalistas – atualmente parece que estamos entrando numa razão por que sempre se manteve na sua, cuidando do desenvolvimento de sua linguagem, sua pesquisa. É um herdeiro espiritual do pensamento musical de Anton Webern, o grande mestre da Escola de Viena. Trabalha sua música com uma bem-pensada economia de meios. E trabalha pouco, só quando reconhece que vale a pena comunica o que concebeu. Tal como Webern. Por isso já o chamei de compositor bissexto. (Mendes, 1976)

Seus 14 anos de permanência no Japão e as estadas na Coréia do Sul e China permitiram conhecer outras formas de organização do pensamento e do fazer musical possibilitando maior liberdade com relação a conceitos e preceitos ocidentais. Cultiva então, a economia de meios de expressão, a concisão da linguagem e dá preferência ao tratamento pragmático do processo de criação. Suas obras têm curta duração e estrutura própria e independente. Mostra interesse por uma linguagem com indeterminação, cultivando aspectos aleatórios. Na nova técnica de composição musical, o *tempo-espaço*, as dicotomias e os dualismos, tanto do sistema tonal quanto das diversas formas de atonalidade, são superados. O *tempo-espaço* é uma técnica de caráter contrapontístico, utilizada na maioria de suas obras, em que o silêncio é



matéria estrutural e não meramente ausência de som (tal como aludiu Gilberto Mendes na referência a Webern).

Mas o pequeno hino, tão singelo, não é aleatório, não é indeterminado, não está inserido na teoria *tempo-espaco* e não é dodecafônico. Indo de encontro ao compositor, podemos desvendar o sentido oculto que se encontra atrás das partituras.

É sempre instigante ir de encontro ao criador. “Criador” aqui no sentido mais amplo e variado. A história é permeada de buscas inusitadas em torno do “criador”, quer seja através das religiões, das escavações arqueológicas, das contradições teológicas, das investigações culturais primitivas, do confronto entre as culturas e dos estudos filosóficos. Descobertas do processo da psique humana fundamentam o cerne da estrutura do modo de ser de um determinado indivíduo em torno da relação com seus pais, ou seja, seus “criadores”. O “criador” é sempre um mito. O “criador” de uma música tenta, ainda que de forma precária, colocar em forma de notações musicais a aura que envolve sua obra. Portanto, o que se encontra oculto por trás das partituras é muito mais amplo, profundo e indizível do que a imaginação pode captar. Uma pequena partitura de poucos compassos, muitas vezes, pode proporcionar mais verbos que uma tese inteira. O silêncio na obra musical ou o espaço vazio de um poema pressupõem, ainda, as mais variadas interpretações; ou, ainda como diz Mia Couto em sua obra *Antes de nascer o mundo*, “... não há um único silêncio. E todo silêncio é música em estado de gravidez” (Couto, 2009, p. 13).

As histórias inusitadas de Vinholes se transbordam infinitamente, suas palavras pulsam a intensidade de seus afazeres realizados nos quatro cantos do mundo. É um sentir, aqui e agora, de todas as suas maquinações pueris de uma inocência nunca desvirginada.

É dessa natureza inocente que nasce o *Ôtani Shôgakkô Ka* (hino oficial da escola primária Otani), da cidade de Suzu, província de Ishikawa (1962). A arte japonesa tem o estigma de sintetizar de forma magistral, uma gama de complexidades ontológicas. E é nesse contexto minimal, em dimensões variadas, que sua obra ecoa nas vozes infantis, cruza oceanos e mares, e sacode as estruturas diplomáticas entre os países propiciando fluxos intercambiais mais intensos.

O canto no Japão atual é um dom intrínseco do ser humano, uma capacidade inerente à sobrevivência. O indivíduo que não canta chega a ser marginalizado pelos colegas. É assim que ganha notoriedade, o cantor e professor da Universidade de Mie, Tôru Yuba, com seu método de “cura” dos desafinados reintegrando-os no seio da sociedade. Isso se fundamenta na história do canto no Japão, disciplina tornada obrigatória desde as últimas décadas do século XIX. Não é por acaso que o *karaokê* surgiu no Japão – não obstante as suas precárias condições estéticas, tendo-se em vista o atual contexto musical da indústria cultural num mundo globalizado.



Em 1872, o ensino primário, antes limitado a uma classe privilegiada, tornou-se compulsório no Japão. O “exercício do canto” foi incluído no programa desse ensino, para o qual foram compostas canções infantis com o intuito de educar as crianças. A Restauração Meiji (1868), que sucedeu a abertura dos portos (1854), marca o fim do isolacionismo de mais de dois séculos e meio e inaugura a entrada significativa do ocidente. O Japão passa subitamente do feudalismo ao capitalismo (Suzuki, 1995, p. 50). A modernização e a internacionalização desse período enfatizavam a educação, acumulando e valorizando conhecimentos adquiridos no exterior com o intuito de fortalecer a estrutura da nação.

Com a Restauração Meiji, a música tradicional japonesa, assim como a medicina, o vestuário, os samurais e outras tradições milenares, foram substituídos pelos costumes ocidentais. Mas, como a cultura japonesa não permite mudanças no conteúdo, apesar da transformação da forma, as canções, embora tenham assimilado a harmonia tonal no acompanhamento (e a tonalidade se torna incontornável, uma vez que se utiliza já o temperamento do piano e não mais as afinações dos instrumentos tradicionais), mantiveram em parte o canto pentatônico com seus contornos melódicos característicos. Nessa nova prática (do canto pentatônico com acompanhamento tonal de piano) não se encerra um paradoxo evidente? Como o teclado poderá preservar qualquer escala não temperada? Há como escapar de um *neofolclorismo* generalizado se o piano é introduzido como base para o canto do Japão no século XX? Lembramos que *neofolclorismo* é um conhecido conceito stravinskiano para designar o repertório popular de tradição oral posto em partituras visando à execução em sala de concertos (Stravinsky, 1996, p. 26, 89-108). Não é por menos que, há muito tempo, o Japão se tornou até um dos maiores produtores mundiais de pianos (com grandes fábricas como Yamaha e Kawai) – atendendo mercado tanto interno como externo.

Os poemas das canções japonesas com harmonia tonal retratam os sentimentos nostálgicos, característicos da alma japonesa nesse período que a sociedade se transforma abruptamente, deixando saudades do antigo feudalismo. O sentimento nostálgico é inerente ao ser humano, é fundamentalmente ontológico. Ele evoca a terra natal, o paraíso perdido, as antigas relações de produção, o tempo que não volta jamais. E não se restringe, naturalmente, ao povo japonês. Primeiramente, canções estrangeiras (em geral alemãs, espanholas e norteamericanas) foram introduzidas no sistema educacional; e seus versos originais foram substituídos por japoneses com ditames morais que elucidavam a essência da alma japonesa, não obstante qualquer ingenuidade resultante. Em seguida, músicos tradicionais japoneses que possuíam algum tipo de conhecimento de música europeia começaram a compor. Esperava-se que algo novo pudesse ser produzido com o estudo concomitante das músicas europeia e tradicional japonesa. Todas essas canções com propósito educa-



cional, contidas nos livros didáticos “Canções da Escola Primária”, foram denominadas *shōka*.

Essas publicações influenciaram também os adultos, estimulando ainda muitos jovens a estudar música europeia. Entretanto, durante esse período houve grupos de poetas japoneses insatisfeitos com o estilo literário das canções *shōka*, de escrita clássica ultrapassada. Essas refletiam a postura do governo em relação à educação, que via na música infantil um instrumento de doutrinação. Esses poetas insatisfeitos procuraram os compositores, dentre eles, Kōsaku Yamada, para criar canções que refletissem as palavras e os sentimentos das crianças. Instituíram então, *doyo* – “canções infantis” – como uma reação contrária ao *shōka*.

Basicamente, não há diferença entre *shōka* e *dōyō* em se tratando de forma musical ocidental, a não ser em relação ao seu conteúdo textual, conforme citado. Além do mais, a forma coloquial de linguagem textual era predominante em *dōyō*, contrastando-se radicalmente com as formalidades do *shōka*.

A composição de *dōyō* era a única atividade musical ocidental do período, pois ainda não existiam orquestras, teatros, nem grupos de câmara, o que contribuiu para impulsionar a aquisição de pianos e órgãos com o propósito de educar as crianças.

A música tradicional japonesa é expressa sempre em uníssono ou monodia (com uma única linha melódica), o que a aproxima conceitualmente do universo do cantochão, mesmo que enriquecida pelos diversos timbres dos instrumentos – não obstante o caráter exclusivamente homofônico. Assim, com afinações não temperadas, sem uma voz (instrumento) grave enquanto fundamento da harmonia e ainda estando desprovida de qualquer princípio de contraponto, a tradição musical japonesa estava bem distante das práticas ocidentais grafocêntricas. Sua estrutura pode ser contrastada com a música ocidental de diversas maneiras. Enquanto a música ocidental – consideraremos a música tonal – possui uma estrutura musical complexa e autônoma, a música tradicional japonesa é construída habitualmente de acordo com os versos da canção. Entretanto, podemos dizer que, nela, o texto é o elemento primário, e a música em si desempenha apenas um papel secundário. Na música ocidental, motivos melódicos e rítmicos podem ser utilizados para desenvolver um tema e suas variações. Na música tradicional japonesa, esses motivos são praticamente inexistentes em virtude da subordinação da melodia às palavras.

No entanto, a maior parte dessas características da música vocal tradicional japonesa não pôde ser mantida nas canções após a harmonização tonal. O que permanece na canção japonesa, na maioria das vezes, após o processo de ocidentalização, é certo pentatonismo melódico assim como o conteúdo literário. Entretanto, como o povo japonês não abandona suas tradições em sua essência, podemos



considerar que o desenvolvimento da canção infantil criou uma vertente paralela à música vocal tradicional.

E, assim, compõem-se hinos escolares, tal como o hino de Vinholes, sem pentatonismos. Trata-se de um hino infantil tonal, em Ré maior. Sua curta duração totaliza 18 compassos em 2/4, sendo a escrita a *cappella* a duas vozes mistas. As vozes são intercaladas, ou seja, uma voz canta e depois entra a outra na forma *responsorial* (perguntas e respostas) até o compasso 12, quando ocorre a simultaneidade de vozes até o compasso 15. A partir do compasso 16 ocorre um uníssono até o final do hino, que possui três estrofes e ainda um estribilho em uníssono.

<i>Suzu no umi</i>	<i>Kibishîkita</i>	<i>Asu no nippon</i>
<i>Inochi afureru</i>	<i>Chikara no kagiri</i>	<i>Kata ni ninai</i>
<i>Namini mukai</i>	<i>Sakende iru</i>	<i>Mune hatte</i>
<i>Nami yorimo tsuyoi</i>	<i>Kaze ni mo makezu</i>	<i>Ashi nami soroete</i>
<i>Bokura</i>	<i>Bokura</i>	<i>Bokura</i>
<i>Watashira</i>	<i>Watashira</i>	<i>Watashira</i>
<i>Tanoshiku aruku</i>	<i>Genki ni tatte</i>	<i>Akaruku ayumu</i>
<i>Tanoshî gakkô</i>	<i>Tanoshî gakkô</i>	<i>Tanoshî gakkô</i>
<i>Ôtani shôgakkô</i>	<i>Ôtani shôgakkô</i>	<i>Ôtani shôgakkô</i>
Mar de Suzu	Vento norte severo	O Japão de amanhã
Desperta a vida	Ao limite das forças	Levamos na garupa
Encarando as ondas	Soltam as vozes	De peito altivo
Mais forte do que as ondas	Nem ao vento soçobram	De passos certos
Nós, os meninos	Nós, os meninos	Nós, os meninos
Nós, as meninas	Nós, as meninas	Nós, as meninas
Caminhamos alegres	Fortes, de pé	Andamos felizes
Escola alegre	Escola alegre	Escola alegre
Escola Primária Ohtani.	Escola Primária Ohtani.	Escola Primária Ohtani.

Ôtani Shôgakkô Ka (hino da escola primária Ohtani) foi estreado em abril de 1962, com letra do poeta Shûzo Iwamoto. Segundo o próprio compositor, foi musicada com melodia que mescla a plasticidade de expressão japonesa com pequena referência ao ritmo sincopado característico das oralidades culturais brasileiras. A princípio, diz o compositor que teve certa resistência para aceitar o convite, entretanto, como o autor da poesia era um amigo, líder do movimento *Pan Poésie*, a poesia de “vanguarda” do Japão do século XX, acabou por deixar-se levar neste desafio. O encontro do compositor brasileiro com o poeta japonês foi documentado em foto tirada em Tóquio em 1962 (Figura 1).¹⁰



Figura 1. Vinholes e Shûzo Iwamoto.

O poeta Shûzo Iwamoto nasceu em Ujiyamada, na província de Mie (1918); estudou literatura clássica chinesa na Universidade Tôyo, formando-se em 1932; e com Yukio Haruyama e Katsue Kitasono, desde muito cedo, juntou-se ao movimento modernista da literatura japonesa. Com esse, publicou o periódico *Madame Blanche*, pela editora Bon-Shoten (1932 a 1934) e colaborou ainda nas revistas *Hakushi* (Papel Branco) e *VOU*, sigla utilizada por Kitasono e que, como disse, nunca teve seu significado esclarecido. Tornando-se independente, liderou o grupo *Pan Poésie* e publicou a revista homônima (de 1949 a 1960). O poeta e especialista em literatura japonesa, o estadunidense John Solt, afirma que a poesia de Shûzo Iwamoto “é um dos melhores versos modernos produzidos em japonês”, pois “ele foi capaz de criar seu estilo próprio”. Em 1987, a editora japonesa *Blue Canyon Press* publicou uma antologia reunindo toda a obra poética de Iwamoto tendo como editor o também poeta Yoshii Kawamura. Shûzo Iwamoto faleceu em Tóquio, em 9 de março de 1979. Segundo Vinholes, esse hino é um dos grandes êxitos da sua carreira como compositor, mas que não tem nada a ver com o que se conhece do seu trabalho, nem consta no seu catálogo de obras. “É algo muito simples, mas com um significado mais de fraternidade do que de valor musical”. Foi o primeiro e único hino escolar japonês escrito por um estrangeiro. Vinholes teve o privilégio de conhecer a escola Ôtani da cidade de Suzu e ensaiar com as crianças. “Isto tudo em 1962. Parece que foi ontem”, confessa. A visita e os ensaios de Vinholes com os alunos na escola primária também foi registrada em fotos (Figura 2).

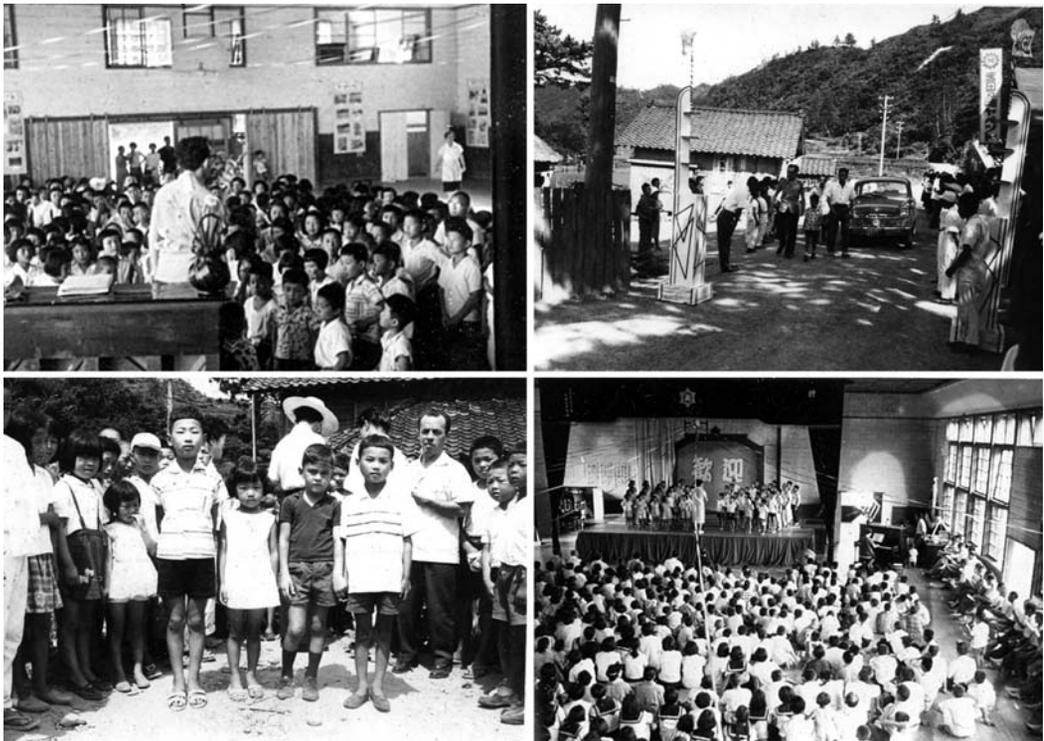


Figura 2. Vinholes com as crianças da Escola Primária Ôtani Shôgakkô.



Figura 3. Jornal *Correio do Povo*.



Era uma vez...

Acontece que, como em todas as histórias, também essa se inicia com era uma vez.

