

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/235007574>

# Discursos críticos da musicologia contemporânea: modelos analíticos sobre a música do Brasil colonial

Chapter · August 2011

CITATIONS

0

READS

306

1 author:



**Diósnio Machado Neto**  
University of São Paulo

71 PUBLICATIONS 34 CITATIONS

SEE PROFILE

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:



A retórica nas missas de José Maurício Nunes Garcia: a música como processo de comunicação numa corte no exílio [View project](#)



Historiografia Musical Brasileira/Brazilian Music Hisotriography [View project](#)




maria alice volpe (org.)

# TEORIA, CRÍTICA E MÚSICA NA ATUALIDADE

---

SÉRIE simpósio internacional  
de musicologia da ufrj

---



rio de janeiro, 2012  
universidade federal do rio de janeiro  
escola de música  
programa de pós-graduação em música

# **TEORIA, CRÍTICA E MÚSICA NA ATUALIDADE**

---

**SÉRIE SIMPÓSIO INTERNACIONAL  
DE MUSICOLOGIA DA UFRJ**

---



maria alice volpe (org.)

# TEORIA, CRÍTICA E MÚSICA NA ATUALIDADE

SÉRIE SIMPÓSIO INTERNACIONAL  
DE MUSICOLOGIA DA UFRJ



PPGM-UFRJ



rio de janeiro, 2012  
universidade federal do rio de janeiro  
escola de música  
programa de pós-graduação em música

**Universidade Federal do Rio de Janeiro**

*Carlos Antônio Levi da Conceição*

Reitor

*Antônio José Ledo da Cunha*

Vice-reitor

*Debora Foguel*

Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa

**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 em Música

*Maria Alice Volpe* - Editora-chefe

Normalização: *Maria Alice Volpe*

Projeto gráfico: *Márcia Carnaval*

Editoração e tratamento de imagens: *Patrícia Perez*

Ilustração: *feito color halftone sobre reprodução de Impressão III (Concert) de W. Kandinsky, 1911.*

Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ

Volume 2: Teoria, Crítica e Música na Atualidade

Maria Alice Volpe (org.)

**Conselho Editorial**

*André Cardoso*

*Diósnio Machado Neto*

*Elliott Antokoletz*

*Ilza Nogueira*

*Marcos Nogueira*

*Maria Alice Volpe*

*Maria Lúcia Pascoal*



PPGM-UFRJ



500 exemplares

Catálogo: Biblioteca Alberto Nepomuceno/EM/UFRJ

T265

Teoria, crítica e música na atualidade/ Maria Alice Volpe (org.). – Rio de Janeiro :  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em  
Música, 2012 . 284 p. : il. ; 21cm. -- (Série Simpósio internacional de musicologia da UFRJ ; v.2)  
Trabalhos originalmente apresentados no II Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ  
(2. : 2011 : Rio de Janeiro, RJ)  
ISBN: 978-85-65537-01-8

1. Teoria Musical – História e crítica. 2. Musicologia – História e crítica. I. Volpe, Maria Alice,  
org. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Música. Programa de Pós-gradu-  
ação em Música. III. Série.

CDD - 780.5



## sumário

<b>APRESENTAÇÃO</b>	9
<i>Maria Alice Volpe</i>	
<b>PREFÁCIO</b>	11
<i>Maria Alice Volpe</i>	
<b>AGRADECIMENTOS</b>	13
<b>TEORIA CRÍTICA</b>	
Análise e crítica musical: entre ideologias e utopias	17
<i>Ilza Nogueira</i>	
Formalism, fair and foul	31
<i>Patrick McCreless</i>	
Theories of pitch organization in Bartók's music: a critical evaluation	47
<i>Elliott Antokoletz</i>	
Compositoras latinoamericanas contemporáneas: exilios, identidades y creación	73
<i>Carmen Cecilia Piñero Gil</i>	
Honar al General: música, historia, lenguaje y política en el Año Sanmartiniano (Argentina, 1950)	91
<i>Omar Corrado</i>	

Composicionalidade: teoria e prática do compor no horizonte da atualidade <i>Paulo Costa Lima</i>	117
<b>DISCURSOS CRÍTICOS DA MUSICOLOGIA CONTEMPORÂNEA</b>	
A intertextualidade como ferramenta composicional e analítica: uma retrospectiva <i>Cristina Capparelli Gerling</i>	135
Discursos críticos da musicologia contemporânea: modelos analíticos sobre a música do Brasil colonial <i>Diósnio Machado Neto</i>	145
Razão e sensibilidade para a musicologia contemporânea <i>Maria Alice Volpe</i>	157
<b>TENSÃO ENTRE O DISCURSO TEÓRICO E O DISCURSO ARTÍSTICO</b>	
Escuta: lugar das multiplicidades musicais <i>Carole Gubernikoff</i>	167
O discurso dos compositores, entre técnica e hermenêutica <i>Didier Guigue</i>	173
Contribuições da virada lingüístico-pragmática de Wittgenstein para o entendimento das relações musicais <i>Pauxy Gentil-Nunes</i>	179
<b>PROPOSTAS ANALÍTICAS DA MÚSICA BRASILEIRA</b>	
Três movimentos na música do século vinte no Brasil <i>Maria Lúcia Pascoal</i>	191
O repertório musical brasileiro frente aos modelos analíticos “antigos” e “novos” <i>Sérgio Nogueira Mendes</i>	201
Uma nova relação entre conjuntos de Forte aplicada à música brasileira pós-tonal <i>Rodolfo Coelho de Souza</i>	211



## **SONOLOGIA E NOVOS PARADIGMAS EM TEORIA**

Técnica como meio, processo como fim 225  
*Fernando Iazzetta*

Processo criativo: do material à concretização, compreendendo 231  
interpretação-performance  
*José Augusto Mannis*

A escuta entre o robô e o animal 243  
*Rodolfo Caesar*

## **CONTRIBUIÇÕES DA PESQUISA COMPOSICIONAL À MUSICOLOGIA**

O fio e a trama 253  
*Marisa Rezende*

Diálogos entre a musicologia e a composição 261  
à luz de três modelos composicionais  
*Liduíno Pitombeira*

Semântica cognitiva: do processo criativo à musicologia 273  
*Marcos Nogueira*





# APRESENTAÇÃO

A *Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ* é composta por coletâneas temáticas vinculadas ao evento científico de mesmo nome e tem por objetivo publicar as conferências dos especialistas convidados desenvolvidas em forma de capítulo. Essa política editorial proporciona textos enriquecidos pela interlocução com a comunidade científica em versão expandida e depurada por novo processo de revisão. As temáticas são tratadas de modo intra e interdisciplinar e dividem-se em tópicos que refletem diversos segmentos da área. Cada volume oferece uma visão abrangente do estado atual de conhecimento sobre o assunto. A colaboração de especialistas oriundos de instituições com diversidade geográfica intensifica o diálogo da comunidade nacional e internacional, de modo a favorecer a inserção dos estudos brasileiros na musicologia internacional.

A *Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ* está dedicada aos conferencistas convidados e os Anais aos trabalhos selecionados mediante submissão.

O Conselho Editorial empenha-se em contribuir para a catalisação do avanço do conhecimento científico na área e para a sistematização e aprofundamento da temática escolhida para cada volume.

*Maria Alice Volpe*  
Editora



## PREFÁCIO

O presente volume *Teoria, Crítica e Música na Atualidade* oferece um amplo espectro dos estudos recentes sobre a música do século XX em diante e favorece um diálogo frutífero entre especialistas brasileiros e estrangeiros. A intersecção entre as teorias analíticas da música e as teorias da crítica cultural tem catalizado importantes questionamentos da área, não somente sobre os problemas teóricos e metodológicos das novas posturas, mas sobretudo ao levar a um redimensionamento da própria identidade da disciplina. Busca-se refletir em que medida as inovações da música do século XX em diante, ao trazer novas linguagens, novas práticas composicionais e de performance e novas escutas, têm constituído *locus* fundamental para novas proposições analíticas e críticas nos desenvolvimentos recentes da musicologia, em sua ampla gama de abordagens. O tema apresentado neste volume mostra-se ainda assaz propício à desejável aproximação da pesquisa musicológica aos processos criativos. O debate entre os especialistas da música contemporânea busca ampliar o espaço para as diversas tendências de análise e crítica, incentivando um encontro teórico-analítico que norteie o impulso historiográfico futuro.

*Maria Alice Volpe*



## AGRADECIMENTOS

Aos membros do Conselho Editorial

E aos apoios de

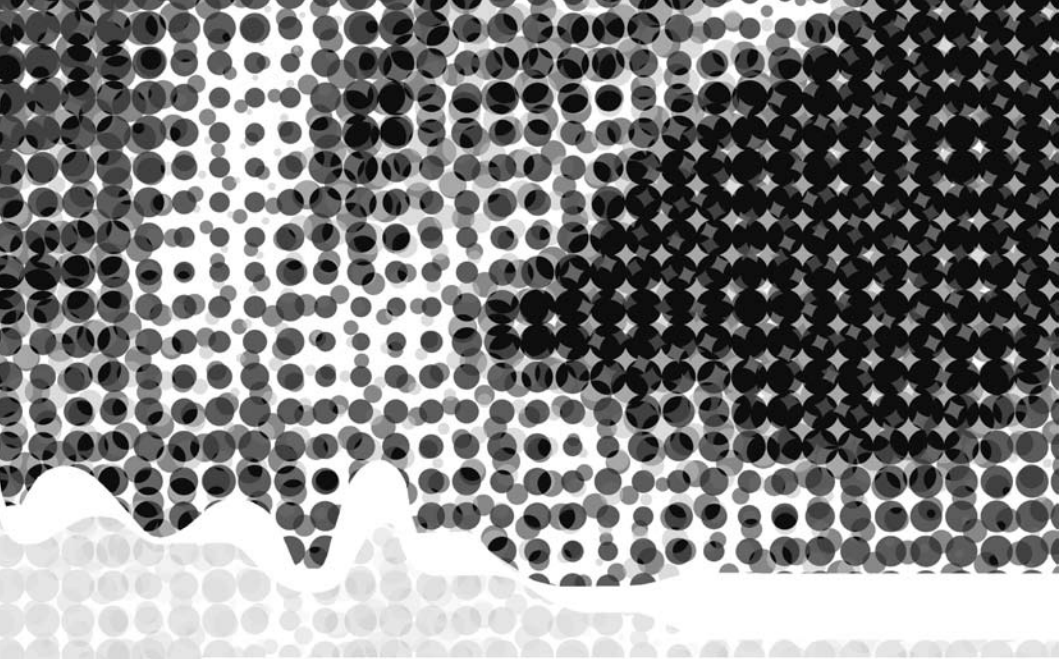
Faperj

Capes

CNPq







# TEORIA CRÍTICA



# Análise e crítica musical: entre ideologias e utopias

Ilza Nogueira  
Universidade Federal da Paraíba

A necessidade da crítica é tão fundamental quanto a necessidade da arte. Simplesmente, é a necessidade de compartilhar nossas reações (especialmente nosso entusiasmo e exaltação), e não há restrições à sua autêntica expressão.<sup>1</sup> (Samson, 2001, p. 54)

Esta consideração de Jim Samson conduz diretamente à seguinte afirmação de Fred Maus: “experiências musicais devem ser o principal tema da análise musical, tanto quanto da crítica” (Maus, 2001, p. 176). Em ambas as citações, observa-se a valorização da subjetividade nos discursos crítico e analítico, e a ênfase na importância das emoções provenientes da vivência musical na mobilização do ato crítico. São reflexões contemporâneas, enraizadas no mundo pós-moderno, o qual, segundo o filósofo Andrew Bowie, “responde principalmente ao fracasso do racionalismo em fazer justiça à relação sensorial do homem para com a natureza” (apud Samson, 2001, p. 51).