Assim como ia dizendo, era uma vez um pintor que vivia no Japão, que resolveu pintar as maravilhas naturais de uma cidade, quase lá no fim do mundo, numa pequena península que se projeta sobre o Mar do Japão, e que era muito famosa por sua beleza.

Uma vez na cidade, estranha febre o acometeu, e, de repente caiu de cama, sem que tivesse ninguém capaz de cuidar de si, enquanto estava enfermo, porquanto não tinha amigos e nem conhecidos naquele lugar. Havia, porém, nessa cidade, um pequeno colégio que ainda não tinha seu hino – e lá todos os colégios têm um hino – cujo diretor, homem de bom coração, juntamente com os seus alunos tomaram a seu cargo o cuidado do pintor que, aos poucos, em virtude dos bons tratos dispensados, viu a sua doença ser vencida.

Quando voltou para a sua cidade, já refeito da estranha doença, quis fazer algo para mostrar o seu agradecimento por tanta bondade e amor que lhe fora dispensado, e então se lembrou de que o pequeno colégio não possuía um hino, e daí, foi falar com dois amigos seus, um que era músico e outro que era poeta e fizeram o hino, do qual todos gostaram muito.

Pois bem, restaria, ainda, dizer que todos, na escola, se sentiram extremamente felizes e gratos e que, a partir disso, nasceu, entre todos eles, uma grande amizade, cujos laços se estenderam, e até hoje ainda perduram, porque a história é real e aconteceu há pouco tempo. Para ser mais exato, em 1962.

O pintor se chama Gagyū Ueda; o diretor do colégio, Haruo Kadoya; a cidade, Suzu; e os dois amigos do pintor, Shūzo Iwamoto, o poeta; e Vinholes, o músico. E, nada haveria de maior interesse para nós, se Vinholes, ao contrário dos demais – que são japoneses – não fosse um gaúcho de Pelotas. (*Correio do Povo*, 15 jun. 1967)



Um ano depois, as Câmaras Municipais das cidades de Suzu e Pelotas (cidade natal de Vinholes), por aprovação unânime, assinaram um acordo que as tornaram as primeiras cidades-irmãs entre o Brasil e o Japão. Eram prefeitos João Carlos Gastal e Riichiro Okamura. Não tardou para que os estudantes de ambas as cidades dessem início a uma intensa troca de correspondência que, coroando a dedicação de 30 anos de relacionamento fraterno supervisionado pelas professoras Terezinha Mallmann Louzada e Akiko Naka, resultou na visita de um grupo de dez estudantes japoneses e autoridades políticas a Pelotas, em dezembro de 1992.

E 1967, também por intermediação de Vinholes, em contatos com o prefeito Ildo Mengheti, Porto Alegre e Kanazawa – capitais do Estado do Rio Grande do Sul e da Província de Ishikawa, onde estão localizadas Pelotas e Suzu –, celebraram também um elo de irmandade, seguindo o exemplo dessas primeiras cidades-irmãs entre o Brasil e o Japão. Hoje são inúmeros os eventos promovidos em ambos os países em decorrência do relacionamento fraterno entre cidades-irmãs brasileiras e japonesas. Seus objetivos são os mais variados, promovendo, entre outros, o intercâmbio cultural e artístico entre seus munícipes.

Assim, é o *Pequeno Hino* de Vinholes. Sem bordas. Sem pentatonismos. Talvez, a mais nipônica de todas as obras investigadas neste trabalho, feito um “vazio” do jardim Zen, caracterizado pela simplicidade, pela nudez e pela singularidade; ocultado pelo silêncio inquieto, perturbador, inovador da voz interna do autor. Vinholes, na sua função diplomática, soube colocar-se naturalmente, sem resistência, no lugar do outro, sem deixar de ser ele mesmo no processo de composição desse pequeno hino, *Ôtani Shôgakkô ka* (Figura 4).



Ôtani Shōgakkō Ka

Luiz Carlos Lessa Vinholes

I - no - chi a - fu - re -
Chi - ka - ra - no ka - gi -
Su - zu no u - mi _____

6
ru _____ na - mi yo - ri - mo tsu - yo _____
ri _____ ka - ze - ni - mo ma - a - ke -
Na - mi - ni mu - ka - i

11
i zu Wa - ta - shi - ra ta - no - shi - ku a - ru - ku
gen - ki - ni tat - te ku
Bo - ku - ra ta - no - shi - ku a - ru - ku

16
ta - no - shii ga - kkō O - ta - ni sho - ga - kkō
ta - no - shii - ga - kkō O - ta - ni sho - ga - kkō

Figura 5. Edição do hino *Ôtani Shōgakkō ka*, de Vinholes.



REFERÊNCIAS

- Asquith, Pamela J.; Kalland, Arne. *Japanese images of nature: cultural perspectives*. London: Routledge Curzon, 2004.
- Campos, Haroldo (org.). *Ideograma: lógica, poesia linguagem*. Trad. Heloysa de Lima Dantas, 4ª edição. São Paulo: Edusp, 2000.
- Campos, Augusto; Pignatari, Décio; Campos, Haroldo. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Ateliê, 2006.
- Condini, Paulo. “A pequena história de um hino”. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 15 jun. 1967.
- Costa, Valério Fiel da. *Vinholes e Cage: teorias, indeterminação e silêncio*. Tese (Doutorado). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2005.
- Couto, Mia. *Antes de nascer o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- Maia, Mário de Souza. *Serialismo, tempo-espaço e aleatoriedade: a obra do compositor Luiz Carlos Lessa Vinholes*. Dissertação (Mestrado). Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1999.
- Mendes, Gilberto. *A Tribuna de Santos*, 30 jun. 1976.
- Stravinsky, Igor. *Poética musical em seis lições*. Trad. de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- Suzuki, Tae. *As expressões de tratamento da língua japonesa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- Suzuki, Daisetsu Teitaro. *Zen Buddhism*. New York: William Barret, 2006.
- Vinholes, Luiz Carlos Lessa. “Intercâmbio, presença e influência da poesia concreta brasileira no Japão”. 2007a. Disponível em <http://www.usinadeletras.com.br/exibelo texto.php?cod=44114&cat=Artigos&vinda=S> 2007. Acesso em 5 jun. 2007.
- Vinholes, Luiz Carlos Lessa. “Poesia concreta brasileira”, 2007b. Disponível em http://www.fjisp.org.br/guia/cap09_j.htm. Acesso em 12 jun. 2007.

MARIA YUKA DE ALMEIDA PRADO é docente de Canto do Departamento de Música da Universidade de São Paulo, campus Ribeirão Preto. Pesquisadora do Núcleo de Apoio à Pesquisa do Laboratório de Ciências da Performance da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras com linhas de pesquisa com foco na canção brasileira, diálogos culturais Brasil-Japão e estudos interdisciplinares do canto. Graduada em Canto pela Faculdade de Música Kunitachi (Tóquio), concluiu o mestrado e o doutorado na ECA-USP. Apresentou recital-conferência na Universidade de Aveiro, Portugal, na National University of Singapore e em Istambul e realizou conferências em Ciências da Performance no Canadá, Áustria e Itália. Tem publicado no Brasil



e no exterior, incluindo artigos em anais do congresso International Symposium on Performance Science da Royal College of Music em ciências da performance. Tem desenvolvido pesquisas interdisciplinares nas áreas da pneumologia, fonoaudiologia, psicologia e psicanálise. Participa regularmente como solista em concertos e montagens de ópera com a Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto. Como camerista, apresenta amplo repertório da canção brasileira e japonesa, assim como as primeiras audições de compositores brasileiros contemporâneos tanto no Brasil como nos Estados Unidos. É membro do Ensemble Mentemanuque, com apresentações em âmbito nacional, assim como na Suíça e Alemanha.



Poesilúdio nº 4 de Almeida Prado: dimensões de tempo e altura como ferramenta de subversão e ampliação do conceito de forma

Edson Hansen Sant'Ana*

Resumo

Este artigo visa demonstrar as possibilidades formais assimétricas descendentes das interações entre o tempo e a altura que Almeida Prado realiza no *Poesilúdio nº 4*. Demonstra como os elementos são expandidos e contraídos, a partir de uma lógica que não exclui o diálogo com a teoria formal tonal tradicional, mas que reutiliza desse senso comum para estruturar seu gesto musical na sua composição atonal. A análise dessa peça é entremeadada teoricamente com conceitos de Schoenberg (1967), Dunsby e Whittall (1988), numa revisão técnica e crítica pela teoria e análise, considerando ainda o modelo básico conceitual de tempo de Dahmen (2007). O posicionamento de Mann (1995) e a crítica pós-moderna de temporalidade de Jameson (2010) oferecem um embasamento teórico para interpretar os resultados analíticos dos materiais musicais, cuja função “tempo” resulta na ampliação e subversão no sentido da microforma.

Palavras-chave

Música brasileira – século XX – análise musical – música atonal – forma musical.

Abstract

This article aims to demonstrate the formal possibilities descendants of asymmetric interactions between time and time Almeida Prado performs the *Poesilúdio n. 4*. Demonstrates how the elements are expanded and contracted, from a logic that does not exclude dialogue with traditional tonal formal theory, but that reuses that common sense to structure his musical gesture in his atonal composition. The analysis of this piece is informed by theoretical concepts of Schoenberg (1967), Dunsby and Whittall (1988), within a critical and technical review of theory and analysis, taking also into consideration the basic conceptual model of time proposed by Dahmen (2007). The positioning of Mann (1995) and the postmodern critique of temporality Jameson (2010) offer a theoretical basis for interpreting the analytical results of musical materials, whose function “time” results in the expansion and subversion towards the microform.

Keywords

Brazilian music – 20th century – musical analysis – atonal music – musical form.

*Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso, Juína, Mato Grosso, Brazil. Endereço eletrônico: edhansen_2000@hotmail.com



O *Poesilúdio nº 4* pertence ao conjunto da obra *Dezesseis Poesilúdios* de Almeida Prado; composta para piano, tal obra foi construída na fase pós-moderna de suas produções. Essa peça é um exemplar que pode oferecer um entendimento sobre questões de tempo que interagem na dimensão da altura, tendo nesta combinação processual, uma ferramenta de ampliação do conceito de forma. Sobre os *Dezesseis Poesilúdios* de Almeida Prado, existem três dissertações: Moreira (2002), Rocha (2004) e Sant’Ana (2009); somando-se, dos mesmos autores, outros artigos publicados sobre a temática referente a parte ou ao conjunto da obra.

Neste trabalho, utiliza-se uma metodologia analítica que parte dos elementos constitutivos da peça, de maneira descritiva e sequencial – avaliando elementos temporais e de altura (estruturas acórdicas e distâncias intervalares: temas e seus desenvolvimentos). O trabalho analítico segue uma ideia dos princípios de coerência de um todo, que parte dos elementos menores para os maiores. Uma análise conceitual e metodológica baseada nos conceitos filosóficos e musicais de Schoenberg, não significando uma linha estrita. Schoenberg (2001, p. 43) propõe: “Porém, começando sempre do princípio; sempre observando e procurando ordenar as coisas, novamente, por nós mesmos, nada tendo por definitivo senão os fenômenos”. E se nada está definido, senão os fenômenos, como propõe Schoenberg, tal pensamento se alia à tese da subdeterminação de Lacey (2008, p. 30) que sugere iniciar-se a averiguação científica pelos dados empíricos, e a posterior, buscar-se hipoteticamente validá-los numa teoria ajustável a esses dados empíricos. Uma preocupação permeia este trabalho, envolve a ressalva, se não uma crítica que Schoenberg faz aos teóricos que são iludidos numa necessidade de se encontrar leis para os fenômenos ocorridos.

Observa-se um certo número de fenômenos, ordena-os segundo alguns critérios gerais e deduz disto leis. Tal é correto pela simples razão de que, infelizmente, não aparece ser possível de outra maneira. Mas, nesse ponto, começa o erro: chega à falsa conclusão de que essas leis, por corresponderem aparentemente após fenômenos observados durante certos momentos, serão válidas também para todos os fenômenos que se produzirem no futuro. E eis que o mais funesto: acredita-se haver encontrado uma medida [Maßstab] para o julgamento da obra artística que seja válida para as obras de arte futuras. E os teóricos, mesmo sendo constantemente desautorizados pela realidade, quando o consideram antiartístico “o que não soa segundo as regras”, ainda assim “não abandonam a ilusão”. (Schoenberg, 1999, p. 43)



Observa-se o conceito *Maßstab*¹ que Schoenberg aponta, e que será utilizado no desenvolvimento desta análise musical. Mas, a despeito das ressalvas de Schoenberg sobre os fenômenos, a análise segue um método de observação dos elementos menores para os maiores. Como ele diz “começando sempre do princípio; sempre observando e procurando ordenar as coisas, novamente, por nós mesmos”. Num primeiro momento, a análise sequente e descritiva, pode oferecer certo cansaço, mas ela segue, como Lacey (2008) recomenda, a partir dos dados empíricos concernentes aos fenômenos.

Tomas Mann (1995), apresenta em seu livro *The magic mountain: a novel*, uma série de perguntas, as quais ajudam na discussão e entendimento sobre a dimensão do tempo.

O que é o tempo? Um segredo — insubstancial e onipotente. Um pré-requisito do mundo externo, um movimento desordenado e diluído em corpos que existem e se movem no espaço. Mas o tempo existiria se não houvesse movimento? Haveria movimento se o tempo não existisse? Que questão! O tempo é uma função do espaço? Ou vice versa? Ou os dois são idênticos? Uma questão ainda maior! O tempo é ativo, por natureza ele como um verbo, tanto “gera” quanto “amadurece”. Mas o quê ele gera? Mudança! Agora não é depois, aqui não é lá — pois em ambos os casos o movimento assenta-se no “entre”. Mas já que medimos o tempo por um movimento circular fechado em si mesmo, poderíamos dizer de modo igualmente fácil que seu movimento e mudança são repouso e estagnação — pois o “depois” é constantemente repetido no “agora”, o “lá”, “aqui” [...] (Mann, 1995, p. 339)

A partir das perguntas que Mann faz, e em conjunto com o que Dahmen (2007, p. 53) explica através de Kant, que “não conseguimos imaginar” o tempo “de outra maneira que não o imaginando como uma linha no espaço, estendemo-lo infinitamente. Sem essa representação simplesmente não conseguimos reconhecê-lo”. O pesquisador e físico continua dizendo, que “aprendemos com Albert Einstein que há uma íntima conexão entre tempo e espaço” (Dahmen, 2007, p. 48).

É nesse sentido que a forma, como compreensão apreendida das coerências de uma obra musical, tangencia o tempo sequencial e pontos sincrônicos no espaço. Como ela o faz? Através da relação horizontal, e também sequencial que a proprie-

¹ Langenscheidt Euro-Wörterbuch Portugiesisch *Maßstab*: medida, proporção, extensão, grau, escala, critérios, referência, nível.

dade da altura pode ter com a temporalidade. Na música, o espaço é o território: onde na direção horizontal, são alocados os conteúdos de segmentos intervalares; e na direção vertical – os conteúdos acórdicos, os quais podem ter relações sincrônicas e também diacrônicas. “Porém, em se tratando de espaço, podemos ir para frente e para trás, para cima e para baixo, para a esquerda e para a direita, em cada uma das três possíveis direções (nós, físicos, falamos em dimensões)” (Dahmen, 2007, p. 48).

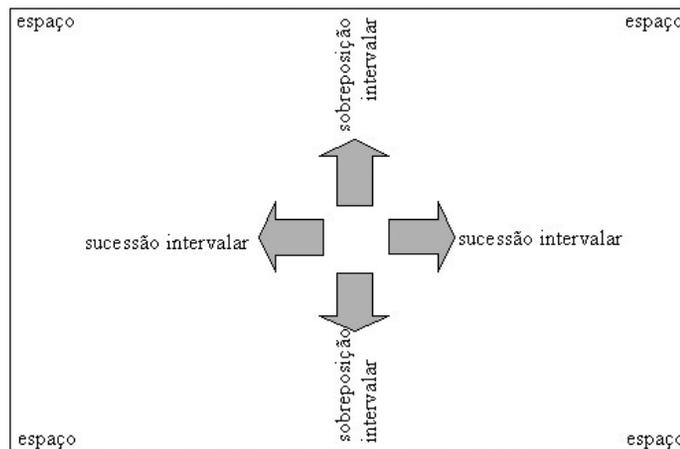


Figura 1. Direcionalidades do espaço: (altura) no tempo.

Os fenômenos que concernem ao tempo tocam e entrecortam localizações e pontos no espaço da altura: nota, intervalo, estrutura acórdica na dimensão diacrônica e sincrônica. “O fator tempo é, em última análise, a conexão mais potente entre as músicas de todas as épocas e civilizações” (Dunsby & Whittall, [1988] 2011, p. 138). Mesmo que se possa, a despeito dessa afirmação, revelar que teóricos escolham valorizar mais os parâmetros do tempo, do que parâmetros de altura, toda conjuntura teórica e tentativa neste trabalho é de comprovar a necessidade de interação entre tempo e altura, para avanço e compreensão das questões da medida formal.