Considerar a musicologia na atualidade implica em observar quando, quanto e como a produção musicológica se desvia das premissas ideológicas do modernismo tardio (tais como: racionalização, quebra de convenções, transcendência de limites, experimentação empírica e exploração do novo) em direção aos amplos debates que caracterizam a sociedade pós-moderna (a exemplo, a sensibilidade pela ecologia ou os movimentos feminista, pela paz, pela igualdade racial e pelos direitos dos homossexuais).

Com o objetivo de esboçar um perfil dos discursos crítico e analítico nos últimos 50 anos, iniciaremos com algumas considerações conceituais. Em seguida, focalizaremos os debates que reorientaram a prática analítica do cientificismo estrutural que a caracterizou a partir dos anos 1960 à tendência humanista incorporada desde os anos 1990. E, finalmente, buscaremos na filosofia hermenêutica e na sociologia do conhecimento<sup>2</sup> as bases para o entendimento do que seriam as ‘orientações funcionais’ da análise no programa contemporâneo da musicologia, onde se ressuscita a velha questão do significado na música.

---

<sup>1</sup> Todas as traduções das citações são da autora.

<sup>2</sup> Esboçada por Karl Mannheim em seu livro *Ideologie und Utopie* (1929), a Sociologia do Conhecimento estuda as ideias e modos de pensar no contexto social em que ocorrem. “A composição do grupo, sua origem social e modo pelo qual são recrutados, sua organização, sua filiação de classe, as recompensas e o prestígio que obtêm, sua participação em outras esferas da vida social, constituem algumas das mais cruciais questões que a Sociologia do Conhecimento busca responder. A maneira segundo a qual estes fatores se expressam nos produtos da atividade intelectual proporciona o tema central de todos os estudos encetados sob o nome Sociologia do Conhecimento.” (Wirth apud Mannheim, 1972, p. 28)

## Conceitos

Abordaremos inicialmente o conceito de ‘crítica’, de onde se projetam as questões mais polêmicas, que não só concernem à musicologia mas também ao amplo campo das disciplinas humanísticas. De acordo com Joseph Kerman em seu texto “A Profile for American Musicology” (1965),<sup>3</sup>

o discernimento crítico nunca foi fácil de se definir, e sempre foi tão urgente quanto problemático. Urgente, porque a crítica é a forma de se olhar a arte, a qual tenta considerar o significado que ela carrega em si, o prazer que ela desencadeia e o valor que ela tem para nós hoje. A crítica se ocupa de peças musicais e de ouvintes, de fatos e de sentimentos, da vida do passado no presente, da imagem individual do compositor no espelho público de uma plateia. (Kerman, 1965, p. 63)

Podemos admitir que Kerman, Samson e Maus concordam, portanto, quando consideram que o ponto de partida do ato crítico (reações afetivas) e o objetivo final do juízo crítico (significado, efeito e valor) encontram-se antes no homem do que no objeto musical em si, cuja compreensão, deduz-se, reserva-se à análise musical.

Devemos também admitir que Maus concorda implicitamente com Kerman no que diz respeito à dificuldade de conceituar-se objetivamente a crítica, quando observamos sua “definição” para o verbete ‘Crítica’ na nova edição do *New Grove* (2001). Considerando como objetivo central à crítica “avaliar e descrever música enquanto arte ou como um objeto da experiência estética”, ele admite que “o conceito de crítica musical se relaciona a conceitos de arte e da estética que são importantes nas culturas europeias e derivadas, mas que têm sido persistentemente controvertidos nessas culturas”. Essa flexibilidade conceitual leva Maus a reconhecer a imprudência de uma delimitação; em lugar da anunciada definição, ele aponta os propósitos, usos e funções da música que cabem ou não no conceito ‘crítica’, de acordo com a “concepção geral”. (cf. Maus et alii, 2001, I.1-Definition). Furtando-se à objetivação, a antidefinição de Maus é atenta ao fato de que as conceituações estão sempre sujeitas a revisão. Podemos dizer que ela corresponde ao clima ideológico do mundo intelectual contemporâneo, onde o impulso de integração o cruzamento das fronteiras disciplinares deixam os conceitos abertos e os estudiosos, refletindo em cima dos muros.

Quanto à ‘análise’, iniciaremos as considerações conceituais com o mesmo texto de Kerman que introduziu nossas conceituações de ‘crítica’: “A Profile for American Musicology” (1965):

A crítica ainda não existe na cena acadêmica musical americana, mas temos algo parecido: teoria e análise. Teoria, diz o Professor Palisca com alguma ênfase, ‘é um campo que necessita tanto de definição quanto a própria musicologia’. O status sombrio e fluido do campo; sua relação problemática com a análise; a natureza esporádica das publicações; e o pequeno número de praticantes – essas qualidades, que somente se espera de um novo campo, certamente tornam-no difícil de apreender e discutir com confiança. [...] Pode-se discernir os típicos estágios da infiltração acadêmica: cátedras, cursos de prestígio, doutoramentos

<sup>3</sup> “A Profile for American Musicology” corresponde a uma comunicação apresentada no 30.º Encontro da American Musicological Society (Washington, D.C., 27.12.1964).

o estabelecimento de um periódico: *Journal of Music Theory*.<sup>4</sup> Em geral, pode-se dizer que a teoria e análise – como os vários processos da musicologia tradicional – ainda são tratados como fins, em vez de degraus da escada para a crítica. [...] Elas representam uma força positiva no clima acadêmico da música, e esforços diplomáticos deveriam ser feitos (de ambos os lados, espera-se) para se arranjar uma reconciliação com a musicologia. De fato, isso é o que está ocorrendo em universidades líderes. (Kerman, 1965, p. 65)

O trecho citado não objetiva uma conceituação de análise, mas evidencia a introdução da teoria junto à análise na cena acadêmica dos Estados Unidos; evidencia também a proximidade entre análise e crítica, embora ainda sem a esperada intimidade, e a desconexão com a musicologia, a qual, já na década de 1960, dirigia-se à historiografia, tanto nos Estados Unidos quanto na Europa: Em *American Scholarship in Western Music* (1963),<sup>5</sup> Claude Palisca reconhece que “o musicólogo é, primeira e principalmente, um historiador” (apud Kerman, 1965, p. 61); O verbete “Musikwissenschaft” da enciclopédia alemã *Riemann Musik Lexikon* (edição de 1967) define musicologia como sendo, “essencialmente, a ciência da música em sua *historicidade*”.<sup>6</sup> (Eggebrecht, 1967, p. 615)

Se, na década de 1960, o status acadêmico da teoria e análise ainda era um “novo campo”, a década de 1970 preparou, para os anos 1980, a independência da análise musical enquanto categoria de conhecimento e disciplina acadêmica. Em 1977 foi criada a *Society for Music Theory* (SMT) e no seu âmbito fundou-se em 1979 o periódico *Music Theory Spectrum*. Nas instituições norte-americanas, os estudos musicológicos já se dividiam em quatro unidades: história da música (ocidental), etnomusicologia, musicologia sistemática e teoria da música.

Na primeira edição do *New Grove* (1980), a conceituação de ‘análise’ já reflete sua autossuficiência, na versão fundamentalmente estruturalista. De uma forma generalizada, Ian Bent definiu análise como “a resolução de uma estrutura em elementos constitutivos relativamente mais simples, e a investigação das funções desses elementos na estrutura” (Bent, 1980, p. 340). Essa definição reverbera a conceituação de Claude Palisca para ‘Teoria’, na mesma fonte: “a categoria do conhecimento musical denominada Teoria da Música é, hoje em dia, compreendida principalmente como o estudo da estrutura da música” (Palisca, 1980, p. 741). Na época que circunscreve as definições do *New Grove I*, tanto o desenvolvimento da teoria da música se volta para as metodologias analíticas quanto a prática analítica se caracteriza pelo rigor metodológico, focalização no texto musical e concepção estrutural das obras, visando à demonstração de coerência orgânica, valor estético ainda determinante na época.

Em *Contemplating Music* (1985), Kerman apresenta uma definição de análise que faz jus ao que ele considera “miope e obstinada” concentração nas relações internas das obras individuais: “Análise [é] o processo de sujeitar obras mestras da música a operações técnicas, descrições, reduções, e demonstrações, pretendendo mostrar como elas ‘funcionam’.” (Kerman, 1985, p. 65)

Em 1988, Jonathan Dunsby e Arnold Whittall têm seu livro *Music Analysis in Theory*

<sup>4</sup> Fundado na Universidade de Yale em 1957, *Journal of Music Theory* (JMT) é o mais antigo periódico de teoria da música publicado nos Estados Unidos. (Nota da autora)

<sup>5</sup> Título do capítulo de Claude Palisca no volume *Musicology* da série *Humanistic Scholarship in America: The Princeton Studies* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1963).

<sup>6</sup> A ênfase em itálico é nossa.