A Figura 1 demonstra, a partir do que Dahmen propõe, de que o tempo e o espaço são dimensões que o autor chama de “espaço-tempo”. É a partir do entendimento do conceito “espaço-tempo” e das tangências entre tempo e altura na obra musical, que a forma pode ser delineada como um domínio da compreensão dos processos e alocações dos materiais musicais.

154 Schoenberg acrescenta o argumento da necessidade da memória e do pré-co-nhecimento de “toda a obra” para se realizar a determinação formal de uma obra.



Deve-se levar em conta que em música e também na poesia o reconhecimento de forma depende essencialmente de fatores distintos do que aqueles das artes [...] Ele depende somente das faculdades artísticas de uma pessoa e se ela pode detectar o equilíbrio das forças centrífugas e centrípetas que constituem forma. Simultaneamente, percebe-se forma e conteúdo. Em contraste a isso, na música a percepção da forma musical é condicionada pelo conhecimento de toda a obra. Não existe momento, em nenhum ponto da peça, nem no começo, meio ou fim, que o ouvinte esteja em posição de determinar a forma. Para termos consciência da forma devemos ter em mente não somente o conteúdo, mas também aquelas forças centrífugas e centrípetas que podem finalmente parar a produção de movimento e que podem chegar a um equilíbrio. (Schoenberg, 1949)²

O tom a partir do final do Romantismo seguiu um caminho cada vez mais cromático em sua estrutura interna, em possíveis relações e sucessões melódicas, até a sua implosão encontrando-se no atonalismo e no serialismo. Igualmente a forma, ao iniciar-se o século XX, passa também pelo processo de desmonte de suas referências e modelos. Assim como ao sistema tonal sobrepôs-se o atonal, no que concerne à forma, o que é aformal se estabelecerá como uma consequência natural. Para Dunsby & Whittall, [1988] 2011, p. 137) quando afirmam e reforçam o que Schoenberg diz, que não faz diferença entre “obras – não exclui a possibilidade de analogias entre formas de composições tonais e atonais”. Nesse sentido a metodologia analítica aqui adotada, estabelece algumas correlações formais utilizadas na música tonal, principalmente aquelas para discorrer sobre forma (ex. tema/frase entendidos como parte ou subcompasso neste trabalho).

Nos *Poesilúdios*, o conteúdo estrutural das notas e as inflexões acórdicas percorrem uma disposição flutuante caracterizando uma peça não tonal. “A inexistência de um centro reforça a ênfase aos acordes pivôs, que não formam qualquer progressão que necessite de resolução ou que possa ser relacionada à música tonal” (Moreira, 2002, p. 127).

A ANÁLISE

O autor retrata as “formigas” do quadro da pintora Berenice Toledo (artista plástica de um grupo de pintores atuantes na Unicamp por volta de 1980). O autor parece querer aqui distribuir as “formigas” no papel e daí fica essa impressão espa-

² O manuscrito original pertence a um conjunto de anotações de Schoenberg, e encontra-se catalogado e depositado no Arnold Schoenberg Center na Áustria, Viena, e o manuscrito está identificado sob o registro de nº T51.17.



cial, quando se contempla a partitura – elas parecem estar andando pelo papel – procedimento chamado de *word-painting*.³



Figura 2. *Word painting*: as formigas representadas pelas fusas e as estruturas de 2^{as} sobrepostas no acompanhamento, e igualmente na representação do material executado pela mão direita.

Algumas considerações extraídas de uma pesquisa anterior sobre este *Poesilúdio*, revelam que:

o primeiro dado importante é ausência de fórmula de compasso neste *Poesilúdio*. A ocorrência de barras de compasso tracejadas, assumindo mais uma função de separar materiais, do que de dar uma função métrica da frase, ou de objetivos formais. Já visualmente ela se apresenta como uma estrutura que inspira liberdade, imprevisibilidade. Questões de ambiguidade afloram no que tange à forma. Se não há barra de compasso, a arrumação rítmica fica mais agrupada como em módulos; e se não há fórmula de compasso – então já por esse proceder, estabelece-se uma entrada para aspectos de indefinição.

Os materiais são desenvolvidos tematicamente dentro de espaços não usuais. O compasso passa ser o espaço para conter todo um material maior do que o esperado para um compasso. Em Almeida Prado um tema pode estar contido dentro de um compasso. Enquanto que, outrora no sistema tonal, um tema geralmente necessita de uma quantidade e proporção de compassos compatíveis predominantemente a frases regulares. (Sant’ Ana, 2009, p. 88)

³ The New Grove Dictionary of Music and Musicians – “word-painting”: O uso de sinais musicais em uma obra com um texto real ou subentendido para refletir, muitas vezes pictoricamente, o significado literal ou figurativo de uma palavra ou frase. [...] O termo geralmente é mais aplicado à música vocal, embora uma peça instrumental programática possa em algum sentido explorar a técnica. *Word-painting* é frequentemente diferenciado de *mood* ou *tone-painting*, termos que estão mais preocupados com a representação musical do afeto mais genérico, ou outros mundos de uma obra, embora as categorias não estejam sempre claras: uma ária de Bach ou uma canção de Schubert, por exemplo, podem tomar um motivo melódico ou de acompanhamento gerado pelo *word-painting* e basear o material musical completo nele para expressar o afeto dominante ou imagem do texto”.



Moreira (2002, p. 123) aponta, que neste *Poesilúdio* há seis (6) compassos literais – daqueles representados por barra de linha cheia. Considerando a ocorrência das linhas tracejadas, tem-se então 17 subcompassos (partes). No *Poesilúdio*, toda a organização é uma reconstituição dos tratamentos formais quanto à barra de compasso, uma metalinguagem com objetivos críticos, em que o compositor aciona o contraste, organizando os conteúdos entre barras de compasso de linha cheia ou tracejada.

Nesse *Poesilúdio*, cada compasso tem o papel formal de equivalência a uma frase, e o subcompasso a uma semifrase: chamada aqui de uma parte. Desta maneira, a forma e o tempo são reprocessados abrindo múltiplas possibilidades, uma intenção crítica de releitura poética quanto à forma.

COMPASSO 1: PARTE 1: TEMA CORAL A

Tema harmônico, um coral instrumental que se inicia em duas vozes, sendo o terceiro acorde da sequência uma tríade completa. A partir do quarto acorde acrescentam-se mais duas vozes em estado de oitava. São sete estruturas acórdicas que evidenciam uma medida (*Maßstab*, cf. Schoenberg, 1999, p. 43) assimétrica, quanto aos pulsos – como mínima ou semínima (neste exemplo considere-se a mínima como pulso; Figura 3). Toda a frase se resume em termos de estruturas acórdicas na proporção de: $6+1=7$, ou $3+3+1=7$, ou $3+4=7$. O pulso em mínimas, por outro lado pode ser subdividido em semínimas, nesse caso seria equivalente a 16 semínimas (com fórmula de compasso em 16 por 4 ou em 8 por 2).

Figura 3. Tema coral A (cinco vezes).

COMPASSO 1: PARTE 2: MICRODESENVOLVIMENTO (VARIÇÃO)

O desenvolvimento do tema coral A está em variação – um microdesenvolvimento a partir da melodia, na voz superior. Simbolizando as “formiguinhas” do quadro da



pintora, a melodia desta parte, é composta por intervalos de segundas em ritmo figurado em geral por fusas. A primeira fusa de cada célula equivale à nota da melodia que está na parte 1 do tema coral A. Seguem-se sempre mais duas fusas, numa disposição intervalar de segundas, cumprindo uma formulação de pulso em 16 por 8.



Figura 4. Microdesenvolvimento (parte 2) a partir do tema coral A (parte 1) que faz alusão às “formiguinhas” num 16 por 8.

O material do desenvolvimento do tema A é iniciado numa sobreposição de planos, dando ideia de retomada, ideia de resposta em contraponto de planos.

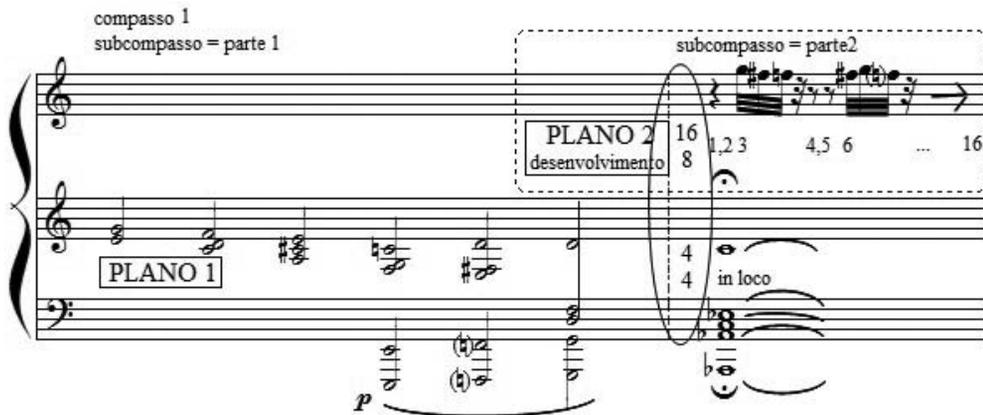


Figura 5. Dois planos estruturais: ponto de conexão entre tema A (parte 1, subcompasso 1) e o plano do desenvolvimento (parte 2, subcompasso 2).

O acompanhamento é composto por estruturas acordais de segundas menores sobrepostas – são estruturas triádicas – na disposição de *pré-clusters*⁴ entendendo-se estes, como não *clusters*⁵ completos.

⁴ *Pré-cluster* uma formação qualquer que não caracterize um triáde perfeita, mas um triáde de segundas menores, atribui-se aqui tal classificação.

⁵ Persichetti, Vincent. 1961, p.128 – *cluster*: “Quando uma passagem está dominada por acordes de segundas, dispostos predominantemente sem inverter, de tal maneira que a maioria das vozes estão distantes de uma segunda, esses acordes chamam-se *clusters*”.



Figura 6. *Pré-clusters* como acompanhamento na parte 2 do tema coral A.

O compositor, como numa alusão à tríade do sistema tonal, propõe uma estrutura acordal também triádica, mas que vem com um diferencial significativo que é conseguido através das sobreposições dos três intervalos de segundas menores. Os intervalos de segundas como na música não tonal, são recorrentes, como uma marca da expressão e vínculo com a poética da música do século XX. Ao aludir ao *cluster*, o compositor faz uma crítica musical, revitalizando seu gesto composicional, trazendo somente uma síntese, uma essência – uma estrutura acordal sintética: o *pré-cluster* (uma estrutura triádica por segundas menores) em contraponto ao que a tríade é para o sistema tonal.

Pela análise desenvolvida neste trabalho, observa-se que Almeida Prado utiliza as ordens e sistemas provenientes da música tonal, mas que, mudados em favor de uma poética subversora e crítica, coloca todo o resultado na disposição de música não tonal. Com tal organização, ele consegue negar a tonalidade, sem sair de algumas forças centrífugas e centrípetas da organização tonal – o acorde – que não se entrega à naturalidade tonal. Esse trânsito “entre” o tonal e o atonal, produz uma ambiguidade, por um princípio necessário de sobreposição contrastante (Almeida Prado, 1985; Moreira, 2002; Nadai, 2007; Sant’Ana, 2009).

No texto *Escuta: lugar das multiplicidades musicais* de Gubernikoff (2012), a pesquisadora traz uma interessante consideração sobre Boulez, que curiosamente era sempre citado por Almeida Prado em suas aulas de Composição na Unicamp. O dado importante no texto da escritora é revelar que, como em Boulez, a condição de Almeida Prado como aquele que se relaciona com uma escuta transformada quanto ao “sistema hegemônico do passado”:

No caso das obras de Boulez, a situação que nós encontramos foi a de muitos textos escritos à mesma época de suas obras, que ajudam a esclarecer alguns aspectos, mas no contato empírico com a escuta e a partitura, a situação se transforma e começam a emergir aspectos mais relacionados a sua formação tradicionalista no Conservatório de Paris, aliada à admiração a um compositor, como Stravinsky. As observações empíricas, se relacionadas à abundante produção teórica de Boulez, demonstram, como bem salientou Jean Jacques Nattiez, que Boulez é o mais tradicionalista dentre os compositores de van-



guarda, sendo um compositor tão ambíguo em suas proposições quanto Schoenberg, que ele mesmo o elegeu, como seu pai freudiano, mesmo apesar de já morto. (Gubernikoff, 2012, p. 171)

Se Almeida Prado tem uma origem tradicionalista como Boulez ou não, o enfoque é, que sendo também vanguarda, possui uma inerente ambição crítica ao tradicional utilizando uma escuta transformada da conjuntura dos elementos presentes no sistema tonal.

COMPASSO 2: PARTE 1: TEMA CORAL B (VARIÇÃO DO TEMA A?)

O tema coral B, igualmente como o tema coral A, tem sete acordes que aparecem com graus omitidos e numa disposição que imprime contraste e ambiguidade. Com pulsos em 16 por 4, segue em estrutura homofônica à cinco vozes. A melodia neste tema coral B, difere do tema coral A.

Figura 7. Tema coral B com acordes possuindo omissões de graus em suas estruturas.

Há uma correlação entre os temas A e B. Seguindo os mesmos parâmetros de frase rítmica, a estrutura acórdica e o segmento melódico de B não são semelhantes ao tema A. Pode-se julgar em hipótese, que este tema B parece ser um desenvolvimento do tema A. Esse paralelismo, como se o tema B refletisse o tema A, pode ser pensado a partir, da constante relação que o compositor tem com as artes plásticas, que trazem questões de imagem – uma relação refletida, uma relação em prisma.

Os paralelismos – astronômico, afro – eram muito nítidos, eles não se integravam. Na fase pós-moderna [4ª fase], existe uma interligação de texturas não necessariamente coerentes: um material modal pode ser seguido por *cluster* (parece que não deviam estar juntos, mas



estão: citações, releituras, divagações e uma incoerência assumidamente onírica, surreal). Isso é o pós-moderno na pintura e no cinema também. (Almeida Prado *apud* Moreira, 2002, p. 59)

COMPASSO 2: PARTE 2: DESENVOLVIMENTO DECEPTIVO

Microdesenvolvimento do tema B que, de maneira interrompida, vai até à quarta nota do tema. A célula rítmica é composta de seis notas ascendentes (seis fusas em sextinas: três pela mão esquerda e três pela mão direita). Há um total de pulsos básicos medidos em 12 por 8. Uma contração nesta medida ocorre quanto ao desenvolvimento incompleto e pela quantidade menor de pulsos de colcheia em relação ao desenvolvimento do tema A.

Figura 8. Microdesenvolvimento do tema coral B que vai até a 4ª nota da melodia. Como no tema A, semelhante desenvolvimento do tema B ocorre em dois planos.

A poética pós-moderna impregnada de objetividade causa uma necessidade de concisão, e é sintomático o seu tempo econômico. “Sua brevidade deriva precisamente da exigência de uma densidade suprema. Esta proíbe o supérfluo. E assim se rebela contra a extensão no tempo, que é a base da concepção da obra musical desde o século XVIII, por certo, desde Beethoven” (Adorno, [1958] 2007, p. 39).

COMPASSO 3: PARTE 1: TEMA C (DEFASAGEM)

Esse tema se desenvolve em seis acordes, sendo que a distribuição e a textura continuam de maneira homofônica (em cinco vozes). Com exceção do último acorde que contém sete vozes, a melodia é baseada em um desmembramento arpejado da harmonia de Lá diminuto com sétima menor. A textura da estrutura parece buscar alguma referência da tríade convencional – o intervalo de terça. Outro dado considerável é a relação de contraste entre intervalos que recolocam a interpretação



estrutural acordal em várias dualidades tonais. É como se ocorresse uma reutilização dos códigos e condições tradicionais da harmonia, sendo recomentados pelo compositor, buscando nessas sutilezas, possíveis novos significados. Assim, as novas disposições criticam indelevelmente o que é o tradicional, por uma nova disposição, pelos diferentes significados que podem ser atribuídos aos intervalos, que são elevados à categoria de estrutura acórdica resumida – fixando ideia de síntese, de essência. Há uma intenção processual de caráter e textura estratificada (estratificação, mais que nos outros dois temas anteriores). Uma sobreposição de tipos de materiais que se diferem quanto ao plano de estruturas – mão esquerda e mão direita. Nestes dois planos, um plano (m.e.) segue intervalos melódicos consonantes (oitavas: utilizando uma pentatônica do acorde de Dó maior), e outro plano (m.d.) traz intervalos – consonantes (terças) e pseudodissonantes (quartas), sendo os acordes quartais, uma referência à música moderna e pós-tonal.

Lá menor 7 (5a. dim)

grau/unidade contrastante = dubiedade na interpretação harmônica

mf

pp

pentatônica de Dó maior

mf

Figura 9. Tema coral C.

Pode-se propor que esse processo de defasagem dos materiais em superposição de planos em disposições diferentes é conseguido por um deslocamento no eixo do tempo. O tempo e a altura, em suas recombinações, possibilitam nova disposição quantos aos planos e seus conteúdos.