*and Practice* publicado na Inglaterra e nos Estados Unidos. Nele, os autores se referem à análise como um ramo da musicologia, e chamam atenção à importância de se compreender a natureza dos diferentes ramos, “para não se confundir elementos necessariamente distintos”. Quanto à natureza da análise, eles a definem da seguinte forma:

[ela] centraliza seus interesses na investigação de técnicas composicionais e nas estruturas das composições (e também em teorias da música que suprem esse interesse com conteúdos técnicos) [...]. Geralmente, a análise é uma tentativa de explicar os processos ativos em determinadas composições, cuja opção se deve menos ao contexto histórico ou à significância do que ao fato de representarem certos aspectos técnicos – de gênero, forma, estilo ou estrutura. Como tal, a análise dá menor importância [...] ao ‘processo composicional’ (à concepção e execução da obra), concentrando-se principalmente no ‘produto’. (Dunsby e Whittall, 1988, p. 11-12)

A edição de 2001 do *New Grove* é uma obra de referência projetada para o século XXI. Suas conceituações e históricos incorporam a evolução da Música até o final do século XX. Podemos ainda considerá-las atuais, e tomá-las como base para o entendimento da evolução ocorrida na década à sua frente, onde nos encontramos. Com relação ao verbete ‘Análise’, para o qual Ian Bent teve a colaboração de Anthony Pople, observa-se um considerável crescimento do texto, em função do desenvolvimento da disciplina em duas décadas da sua história. Acrescentaram-se novos objetivos e métodos, o que implicou numa pequena mas significativa mudança na definição geral da disciplina: “Mais formalmente, pode-se dizer que a análise inclui a interpretação de estruturas na música, junto à sua resolução em elementos constitutivos relativamente mais simples, e a investigação das funções relevantes desses elementos” (Bent e Pople, 2001). O ponto de vista interpretativo – a novidade – precede o estrutural, conservado da versão anterior. Na conclusão do verbete, Pople reafirma a conceituação:

De fato, a preocupação da análise com estruturas ainda deve ser tomada como característica definidora [...]. Parece correto reconhecer que se compreende agora o fato de que as estruturas são antes reivindicadas do que descobertas, e que o analista é mais inclinado do que nunca a ver o seu trabalho como a escrita de interpretações sob uma perspectiva pessoal. (Bent e Pople, 2001)

Nota-se agora a inversão dos objetivos (estrutura – interpretação). A funcionalidade interpretativa da análise arremata o texto, que, dessa forma, remete ao seu início fechando um círculo no aspecto ‘interpretação’, palavra de ordem nas reflexões contemporâneas sobre a funcionalidade da análise.

Com efeito, na virada do século XX ao XXI, constata-se que a análise começa a responder a uma atitude do compreender, que pressupõe a interpretação criadora de sentido. Corresponde, portanto, a um projeto evidentemente hermenêutico, que se faz interdisciplinar, construindo-se na luz de perspectivas distintas, porém susceptíveis de convergências epistemológicas. A partir dos anos 1990, o objeto de pesquisa analítica passou a ser considerado como um ‘objeto contextualizado’; e o discurso analítico adquiriu uma poética social. Refletindo o mundo pós-moderno, ele é essencialmente inclusivista,

plurivalente. Poderíamos dizer que a análise saiu da fase de ‘independência’ para a da ‘autoconsciência’, reconhecendo sua finitude, suas dependências, e entendendo que “o mundo é o horizonte de todo objeto, cujas possibilidades de captação são infinitas”.<sup>7</sup>

Seria essa *autoconsciência* a mola-mestra da atitude crítica a qual alguns musicólogos como Leo Treitler e Joseph Kerman reclamavam dos analistas desde os idos 1960, período em que a disciplina edificava o seu projeto cientificista?<sup>8</sup> Teria a autosuficiência da análise nos anos 1980 conduzido à crítica de Nicholas Cook em *A Guide to Musical Analysis*, de que os métodos analíticos deveriam ter uma finalidade adiante de si mesmos, dirigindo-se à experiência musical, ao efeito que a música tem nos ouvintes?<sup>9</sup> Corresponderia a excessiva independência da “jovem disciplina” à imaturidade que Dunsby e Whittall nela reconheceram em 1988?<sup>10</sup> Até que ponto a abertura da análise ao mundo plural e interdisciplinar da contemporaneidade vem satisfazendo as expectativas de um discurso voltado à “interpretação de uma perspectiva pessoal”?

A consideração dessas questões pede a observação de alguns depoimentos críticos acerca dos objetivos e métodos da disciplina, desde o período da evolução do projeto cientificista que conduziu à sua autonomia aos dias atuais, em que se discute a funcionalidade da análise no projeto multicontextualizado da “nova musicologia”.

## Debates

Em “A Profile for American Musicology”, Kerman condenou a visão endógena da análise estrutural, por não se adequar à apreciação crítica:

a análise parece muito ocupada com suas próprias técnicas, muito fascinada por sua própria “lógica” e muito seduzida pelo seu pedantismo particular para confrontar a arte em seus próprios termos estéticos. Teoria e análise não são equivalentes à crítica, portanto, mas adotam técnicas de importância vital à crítica. (Kerman, 1965, p. 65)

Estas palavras refletem o cientificismo que caracterizou a disciplina no período em que a hegemonia da análise Schenkeriana e o desenvolvimento da teoria dos conjuntos por Babbitt e Forte conduziam a análise ao *status* de uma categoria de conhecimento autônoma.

Em 1965, no simpósio da College Music Society, Leo Treitler apresenta seu texto seminal *Music Analysis in a Historical Context*,<sup>11</sup> onde ele distingue quatro tipos de análise em função do objetivo condutor; não sendo mutuamente exclusivos, esses tipos se definem como “pontos de partida”. No “estabelecimento dos fatos reais e irredutíveis da obra” encontra-se a ‘análise estrutural’, revelando os eventos significativos e a maneira como se relacionam entre si, para condicionar uma audição perceptiva; Na “busca de valores e modelos que condicionam a compreensão das obras musicais”, pressupondo

<sup>7</sup> Citação não literal de Hilton Japiassu na “Apresentação” de *Hermenêutica e Ideologias* de Paul Ricoeur (2008, p. 9).

<sup>8</sup> Cf. os depoimentos correspondentes no tópico seguinte: “Debates”.

<sup>9</sup> Cf. Cook, 1987, p. 3 e p. 215-233.

<sup>10</sup> “A análise é uma disciplina jovem, e ainda hoje sua principal fraqueza não se deve à imaturidade de seus frutos, no sentido de serem pouco desenvolvidos, mas ao fato de que eles estão incompletos” (Dunsby e Whittall, 1988, p. 10).

<sup>11</sup> Essa comunicação tornou-se o 3.º capítulo do livro de Treitler, *Music and the Historical Imagination* (1989).

“uma transformação interpretativa dos fatos”, está a ‘análise crítica’; Na “identificação de convenções e antecedentes” (características histórico-normativas), está a ‘análise genética’, realizada através da comparação com repertório de proveniência similar; E, finalmente, na “coordenação da obra com o mundo do qual ela é produto”, encontra-se a ‘análise funcional’. A tônica do texto, no entanto, não é a compartimentalização da análise, mas a compreensão da necessária articulação desses tipos entre si, assim como da análise com o amplo contexto da obra. A título de “premissa” da reflexão que desenvolverá, Treitler adverte ainda no início do texto: “A noção de uma análise ‘independente’, ‘objetiva’ ou ‘contextual’, baseada unicamente na observação da obra e enquadrada em categorias e conceitos sugeridos somente pela obra, é uma ilusão” (Treitler, 1989, p. 69). Essa afirmação de abertura se completa na frase com a qual o autor fecha o texto: “A análise da música, como a análise de qualquer coisa, é melhor conduzida no contexto de todas as informações que se relacionam a ela.” (Treitler, 1989, p. 78)

Na Europa dos anos 1960, o discurso de Adorno afinava a prática analítica com a experiência estética. Data de fevereiro de 1969 uma conferência sua proferida na Escola Superior de Música e Artes Cênicas de Frankfurt – “Zum Probleme der musikalischen Analyse” – publicada postumamente no primeiro número de *Music Analysis* (1982) numa tradução de Max Paddison para a língua inglesa. Segundo o tradutor, em nenhum outro dos seus escritos Adorno se estende tanto sobre a análise musical. A conferência é uma crítica às práticas e teorias analíticas existentes, focando, principalmente, o discernimento do ato analítico. Considerando a análise como um “pré-requisito essencial da crítica”, podendo até mesmo, algumas vezes, confundir-se com ela, Adorno afirma que “toda a crítica que tem algum valor é fundamentada na análise; se este não é o caso, a crítica fica presa a impressões desconexas, e assim, [...], deve ser considerada sob a máxima suspeita.” [...] “As obras precisam da análise para revelar o seu ‘conteúdo de verdade’ [*Wahrheitsgehalt*],”<sup>12</sup> diz Adorno (Adorno, 1982, p. 176). “Nenhuma análise tem algum valor se não chega ao ‘conteúdo da verdade’ da obra e isso, por sua vez, é mediado pela *estrutura técnica*” (Adorno, 1982, p. 177).<sup>13</sup> Chegamos aqui ao ponto em que se torna necessário citar Adorno no que se refere à sua concepção de estrutura: “Por estrutura eu não me refiro ao mero agrupamento de partes da música de acordo com modelos formais tradicionais; Ao contrário, eu as compreendo como tendo a ver com o que se passa, musicalmente falando, *sob* esses esquemas formais” (Adorno, 1982, p. 173). A análise se interessa pelas estruturas, pelos problemas estruturais, pelas “relações subcutâneas” à notação, que dizem respeito ao conjunto dinâmico de interrelações, “onde reside o *significado* da composição”, diz Adorno. Ela “tem a ver com o ‘*surplus*’ [*das Mehr*] na arte; [...] essa abundância que somente se revela por meio da análise”. [...] “O último ‘surplus’ acima e além do nível dos fatos [da obra] é o *conteúdo*

<sup>12</sup> A noção de ‘conteúdo da verdade’ encontra-se mais explícita em *Teoria Estética (Ästhetische Theorie)*: “O conteúdo de verdade da obra de arte é a solução objetiva do enigma contido na obra [...] Ele só pode ser obtido por meio de especulação filosófica. Isso, e nada mais, justifica a estética – [e, por implicação, a análise]. (Cf. Nota 5 de Max Paddison em Adorno, 1982, p. 186)

<sup>13</sup> Em “How We Got Out of Analysis, and How to Get Back In Again” (2004), Kofi Agawu invoca a conferência de Adorno, para defender a emergência agressiva de um “novo formalismo” na primeira década do novo milênio. A ‘mediação pela estrutura técnica’, em sua percepção, conduz ao que ele considera a “reivindicação central” do texto de Adorno: que a análise mais fecunda é compreendida e praticada como um modo de performance e um modo de composição; Ou seja: como interpretação pessoal. (Agawu, 2004, p. 273)



*de verdade* e, naturalmente, somente a crítica pode percebê-lo.”<sup>14</sup> Este é o ponto onde a análise se confunde com a crítica, portanto, onde ela deve chegar por meio da imaginação. A análise não deve ficar subordinada à composição, diz Adorno, mas adquirir autonomia para corresponder ao *status* de arte e poder alcançar a essência poética da obra. Reconhecendo todas essas pertinências à análise, Adorno também reconhece (em 1969, lembremos) que “a análise realmente ainda não começou a atacar seus próprios problemas – algo que, de fato, deveria ser sua preocupação.” (Adorno, 1982, p. 180)

Em 1978, Kerman profere, na Universidade John Hopkins, a conferência intitulada “How We Got into Analysis, and How to Get Out”.<sup>15</sup> Nela, ele reconhece que a crítica musical profissional é denominada pelos músicos ‘análise’. Ele admite que o objetivo de “discernir e demonstrar a coerência funcional de obras de arte individualmente, sua ‘unidade orgânica’”, fora do círculo da música, era considerado uma atividade crítica; E adverte que “somente recentemente os analistas têm evitado julgamentos de valor e adaptado seu trabalho a um formato estrito de proposições corrigíveis, equações matemáticas, formulações da teoria de conjuntos e similares – tudo isso, aparentemente, num esforço de alcançar o *status* objetivo e, então, a autoridade de uma investigação científica” (Kerman, 1980, p. 313). Kerman atribui o cientificismo analítico à ideologia dominante, assim como reconhece no sistema de valores dessa ideologia o objetivo analítico de articular o conceito de organicismo; e considera importante tratar responsavelmente de outros tipos de valor estético na música. “É precisamente porque, e somente porque, a análise é um tipo de crítica que ela ganhou força considerável e autoridade na cena acadêmica americana” (Kerman, 1980, p. 319), conclui o autor, considerando a análise “um dos mais satisfatórios dentre todos os sistemas críticos conhecidos.” (Kerman, 1980, p. 321)

Kerman foi proativo e encorajador da reorientação da análise estrutural em direção a trabalhos críticos. Em *Contemplating Music* (1985), ele voltou a estimular a reorientação do discurso analítico “positivista” para uma aproximação mais humanística:

Se a deficiência característica dos musicólogos é superficialidade, a dos analistas é miopia. Sua concentração obstinada nas relações internas de uma única obra de arte é, enfim, destruidora de qualquer visão razoavelmente completa da música. A estrutura autônoma da música é somente um dos muitos elementos que contribuem para sua importância. Junto à preocupação com estrutura vai a negligência em outros assuntos vitais – não somente todo o complexo histórico, mas também tudo mais que faz a música afetiva, emocionante, emocional, expressiva. Removendo a simples partitura do seu contexto para examiná-la como um organismo autônomo, o analista remove esse organismo da ecologia que o sustenta. (Kerman, 1985, P. 73)

Os apelos de Kerman encontraram terreno fértil nos anos 1990. Em “The Musicology

---

<sup>14</sup> No artigo citado (Nota 13), Kofi Agawu elabora uma interessante interpretação da noção de ‘conteúdo da verdade’: “O conteúdo de verdade de Adorno não deve ser compreendido como uma presença concreta que pode ser contemplada, mas como um alvo constantemente recessivo, um objeto que se torna mais indefinível quanto mais nos aproximamos dele. [...] O conteúdo de verdade não é necessariamente uma verdade literal, empírica; antes, é uma verdade dinâmica, motivante.” (Agawu, 2004, p. 274)

<sup>15</sup> O texto foi publicado por *Critical Inquiry*. (Cf. Kerman, 1980)

of the Future”, Lawrence Kramer reflete sobre as repercussões do encontro anual da American Musicological Society em 1988, reconhecendo que “as inovações conceituais que há muito balançaram as teorias literária e social, bem como a filosofia, finalmente cruzaram – ou colidiram – com o positivismo e o formalismo familiares aos estudos de música” (Kramer, 1992, p. 5). A sobrevivência da musicologia, diz Kramer, requer o emprego de “estratégias de compreensão pós-modernas”, baseadas na relatividade do conhecimento, em verdades parciais e provisórias, configurando um discurso anti-totalitário, anti-fundacionista<sup>16</sup> e antiessencialista<sup>17</sup> (Kramer, 1992, p. 5).

“The Musicology of the Future” certamente inspirou a conferência de Ellen Rosand proferida no encontro anual da American Musicological Society em 1994, intitulada “The Musicology of the Present”. O futuro prognosticado por Kramer já se encontra como uma constatação na conferência de Rosand:

Tem-se discutido muito que os aspectos técnicos particulares à música tenderam a promover uma certa insularidade em nossa área, restringindo-a aos praticantes que podem falar a linguagem das escalas, dos acordes e das relações harmônicas, e mantendo esses praticantes focados nas notas. Essas restrições estão finalmente se suavizando – especialmente em resposta à incursão de novas abordagens à música, a maioria das quais é desenvolvida em outros campos. Semiótica, teoria da resposta e da recepção, narratologia, teoria dos gêneros, crítica cultural – estas são somente algumas das abordagens analíticas que, recentemente, foram relacionadas ao estudo da música. E o resultado é um conglomerado de atividades críticas comumente denominado “nova musicologia”. (Rosand, 1995, p. 10)

Rosand se refere à ‘nova musicologia’ em termos de um “fenômeno complexo” e “excessivamente democrático”, tanto no que diz respeito a metodologias quanto a objeto de estudo. Com efeito, pode-se reconhecer que o maior desafio dos trabalhos que se abrigam sob o guarda-chuva conceitual da ‘nova musicologia’ é a natureza interdisciplinar. A filosofia, a psicologia, a literatura, a história, a história da arte, a semiótica, o feminismo, todos esses conhecimentos contribuíram para a formulação de novas discussões musicológicas.

Como não poderia deixar de ser, a absorção desse “fenômeno complexo” nos ambientes musicológicos gerou controvérsias em amplas discussões. Charles Rosen, especialmente em seu ensaio “Music à la Mode” (1994)<sup>18</sup> e Pieter van den Toorn, em seu livro *Music, Politics and the Academy* (1995) opõem-se ao caldeirão novo-musicológico, criticando

---

<sup>16</sup> De acordo com Keith Lehrer (em *Theory of Knowledge*: Boulder: Westview Press, 1990), o “fundacionismo” é a tese de que algumas crenças garantem sua própria verdade. Se a aceitação de algo garante a verdade do que é aceito, justifica-se completamente a aceitação para fins de obter verdade e evitar o erro. Este é o tipo de fundacionismo infalibilista, ao qual se opõe o tipo falibilista, de acordo com o qual crenças básicas provêm uma razão *prima facie* para a aceitação de algo, a qual pode ser refutada ou derrotada por outras considerações, sem garantir a verdade, portanto.

<sup>17</sup> Do ponto de vista filosófico, o “essencialismo” remete para a crença na existência das coisas em si mesmas, não exigindo qualquer atenção ao contexto em que existem. Oposto ao essencialismo é o relativismo. Enquanto o primeiro contempla a coisa em si mesma, o segundo exige a conformidade da coisa com aquilo que compõe o mundo que a circunscreve. (In: Carlos Ceia, “Dicionário de Termos Literários”, <<http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/E/essencialismo.htm>>)

<sup>18</sup> Publicado em *The New York Review of Books* (23/6/1994).

o enfoque em problemas culturais em detrimento das questões imediatamente musicais. Em “Contemplating Music Archaeology”, Karol Berger denuncia: “O campo se abriu tanto, temática e metodologicamente, que ninguém sabe mais o que é musicologia” (Berger, 1995, p. 404). No “Prefácio” para *Rethinking Music*, Nicholas Cook e Mark Everist admitem que a marca ‘nova musicologia’ tornou-se uma “mistura basicamente acrítica e disseminação de metodologias novas ou emprestadas, ideologias e rumores.” Isso proveu o contexto para o ‘repensar’ proposto por eles no livro, no sentido de uma “acomodação consciente entre metodologias estabelecidas e novos horizontes” (Cook e Everist, 2001, p. ix e x).

Voltando ao artigo de Rosand, suas considerações finais trazem à tona uma lúcida avaliação sobre o lado mais positivo da nova musicologia: o fato de a antiga separação das disciplinas ‘musicologia’, ‘teoria’ e ‘etnomusicologia’ ter se tornado insustentável. Das formas de aproximação mencionadas por Rosand, destacamos as seguintes: 1) “a noção de teoria dos teóricos se expandiu em direção à musicologia”; 2) “os métodos etnomusicológicos se tornaram um modelo para a análise cultural em musicologia”; e 3) “a etnomusicologia – um campo poliglota, [...] corporificação do multiculturalismo – passou a ocupar uma posição central no debate sobre o cânone”. (Rosand, 1995, p. 15)

Outro ponto que se destaca do texto de Rosand é o questionamento sobre o ‘significado da música’, uma questão que sempre preocupou a musicologia, e que se intensificou desde os anos 1990:

Onde reside o significado? [...] Internamente, como algo intrínseco à estrutura da peça, ou deve ser procurado externamente, na sua recepção? O significado é produzido pelo compositor, pelo intérprete, pelo ouvinte? É determinado no momento da criação e preservado indelevelmente nas notas? Ou é sempre reinventado e inventado, mudando com as condições históricas e sociais? (Rosand, 1995, p. 11)

Esses questionamentos acerca da elucidação de significado na obra de arte conduzem à conclusão deste trabalho, que se volta aos interesses imediatos da análise no século XXI, já identificados por Cook e Everist no “Prefácio” de *Rethinking Music*:

Após um longo período durante o qual esteve absorvida principalmente com questões de método e técnica (em outras palavras, com problemas de sua própria geração), a análise está saindo da casca para abraçar questões de valor, significado e diferença que interessam cada vez mais a outros musicólogos. (Cook e Everist, 2001, p. xii)

## **Ideologias e utopias**

Para considerar a funcionalidade da análise no complexo universo da musicologia atual, em que se retoma a questão do significado sob uma perspectiva interdisciplinar, buscamos compreendê-la com base em pressupostos da filosofia hermenêutica de Paul Ricoeur apresentados em *Hermenêutica e Ideologias*, uma coletânea de ensaios do início da década de 1970 selecionados, traduzidos e organizados em livro por Hilton Japiassu. Os escritos de Ricoeur também nos conduzem ao pensamento filosófico de Martin Heidegger e Hans-Georg Gadamer e a aspectos da sociologia do conhecimento de Karl Mannheim, que consideramos fundamentais à compreensão da questão do significado da arte.