COMPASSO 3: PARTE 2: DESENVOLVIMENTO (VARIAÇÃO POR CLASSES DE MATERIAIS)

O microdesenvolvimento nesta parte 2 é semelhante como em outras partes 2 dos desenvolvimentos anteriores. A primeira nota de cada célula do desenvolvimento tem por base a nota inicial de cada inflexão melódica do tema coral C. Tipos de materiais são contrastados num compasso de 10 por 8, onde se distribui material cromático *versus* tetracordes de escalas diferentes, dispostos nesta ordem: 1º tetracorde de Ré sustenido menor; 2º tetracorde de Fá menor; e 1º tetracorde de Si bemol maior.



(10) tema coral C' - desenvolvimento com idéia de variação							
(8) material cromático + material de tetracorde de harmonia/escala; ambos baseados no tema melódico C pergunta (m.e.) resposta (m.d.)							
sistema 6							
grupo cromático	grupo cromático	grupo cromático	1.º tetracorde de D#m	grupo cromático	2.º tetracorde de Fm	grupo cromático	1.º tetracorde de Bb
do4si3sib3			rê#3mi#3fá#3sol#3		do3rêb3mob3fá3		sib3do4rê4mib4
	do3do#3rê4	do3do#3rê4		lá2lá#2si2		sol3sol#3fá3	

Figura 10. Microdesenvolvimento do tema coral C.

COMPASSOS 1, 2 E 3: UMA SÍNTESE DO TEMPO

O diagrama abaixo (Figura 11) demonstra o estabelecimento de semelhanças entre os compassos 1, 2 e 3. Portanto, aspectos recorrentes como tipos de pulsos, adotados em cada parte (subcompasso) estão em alternância. Entre as partes ocorrem pulsos de semínima e pulsos de colcheias. A quantidade de pulsos observados em cada subcompasso consegue revelar expansões e contrações da medida (*Maßstab*) formal.

	sub-compassos	tema/ micro-des.	quantidades de pulsos	gesto da medida			
				parte anterior	parte 1 anterior	parte 2 anterior	média
c.1	parte1	tema A	16 4	proposição	proposição		proposição
	parte 2	micro-des. A	16 8	contração		proposição	contração
c.2	parte1	tema B	16 4	expansão	manutenção		expansão
	parte 2	micro-des. B	12 8	contração		contração	contração
c.3	parte1	tema C	14 4	expansão	contração		expansão contração
	parte 2	micro-des. C	10 8	contração		contração	contração

Figura 11. Proposição da medida formal-temporal dos pulsos e seus direcionamentos de expansão e contração nos subcompassos dos compassos 1, 2 e 3.

A relação entre pulso e medida do segmento (tema e microdesenvolvimento), é determinada pela espécie do valor da figura e pela quantidade desses pulsos. Em consequência disso, o movimento de expansão e contração entre as partes (subcompassos) é compreendido a partir da comparação das partes anteriores nas colu-



COMPASSO 4: PARTE 2

Esta parte tem seis conjuntos rítmicos de fusas, dispostas em saltos de terça e relação de segundas formando ideias de ornamento (trinado, bordadura), bem como certas ordens de tetracordes de escala e outras possibilidades escalares.

COMPASSO 4: PARTE 3

Nesta parte, o microdesenvolvimento caminha com fins de ampliação do conceito da segunda menor. A análise pode indicar que há bordadura, mas, estará correto, se a conclusão for de passagem melódica, assim como ornamento, ou se afirmado que há uma escala cromática. A discussão musical envolve a temática da segunda menor, com as possíveis utilizações desse intervalo em modelos materiais diferentes (passagem melódica, aproximação cromática, bordadura, trinado, escala cromática etc.).

O autor parece intencionalmente evocar a imprecisão, dualidade e dubiedade – quer provocar múltiplas interpretações. Seria uma forma de cristalizar o ato da imprecisão na composição. Quando Almeida Prado toma essa decisão de aplicar imprecisão e dubiedade, o faz com vistas a sistematizar e fazer voltar a atenção ao gesto composicional. O material parece não ser mais o centro, o compositor parece reforçar a atenção em direção ao gesto, e não ao conteúdo.

Figura 13. Trecho em que se inicia a busca pelo clímax e liquidação do desenvolvimento do tema D por extenuação de segundas menores em diversos tipos de materiais.

COMPASSO 4: PARTE 4

Nesta parte acontece uma extensão do discurso da parte 3, em semelhante trabalho. A exploração da região aguda do piano continua com acompanhamento de material em intervalos de segundas e suas possibilidades.



COMPASSO 4: PARTE 5 (CLÍMAX E LIQUIDAÇÃO DAS SEGUNDAS)

Representa o clímax dessa ordem e organização dos materiais de segundas. O clímax nesta parte é rítmico e cromático. Existem sete grupos de fusas. É a parte mais extensa do microdesenvolvimento deste compasso 4.



Figura 14. Parte 5 do desenvolvimento do tema D por liquidação das segundas menores e a utilização da barra tracejada no final desta parte 5 indicando continuidade da ideia de compasso, causando uma dúvida quanto à coda que será antecipada na parte 6.

COMPASSO 4: PARTE 6 (ANTECIPAÇÃO DA CODA: DUBIEDADE FORMAL)

Esta parte 6 tem uma função de coda, não ocorrendo num local formal esperado para a coda – utiliza parte do segmento do tema coral A. São apresentados três acordes – ou ideias de acordes – sendo somente o último delineado de maneira explícita. A sequência harmônica é Em, Dm(omit5)/C, A. O compositor, interessado no aspecto da indefinição, inicia a coda sem aviso, mantendo a barra tracejada provocando uma suposta espera por algum segmento que continue o desenvolvimento do tema D.

Dunsby & Whittall se referindo à “sonata atonal”, dizem que,

em miniaturas atonais, mesmo quando analogias entre a organização e modelos estróficos, binários ou ternários são possíveis, ambiguidades significativas podem surgir. É claro, prefere-se acreditar que é parte do radicalismo necessário de tais peças, que elas reivindiquem em sua liberdade, tais modelos. (Dunsby & Whittall, [1988] 2011, p. 138)

Nesse trecho, ocorre o clímax poético da contravenção, utilizando-se de uma quebra de expectativa para a ocorrência da coda, que deveria acontecer no compasso seguinte. Esse posicionamento é dúbio, torna a forma novamente passível de crítica pelo seu gesto antecipatório. A julgar pela delimitação do trecho, com o auxílio da convenção de barras de compasso, e a preferência da barra tracejada em vez da



barra de linha cheia (barra simples), no final da parte 5 (c. 4: ver Figura 14), o compositor quer indicar que esse compasso ainda não terminou, e nos moldes tradicionais e esperados da forma clássica, a coda deveria estar somente no compasso 5. Assim, o compositor com um gesto ilusório, subverte através dos códigos de barra de compasso, mas que em contrapartida expõe um conteúdo pertencente ao tema coral A – provocando uma intenção de coda. Porém, tal detalhe não poderá ser percebido se a análise for executada por um método unicamente auditivo.

Abaixo se pode observar as partes 1 a 7 do compasso 4, que tem a maior medida desse *Poesilúdio*, e é neste trecho que Almeida Prado parece atingir o ápice da sua proposta poética no que se refere à interação do tempo em função da forma, da ampliação do conceito de microforma e da subversão antecipatória quebrando os limites da lógica formal, propondo uma assimetria controlada através de seu gesto composicional.

p.1	p.3	p.3	p.4	p.5	p.6	p.7
tema D	micro-des. D	des. (temática das segundas)	des. (temática das segundas)	des. (temática das segundas)	antecipação da Coda	ext. da antec. da Coda

Figura 15. Desenvolvimento no compasso 4, contém 7 partes: nas partes 6 e 7 antecipam material do tema A, dando sentido de coda.

“As convenções formais”, como diz Adorno (2007, p. 54), “perdem seu sentido” na música do século XX. Almeida Prado, quando recorre a esse processo de antecipação, “as convenções formais” adquirem “outro sentido”, propiciado em primeiro instante, pelo entendimento corrente sobre a forma regular num sistema tonal que o ouvido ocidental dispõe. O compositor usa esse senso como ferramenta para criar o efeito da antecipação (perceptível na análise visual da partitura). Como resultado, o seu gesto composicional também amplia a ideia de microforma.

COMPASSO 4: PARTE 7 (EXTENSÃO DA ANTECIPAÇÃO DA CODA)

Ideia de material de coda na parte 2 do compasso 2, continua como uma lembrança, mas, sobretudo, como uma complementação da parte 1. Estando como coda,



não ocorrendo num lugar próprio de coda, esta estrutura frasística é uma extensão do material antecipado de coda na parte 6 deste compasso 4.

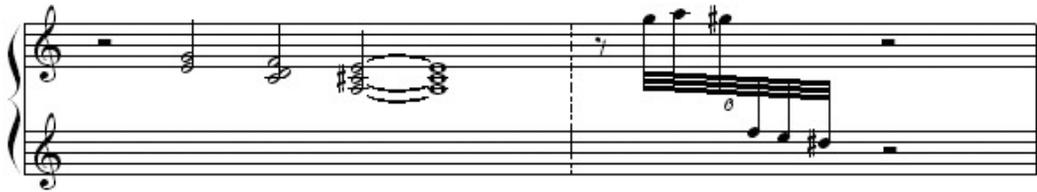


Figura 16. Parte 6: Em (omit 5), Dm (omit5)/C, A; parte 7: recapitulação dos elementos anteriores do tema A com caráter de coda onde não se esperava sua aparição.

COMPASSO 5: PARTE 1 (A CODA DE FATO)

Contém material com caráter de pequena variação harmônica, mantendo a melodia do tema coral A da parte 6 do compasso anterior. O compasso 5 continua contendo materiais do tema coral A; portanto, a barra de compasso convencional (simples: não tracejada), estabelece a coda de fato a partir deste ponto.

COMPASSO 5: PARTE 2 (EXTENSÃO DA CODA)

A repetição é exatamente igual ao material da parte 7 do compasso anterior (c. 4). Com diferenças, na quantidade de silêncio, as pausas possuem valores diferentes, tanto na parte 1 como na parte 2.

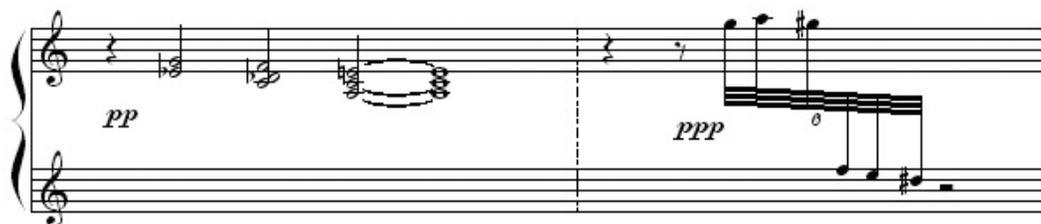


Figura 17. Parte 1 (subcompasso) como coda de fato, repete a coda prematura das partes 6 e 7 do compasso 4.

COMPASSO 6: PARTE 1 (EXTENSÃO DA CODA)

Novamente o material do tema coral A vem de forma transmutada, mantendo-se a 1ª voz, assim como acontece em todo o processo anterior da coda (iniciada na parte 6 do compasso 4); para se concluir a peça, a estrutura acórdica é novamente homofônica.



COMPASSO 6: PARTE 2 (CADÊNCIA DA CODA)

Um material melódico similar, com extensão acordal diferente da anterior, presente no tema coral A. Visualmente, tem caráter de parte 1, mas está como parte 2. Uma fusão, uma indistinção entre parte 1 e parte 2. Tal procedimento é próprio deste *Poesilúdio* – indefinir a forma, indefinir o sentido e alongar o tempo. Por isso, discute-se poética e esteticamente a própria forma, colocando imprecisão e dubiedade, presentificando o contraste nos desenhos e segmentos frasísticos, nas nivelagens rítmicas, nas expansões e contrações dos planos de formas assimétricas aplicando espaços renovados na medida microformal.



Figura 18. Parte 2 como variação do material da coda já duplamente apresentada anteriormente nos compassos 4 (parte 1) e 5 (parte 1) – uma finalização com ares suspensivos.

CONCLUSÃO

Na análise dos elementos de altura em suas estruturas reduzidas, em síntese, os pré-*clusters* e as estruturações das células rítmicas-melódicas, baseadas em 2^{as} menores, são características importantes no processo composicional. Ao passo que no âmbito do tempo, a importância dos pulsos, os quais podem ser medidos hipoteticamente em fórmulas de compasso que não aparecem na quantificação grafada, permitindo sua identificação pela quantidade de unidades de tempo nos agrupamentos de materiais estruturais. O contraste entre figuras longas (mínimas) e figuras curtas (fusas), provoca um efeito causal equilibrado entre alongamento e contração da figura e do próprio pulso, ditando simetrias e assimetrias como um dos germes desta liberdade formal.

Em síntese, o esquema microformal dos seis compassos da obra, divididos em subcompassos (partes) (Figura 19).



c.1		c.2		c.3		c.4							c.5		c.6	
sub.1	sub.2	sub.1	sub.2	sub.1	sub.2	sub. 1	sub. 2	sub. 3	sub. 4	sub. 5	sub. 6	sub. 7	sub. 1	sub.2	sub.1	sub.2
16 4	16 8	16 4	12 8	14 4	10 8	22 4	3 8	5 16	2 16	7 16	12 4	3 4	11 4	4 4	11 4	8 4
tema A	micro-des. A	tema B	micro-des. A	tema C	micro-des. A	tema D	micro-des. D	des. (temática das segundas)	des. (temática das segundas)	des. (temática das segundas)	antecipação da Coda	ext. da antec. da Coda	coda (material de A)	ext. da Coda	coda (material var. de A')	cadência da coda

Figura 19. Resumo dos pulsos e fórmulas de compasso (não grafadas) nas respectivas partes (subcompassos) do *Poesilúdio nº 4*.

Ficam evidentes o encurtamento e a expansão formal através das quantidades de unidades de tempo ou pulsos de uma referida figura (Figura 19: 16 por 4, 14 por 4, 22 por 4...), alternados por outros pulsos nos segundos subcompassos (16 por 8, 12 por 8, 10 por 8...).

Jameson (2011, p. 205) em suas considerações sobre o fim da temporalidade diz que “a virtude estética de qualquer problema de forma, em particular um tão agudamente redutor como esse”, ou o seu fim na conjuntura contemporânea “é permitir, sob os constrangimentos de limites estreitos ou mesmo intransponíveis, o exercício da ingenuidade e mesmo de sagacidade em sua inesperada resolução”. Nesse sentido da ingenuidade, o compositor parece imbuir-se de uma naturalidade peculiar, ousando os materiais em novas disposições sem receios, sem retoques. A mão do compositor encontra-se livre, como solta está a mão de um pintor habilidoso que busca retratar as impressões maduras ou ingênuas de sua mente.

A microforma, nesse *Poesilúdio*, tem desenvoltura relevante como resultado final, e não como um modismo gratuito de medida em miniatura – mas, como uma releitura conceitual do que é espaço e do que é tempo. A medida (*Maßstab*) tem sua especialização contraída e expandida em inúmeras combinações entre tempo, forma e altura. Almeida Prado parece conceber uma ideia crítica composicional além do que é conteúdo, do que é formal ou aformal.



REFERÊNCIAS

- Almeida Prado, José Antônio R. *Cartas celestes: uma uranografia sonora geradora de novos sons*. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1985.
- Adorno, Theodor W. *Filosofia da nova música*. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- Carter, Tim. “Word-painting”. In: Sadie, Stanley; Tyrrell, John (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª ed. New York: Macmillan, 2001.
- Dunsby, Jonathan; Whittall, Arnold. *Análise musical na teoria e na prática*. 1988. Trad. Norton Dudeque. Curitiba: Editora UFPR, 2011.
- Gubernikoff, Carole. “Escuta: lugar das multiplicidades musicais”. In: Volpe, Maria Alice. *Teoria, crítica e música na atualidade*. Série Simpósio Internacional de Musicologia. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Música. Programa de Pós-graduação em Música, 2012.
- Jameson, Fredric. “O fim da temporalidade”. *Art Cultura*. Trad. Mauricio Miranda, Uberlândia, v. 13, n. 22, p. 187-206, jan.-jun. 2011.
- Lacey, Hugh. *Valores e atividade científica 1*. Trad. Marcos Barbosa de Oliveira, Eduardo Salles de Oliveira Barra, Carlos Eduardo Ortolan Miranda. Introdução e prefácio de Pablo Rubén Mariconda. São Paulo: Associação Filosófica Scientiae Studia, Editora 34, 2008.
- Mann, Thomas. *The magic mountain: a novel*. Trans. John E. Woods. New York: Knopf, 1995.
- Moreira, Adriana Lopes da Cunha. *A poética nos “16 Poesilúdios” para piano de Almeida Prado: análise musical*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.
- Nadai, Robson Alexandre de. *Sonata para trombone e piano de Almeida Prado: uma análise interpretativa*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- Persichetti, Vincent. *Armonia del siglo XX*. Trad. Alicia S. Santos. Madri: Real Musica, 1985.
- Rocha, Junia Canton. *Decisões técnicos-musicais e interpretativas no Segundo Caderno de Poesilúdios para piano de Almeida Prado*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.



Sant’Ana, Edson Hansen. Sistemas musicais em Almeida Prado nas fases síntese e moderna. In: *III Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto*. Ribeirão Preto: Universidade de São Paulo, 2009.