Ricoeur define hermenêutica como “a arte de discernir o discurso na obra” (Ricoeur, 2008, p. 61); e a atividade de discernimento, como a própria interpretação, pressupondo a sensibilidade ao contexto e o seu manejo. Quanto ao conceito de obra, esta seria uma “totalidade finita e fechada”, pressupondo um discurso organizado e estruturalizado, com uma configuração única que designa o autor – o estilo. “O discurso, enquanto obra, é ‘tomado’ em estruturas exigindo uma descrição e uma explicação que mediatizam o ‘compreender’” (Ricoeur, 2008, p. 148). “A explicação é o caminho obrigatório da compreensão” (Ricoeur, 2008, p. 61): essa frase define a distinção entre ‘explicar’ e ‘compreender’, o que remete, por sua vez, à diferenciação entre análise e crítica. Como “caminho obrigatório” à crítica, a análise estrutural se insere e se justifica no projeto hermenêutico. A revelação da natureza do objeto de reflexão fundamenta a compreensão do seu modo de ser: sua significação no mundo das representações.

É de Heidegger a noção de compreender como “projeção de meus possíveis mais próprios” (apud Ricoeur, p. 150). Isto não significa projetar-se na obra, explica Ricoeur, mas *expor-se* a ela e apropriar-se das proposições de mundo reveladas pela interpretação. A obra de arte se abre ao mundo do ‘poder ser’, regido pela força subversiva do imaginário. O ‘mundo da obra’ é o centro de gravidade da questão hermenêutica. E o momento propriamente hermenêutico é aquele em que nossas interrogações nos levam a transcender a estrutura da obra em direção ao mundo aberto por ela.

O essencial a uma obra de arte, portanto, é que ela transcenda suas próprias condições de produção (psicológicas e sociológicas) e se abra a possibilidades ilimitadas de leitura, que podem situar-se em contextos diferentes, tanto do ponto de vista da cronologia histórica quanto do espaço sociocultural. A possibilidade da obra se descontextualizar e se recontextualizar dessa forma pressupõe o ato de ler, e este, a fixação através da escrita. A escrita, portanto, concede autonomia ao discurso, alforria-o do autor. A relação entre o escrito e o lido se encontra num eixo de interpretação e compreensão diverso daquele entre o dito e o ouvido, pois que não há uma *situação* comum entre quem escreve e quem lê.

O poder da obra de abrir uma dimensão infinita, independente do mundo real, comporta, por princípio, a possibilidade da crítica. No entanto, é condição ao exercício crítico do juízo a emancipação da nossa “estrutura de antecipação da experiência”, ou seja, dos preconceitos recebidos da tradição. A história nos precede e se antecipa à nossa reflexão. Pertencemos à história antes de pertencermos a nós mesmos. E do pacto entre a experiência de pertença e o exercício crítico do juízo, inventamos o futuro.

Chegamos aqui ao ponto em que devemos considerar o que se compreende por ‘consciência histórica’ e ‘consciência crítica’. A teoria da consciência histórica marca o ápice da reflexão de Gadamer. Em *Kleine Schriften*, ele esclarece: “Somos sempre situados na história... Pretendo dizer que nossa consciência é determinada por um devir histórico real, de tal forma que ela não possui a liberdade de situar-se no passado” (Gadamer apud Ricoeur, p. 48). A consciência crítica, ao contrário, movida pelo ideal de uma reflexão sem limite e sem entrave, antecipa o futuro. Como é possível conciliar a instância crítica e a consciência de pertença? Gadamer resolve esta questão com sua noção de “consciência histórica eficiente”, a qual contém em si um elemento de distância, necessária e fundamental à efetivação da compreensão, mola mestra da consciência crítica. Essa noção de uma dialética da participação e do distanciamento, a qual Gadamer denomina “fusão dos horizontes”, ilumina o entendimento de que o conhecimento se faz da tensão entre o próprio e o estranho, o próximo e o distante. Não vivemos nos horizontes fechados do conhecimento histórico

finito, e tampouco no horizonte único do nosso juízo crítico.

Para refletirmos sobre a hermenêutica analítica sob o foco da dialogia entre ‘consciência histórica’ e ‘consciência crítica’, propomos interpretar essas noções de acordo com os conceitos de ideologia e utopia, tais como definidos pelo sociólogo húngaro Karl Mannheim em seu primeiro livro: *Ideologie und Utopie* (1929).<sup>19</sup>

Segundo Mannheim, a ideologia é uma estrutura de pensamento vinculada a um grupo, a uma classe social, a uma nação. Ela opera atrás de nós; é a partir dela que pensamos, mais do que podemos pensar sobre ela. Refere-se aos complexos de ideias que objetivam manter a ordem existente. A ideologia é, por excelência, o reino dos ‘ismos’: o organicismo, por exemplo, é a ideologia estética dominante em todo o período da evolução da tonalidade até, digamos, a Segunda Escola de Viena. O cientificismo que caracterizou as teorias analíticas da primeira metade do século XX, decorrente da atmosfera neopositivista instaurada pelo Círculo de Viena,<sup>20</sup> corresponde a uma ideologia metodológica.

A utopia, ao contrário, é uma visão nova, que transcende a realidade e é capaz de mudar o curso da história. Refere-se às ideias que fundamentam as ações pela transformação da norma vigente. “A ordem existente dá surgimento a utopias que, por sua vez, rompem os laços da ordem existente, deixando-a livre para evoluir em direção à ordem de existência seguinte” (Mannheim, 1972, p. 223). No universo da música ocidental de concerto do século XX, quem poderia questionar as mentalidades utópicas de Claude Debussy, Edgard Varèse, Alois Hába, John Cage, Mauricio Kagel ou Philip Glass, por exemplo?

Em suma, caracteriza-se a mentalidade utópica pelo espírito revolucionário, enquanto a ideologia se atrela ao existente. Esta distinção parece oferecer pouca dificuldade à identificação de ideologias ou utopias. No entanto, o próprio Mannheim adverte sobre a

---

<sup>19</sup> É justificável a curiosidade sobre o que nos levou a refletir sobre processos intelectuais pertinentes ao início da segunda década do século XXI sob a luz de teorias que remontam aos anos 1920. No entanto, as bases ideológicas dos questionamentos que redirecionaram a musicologia a partir do final do século XX são semelhantes àquelas que, há aproximadamente um século atrás, sob a luz do *relacionismo*, conduziram à Sociologia do Conhecimento, reconhecendo que a totalidade de nosso pensamento é imersa no processo social. As palavras seguintes de Mannheim devem dar conta desse esclarecimento: “Uma teoria moderna do conhecimento que considere o caráter relacional como distinto do caráter meramente relativo de todo o conhecimento histórico deve partir da suposição de que existem esferas de pensamento em que seja impossível conceber uma verdade absoluta, independente dos valores e da posição do sujeito, e sem relações com o contexto social. [...] O que é inteligível na história somente pode ser formulado com referência a problemas e construções conceptuais que emergem no fluxo da experiência histórica” (Mannheim, 1972, p. 105). Cremos que essa breve citação tem o poder de demonstrar que a Sociologia do Conhecimento de Mannheim não foi superada, mas desenvolvida.

<sup>20</sup> O Círculo de Viena se estruturou durante as duas primeiras décadas do século XX, iniciando uma reação à filosofia idealista e especulativa que prevalecia nas universidades alemãs. Organizou-se informalmente à volta de Moritz Schlick antes da Primeira Guerra e oficialmente, a partir de 1919. Unidos por uma postura radicalmente empirista e antimetafísica (apresentada como a “concepção científica do mundo”), procuraram revolucionar a filosofia através do uso dos recursos da lógica simbólica na análise da linguagem científica. A partir de 1929, o Círculo estruturou-se com o objetivo de tornar o “positivismo lógico” (também conhecido por “neopositivismo”) um movimento filosófico internacional. Ao longo dos anos trinta, o movimento entrou em declínio. Com a morte de Schlick (1936) e a emergência do nazismo, o palco do positivismo lógico deslocou-se para os Estados Unidos e a Inglaterra.

dificuldade de se determinar concretamente o que é ideológico ou utópico.<sup>21</sup> A pertença a uma cultura que nos precede e nos transporta é mediadora da consciência crítica. Tradições, hábitos, valores e ideias permanecem latentes e atuantes, em conflito com novos valores e ideias revolucionárias. O discurso utópico se ossifica na tradição. É praticamente impossível viver a utopia desvinculando-se do ‘ser no mundo’.

Incorporando as ideologias da tradição histórica e as utopias da consciência crítica, os discursos artísticos não se revelam claramente no seu tempo enquanto imagem idealizada do que o mundo é ou, ao contrário, do que o mundo pode se tornar. É a história ulterior quem responderá.<sup>22</sup> E as análises deverão se incumbir desse tipo de revelação.

Tomando como exemplo os repertórios em que a metáfora organicista foi deliberadamente, ao menos em parte, a estratégia composicional, observamos que eles se mostram ambíguos em relação aos seus potenciais estéticos. Produto dos processos dominantes de racionalidade, a obra musical coesa foi emblemática de uma noção de cultura burguesa unificada, um mito configurado por um conjunto de circunstâncias históricas e sociais. Considerando a estrutura como *locus* do valor estético, as análises coetâneas assumiram uma poética estruturalista, voltando-se à revelação da ideologia dominante e suprimindo o contexto (ideologicamente) em qualquer explanação estética. O distanciamento histórico, por sua vez, permitiu ao analista contemporâneo observar o repertório organicista enquanto objeto estético autônomo, buscando articular áreas de subjetividade excluídas pelos processos racionais, e com potencial de criticar e se opor à autoridade do preconceito. Tirando a viseira do estruturalismo, e tomando por base conceitos e metodologias externas às teorias analíticas estruturalistas, as análises contemporâneas vêm observando esse repertório com base nos pressupostos de sua relação com a esfera psico-histórico-social de onde se projetam as possíveis utopias.

Quando Adorno afirma que a análise é, inevitavelmente, a redução do desconhecido ao conhecido, do ‘novo’ ao ‘antigo’,<sup>23</sup> ele se refere à inevitável dialética entre ideologia e utopia na obra musical; a esse paradoxo que se propõe como *problema* genético da obra de arte, e que desafia a análise: a involuntária inclusão do familiar e a voluntária tentativa de combatê-lo.