Sant’Ana, Edson Hansen. *Expressividade intervalar nos Poesilúdios de Almeida Prado*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

Schoenberg, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. 1965 Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 2008.

Schoenberg, Arnold. *Harmonia*. Trad. e ed. Marden Maluf, cf. *Harmonielehre* (1922). São Paulo: Editora Unesp, 2001.

Whittall, Arnold. Form. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie e John Tyrrell. London: MacMillan Press Ltd., 2001.

Zahlen, Letzte (ed.). *Langenscheidt Euro-Wörterbuch Portugiesisch: alemão/português, português/alemão*. “Mabstab”, p. 191, 436. Berlin: Langenscheidt, 1992.

EDSON HANSEN SANT’ANA é professor efetivo na disciplina de Artes – Música no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso (IFMT). Mestre em Música pela Universidade de Brasília (2009), dissertação “Expressividade intervalar nos *Poesilúdios* de Almeida Prado”. Bacharel em Música – Composição, pela Universidade Estadual de Campinas (1996). Foi professor da Universidade Estadual de Mato Grosso, na Pró-reitoria de Extensão e Cultura (2001-2006) e conduziu a Orquestra de Cordas da Unemat (2004-2006). Coordenador técnico pedagógico na Escola Orquestra Inclusiva de Música (2007). Foi pesquisador assistente da *Retrospective Index to Music Periodicals* (RIPM – Brasil) (2009). Tem desenvolvido pesquisa em Teoria e Análise com ênfase interdisciplinar da Teoria Crítica em Musicologia. Desenvolve trabalhos e práticas envolvendo temas convergentes à Educação Musical na área de aprendizado coletivo de instrumento, harmonia, arranjo e improvisação.



The structural fragmentation in Zwilich's *Millennium Fantasy*

Kheng K. Koay*

Abstract

This study explores Zwilich's *Millennium Fantasy* (2000), which not only exemplifies the nature of Zwilich's personal creativity, but also reveals different musical influences on the composer. In her music Zwilich employs a variety of techniques to promote different playful impressions and surprises. The continuous playing of tricks on listeners throughout the two movements is one of the musical characters of the piece. In most cases, the sense of fragmentation created in the composition also results from Zwilich's playful musical construction. In addition, jazz, popular and traditional idioms are nicely and evenly treated in the composition; the composition is not confined to one musical style. This piece might serve as a model of the perfect balance which Zwilich strikes between traditional and popular styles.

Keywords

20th century – American music – woman composer – contemporary music – musical analysis – musical style.

Resumo

Este estudo aborda a *Fantasia Milênio* (2000), de Zwilich, obra que exemplifica a natureza da criatividade pessoal da compositora e revela diversas influências musicais. Na sua música Zwilich emprega uma variedade de técnicas para promover diferentes impressões lúdicas e surpresas. O jogo contínuo de truques sobre ouvintes ao longo dos dois movimentos é uma das características da peça musical. Na maioria dos casos, o sentido de fragmentação criado na composição também resulta da construção de musical lúdica de Zwilich. Além disso, o jazz, idiomas populares e tradicionais são tratados com destreza na composição, que não se confina em um estilo musical. Essa peça pode servir como um modelo do equilíbrio com que Zwilich maneja estilos tradicionais e populares.

Palavras-chave

Século XX – música americana – compositoras – música contemporânea – análise musical – estilo musical

Ellen Taaffe Zwilich (Miami, Florida, 30 April 1939 –) is perhaps best known for her Pulitzer Prize of 1983 for *Symphony No. 1* (1982), and also for her *Concerto Grosso* (1985), a piece that draws from the materials and structures of the past. Since the 1980s she has generated a reputation both in the United States and Europe. Today her compositions enjoy worldwide recognition. She has continuously received commission works from different organizations and much of her music has been re-

*School of Music, National Sun Yat-sen University, Taiwan. Electronic address: kkhengk@yahoo.com.



corded. Indeed, beginning in the 1980s, Zwilich has produced a substantial body of work that demonstrates her originality. She has the ability to engage the listener in what she is doing and saying. Her music never lacks character and individuality. Zwilich has certainly made significant contributions to the development of American music.

This study, therefore, explores Zwilich's *Millennium Fantasy* (2000), which not only exemplifies the nature of Zwilich's personal creativity, but also reveals different musical influences on the composer. The composition was commissioned by a pianist, Jeffery Biegel, and a consortium of 27 orchestras, and was premiered on the 22nd of September, 2000 by Biegel and the Cincinnati Symphony Orchestra under Jesús López-Cobos. What is offered here in the *Millennium Fantasy* is what Zwilich left behind in her previous compositional styles that uses Bartók and Shostakovich-like musical idioms in favor of folk-like, jazz, popular and "classical" styles that provide a sense of freshness. Biegel describes the *Millennium Fantasy* as "classical-romantic in feeling" coupled with a "jazzy side" (Millennium Consortium, Sep. 1, 2000). The composition has been honorably grouped together with the music of Aaron Copland, Morton Gould and William Schumann.

The primary purpose of this paper is to examine some musical treatments and ideas that particularly appeal to Zwilich in her music. This includes a variety of her playful idioms that create humor and jokes in the composition. That is, the created musical events are different from one's expectations. Her playfulness in the music can certainly compare to that of Haydn. The manner of constructing certain musical events in Haydn's works often lay both inside and outside the framework of typical tradition and expectations. In most cases, the sense of fragmentation created in the *Millennium Fantasy* also results from Zwilich's playful musical construction. Thus, I shall also explore how the playful techniques shape the structure of the music in the composition, and examine how old/traditional ideas are incorporated into a new context.

The significance of the composition also lies in Zwilich's strategies in manipulating musical texture. She explores different combinations of musical styles and characters in the piece. Throughout the composition the music alludes to the style of jazz and popular music. At times, one is reminded of minimalist repetitive gesture. The music is written in a way that it gives a sense of past and present coming into one complete whole. To some extent, contrast of texture and timbre also shape the structure of the music. In this composition a folk theme is employed to serve as a nucleus for the music. Despite different musical styles found in the composition, the music is closely connected through thematic and motivic development.

On the other hand, to some extent, Zwilich also demonstrates that cohesion in music is not necessarily based on the use of themes and motive. Continuously em-



playing a particular musical mode of behavior and character in the composition is essential as well. Thus the creativity in the music is certainly evident.

Zwilich's music never goes against the conventional notions of contemporary music. In fact, she tries to discover new ways of treating them. Much of her music has been associated with the musical styles of Shostakovich, Prokofiev and Bartók. These composers' music has not only influenced many other composers in the twentieth century, but their compositions are also listed as standard music repertoire for both performances and academic study. Most listeners surely know about or have heard their music. For example, Zwilich herself also played Bartók's string quartets when she was in college. Not surprisingly, then, the listener is familiar with her music through her employment of past musical styles and sonic experiences. As a result, she consistently receives praise for her ability to compose music of high quality that has an immediate appeal to audiences.

Zdenek Macal, who conducted several of Zwilich's music compositions such as her Triple Concerto (1995), Third Symphony (1992) and *Celebration for Orchestra* (1984), asserts that "Ms. Zwilich always has new ideas or combinations. It's oriented on 20th-century development of music – Shostakovich and Prokofiev. She paints..." (apud Kandell, Mar. 10, 1996). In a music review, Rhian Samuel writes that

Ellen Taaffe Zwilich's swift rise to popularity, with a host of American commissions following her 1983 Pulitzer Prize, provides a significant comment on the direction of American symphonic music, for she relies heavily on the language and gestures of neo-Classicism, exploiting the orchestra traditionally with the exception, perhaps, of instrumental range. (Samuel, 1989, p. 311)

Indeed, much of Zwilich's music is perceived as "tonal" and "neo-Classicism." On the other hand, Zwilich's compositional output also demonstrates a wide range of musical styles; she is always searching for new ideas in her compositions. Zwilich once commented that

people try to decide what I'm supposed to do. It's hard enough for me. I don't want them to decide what I should be doing... There were people from each of those places [classical or jazz realms] who kind of looked askance at the other side. But that didn't make any sense to me; I wanted everything. (Oteri, Jun. 1, 2011)

What Zwilich is trying to do, as she says, "is to do something a little different with each piece so you have continuity with your own past and with music's past



while also taking off on a slightly new direction each time” (DeLorenzo and Zwilich, 1992, p. 47).

Since the last decade many of her compositions reveal Zwilich's penchant for American vernacular music. Examples can be seen in her *Clarinet Concerto* for Solo Clarinet and Large Chamber Ensemble or Orchestra (2002) and her Quintet for violin, viola, cello, contrabass and piano (2010). In the *Millennium Fantasy*, the music also never fails to keep the expressiveness of the folk theme. At the same time, she remarkably fuses 20th century musical idioms, including jazz and pop, in the composition. Zwilich seems to have opened a way to renew the melody and provide a new context for it. This is unlike her other orchestral compositions written in the 1980s and '90s such as *Concerto for Trumpet and Five Players* (1984), *Concerto for piano and orchestra* (1986), *Symbolon for orchestra* (1988), *Concerto for Bassoon and Orchestra* (1992), *Triple Concerto for violin, violoncello, piano, and orchestra* (1995), in which the music demonstrates a strong neo-classicism, a Bartokian and Shostakovich-like musical language with only slight traces of jazz elements. I shall now turn to the discussion of her *Millennium Fantasy*.

The music of *Millennium Fantasy* is based on an American spiritual/folk song, “I am a Poor Wayfaring Stranger,” that Zwilich's grandmother would sing to her as a child. “I can still remember her voice when I remember this, so it was a special pleasure to create a musical fantasy based on it,” said Zwilich (apud Naxos 8.559656). She also calls this piece as a “reflection” of the turn of the last century (Gelfand, Sep. 24, 2000). The composition has been well received since its premiere. The folk song also has been used by other composers such as Ernó Dohnányi in his *American Rhapsody* (1953) and George Crumb's *Unto the Hills* (2001) and in motion pictures such as *Cold Mountain* (2003) and *Romeos* (2011).

Millennium Fantasy is divided into two movements of unequal length, with the second movement longer than the first. Since it is a piece for piano and orchestra, Zwilich inserts a written-out cadenza-like passage for piano towards the end of the second movement, modeling the classical tradition of instrumental concertos. However, the theme is first introduced in flute, instead of the piano. Throughout the composition, the lyrical folk theme is most apparent at the opening and ending of the first movement and at the ending of the second movement. Like many concertos and orchestral pieces, Zwilich carefully creates a dialogue between piano and orchestra. The interplay of material and ideas are thrown from one instrument to the next to create musical flow. However, there are moments when contrasting moods are created in the music. For example, the peaceful mood in the folk theme in flute sings against the jazz and pop-like style of the piano. Nevertheless, the continuity among movements is evident; musical ideas are drawn from the folk theme and the music is connected through her use of motives and theme.



The piece begins with a most common element of Zwilich's musical style, that is, a long sustained note presented in crescendo, before introducing the folk song beginning at measure 8 in flute. Such a musical characteristic can be found in many of her compositions in the 1980s, for example, *Symbolo* (1988), Piano Trio (1987), Concerto for Trumpet and Five Players (1984) and Double Quartet for Strings (1984).

Unlike many modernist compositional writings where quoted folk themes and melodies tend to be brutally fragmented, deconstructed and transformed, here, the theme and melodic motives used in the music are straightforward and easy to detect. They are presented in rhythmic augmentation and diminution, different transpositions, fragmentation and occasionally with a slight change of intervals in the theme. Her willingness to communicate with the audience is evident. Generally, a three-note motive (eg. F#4-F#4-C#5 at measure 55 in the violins, based on the octave range where middle C is C4) taken from the melodic gesture of the opening theme is extensively used throughout the music. In addition, it is not difficult to notice that the music tends to emphasize at interval thirds, especially descending thirds. The interval is derived from the folk melody which is constructed basically in stepwise motions and with a few leaps in fifths and thirds.

Both theme and motive are also used as building materials to expand new musical ideas. For example, at measure 156 in the second movement in flute, the second half of the folk theme becomes a solo melodic line in a new form with altering pitches, intervals and new material added to it. Nevertheless, all these musical treatments are something to which ears are accustomed. Perhaps this is one reason why Zwilich's music is approachable. As she once pointed out, "the whole history of music, of all different kinds of music, shows that music is meant to be heard, it's meant to touch people" (apud Costa, Apr. 23, 2009).

In addition, the composition illustrates moments of repeated notes in small groups. The reiterated groups of notes are written in such a way that they remind one of minimalist repetition, though not without energy and vitality. The notion of classic minimalism is often explained as a repetitive element with only a slight change of rhythm and pitch. The music generally lacks rhythmic impetus and a goal-directed motion. The incorporation of "minimalist" repetitive texture in the *Millennium Fantasy* is not surprising, for Zwilich tends to incorporate diverse elements and styles of music of the past into her work, and at the same time uses elements of the musical language of her own time. Zwilich once remarked: "I want my music to integrate all of my past, all of my influences. I want people to hear where I came from, what was in my surroundings" (Dreier, Sep. 1983). Indeed, she has strong personal reactions toward the very wide range of music she has heard. Zwilich also claims that: "I consider myself an individual. I feel free to use whatever sources appeal to me: Balinese, 19th-Century, even the so-called avant-garde. Writing music



is a constant discovery process. I try to let the music take me someplace I've never been" (Shulgold, Oct. 6, 1985). To Zwilich, her music emphasizes musical values of "inspiration." She is committed to the belief that "inspiration engenders product, which, in turn, engenders more inspiration..." (Page, Jul. 14, 1985, p. 29).

Here, the "minimalist" texture that uses elements and ideas derived from the theme is presented in fragmentations. Zwilich employs it for several functions. For example, in the second movement, beginning at measure 44, a small group of the same pitches in a rhythmic pattern are repeated obsessively for a short period of time in horn to accompany the folk melody that occurs in trumpet. There are also moments where Zwilich creates a sense of textural layering through a minimalist technique. For instance, beginning at measure 116 in the second movement, the folk theme is fragmented into smaller units of pitches scattered among different instruments in a continuous, repeating manner, creating a sense of layering. The texture makes an obvious contrast with the previous event, and to some extent, it creates a sense of interruption. Despite her use of "minimalist" technique, the music never stays in stasis; rather, it gives a sense of forward-looking. Such musical handlings are not new in Zwilich's music; suffice to mention her *Double Quartet for Strings*. In that piece each "minimalist" texture varies according to different musical ideas. This in turn creates a sense of moment-by-moment, or fragmentation, while the music nevertheless progresses.

The approachability of Zwilich's music also lies on the fact that her music is "tonal" in a non-traditional sense. The folk theme could be in the key of either D dorian (with B-flat as a passing tone) or D minor with flattened seventh note (subtonic). Throughout the composition, D is served as the tonal pitch center. The pitch is used not only to introduce the first complete appearance of the folk theme and its subsequent reappearances, but is also employed to emphasize both the beginning and ending of the piece and important sections. Although the music may have a tonal center, generally, traditional functional harmony is absent. Chords with added notes, cluster tones and constant change of meter are frequently used. Her musical language is 20th century. As John von Rhein writes, Zwilich's "music has been identified with the 19th Century romantic tradition, but, in fact, its melodic and tonal orientation is informed by a broad range of influences that could have been born only in this century" (Rhein, Apr. 28, 1991).

Rhythmic vitality is also exhibited in this composition. Stresses on weak beats, off-beat rhythmic patterns and syncopations are commonly employed in the music. Indeed, there are moments when the music sounds jazzy. Jazz sound colors are usually produced by such as hi-hat, cup mutes, medium suspended cymbal sticks around rim, sizzle cymbal, pedal bass drum and others. Placing a somewhat slow-moving, peaceful mood, folk melody in a rhythmic vitality context certainly creates



a unique sense of combination; nevertheless, they blend well into one another. Indeed, her penchant for popular idioms is evident. Zwilich's jazz experience comes from her playing trumpet in a jazz band while studying at Florida State University. In an interview with Frank J. Oteri, Zwilich recalls that "we had a jam session every Sunday. And there were some really, really knowledgeable people and good jazz players" (Oteri, Jun. 1, 2011).

Evidence of Zwilich's pleasure in exploring new creative compositional writings is witnessed in this composition, as well. Her approach to the ending of the first movement reminds one of Haydn's playfulness in his music. According to Wheelock, a playful impulse could create different accomplishments in musical events:

A jest in music challenges the listener not simply as a local event but also in its influence on subsequent events and on the interpretation of prior events...a jest is not different from some other surprising disturbance that commands the listener's attention. The difference emerges...in a self consciousness of play with alternatives – with ambiguity, seeming contradictions, discontinuities, delays, and the like – that a jest invites in rehearsing the composer's own play with the materials of his art. (Wheelock, 1992, p. 6)

Nevertheless, the creation of playfulness and humour in music is not merely limited to the irregular handling of the principle structure and harmonic progression; it can be accomplished through a particular application of musical gesture, rhythmic patterns, dynamic levels and other musical characters. In other words, a play is created when an event differs from and is contrary to the understandable local syntax, habits of listening, or the public familiarity of characteristics, objects and patterns of style. Indeed, the techniques that show playfulness in music are successfully demonstrated in Haydn's music. Charles Rosen once wrote that the comic becomes "not only the characteristic mood of a work but often, particularly with Haydn, an essential technique" (Rosen, 1997, p. 97). Karl Ludwig Junker claimed that the music of Haydn contains humor: "Can anyone tell me one single work of Haydn in which humor would not always be a marked trait? One will find none" (apud Wheelock, 1992, p. 46).