A literatura que concerne à arte e suas possibilidades significativas, à análise e suas competências explicativas, e à crítica com seus desafios à imaginação é bastante extensa. Nosso trabalho não é senão uma breve mostra, ao final da qual, pretendemos fazer uma observação que nos parece tanto necessária quanto urgente no contexto brasileiro. Diante de uma literatura suficientemente madura, competente e instigante, que nos informa,

---

<sup>21</sup> “Ao observador que delas tenha uma visão relativamente externa, esta distinção teórica e completamente formal entre utopias e ideologias parece oferecer pouca dificuldade. Contudo, determinar concretamente o que em um dado caso seja ideológico e o que seja utópico é extremamente difícil. Aqui nos deparamos com a aplicação de um conceito que envolve valores e padrões.” (Mannheim, 1972, p. 219-220)

<sup>22</sup> “Somente quando nos encontramos no verdadeiro centro das ideias mutuamente conflitantes é que se torna extremamente difícil determinar o que se deve considerar verdadeiramente utópico [...] e o que se deve considerar meramente como ideologia [...]. Mas, se olharmos para o passado, parece possível encontrar um critério razoavelmente adequado para a distinção entre o utópico e o ideológico.” (Mannheim, 1972, p. 228)

<sup>23</sup> Devido à sua própria natureza, a análise é, inevitavelmente e até certo ponto, a redução do desconhecido, o ‘novo’ – com o qual nos confrontamos na composição e o qual nós queremos compreender – ao já conhecido, pelo fato de ser ‘antigo’. (Adorno, 1982, p. 181)

orienta e incentiva, estamos em dívida. Precisamos ainda progredir no exercício do nosso 'juízo crítico' em nossa produção analítica. Senhores editores, membros de conselhos científicos em periódicos musicais, representantes da área em agências de fomento à pesquisa, orientadores de pós-graduação, somos todos responsáveis por isso. Estamos em dívida com a crítica exigente, aberta e responsável; e principalmente no que se refere à análise musical, necessitamos avaliá-la com base no que deve ser sua última pretensão: a descoberta da essencialidade da obra, adiante do horizonte dos fatos e feitos.

## Referências

- Adorno, Theodor W. "On the Problem of Musical Analysis". *Music Analysis* v. 1/2, p. 169-187, 1982.
- Agawu, Kofi. "How We Got Out of Analysis, and How to Get Back In Again". *Music Analysis* v. 23/ii-iii, p. 267-286, 2004.
- Bent, Ian D. Analysis. In: S. Sadie (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, v. 1, 1980. p. 340-388.
- Bent, Ian D.; Pople, Anthony. "Analysis". In: MACY, L. (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Online*. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>. Acesso em: 12 jun. 2011.
- Berger, Karol. "Contemplating Music Archaeology", *Journal of Musicology* 13/3, p. 404-423, 1995.
- Cook, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. New York. George Braziller, 1987.
- Cook, Nicholas; Everist, Mark (ed.). "Preface". In: *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2001, p. v-xii.
- Dunsby, Jonathan; Whittall, Arnold. *Music Analysis in Theory and Practice*. London: Faber Music /New Haven: Yale University Press, 1988.
- Kerman, Joseph. "A Profile for American Musicology". *Journal of the American Musicological Society*, v.18/1, p. 61-69, 1965.
- Kerman, Joseph. "How We Go into Analysis, and How to Get Out". *Critical Inquiry*, v. 7/2, p. 311-331, 1980.
- Kerman, Joseph. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985.
- Kramer, Lawrence. "The Musicology of the Future". *Repercussions*, n. 1, p. 5-18, 1992.
- Mannheim, Karl. *Ideologia e Utopia*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.
- Maus, Fred et alii. "Criticism". In: MACY, L. (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Online*. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>. Acesso em: 5 jun. 2011.
- "Musikwissenschaft". In: Eggebrecht, Hans H. (Ed.) *Riemann Musik Lexikon*, v. 3 (Sachteil). Mainz: B. Schott's Söhne, 1967. p. 615-618.

Palisca, Claude. "Theory, Theorists". In: S. Sadie (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, v. 1, 1980. p. 741-762.

Ricoeur, Paul. *Hermenêutica e Ideologias*. Org. e trad. Hilton Japiassu. Petrópolis: Vozes, 2008.

Rosand, Ellen. "The Musicology of the Present". *AMS Newsletter*, v. 25, n. 1, p. 10, 11, 15, Feb. 1995. Disponível em: <<http://www.ams-net.org/newsletter/AMSNewsletter-1995-2.pdf>>. Acesso em: 22 maio 2011.

Samson, Jim. "Analysis in Context". In: Cook, Nicholas; Everist, Mark (Ed.). *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2001. p. 35-54.

Treitler, Leo. *Music and the Historical Imagination*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989.



# Formalism, Fair and Foul

Patrick McCreless  
Yale University

*Fair is foul, and foul is fair;  
Hover through the fog and filthy air.*

Thus chant the three witches at the beginning of Shakespeare's *Macbeth*. Now it's clear enough that the witches weren't talking about formalism; they had more sinister, bloodier business to attend to. But suppose for a moment that they *were* talking about formalism—in aesthetics in general, or about formalism in musicology, music theory, and composition in particular. What then might their words mean? Shakespeare's two threatening lines about the *fair* and the *foul* resonate eerily with the reception history of the word *formalism*, and the concept to which it refers. In music and the other arts, perhaps the most striking feature of formalism, in the 150 or so years of the word's existence, is the conflict and controversy that it inevitably stirs up. It's difficult to hear, or think of, the word, without reflexively calling up its opposites, its Others: *formalism vs. expressionism, formalism vs. hermeneutics, formalism vs. Marxism; formalism vs. historicism, formalism vs. postmodernism*. In the conflicted and bitterly contested "fog and filthy air" that *formalism* seems so frequently to generate, it is indeed difficult to tell what is fair and what is foul. The fog and the stench blur our senses and disable our minds. Even if we *think* we know what formalism means, the intensity of emotion that its mere utterance sometimes releases makes it impossible for us to keep our heads and remain objective. The word seems to be at its very essence *emotional* and *political*; and in our fields of music, music theory, and musicology, it is emotionally, and politically, that we often respond to it.

To illustrate the emotional charge that has accompanied the word since its origins, I offer two examples, one from over 150 years ago, one from a bit less than 100. First is a sentence that I culled from the *Oxford English Dictionary*, in my search for the very earliest use of the word *formalism*. Tellingly, this first example in the OED—an example that dates, handily, from exactly 1850—turns out not to be about matters aesthetic, but about matters political. In the relevant sentence, the author decries the fact that in the English universities of the time, admission was denied to capable and honest students from the working class, whereas students whose parents came from the higher classes, and especially those whose parents were members of the Church of England, were admitted automatically—or *formally*, as it were—even if they lacked academic and personal merit:

Useless formalism! which lets through the reckless, the profligate, the ignorant, the hypocritical; and only excludes the honest and the conscientious, and the mass of the intellectual working men... the real reason for our exclusion, churchmen or not, is, because we are poor.<sup>1</sup> (OED, vi, 83)

<sup>1</sup> *Oxford English Dictionary*. Second ed. Oxford: Oxford University Press, 1989. The source cited is

The bitterness of the initial expression “Useless formalism!” is typical of the rancor that the word arouses. And there is no doubt in this example that the author considers formalism *foul*; the very thought of the injustice inherent in “useless formalism” unleashes from him a powerful stream of rhetoric.

My second example comes from an author who, in contrast, finds formalism to be *fair*:

Formalism screamed, seethed, and made a noise. . . . [But it] is worthwhile to say a few words about the name. . . . [I]ts future biographer will have to decide who christened it the “Formal method.” Perhaps in those noisy days it itself courted this ill-suited designation. (quoted in Steiner 1984, 16)

Now initially this quotation may sound as though it comes from an anti-formalist, but it doesn't. Its author is Boris Tomachevsky, a leader of the Russian Formalist school of literary criticism in the early twentieth century. The quotation dates from 1925, and Tomachevsky was looking back to the heady days of the founding of his group ten years earlier. Tomachevsky, a brash, iconoclastic theorist in the group, was obviously proud of the screaming and seething and noise-making that he and his colleagues indulged in when they rejected all previous literary theories and went off in their own new direction. It is also worth noticing that he strongly objects to the designation “formalism,” labeling it as an ill-suited description of his group's critical efforts; yet he still wears it as a badge of honor. That he simultaneously flaunts and repudiates the label is typical of formalists. Looking over the formalist schools of the past, we find that formalists often don't call themselves formalists, and they don't like to be called formalists, even though, paradoxically, they take great pride in being formalists. This ambivalence, this inconsistency, is one of many reasons why *formalism* is fair game for Shakespeare's three witches, with their toggling between the fair and the foul.

And so what does formalism have to do with us, as musicologists, music theorists, and composers, here in las Américas, in 2011? We know that in contemporary music and musical scholarship we encounter the word frequently, as both scholars and composers, often in politically charged language, and virtually always with negative connotations. We thus need to have a grasp of the term and its history, and we need to learn to be sensitive to its political overtones. Accordingly, let us now consider two very recent and characteristic examples—both from Richard Taruskin's *Oxford History of Western Music*. Taruskin uses the word *formalism* only twice in the five volumes of his history—and both times, significantly, he acknowledges the charged quality of the word by putting it in quotation marks. In Volume 5, in a chapter on twentieth-century Russian music, he tells of the brutal denunciation of Shostakovich, Prokofieff, and other prominent composers by the Soviet Ministry of Culture in 1948:

All were charged with “formalism,” a vague term with a checkered history, defined in a post-1948 Soviet music encyclopedia as “an aesthetic conception proceeding from an affirmation of the self-sufficiency of form in art, and its independence from ideological or pictorial content.” In practice it was the code for elite modernism, something that the [Soviet] doctrine of socialist realism expressly forbade. (Taruskin 2005, v, 9)

---

Charles Kingsley's *Aton Locke* (1850).