What is interesting here in the *Millennium Fantasy* is that Zwilich creates a sense of ambiguity. The composer carefully prepares the ending by gradual moves back to its tonal pitch center D with less musical activity, thin texture and long sustaining notes beginning at measure 262, and so one would assume that the music is coming to a closure with most probably a fading ending. However, when the moment finally arrives at measure 288, and where a halt is inserted, Zwilich makes a twist, and



turns the music into a comic effect. The repeated D is then restated before preparing for a second *real* ending at measure 294 (Example 1). The fact is that the ear and mind had already become so accustomed to the traditional music structure, and had learned to make a semi-identification of the structural frame of a musical form. Thus, such musical handling, as Zwilich does, takes one by surprise. A similar type of playful impulse can also be found in her earlier work, *Double Quartet for Strings*. Such musical humor also brings to mind Haydn's music, notably his *String Quartet No. 2, op 33* ('The Joke').

That playful impulse occurs in music is not new. The manner of using amusement elements and characters can be traced back to the works of composers and artists from the 18th century arts. The Enlightenment ideal of that time found in arts a force for improving the human condition; artists should enlighten their audience through creative activity, invention and imagination. Suffice to mention not only the music of Haydn (1732-1809), as already noted, but also some paintings of Jean-Honoré Fragonard (1732-1806). Scholars such as J. Huizinga, Claudia Maurer Zenck, Mark Evan Bonds and Paul Cobley suggest that, at the end of 18th and at the beginning of the 19th century "humour became a frequent topic of discussion in European musical circles" (Cobley, 2008, p. 20; see also Bonds, 2008, p. 35, and Zenck, 2008, p. 55). In his *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*, J. Huizinga discusses the significance of play in regard to different realms such as philosophy, language, art, and cultural aspects. He points out that the 18th century was "an age full of play-elements and playfulness" (Huizinga, 1949, p. 173), and further questions that, "in the very idea of 'style' in art, is there not a tacit admission of a certain play-element? Is not the birth of a style itself a playing of the mind in its search for new forms?" (Huizinga, 1949, p. 186). Indeed, this was the period during which artists placed the highest possible emphasis on one aspect of moral ideas that included pleasing and teaching their audience and readers.

In *Millennium Fantasy* Zwilich carefully organizes another humorous musical handling at the second movement at measure 153 where the music projects a sense of ending, but a long pause is employed. Fermatas and grand pauses are also a frequent means by which Haydn dramatized his music.

Again, like the previous ending in the first movement of Zwilich's *Millennium Fantasy*, listeners would assume that the music is coming to an end (Example 2). What is intriguing here is that the passage occurs in the middle of the second movement, long before it reaches the real conclusion of the piece. Indeed, it is a musical event that was ambiguous and contradictory to the traditional syntax and expectations associated with the conventions. After a long halt (about eight measures) the music starts again and introduces a new melody at measure 156 in the flute. It is as if the music suggests a new beginning after the long pause; there



The image displays a page of a musical score for Example 1, covering measures 28 and 29. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left are Picc., Fl., Ob., Eng. Hn., Cl., B. Cl., Bsn., Cbn., Hn., Tpt., Perc., Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb.

Key musical markings and dynamics include:

- Tempo: $J = 60$
- Measure numbers: 28 and 29 are clearly marked at the beginning of their respective staves.
- Percussion: *am. sup. cymb. (soft)*, *fff*, *dim. al niente*
- Piano: *quasi pizz.*, *p*, *pp*, *p*
- Violins: *con sord.*, *fff*, *dim. al niente*, *via sord.*

Example 1



(about eight bars)
molto lunga

15

Picc. *molto lunga*

Fl. *molto lunga*

Ob. *molto lunga*

Eng. Hn. *molto lunga*

Cl. *molto lunga*

B. Cl. *molto lunga*

Bsn. *molto lunga*

Cbsn. *molto lunga*

Hn. (a2) *molto lunga*

Tpt. *molto lunga*

Perc. *f* *mf* *sm. susp. cymb.: b.d.* *l.v.* *sizzle cymb. sempre l.v.*

Pno. *mp* *sfz* *molto lunga*

Vin. I *molto lunga* *div. con sord.* *p*

Vin. II *molto lunga* *div. con sord.* *p*

Vla. *molto lunga*

Vc. *molto lunga*

Cb. *molto lunga*

(about eight bars)
molto lunga

15

Vin. I *div. con sord.* *p*

Vin. II *div. con sord.* *p*

Vla. *molto lunga*

Vc. *molto lunga*

Cb. *molto lunga*



is nothing that prepares the listener for the next musical event that follows. Indeed, the use of jokes is a common musical character and behavior in the composition. Zwilich's continuing playing of jokes in the music leads to listeners beginning to adapt and wonder when will be another occurrence of a humorous joke as the music progresses. The effect is parallel to one wondering when the next reoccurrence of a theme will eventuate in a piece of music.

Such a structural arrangement in the second movement can also be seen as a "sonata" form in a not-so conventional sense: 1-153 as an exposition, and 154-281 as a development (a cadenza-like passage from measures 216-279), with a recapitulation beginning at measure 282-357 where the melody returns in the flute and oboe. As in traditional compositions, the theme and motives here exist to serve the structure of the music. Within measures 154 and 281, Zwilich introduces the folk melody in a series of variations and fragmentations.

Nevertheless, like many unconventional compositions, structural ambiguity here also appears at the beginning of the second movement where there is nothing indicative that marks the beginning of the composition nor a sense of opening. The music begins with hectic exuberance in manner; it creates an effect that the piece has already been in progress sometime before the listener arrives. Such an opening reminds one of the music of modernists such as Stockhausen and his moment form. The structure is primarily an "individual event" and "moment-to-moment" continuity (Griffith, 1995, p. 207). Generally, in moment form structure there is no logic to the overall form nor sense of direction at every moment of the music; the music is written in such a way that it does not have a recognizable beginning.

Surprisingly, one would expect another joke at the conclusion of the second movement, as Zwilich presented in the previous movement, waiting and wondering when will be the true ending of the piece. However, this time Zwilich gives only one time ending; no joke is attached to it. Indeed, the false impressions she gave in the music previously – here I am referring to the unexpected repeat at the end of the first movement and the sudden ending in the middle of the second movement – makes one believe that there would be another joke before the real ending of the entire composition. Zwilich certainly has the ability to play jokes with her listeners.

Apart from the musical humor that occurs in the composition, there are moments when the music provides a sense of fragmentation. The flow of the music is often cut off by a sudden change of textures and musical ideas. There are also times when the music gradually builds up the intensity to reach a point where one would expect a climax, but that never happens. An example can be seen at measure 22 in the second movement where the musical tension is building up gradually through an increase of dynamics and a full texture, then the orchestra is abruptly cut off and



The musical score for Example 3 is a page from a larger work, showing the orchestral parts for measures 1 through 4. The score is arranged in a standard orchestral layout with staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (Eng. Hn.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Bsn.), Contrabassoon (Cbsn.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Key features of the score include:

- Flute (Fl.):** Starts with a second ending bracket labeled '(a2)' and a measure rest '2'. The part begins with a *p sub.* dynamic, followed by a *cresc. poco a poco* section, and ends with a *f* dynamic.
- Oboe (Ob.):** Mirrors the Flute part with *p sub.*, *cresc. poco a poco*, and *f* dynamics.
- English Horn (Eng. Hn.):** Features a melodic line with *p sub.*, *cresc. poco a poco*, and *f* dynamics.
- Clarinet (Cl.):** Mirrors the English Horn part with *p sub.*, *cresc. poco a poco*, and *f* dynamics.
- Trumpet (Tpt.):** Enters in measure 3 with a *p sub.* dynamic, followed by *cresc. poco a poco*, and ends with a *f* dynamic.
- Percussion (Perc.):** Provides a rhythmic accompaniment with *cresc. poco a poco* and *mf* dynamics.
- Piano (Pno.):** Features a complex accompaniment with *mf* dynamics, *cresc. poco a poco*, and *ff* dynamics.
- Violin I (Vln. I):** Starts with a measure rest '2' and *cresc. poco a poco*, ending with *f*.
- Violin II (Vln. II):** Mirrors the Violin I part with *cresc. poco a poco* and *f* dynamics.
- Viola (Vla.):** Features a *div.* (divisi) section with *p* dynamics, *cresc. poco a poco*, and *f* dynamics.
- Violoncello (Vc.):** Features a *div.* section with *mf* dynamics, *cresc.*, and *f* dynamics.
- Contrabass (Cb.):** Features a *poco f cresc.* section and ends with *f*.



replaced by the piano part, in triplets, in a descending motion at measure 23 (Example 3). Similar treatments are also found at places such as measures 29 and 30, and 80 and 81 in the second movement.

Zwilich's approach to fragmentation in the music can be found in her other compositions. For example, in her Double Quartet for Strings, Zwilich tends to juxtapose both traditional and contemporary musical styles. In this piece, the imitative texture that reflects familiarity with a counterpoint musical style is preceded by minimalist static musical texture, showing the composer's eclectic taste in styles.

To some extent, the somewhat psychedelic piano cadenza-like passage here can be comparable to John Adams' *Century Rolls* (1996), a piece that not only captures the vitality as in Conlon Nancarrow's Studies for player piano, but also demonstrates the possibilities afforded by the minimalist musical process and combines it with popular vocabulary and traditional European art. The cadenza in the *Millennium Fantasy* is technically demanding and idiomatic for the keyboard. This passage gathers almost all the piano events and materials that are scattered in the first movement. Similarly, the music also shows somewhat repetitive mechanistic characters and exciting pulses of rhythms in fast pace. It is certainly a challenging piece for the pianist; it makes great demands, especially on the player's agility, and accuracy.

In her music Zwilich employs a variety of techniques to promote different playful impressions and surprises. The unexpected that take one by surprise constantly intrude into the composition. Yet, there is nothing uncompromising in her music. Jazz, popular and traditional idioms are nicely and evenly treated in the composition; the composition is not confined to one musical style. Not only does her music display a synthesis of styles and ideas from the past and present, which creates her musical identity, but also it is from such a synthesis that Zwilich creates musical familiarity in hearing. Indeed, there is no "avant-garde" musical idioms used in the composition. This is only because Zwilich is aware of and keenly in communication with her listeners. It is thus not surprising that her music is perceived as "accessible" and "approachable."

Indeed, Zwilich has created a musical syntax as rich in expressive as in musical style, diversity and ideas. Her music certainly demonstrates a variety of expression. There is, for example, the expressive but peaceful folk theme, and the energetic and lively pop and jazz rhythms, and yet also the repetitive "minimalist" texture. In the composition she is trying to discover new ways of treating the musical past and present, and the music with which she is familiar. She tends to create music that players find challenging to perform and audiences find stimulating to hear. Despite the fragmentation in texture, the playful techniques certainly play a trick on the listener, showing her creativity in the music. Zwilich's music certainly has her stamp



of originality and character, which simply do not conform to the expectations that have been related to the musical styles of Bartók, Shostakovich or Prokofiev. Indeed, this piece might serve as a model of the perfect balance that Zwilich strikes between traditional and popular styles.

Musically, unity is achieved in a way such that the theme never undergoes extensive development that leads to an unrecognizable new form. The motives and other musical materials such as interval thirds can be traced directly back to the folk theme. In addition, the continuous playing of tricks on listeners throughout the two movements is one of the musical characters of the piece.

In general, tonality is present only in the form of the folk theme. Although traditional harmonic progression is absent, the music sounds tonal and approachable; Zwilich employs D as tonal center in the music. Her use of a cadenza-like passage and the “sonata” form in the music reveals clear sources from the classical period. Indeed, Zwilich has incorporated tradition into her own contemporary idiom with exceptional imaginative power.

To some extent, her playfulness creates fragmentations and unpredictable musical direction. An abrupt change of texture and sudden cut-off of tension towards the climax in the music also provide a sense of fragmentation. Throughout the composition Zwilich has successfully drawn on past musical ideas and applied them to the music world of the 20th century. Her compositional ideas are distinctive. By incorporating a wide disparity of styles in her composition, Zwilich gives the theme and the music a fresh way of presentation.



REFERENCES

- Bonds, Mark Evan. "Listening to Listeners." In: Mirka, Danuta and Agawu, Kofi (eds.). *Communication in Eighteenth-Century Music*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2008, p. 34- 52.
- Cobley, Paul. "Communication verisimilitude in the eighteenth century." In: Mirka, Danuta and Agawu, Kofi (eds.). *Communication in Eighteenth-Century Music*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2008, p. 13-32.
- Costa, Damian da. "Twas Zwilich! Composer at 70." *The New York Observer*, April 23, 2009. <http://www.observer.com/2009/04/was-zwilich-composer-at70>.
- DeLorenzo, Lisa C. and Zwilich, Ellen Taaffe. "An Interview with Ellen Taaffe Zwilich." *Music Educators Journal*, v. 78, n. 7, Special Focus: Women in Music, Mar. 1992, p. 46-47.
- Dreier, Ruth. "Ellen Taaffe Zwilich." *High Fidelity/Musical American*, XXXIII: MA 4-5, Sep. 1983.
- Gelfand, Janelle. "Concert Reviews." *The Cincinnati Enquirer*, Sep. 24, 2000. http://jefferybiegel.com/jeffrey_b_reviews_2.htm
- Griffith, Paul. *Modern Music and After*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Huizinga, J. *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. London: Routledge, 1949.
- Kandell, Leslie. "Zwilich Paired with Beethoven." *The New York Times*, Mar. 10, 1996.
- "Millennium Consortium Project means multiples performances of New Zwilich work." *NewMusicBox*, Sep. 1, 2000. <http://www.newmusicbox.org/articles/Millennium-Consortium-Project-means-multiple-performances-of-new-Zwilich-work>.
- Naxos 8.559656, compact disc cover. Zwilich, E. T. *Millennium Fantasy*/ Images/ Peanuts Gallery. Biegel, Gainsford, H. L. Williams, Florida State University Symphony, Jimenez.
- Oteri, Frank J. "Ellen Taaffe Zwilich: Goose Bumps in the Candy Shop." *NewMusicBox*, Jun. 1, 2011. <http://www.newmusicbox.org/articles/ellen-taaffe-zwilich-goose-bump-in-the-candy-shop>.
- Page, Tim. "The Music of Ellen Zwilich." *The New York Times Magazine*, Jul. 14, 1985, p. 26-31.
- Rhein, John von. "Zwilich's Compositions, Not Her Sex, Set Her Apart." *Chicago Tribune*, Apr. 28, 1991.



Rosen, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W .W. Norton & Company, 1997.

Samuel, Rhian. "Review." *Music & Letters*, v. 70, n. 2, May 1989, p. 310-312.

Shulgold, Marc. "Zwilich's 'Celebration' to Ring in Previn Era." *Los Angeles Times*, Oct. 6, 1985.

Wheelock, Gretchen A. *Haydn's Ingenious Jesting with Art: Contexts of Musical Wit and Humor*. New York: Schirmer Book, 1992.

Zenck, Claudia Maurer. "Beethoven's 'Piano Solo' Op. 31 No.1." In: Mirka, Danuta and Agawu, Kofi (eds.). *Communication in Eighteenth-Century Music*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2008, p. 53-80.

KHENG K. KOAY is Assistant Professor of Musicology in the School of Music at the National Sun Yat-sen University, Taiwan. Her articles and chapters on music of Sofia Gubaidulian, Alfred Schnittke, Daniel Bernard Roumain, Aaron Copland, William Grant Still, John Adams, Michael Daugherty, Geörgy Ligeti and Louis Andriessen have appeared in numerous scholarly journals and books. She is the author of *Tracing the Beats: The Fusion of American Vernacular and Western Art Music* (Kaohsiung, Taiwan: National Sun Yat-Sen University Press, 2012).



Arquivo Russo: o resgate de um acervo histórico

*Myrian Dauelsberg**

De 1930 ao início dos anos 1990, grandes artistas soviéticos realizaram gravações em discos de acetato e fitas de plister, formando um arquivo dos mais significativos na Gostradio de Moscou. Participaram dessa coletânea, hoje intitulada “Arquivos históricos russos”, gênios musicais do porte de David Oistrakh, Mstislav Rostropovitch, Sviatoslav Richter e Emil Gilels, além de Rozhdestvensky e Mravinsky à frente da lendária Orquestra Filarmônica de Leningrado.

Em 2004, durante uma de minhas viagens à Moscou, tomei conhecimento da existência desse acervo que foi divulgado somente após a abertura política. Coincidentemente, em 2005, a Vison Digital foi contratada para recuperar, restaurar e masterizar obras desse arquivo para distribuição em cds exclusivamente na Europa. Surgiu então a ideia de lançar parte dessa coletânea preciosa também no Brasil. Alguns dos registros tinha mais de 70 anos e apresentavam qualidade insuficiente; as interpretações mereciam, porém, um grande trabalho de recuperação por seu valor incalculável.

*Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brazil. Endereço eletrônico: myrian@dellarte.com.br.



Foi com entusiasmo que nos associamos à Biscoito Fino para concretizar um projeto que traz aos amantes da música clássica uma inestimável coleção de tesouros russos. Além do valor intrínseco do repertório, o que temos de mais precioso é a preservação da interpretação de autênticos ícones da música, captados em sua plenitude artística, como é o caso dos regentes Evgeny Mravinsky e Gennady Rozhdestvensky, incluídos nesse lançamento.

Existe também uma forte conotação afetiva no empreendimento, pois nossa história está intimamente associada aos músicos e bailarinos russos, que vieram ao Brasil pela primeira vez por nosso intermédio. Na verdade, a história é ainda mais antiga para mim e começa em Paris, onde fui educada e passei boa parte da minha juventude. Na época, era noiva do presidente da gravadora Chant du Monde, que tinha a exclusividade das gravações soviéticas e representava a Melodyia, única empresa de discos da URSS, naturalmente estatal. Dessa forma, conheci muito cedo as grandes orquestras e os solistas da “cortina de ferro” — expressão cunhada por Churchill para designar o império soviético. Fiquei maravilhada com a excelência dos conjuntos, então praticamente desconhecidos na Europa, menos ainda no Brasil! Essa situação era decorrência, basicamente, da Guerra Fria, que não permitia à cultura soviética cruzar as fronteiras ocidentais. As turnês de orquestras, conjuntos de câmara e solistas russos eram raras e quase que proibidas. Havia, por parte das autoridades soviéticas, o temor de ver seus artistas pedirem asilo neste lado do mundo, o que viria a acontecer com certa frequência. Não foram poucos os casos de músicos, bailarinos e desportistas que se evadiram desta forma.

Na época, sequer cogitava tornar-me empresária. Quis o destino que nessa segunda atividade, os primeiros artistas trazidos ao Brasil fossem exatamente os russos! Ao longo dos anos, não foram poucas as grandes orquestras, solistas e célebres companhias de balé que trouxemos, tanto da antiga União Soviética quanto, após a abertura, da atual Rússia. Enumerá-los, todos, seria longo, mas não podemos deixar de citar nomes da magnitude de Rostropovich, Spivakov, Tretiakov, Bashmet, Vengerov e Dorensky; de orquestras como a Filarmônica de Leningrado (posteriormente São Petersburgo), Orquestra Sinfônica da Rádio Moscou, I Virtuosi de Moscou e Orquestra de Câmara de Moscou, tendo à frente regentes como Temirkanov, Jansons, Kitayenco e Svetlanov, para citar apenas alguns. E foi com muito orgulho, também, que trouxemos nessa época os balés Kirov e Bolshoi para extensas turnês sul-americanas.

Nesse primeiro lançamento, com cinco CDs dedicados a Stravinsky, está a oportunidade de apreciar obras raramente tocadas como “Movimentos para piano e orquestra” com Sviatoslav Richter como solista da Orquestra Sinfônica do Conservatório de Moscou sob a regência de Yury Nikolaevsky, também o “Concerto Ebony” para clarinete e Jazz Band. Ainda há a arte extraordinária de Evgeni Mravinsky e de Gennady Rozhdestvensky, dois grandes nomes da regência russa.



Entre 1982 e 1986, tentamos insistentemente trazer ao Brasil o grande Mravinsky, que conhecemos em Leningrado. Foram inúmeras as viagens que fizemos à URSS com esse objetivo. Infelizmente, sua saúde debilitada não permitiu que esse sonho se concretizasse. Mravinsky dominou com enorme destaque a cena da música clássica soviética em boa parte do século XX. Assumiu a direção da Filarmônica de Leningrado, atual São Petersburgo, em 1938, na qualidade de seu diretor permanente, após conquistar o 1º prêmio no Concurso Nacional de Regência. E se manteve à frente da orquestra até sua morte, em 1988. O estilo de Mravinsky foi marcado pela universalidade do repertório; ia do Clássico ao Contemporâneo, passava pelo Romântico, e dava ênfase especial aos compositores russos. Sua importância é comprovada pelo grande Shostakovich que lhe dedicou nada menos que seis sinfonias, além do Canto das florestas, do Concerto para violino nº 1 e do Concerto para violoncelo nº 1. Ficou famoso, ainda, por suas interpretações de Brahms, Bartók, Mozart, Beethoven, Wagner e Sibelius além, naturalmente, dos russos, com destaque para Shostakovich, Prokofiev e Rimsky-Korsakov. Foi também um dos intérpretes mais consagrados de Tchaikovsky, devolvendo a sua obra toda a grandeza, dignidade e profunda sensibilidade. Seus assistentes, Yuri Temirkanov e Mariss Jansons, assumiram a titularidade da orquestra após a sua morte.

Ainda vivo e atuante, Rozhdestvensky é tido como um dos melhores intérpretes de Shostakovich, Prokofiev e dos compositores modernos russos. É também uma respeitada autoridade em Tchaikovsky e Sibelius. Suas atuações são marcadas por uma grande sensibilidade e uma comunicação gestual das mais eloquentes. Um crítico já disse que a música regida por ele “parece estar permanentemente em movimento”. O maestro pode ser melhor apreciado nos ensaios, onde sua atuação prima pela atenção às minúcias da partitura e pela busca da unidade estrutural. É, sem dúvida, um detalhista obstinado. Rozhdestvensky foi um dos primeiros regentes soviéticos a empreender uma carreira internacional. Foi regente entre 1982 e 1991, foi diretor da Orquestra Sinfônica do Ministério da Cultura e regente titular do Teatro Bolshoi e da Sinfônica da Rádio de Moscou, entre outras orquestras. É, desde 1987, professor de regência na Academia Chigiana de Siena.

Esse lançamento de antigas gravações desconhecidas de Mravinsky compensa-nos, de certa forma, da frustração de não ter logrado trazê-lo ao Brasil. Muito mais eloquente que qualquer comentário é a realidade da música levada nesses preciosos registros, totalmente inéditos no Brasil, cujo valor artístico é inestimável.

A disponibilização desse acervo pela Dell'Arte e pela Biscoito Fino constitui, sem dúvida, um marco histórico em nossa discografia. Dessa forma, podemos preservar e colocar ao alcance do público e, sobretudo, dos artistas jovens interpretações mágicas que servirão, no mínimo, como parâmetros para as futuras gerações de músicos e como inesgotável fonte de intenso prazer estético para todos nós. Em



2011-2012 foi lançada a coleção “Arquivo Russo”, composta por quatro séries com gravações inéditas: Igor Stravinsky (4 CDs) para comemorar os 40 anos de morte do compositor; Sviatoslav Richter (5 CDs); Dmitri Shostakovich (4 CDs); e Piotr Tchaikovsky (4 CDs).

MYRIAN DAUELSBERG é docente da Escola de Música da UFRJ, pianista, empresária musical e professora que formou gerações de pianistas no país. Filha da saudosa violinista Mariuccia Iacovino e do saudoso pianista Arnaldo Estrella, compõe uma família de músicos. Foi diretora da Sala Cecília Meirelles (1974-1979), cuja gestão hospedou a Bienal de Música Brasileira, fundada pela Funarte, em 1975. Atualmente é presidente da Dell’Arte, produtora que trouxe para o Brasil os maiores músicos, orquestras e companhias do cenário internacional, tais como Luciano Pavarotti, José Carreras, Plácido Domingos, Jessye Norman, Montserrat Caballé, Kiri Te Kanawa, Katleen Battle, Mstislav Rostropovitch, Martha Argerich, Isaac Perlmann, Ivo Pogorelich, Yo Yo Ma, a companhia de ballet de Maurice Béjart, o Balé Bolshoi, o Ballet de Kirov, o New York City Ballet, a Companhia Antonio Gades e a Academy St. Martin on the Fields.



O compositor Gilberto Mendes e os 50 anos do Manifesto Música Nova

*Rubens Russomanno Ricciardi**

*Clotilde Perez***



Gilberto Mendes. Santos, 13 de julho de 2013.

Ao completar 91 anos, o compositor Gilberto Mendes – Santos (SP), 13 de outubro de 1922 – reflete sobre o cinquentenário do Manifesto Música Nova, revelando detalhes importantes sobre a participação de diversos membros do movimento musical e suas relações interpessoais e intelectuais com membros do movimento literário paulista da época, bem como as experiências internacionais.

* Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, SP, Brasil. Endereço eletrônico: rrrr@usp.br.

** Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. Endereço eletrônico: cloperez@terra.com.br.



Rubens Russomanno Ricciardi e Clotilde Perez: Como foi idealizado o Manifesto Música Nova (MMN)? Você foi signatário, há 50 anos, do Música Nova, o que seria hoje um Manifesto da mesma natureza?

Gilberto Mendes: Rogério Duprat foi um dos principais ou o principal articulador do manifesto Música Nova. Ele escreveu e nós concordamos com tudo e assinamos. Ele tinha forte formação em filosofia de um modo geral. E nós, quando muito, líamos Marx. Acho que não seria possível um manifesto com a mesma natureza hoje. Na atualidade, está tudo muito misturado, são muitos pontos de vista, tudo muito variado; naquele tempo não tinha muito isso. Hoje tem muita mídia junto, celebridades, uma forte indústria da cultura; mas, já na época, nosso grupo foi muito favorecido pela mídia. Jornalista gosta de causar sensação e a gente causava sensação com a música esquisita que a gente fazia. Quanto mais falavam mal da gente, mais a gente ficava famoso. E ficava famoso porque falavam mal. O contexto hoje é outro. Naquela época tinha menos coisas, mas tudo aconteceu principalmente porque andávamos com os concretistas. O concretismo foi muito forte no Música Nova (o grupo Noigandres). E nós éramos muito amigos... Eles eram amigos muito inteligentes, muito cultos, os concretistas paulistas, o Haroldo de Campos, o Augusto, mas principalmente, o Décio Pignatari. O Décio morou na Europa e era amigo do Pierre Boulez (1925-), mas também do pessoal do teatro do Jean Louis Barrault (1910-1994), Madaline Renaud (1900-1994), que se ligava ao movimento da música nova francesa. O Décio andava com eles, acompanhava tudo; e até ajudou a vender ingressos para eles. A primeira vez que a gente foi à Alemanha com os construtivistas nós encontramos com todos. Durante o Festival em Darmstadt ficava todo mundo no mesmo espaço e nós cruzávamos no refeitório e nos corredores com nomes importantes. Encontrei o Stockhausen (1928-2007) saindo do banheiro! O Música Nova teve forte vínculo com a literatura, mas principalmente com a poesia concreta. Nós estávamos seguindo na música um caminho equivalente ao que eles seguiam na poesia. Nosso Manifesto foi publicado na Revista Cruzeiro (que circulou de 1928 a 1975), que era uma revista de variedades, mas a mais famosa e importante da época. Não apenas o Manifesto foi publicado, mas também entrevistas, comentários – nosso manifesto foi incentivado por eles e publicado na revista deles. Nós quisemos segui-los e daí fizemos o Manifesto; mas, realmente, quem era bom de filosofia era o Rogério Duprat (1932-2006), como tinha formação em filosofia, ele fez a estrutura básica do texto do manifesto, ainda que nós debatêssemos muito todos aqueles assuntos.

RRR e CP: Em que sentido o senhor identifica as influências do Música Nova na composição musical no Brasil das décadas posteriores?

GM: Eu nem queria compor, ser músico: queria ser escritor, mas tive uma grande influência do meu então cunhado, Miroel Silveira (1914-1988), que me dizia “volta



para Santos e volta a estudar música”. Ele e minha irmã eram amigos desde a infância e depois na juventude eles se reencontraram e se casaram. Miroel foi muito importante na minha vida. Tinha muita sensibilidade musical e me incentivava.

O Festival Música Nova e o Manifesto influenciaram bastante. O Manifesto foi muito discutido na época. Foram muitos debates, por exemplo, houve um com o Marlos Nobre (1939-), no teatro de Arena em São Paulo muito relevante para o Manifesto, e como consequência desse debate teve uma polêmica no jornal a *Gazeta* – um vespertino em São Paulo muito importante, na época. Quem escreveu sobre o manifesto na *Gazeta* foi um professor de filosofia da Universidade Católica de Santos, um que queria ser músico e estudava composição com o Camargo Guarnieri (1907-1993): era o Sá Porto – e o Guarnieri que não era muito dado a Filosofia, pediu para ele escrever. E o texto foi escrito em um tom muito alto de filosofia. O texto foi bem crítico, até porque o Guarnieri estava em outra linha, o neofolclorismo, e eu respeito muito, mas a nossa posição era muito diferente, não era necessariamente contrária, mas era completamente diferente da linha mais folclorista e até nacionalista que ele seguia... Eram os anos 50, muita coisa acontecendo na Europa e nós tínhamos influência de Stockhausen e Gyorgy Ligeti (1923-2006), dos festivais de Donaueschingen e Darmstadt. E quem respondeu ao Sá Porto-Guarnieri foi o Rogério Duprat, e fez uma resposta duríssima, para acabar mesmo. E o Geraldo Ferraz (1905-1979), grande polemista e escritor de Santos, que era também o chefe do jornal *A Tribuna em Santos* – eu escrevia nesse jornal – quis que a resposta saísse na *Tribuna*, e assim fizemos. Mas eu não sou de conflito, escrevi a resposta, mas fiz um texto com muita consideração ao Guarnieri, até porque o que nós fazíamos não era necessariamente contrário a ele, era diferente.

E, sabe que ele ficou meu amigo? Mas a polêmica toda ficou um pouco “anti-Guarnieri” e nós queríamos apenas contrariar a dominação hegemônica que eles tinham. Eu até quis estudar com o Guarnieri, ele perguntou se eu tinha estudado contraponto e eu disse que não; e ele queria que eu estudasse com um aluno dele antes e aí eu que não quis. Queria ter sido aluno do Guarnieri mesmo. Fui autodidata, com o Guarnieri não deu certo, com o Koellreutter (1915-2005) também não deu certo porque ele morava na Bahia, no Rio de Janeiro; e acabei tendo apenas umas poucas aulas com o Claudio Santoro (1919-1989) e com George Olivier Toni (1926-). Do Guarnieri eu guardo uma lembrança feliz porque pude conviver muito com ele já no final da vida.

RRR e CP: Como você vê hoje o que se tem definido como pós-modernidade?

GM: Para mim as coisas vão se modificando por si mesmas, meio naturalmente. É um movimento natural que tudo se modifique. O conceito de vanguarda, por exemplo, é uma coisa do século XX, mas que passou. O pós-modernismo, essa baboseira, vai



por aí, mas o que tem de real nele é o cansaço do politicamente correto, dessas briguinhas, dessas picuinhas, dessas igrejinhas estéticas. O século XX foi um tanto intolerante e agora há mais abertura.

RRR e CP: Como você vê ou posiciona John Cage no panorama da composição musical do século XX e atual? Quais foram, conforme sua visão, os grandes nomes e tendências enriquecedoras nesse campo, e como você vê a música conceitual hoje?

GM: Ela é parte integrante e importante do panorama geral da música, panorama que, se você quer puxar uma linha qualquer, é possível dar predominância àquela que você puxou... A minha natureza é de gostar de tudo que é bom, e até de música ruim, algumas eu gosto; não tenho um ideal partidarista, de quem briga com todo mundo, nunca criei inimizade com um ou com outro. Minha luta, expressa no Manifesto Música Nova e no Festival Música Nova, era apenas para ampliar as opções; participei como meio para conseguir que a nossa música fosse tocada; eu era contra o domínio que eles tinham do panorama musical da época.

RRR e CP: Como você vê as perspectivas da composição musical para o futuro da música nacional e internacional?

GM: Sou sempre a favor da abertura... O festival agora está mesmo em uma nova fase. Na época do seu lançamento, era tudo muito novo, a escola franco-alemã, foi um grande momento da música, altamente sofisticada e difícil, mas o pecado básico dela foi eliminar a comunicação que a música do passado sempre teve. O grande Beethoven (1770-1827), Brahms (1833-1897), Bach (1685-1750) sempre foram admirados por todos. Essa “nossa” música não chegou às pessoas, temos que aceitar isso, apenas um compositor ou outro; ela ficou afastada e esse foi o pecado básico: se afastar totalmente da comunicação e, mais ainda, eliminar totalmente a emoção musical. Não vou dizer que não tem nada de emoção, mas é uma emoção extremamente particularizada, apenas para quem está intimamente dentro, não tem aquela emoção que vem do geral, ela não se conecta em ponto algum com o popular e a música do passado sempre se conectou com o popular, mesmo porque a música popular e a música erudita, segundo Bartók (1881-1945) são uma só.

RRR e CP: Você nasceu no ano da Semana de Arte Moderna de 1922. Haveria alguma simbologia ou influência no seu papel posterior na música brasileira?

GM: Acredito que não; até porque uma coisa não tem ligação com a outra, mas não deixa de ser algo de que todo mundo se lembra. E porque dá “um certo charme”, e eu não me oponho! Não apenas coincidi com a Semana de Arte Moderna, também com a fundação do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e ainda o lançamento do *Ulysses*, de James Joyce; tudo foi em 1922.