In another passage, describing musical education in the US a few years later, in the 1950's and 1960's, "formalism" rears its ugly head again. But this time it is not the Soviet government leveling the charge of "formalism." It is Taruskin himself. Taruskin is a writer, as is well-known, who is not afraid to reveal his own biases in his telling of history; and surely, his strongest bias is that against musical modernism. And thus he writes of American musical education:

when . . . the aesthetics of modernism finally gained the upper hand in American institutions of higher education, music appreciation was altered to accord with a new ideology . . . that of 'formalism,' (the study of structure rather than meaning), reflecting the interests of composers rather than marketers. (Taruskin 2005, iii, 783)

This is precisely the kind of political usage of the term of which we would do well to be aware. When we read about the Soviet government's denunciation of its best composers, we instinctively side with the composers, and we are righteously indignant that a government would thus persecute its creative artists, demanding that their music be explicitly "for the people" (whoever *they* are) and accusing them of claiming the "[lifeless] self-sufficiency of form in art." But when we read what he has to say about American musical education, we are subtly led to take the opposite side. Now we instinctively resent those modernist composers, who impose their formalist ideology upon presumably innocent students. And now, suddenly, *formalism* is not a vague term with a checkered history, not a *code* for elite modernism; now it is neither vague nor coded. We now know exactly what formalism is, because we can read its definition in Taruskin's parenthetical comment: formalism is, simply, the ideology (not the *claim*, I should note, but the *ideology*) that favors the study of structure over meaning. Although Taruskin does not say so, his language, as is so often the case with formalism, implicitly suggests that formalism favors *lifeless* structure over *human* meaning. ("Fair is foul, and foul is fair;/ hover through the fog and filthy air.")

In our current musical and music-scholarly world, it is not only certain sorts of composers, but also music theorists and analysts, who are vulnerable to charges of formalism. It has most frequently been musicologists of a critical orientation, especially so-called New Musicologists, who complain about music theory's formalism. From scores of examples, here are two. First is a statement by Joseph Kerman, in his well-known essay "How We Got into Analysis, and How to Get Out." Kerman refers to the statement by Eduard Hanslick, the quintessential musical formalist, to the effect that music is "sounding form in motion":

For if music is only "sounding form," the only meaningful study of music is formalistic; and while Hanslick was not an analyst, later critics took it on themselves to analyze music's sounding form in the conviction that this was equivalent to its content. (Kerman 1980, 314-15)

In other words, the problem with analysts is that for them, music is only "form," and if it is only form, music is thus devoid of content. And again the implication is that a "formalistic" approach is almost by definition a lifeless one.

Second is a trenchant quotation from the young American musicologist Robert Fink, in his book on minimalism. In the following passage he savages academic music theorists who, in his view, for years considered minimalist music simplistic, vapid and beneath

contempt, only to find, at the eleventh hour, that it does have musical relationships of the requisite level of complexity to be, after all, worthy of music-theoretical attention:

Unfortunately the belated intervention of academic music theory has only exacerbated matters: after decades of ignoring minimalism because it had so obviously upset their modernist compositional heroes, some music theorists began to realize in the 1980s that this music in fact resonated perfectly with the extreme formalism of musical analysis that held sway within their discipline. (Fink 2005, 18)

Now it is absolutely not my intention to refigure the music-scholarly battles of the 1990's. Those battles have had their day in the sun, and it's time to move on. Indeed, the very title of my paper suggests a reconciliation of sorts: the title is "Formalism, Fair AND Foul," not "Formalism, Fair OR Foul." Still, as Kofi Agawu has memorably said, "We are not finished with formalism" (Agawu 2004, 273). It remains very much in play, and it is still contested turf—still cherished by some, scorned by others. But now, more than ever, it is used in tandem with historical and critical approaches in productive and insightful ways. What I hope to do here is to clarify what *formalism* means, to sketch out its history in a synthetic way that relates its usage in music to that in the visual and literary arts, and to raise a number of issues that affect our musical and scholarly lives as we read, write, listen, and compose. I will thus divide the remainder of my paper into two parts: "Definition and History," and "Issues to Ponder."

## I. Definition and History

Anyone trying to define formalism precisely, or even claiming that it *can* be defined precisely, treads on dangerous ground. The slipperiness of the situation is readily apparent just in the quotations that I have offered thus far in my paper. Sometimes writers have no doubt about what formalism—whether in the arts or elsewhere--means. In the example from the *Oxford English Dictionary*, the British writer, protesting admissions policies of English universities in 1850, seems to be absolutely confident that he knows what formalism is. So do Robert Fink and Joseph Kerman. So does Richard Taruskin, when he defines formalism straightforwardly, without comment, as "the study of structure rather than meaning." But Taruskin also calls formalism "a vague term with a checkered history," and he explains how this vagueness works in the real world, when he shows how the Soviet government used it to persecute and control its own creative artists. And yet Boris Tomachevsky, even while carrying the banner of formalism, suggests that the word is indefinable, and that in no way does it capture the essence of his project. Other cautions are not hard to find. For one example among many, the literary scholar Peter Steiner, in the Preface to his 1984 book on the Russian Formalists, observes the evident lack of consensus regarding the meaning of formalism: "Because of the great variety of meanings that the label 'Formalism' has attracted in the course of time, it seems legitimate to question its utility and to offer my own understanding of the term as a historical concept" (Steiner 1984, 9).

I will attempt here to do likewise. And, despite the many cautions and the lack of consensus as to what formalism means, I venture to suggest that the term does bear a core meaning that, while it in no sense captures all of its varied meanings over time, does nevertheless manage to tie most of these usages together—at least those meanings associated with music and with aesthetics. After all, just because a word has meant many

things over the years does not mean that it means nothing. In this spirit, I will employ the following as a working definition of formalism: *formalism* is the claim that the essence of any art resides in relationships of elements within an artistic work itself, not in relationships to anything outside that work. Recent historical accounts and reference works on aesthetics offer virtually the same definition. For example, the *Encyclopedia of Aesthetics* defines formalism as “the aesthetic doctrine in which [the formal elements of a work of art] are said to be the primary locus of aesthetic value, a value that is independent of such other characteristics of an artwork as meaning, reference, or utility.” (accessed online, 16 March 2012) Two corollaries to this definition (whether in my version or the dictionary’s) follow naturally. First, the artwork is a kind of black box that is hermetically sealed from all that is outside it—the work’s creator, any feeling or emotion that that creator is imagined to be expressing, its representation of actual things in the world, animate or inanimate, and its historical and social context. Second, formalism stipulates *relationships* within the work of art: it not only seals the work from the outside world, but it requires that there be definable entities within the work that relate to one another in coherent, cognitively describable ways. The positing of such relationships entails the further claim that the formal elements of a work be capable of *abstraction*—e.g., material, shape, line, and color in painting; notes, timbres, and rhythms in music; meter, rhythm, and line in poetry.

Using the above definitions and their corollaries, I will offer here a historical sketch of uses of the term *formalism* in music, visual art, and literary art. Much of my sketch will draw on previously published work in aesthetics or in the individual arts, but what is new here, and what I hope will be useful, is a synthetic approach that focuses primarily on music, but that also coordinates ideas in musical aesthetics, both conceptually and chronologically, with formalism in the visual and literary arts.

The notion that a well-formed or beautiful object involves the coherent and appealing organization of its component parts goes back to ancient Greece and Rome, and it appears variously in ideas attributed to Pythagoras, in classic works on rhetoric, and in the works of Plato, Horace, St. Augustine, and others. Similarly, in the Renaissance, rhetoricians, as well as theorists of painting such as Leon Battista Alberti, described how the elements of a literary work, painting, or sculpture must be put together (i.e., composed) harmoniously, and how a beautiful work of art could have nothing removed from it or added to it without ruining the whole. A few hundred years later, in the eighteenth century, at the time when the discipline of aesthetics had its formal beginning, writers about all the arts attended to the notion of form, and attributed the qualities of beauty and aesthetic value to works that were well-formed, and that embodied unity within variety. Yet, even though such writers identified form and valorized it, they were not formalists, nor did they represent *formalism* in the modern sense. Why? Because their system of aesthetic values judged works not on the basis of their form, but on the basis of *mimesis*—how well they reflected nature. It was only when the possibility that form may trump representation or some other aesthetic value that formalism became possible: it was thus *not* possible through most of the eighteenth century.

But that possibility was realized at the very end of the eighteenth century, with the publication, in 1790, of Immanuel Kant’s *Critique of Judgment*, the *fons et origo*, the foundation of philosophical aesthetics. (Kant 1987 [1790]) Kant writes about both beauty in art, and beauty in nature, and he sets the same criteria for both. Of the two, it is the application of his ideas to art that has been determinant for aesthetics. The central

ramifications of Kant's aesthetics for formalism are his requirements for the judgment of beauty in art: that artistic beauty must be "purposive without purpose," and that the appreciation of it must be "disinterested." By "purposive" he means, in the words of Ernst Cassirer, a twentieth-century German scholar of the Enlightenment, that intentional quality by which "a totality is converted from a mere aggregate into a closed system, in which each member possesses its characteristic function . . . [and where] all these functions accord with one another so that altogether they have a unified, concerted action and a single overall significance" (Cassirer 1981 [1918], 267). But at the same time, this manifest "purposiveness"—this impression of intentional organization—must, paradoxically, be "without purpose": that is, the aesthetic object in question must not have a practical, real-world function. This first requirement refers to the beautiful object itself—the object being perceived. The second requirement, then, refers not to the object but to the perceiver: the perceiver must be "disinterested," in the sense that s/he must experience the object for its beautiful, formal qualities, in themselves, not for any practical purpose in the real world. An experience counts as an aesthetic experience, and the object in question qualifies as an aesthetic object, if the subject perceives it disinterestedly, and adjudges it as beautiful—and here are more requirements—not cognitively, on the basis of concepts, and not according to emotion or to what Kant calls *charm* (*Reiz*). There is much more to Kant's aesthetic system, and I have simplified his ideas in certain ways. But it should be clear that his notions of purposiveness without purpose, disinterestedness, and aesthetic judgments based on form and formal relationships could lay the foundation for formalism, and that they indeed resonate strikingly with formalism as defined above.

Kant's *Critique* laid the foundation for a whole century of work in philosophical and practical aesthetics in Germany, much of it centered on music, and much of it also centered on what eventually came to be labeled, in the second half of the nineteenth century, *formalism*. The colloquy unfolded in three separate but interrelated planes: academic aesthetics, philosophical aesthetics, and music criticism. Initially, the focus, at least so far as music was concerned, was on the separation of purely musical relationships from notions of expression and emotion. Johann Friedrich Herbart (1776-1841), a professor of philosophy at Königsberg and Göttingen, is best known for his work in metaphysics and educational psychology, but he also wrote influential essays on aesthetics. As to the question of what composers express in their music, Herbart's answer is simple: "Nothing at all. . . . Their thoughts [do] not go outside of the art works but rather into their inner essence" (Rothfarb 2012).<sup>2</sup> And again, disallowing subjective interpretations of music, he turns out to be a formalist *avant la lettre*: discussions about music must be "of tones"—of structural relations of musical elements alone (Rothfarb 2012). We find strikingly similar statements in the work of an exact contemporary of Herbart's, Hans Georg Nägeli (1773-1836). Nägeli was a musician, critic, and historian who had no academic position, but who published extensively in matters musical, including a series of lectures on music and aesthetics in 1826, and who was well-known in musical circles at the time. At times he sounds exactly like Hanslick, or even a twentieth-century musical formalist:

---

<sup>2</sup> My discussion of nineteenth-century German aesthetics in this and the following two paragraphs is deeply indebted to Lee Rothfarb's illuminating essay, "Nineteenth-Century Fortunes of Musical Formalism" (Rothfarb 2012). All the quotations in these paragraphs are from Rothfarb's essay; all the translations are his. See also Lippman 1992.