RUBENS RUSSOMANNO RICCIARDI é professor titular do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, campus Ribeirão Preto, tendo ingressado como docente no campus de São Paulo em fevereiro de 1999. Compositor, maestro e pianista; aluno de Olivier Toni (desde 1979); graduado (Licenciatura) em Música pela ECA-USP de São Paulo (1982-1985); aluno de Gilberto Mendes e Stephen Hartke (composição); especialização em Musicologia pela Universidade Humboldt de Berlim (1987-1991), sob a orientação de Günter Mayer; Mestrado em Estética Musical sobre Hanns Eisler (1995), Doutorado em Musicologia Histórica sobre Manuel Dias de Oliveira (2000), Livre-docência em Composição e Linguagem Musical (2003) e professor titular em Práticas Interpretativas: Regência e Piano (2006) pela ECA-USP. Áreas de atuação: Composição (*poiesis*), Musicologia (*theoria*) e Interpretação/Performance (*praxis*) em música. Fundador e diretor artístico do Ensemble Mentemanuque voltado à música contemporânea (desde 1993), do Madrigal Ademus (desde 2002) e da USP-Filarmônica (desde 2011). Diretor artístico do Festival Música Nova Gilberto Mendes (anual, desde 2012) em parceria com o SESC-SP. Coordenador científico do Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance (NAP-CIPEM) (desde 2012) pela Pró-Reitoria de Pesquisa da USP. Professor responsável pelo Centro de Documentação Memória Musical Brasileira da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP (desde 2012).

MARIA CLOTILDE PEREZ RODRIGUES BAIRON SANT'ANNA é professora associada da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Livre-docente em Ciências da Comunicação pela ECA-USP (2007). Pós-doutora em Comunicação pela Universidad de Murcia, Espanha, com bolsa da Fundación Carolina (2009). Pós-doutora pela Universidade Católica Portuguesa, Porto (2011). Doutora em Comunicação e Semiótica (2001) e Mestre em Administração de Marketing (1998) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Administradora formada pela PUC SP (1994). Professora da PUC SP. Professora convidada da Universidade Católica Portuguesa, junto ao Programa de Mestrado em Marketing (desde 2004). Professora convidada da Universidad de Murcia, Espanha, junto à Facultad de Comunicación (desde 2009). Editora da revista *Signos do Consumo*. Organizou os livros *Universo Sínico da Pirataria: Falso? Verdadeiro!* (2013), *Hiperpublicidade 1*, *Hiperpublicidade 2* (2007) e *Voluntariado e a Gestão das Políticas Sociais* (2005). Autora de *Signos da Marca* (2004), *Mascotes*, *Semiótica da Vida Imaginária* (2011) e coautora de *Psicodinâmica das Cores em Comunicação* (2006) e *Comunicação e Marketing: Teorias da Comunicação e Novas Mídias* (2003). Autora de vários artigos e capítulos de livro no Brasil e no exterior nas áreas de Semiótica, Consumo, Publicidade, Marcas e Estudos de Tendências.



Notas introdutórias a *En Rêve* de Henrique Oswald

André Cardoso*

Resumo

Notas introdutórias sobre a obra *En Rêve* de Henrique Oswald (1852-1931) e a edição feita a partir de cópia manuscrita pertencente ao acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Palavras-chave

Henrique Oswald – música brasileira – romantismo musical – edição musical.

Abstract

Introductory notes to the work *En Rêve* by Henrique Oswald (1852-1931), and the edition made from handwritten copy belonging to the collection of the Alberto Nepomuceno Library of the School of Music of the Federal University of Rio de Janeiro.

Keywords

Henrique Oswald – Brazilian music – musical Romanticism – music edition.

No volume 23, nº 1 da *Revista Brasileira de Música*, seguindo ideia original de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo de editar e publicar manuscritos do acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, apresentamos a edição da *Romanza* (1898) para orquestra de cordas de Henrique Oswald (1852-1931). Naquela ocasião, que representou a retomada da RBM após oito anos fora de circulação, a partitura de Oswald foi publicada sem um texto introdutório, procedimento implementado a partir do volume 23, nº 2. A publicação da *Romanza* em 2010 viabilizou, no ano seguinte, sua gravação pela Orquestra Acadêmica da Unesp, sob a regência do maestro Lutero Rodrigues. O fonograma foi incluído no CD “A orquestra de cordas no romantismo brasileiro” (OAUNESP001) junto com obras de Francisco Braga (1868-1945), igualmente publicadas no *Arquivo de Música Brasileira* da RBM 24-/1 (*Gavota* e *Minueto* de “O contratador dos diamantes”). Para o mesmo CD, fornecemos ainda as partituras e partes do *Madrigal-Pavana* e *Marionettes* de Francisco Braga e *Saudade*, *Pierrot*, *Tetéia* e *Folguedo* de Leopoldo Miguez (1850-1902), todas editoradas a partir do projeto “Digitalização e edição de obras do acervo de manuscritos da Biblioteca Alberto Nepomuceno da

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



Escola de Música da UFRJ”, registrado na Universidade Federal do Rio de Janeiro, base Sigma, sob o código 10508.

A obra de Oswald que trazemos para o presente volume da RBM faz o caminho inverso. *En Rêve* foi uma das primeiras obras editoradas pelo projeto. Em 2003, foi gravada pela Orquestra Sinfônica da UFRJ, sob minha regência, e incluída no CD “Leopoldo Miguez & Henrique Oswald” (EMUFRJ-006), com financiamento do Fundo Nacional de Cultura do Ministério da Cultura. Em 2006 publiquei o artigo “Elementos impressionistas na obra *En Rêve* de Henrique Oswald” na revista *Per Musi* nº 14, do Programa de Pós-graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Agora, completando o ciclo edição-artigo-gravação, apresentamos a partitura de *En Rêve* no *Arquivo de Música Brasileira*.

A fonte utilizada para a presente edição foi a cópia manuscrita pertencente ao acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ, de autoria de Sissy Oswald, filha do compositor. A obra foi escrita originalmente para piano e posteriormente orquestrada. Não podemos precisar a data de composição, mas foi certamente escrita no período que abrange os últimos 20 anos de vida do compositor, a partir de 1911, quando assumiu as funções de professor de piano do Instituto Nacional de Música. A obra foi dedicada a Leosinha Magalhães de Almeida, uma de suas alunas e primeira biógrafa:

Un Rêve é um fascinante sonho de fadas ao som de uma harpa eólia. Conservo-lhe o autógrafo com ternura filial e imensa gratidão. É que foi composto para mim e a mim ofertado como presente de aniversário, num gesto largo de generosidade do meu querido e inesquecível mestre e amigo [...]. Deu-me Henrique Oswald em datas diferentes, dois manuscritos dessa composição. O primeiro trazia o título de “Reverie”, o segundo o de “En Rêve”, mas ficou sendo “Un Rêve” o nome definitivo (Almeida, 1952, p. 75).¹

Sobre o título da obra há algumas considerações a fazer. Como informa Leosinha Magalhães de Almeida o título é divergente em dois manuscritos para piano, sendo um deles *En Rêve*. Na relação de obras de Oswald, incluída em seu livro, não a cita entre as *composições para piano* ou nas *composições transcritas do piano para orquestra* (Almeida, 1952, p. 75 e 76). Considera, entretanto, “Un Rêve”, o título definitivo. Em outras obras posteriores e referenciais sobre o compositor (ver bibliografia) e mesmo no site oficial mantido pela família Oswald (www.oswald.com.br), a obra é também assim referenciada.

¹ No artigo publicado na revista *Per Musi* cometi um erro na transcrição da citação do livro de Leosinha Magalhães de Almeida, escrevendo “Un Rêve” onde deveria ser “En Rêve”. Fica aqui corrigida a citação (Cardoso, 2006, p. 24).



Na cópia manuscrita da partitura, entretanto, o título é *En Rêve*, uma diferença sutil que não altera substancialmente seu sentido. Mas Sissy Oswald, além de filha do compositor, foi uma das mais constantes copistas de obras de seu pai. Na própria BAN há várias cópias identificadas pelas iniciais S.O.A. Certamente produziu sua cópia a partir do manuscrito original e é pouco provável que tenha adotado um título diferente daquele que consta no autógrafo. Sendo assim adotei *En Rêve* como título para a versão orquestral, de acordo com a cópia manuscrita que serviu de base para a edição.

Oswald orquestrou outras peças originalmente escritas para piano, como *Paysage d'outonne* (1898), *Sur la plage*, *En nacelle* e *Il neige* (1902). Um ponto em comum, além do título em francês, é o fato de sugerirem elementos extramusicais, na linha de evocação de imagens e sentidos típica do impressionismo musical. Na citação do texto de Leosinha Magalhães de Almeida podemos destacar o trecho em que diz ser a peça “um fascinante sonho de fadas ao som de uma harpa eólia”, no qual sugere uma espécie de cena ou ambientação para a obra. Em abordagem sobre a obra original para piano, Abreu e Guedes (1992, p. 63) dizem tratar-se de “pequena peça romântica em andamento lento, uma melodia suave com acompanhamento em quiá-lteras e com aspecto geral de um prelúdio”.

En Rêve é uma obra curta, de apenas 41 compassos, de corte ternário e com uma recapitulação condensada, constituída apenas pela primeira frase da seção inicial. Em sua versão orquestral a instrumentação comporta um pequeno conjunto de sopros com duas flautas, um oboé, uma clarineta, um fagote, duas trompas e um trompete, além de harpa, tímpanos e as cordas em *divisi*. A orquestração de Oswald para a peça é leve, camerística. Na parte central se destaca um solo de violino, acompanhado pela harpa e instrumentos de madeira. Os instrumentos de tessitura grave são usados com parcimônia e as dinâmicas privilegiam as gradações entre *p* e *pp*, com o *f* aparecendo uma única vez nos compassos 13 e 14.

Na presente introdução são desnecessárias informações mais detalhadas sobre a música, ou mesmo sobre o compositor, pois tal já foi feito no artigo publicado na *Per Musi* e anteriormente citado.



REFERÊNCIAS

- Almeida, Leosinha Magalhães de. *Henrique Oswald*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952.
- Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de. “Henrique Oswald: o homem, o artista e a obra”. *Anuário do Museu Imperial*, v. XV. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1954.
- Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- Cardoso, André. Elementos impressionistas na obra *En Rêve* de Henrique Oswald. *Per Musi*. Belo Horizonte, n. 14, 2006, p. 26-32. Disponível em http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/14/num14_cap_02.pdf
- Kiefer, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. 3ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1982.
- Martins, José Eduardo. “A obra de Henrique Oswald”. In: *Encontros sob música (1980-1990)*. Belém: Editora CEJUP, 1990, p. 128-134.
- Martins, José Eduardo. *Henrique Oswald: músico de uma saga romântica*. São Paulo: Edusp, 1995.
- Monteiro, Eduardo Henrique Soares. “Oswald e os românticos brasileiros: Em busca do tempo perdido”. In: *Textos do Brasil*, n. 12 (Música Erudita Brasileira). Brasília: Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, 2006, p. 68-71.
- Monteiro, Eduardo Henrique Soares. “Por uma nova contextualização da obra de Henrique Oswald”. *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 9-42, dez. 2011.

ANDRÉ CARDOSO é violista e regente graduado pela Escola de Música da UFRJ; mestre e doutor em Musicologia, pela Unirio. Estudou regência com os maestros Roberto Duarte e David Machado. Durante três anos, recebeu bolsa da Fundação Vitae para curso de aperfeiçoamento na Argentina com o maestro Guillermo Scabino, na Universidade de Cuyo (Mendoza) e no Teatro Colón, de Buenos Aires. Em 1994, foi o vencedor do Concurso Nacional de Regência da Orquestra Sinfônica Nacional e passou a atuar à frente de orquestras como a Sinfônica Brasileira, a Orquestra Sinfônica da Paraíba, a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, Sinfônica de Campinas, a Orquestra Petrobrás Sinfônica, a Orquestra do Teatro Nacional de Brasília e a Filarmônica do Espírito Santo. Durante 7 anos foi maestro assistente



da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Entre as diversas produções que dirigiu destacam-se os ballets *Coppélia*, *Gisele*, *Le Sylphide*, *La fille mal gardée* e *Lago dos Cisnes*, além de inúmeros concertos sinfônicos. Como pesquisador dedica-se a música brasileira dos séculos XVIII e XIX, publicou uma série de artigos em importantes periódicos nacionais. Seu livro, *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*, foi vencedor no II Concurso Nacional José Maria Neves de Monografias, e foi publicado pela Academia Brasileira de Música, em 2005. Em 2008, lançou *A música na Corte de D. João VI* pela editora Martins Fontes, considerado um dos destaques editoriais do ano pelo jornal *O Estado de S. Paulo*. Atua também como produtor fonográfico, recebeu o Prêmio Sharp e o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) pela gravação da ópera *Colombo* de Carlos Gomes. Atualmente é diretor da Escola de Música da UFRJ, onde ainda é professor de Regência e Prática de Orquestra, além de diretor artístico e regente da Orquestra Sinfônica da UFRJ.



En Rêve

Edição e revisão: André Cardoso.
Editoração: Sérgio Di Sabbato e Pedro Cantalice

Henrique Oswald
(1852-1931)

Molto lento

[II. solo]

Flautas

Oboé

Clarinetas A

Fagote

Trompas

Trompete B

Timpanos

Harpa

Violinos I

Violinos II

Violas

Violoncelos

Contrabaixos

p

pp

p \rightarrow *pp*

con sord.
pp

con sord.
pp



En Rêve - Oswald, Henrique (1852-1931)

4

I. solo

pp *p espressivo*

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tp.

Tpt.

Tmp.

Hp.

4

Vi. I

Vi. II

Va.

Vc.

Cb.



En Rêve - Oswald, Henrique (1852-1931)

7

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tp.

Tpt.

Tmp.

Hp.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

pp

pp

pp

p

solo

solo senza sordina

p



En Rêve - Oswald, Henrique (1852-1931)

III. solo

[a 2]

Fl. *pp* *f*

Ob. *p espressivo*

Cl.

Fg.

Tp. *pp* *cresc.*

Tpt.

Tmp.

Hp.

VI. I *f* *tutti*

VI. II *cresc.*

Va. *cresc.*

Vc.

Cb.



En Rêve - Oswald, Henrique (1852-1931)

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tp.

Tpt.

Tmp.

Hp.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

16

17

p

p



En Rêve - Oswald, Henrique (1852-1931)

Fl. *p*

Ob. [*p*]

Cl. *p*

Fg.

Tp.

Tpt.

Timp.

Hp. *p*

VI. I *1º solo molto espressivo*
senza sordina

VI. II

Va.

Vc.

Cb.



En Rêve - Oswald, Henrique (1852-1931)

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tp.

Tpt.

Tmp.

Hp.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.



En Rêve - Oswald, Henrique (1852-1931)

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Fg.

Tp.

Tpt.

Tmp.

Hp.

Vi. I *tutti* *p*

Vi. II *p*

Va. *p*

Vc.

Cb.



En Rêve - Oswald, Henrique (1852-1931)

Fl. *cresc.*

Ob. *cresc.*

Cl. *cresc.*

Fg.

Tp.

Tpt.

Tmp.

Hp.

Vi. I *cresc.*

Vi. II *cresc.*

Va. *cresc.*

Vc. *[p] cresc.*

Cb.



En Rêve - Oswald, Henrique (1852-1931)

rit.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

p

rit.

Tp.

p

pp

Tpt.

p

pp

Tmp.

rit.

Hp.

dim.

rit.

VI. I

dim.

p

VI. II

dim.

pp

Va.

dim.

pp

Vc.

dim.

Cb.

[*p*] *dim.*



En Rêve - Oswald, Henrique (1852-1931)

34 II.

Fl.

Ob. *espressivo*

Cl.

Fg.

Tp. *pp*

Tpt.

Tmp.

Hp.

VI. I *espressivo*

VI. II

Va.

Vc.

Cb.



En Rêve - Oswald, Henrique (1852-1931)

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tp.

Tpt.

Timp.

Hp.

Vi. I

Vi. II

Va.

Vc.

Cb.



En Rêve - Oswald, Henrique (1852-1931)

molto rall.

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Cl. *pp*

Fg. *pp*

molto rall.

Tp. *pp*

Tpt. *pp*

Tmp. *pp*

molto rall.

Hp.

molto rall.

Vi. I *pp*

Vi. II *pp*

Va. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*



NORMAS EDITORIAIS



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 referenciação 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 resumo, *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 hipermídia 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.



Universidade Federal do Rio de Janeiro

Carlos Antônio Levi da Conceição

Reitor

Antônio José Ledo Alves da Cunha

Vice-reitor

Centro de Letras e Artes

Flora de Paoli

Decana

Escola de Música

André Cardoso

Diretor

Marcos Nogueira

Vice-diretor

Afonso Barbosa Oliveira

Diretor Adjunto de Ensino de Graduação

Celso Ramalho

Coordenador do Curso de Licenciatura

João Vidal

Diretor Adjunto do Setor Artístico Cultural

Miriam Grosman

Diretora Adjunta dos Cursos de Extensão

Marcos Nogueira

Coordenador do Programa de Pós-graduação

Maria Alice Volpe

Editora da Revista Brasileira de Música