*By nature*, music is thoroughly and completely a *matter of play*, nothing more. It has no content, as some think, and which some have wanted to ascribe to it. It has only *forms*, ordered connections of tones and tone series to create a whole. (Rothfarb 2012)

For him, the essence of music lies only in its “play of forms” (*Formenspiel*).

Hanslick, who had read both Herbart and Nägeli, understood that his musical aesthetic was influenced by theirs, and he cites their work in his famous 1854 pamphlet, *Vom Musikalisch-Schönen* (Hanslick 1986 [1854]). His musical formalism was also close to that of his friend Robert Zimmermann (1824-1898), a professor of philosophy in Vienna, who published a massive two-volume work on aesthetics, a central part of which was a formalist musical aesthetics that builds substantially on Herbart’s. Yet, for all his reputation as the quintessential musical formalist, Hanslick’s view of musical aesthetics also relied to a degree on the musical aesthetics of G. W. F. Hegel, who articulated a view in tension with that of his contemporaries Herbart and Nägeli: that although works of music do depend on their inner musical coherence, their ultimate purpose is to express some *Geist*, to articulate some deep and inner life of the individual subject. As Lee Rothfarb has insightfully pointed out, even though Hanslick did indeed deny that music expressed emotion, and even though he valorized purely musical relationships for their very purity and lack of external referents (unlike Hegel), he still unequivocally accepted the Hegelian view that music embodies an inner spiritual essence (Rothfarb 2012).

Perhaps predictably, given the idiosyncratic history of the term *formalism*, the word itself seems not to have appeared until it could be put to pejorative, rather than positive, use. All the above writers wrote of form, formal relations, and the play of forms, pressing some claim regarding the centrality of same in art in general and music in particular. But we hear nothing from them of formalism. It was not until a school of aesthetics arose in explicit opposition to their point of view that we begin to encounter the words *formalism* and *formalist*. That school has been dubbed by Rothfarb and others the *empathists*, the first of whom was Friedrich Theodor Vischer (1807-1887), a professor at Zürich and later Tübingen, who produced a massive, four-volume treatise on aesthetics from 1846 to 1857. His position is in many respects precisely the opposite of that of Zimmermann and Hanslick: the content of music *is* emotion; we cannot speak of pure form in music, but only emotion-laden spiritual content (Rothfarb 2012). Vischer explicitly attacked Zimmermann as a “formalist,” and his ideas formed the basis of the aesthetics of his student Karl Köstlin (1819-1894), who further defined aesthetic spiritual content as the mental projection of human sympathies, of which music and the other arts can function as symbols. Vischer’s son, Robert Vischer (1847-1933), developed further the idea of the aesthetic symbol, which became a central feature of his *Einfühlungsästhetik*—the aesthetics of feeling, or of empathy. Rounding out this anti-formalist, empathist line in the nineteenth-century German aesthetics was Johannes Volkelt (1848-1930), who characterized Zimmermann’s formalism as reducing the aesthetic object to a “dehumanized, meaningless surface”—language that resonates with countless descriptions of formalism in the twentieth century—and who developed an aesthetics of symbolic forms that shared numerous features with the growing science of psychology.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> For a detailed discussion of the work of Köstlin, Robert Vischer, and Volkelt, see Rothfarb 2012, 41-60.

And so the concept of formalism had its birth in Germany; although we do not begin to encounter the word itself until the second half of the nineteenth century, the idea is traceable to Kant, and it proliferated in the history just recounted. Significantly, music, which in the eighteenth century (and especially in Kant) had not fared well in aesthetic discussions because of its lack of semantic or visual reference, now takes a central, if not *the* central role in the nineteenth-century German aesthetics of form. Arguably, Hanslick's music criticism represents the first great flowering of formalism within one of the fine arts, and the only one in the nineteenth century. In the twentieth century, the notion of formalism expanded geometrically and geographically. Considering Hanslick's work to be the first, I will now focus on what are surely the five best-known instantiations of formalism from the twentieth century to the present. Second was a school of formalism in art criticism and art history, initiated by the British critic Clive Bell in his book simply entitled *Art*, in 1914. Third, and almost at the same time, was the literary-critical school of Russian Formalists, noted above, from 1915 to 1930. Fourth, also in literary criticism, was the American school of New Criticism from the 1930's to 1950's. Fifth was the period of Socialist Realism in the Soviet Union, beginning in the 1930's and climaxing in the late 1940's, with the official government denunciation of the country's most prominent composers. All of these critical periods of formalism are exceedingly well-known; most reference works on aesthetics, and histories of aesthetics, refer to them. The sixth instance is closer to musicians and musical scholars, and is well-known to us, but not necessarily to other artistic communities—it is not something that one will find in dictionaries of aesthetics: that is, the formal(ist) work of music theory and analysis in our own time.<sup>4</sup>

If we date the first flowering of formalism to the publication of Hanslick's *Vom Musikalisch-Schönen* in 1854, the second and third flowerings of occurred, interestingly, sixty years later, both at almost exactly the same time. Slightly earlier was formalism in the visual arts—or, to be precise, in art history and criticism regarding painting and sculpture. Clive Bell's approach, as he argues forcefully in his book of 1914 (Bell 1914), turns on the concept that he calls "significant form," by which he means technical elements such as line, color, balance, and the like. He argues that significant form—that is, the play of "forms and relations of forms"—arouses a specific "aesthetic emotion." He goes so far as to claim that the subject of a representational painting—that is, the person or thing or scene represented—is irrelevant to its artistic value. The essence of meaning in a representational painting is not its subject, but the interplay of line and color that it achieves—its significant form. In a characteristically iconoclastic statement of his position he notes:

---

<sup>4</sup> The visual and literary arts have offered significant new instantiations of formalism that are intriguing, although they must remain beyond the scope of this essay. Noteworthy in the visual arts is Whitney Davis's distinction between High and Historical Formalism (Davis 2008 and 2010). In literature and literary studies, first is the New Formalism in American poetry, which advocates a return from free verse to traditional poetic forms with standard patterns of meter and rhyme (see Gioia 1987). Second is the more recent New Formalism in literary criticism, which advocates a return from the deconstructive and postmodernist modes of criticism in play since the 1970's, to the close reading of texts (see Levinson 2007). Both the poetic and literary-critical "new formalisms" are, in terms of the present essay, "formalisms fair," since they clearly represent a reaction *against* an earlier anti-formalism.



... The rapt philosopher, and he who contemplates a work of art, inhabit a world with an intense and peculiar significance of its own: that significance is unrelated to the significance of life. In this world the emotions of life find no place. It is a world with emotions of its own. To appreciate a work of art we need bring with us nothing but a sense of form and colour and a knowledge of three-dimensional space. (Bell 1914, 27)

Bell's theory obviously has strong Kantian overtones; it suggests that a painting has no real-world function, but its formal relations are in a sense, in Kant's formulation, "purposive without purpose." Similarly, it implies that the viewer of a painting or sculpture finds in it no real-world meaning, but experiences aesthetic pleasure simply in the contemplation of its purely formal relations.

Close on the heels of Bell's work came the Russian Formalists. Their aggressively stated goal was to overturn completely the sorts of literary criticism that were practiced in Russia at the time: first, biographical criticism, focusing on the relation of a literary work to its author's life; second, sociohistorical criticism, focusing on the cultural and historical context of literary works; and third, philosophical criticism, which interpreted works as embodying a particular philosophy. Against such critical practices the formalists proposed the study of literary language in and of itself—or in words coined by their two best-known members, the "literariness" of literary language (Roman Jakobson), and the "defamiliarization" characteristic of that language (Viktor Shklovsky). What the Russian Formalists proposed was a "scientific" study of the material and formal aspects of literature, not the critical and historical interpretation of its meaning. Their concern was with literary techniques or *devices*, as they termed them, and how these devices functioned in literary works. By the mid-1920's the so-called Formalists began gradually to come into conflict with the Marxist literary theory imposed from above in the newly minted Soviet Union. Leon Trotsky, writing from a position of power in the Soviet government, published an influential book, *Literature and Revolution*, in 1924, in which he contrasts the Formalists' work negatively with Marxist criticism, while, significantly, praising their work nonetheless, and suggesting what aspects of it might be useful for the further development of Marxist aesthetics. But within just a few years, by the time Stalin had gained power in the late 1920's, there was no one of influence who sympathized with the Formalists, and they had utterly disbanded in Russia by 1930. Yet their influence in literary studies in the twentieth century and beyond has been extraordinary. Jakobson moved from Moscow to Prague, and was instrumental in establishing the school known as Structuralism there in the 1930's. The work of this structuralist school eventually combined with the structuralist school of linguistics founded by the earlier Swiss linguist Ferdinand Saussure, and fed into the structuralist movements of the 1960's and 1970's—notably Claude Lévi-Strauss's structural anthropology and Roland Barthes's literary and cultural criticism.

American New Criticism, the fourth major flowering of formalism, flourished in the late 1930's through the 1950's, in the work of John Crowe Ransom, Allen Tate, Cleanth Brooks, Robert Penn Warren, and others. What the New Critics did for English and American literary criticism was to a degree the same as what the Russian Formalists did for Russian literary criticism. They excluded authorial intention, cultural context, historical position, and moral or philosophical interpretation from consideration, in order to concentrate on the literary work itself. They did not concentrate so exclusively on form, material, and technique

as did the Russian Formalists (and the Structuralists that followed), nor did they not ignore meaning to the extent that the Russians did. Rather, they theorized that meaning and form are inextricably intertwined. Their preferred genre was British and American lyric poetry, and their analytical method, which involved detailed consideration of both syntactic and semantic elements, came to be known as *close reading*—a technique that was taught to generations of American college students, and that held sway until deconstructive criticism began to gain popularity in the 1970's and 1980's.

The fifth instance of formalism, unlike the previous four, involves the political use of the term as a tool of political slander. It takes us back to Russia, and to the condemnation of a number of Soviet writers in 1946, and of Soviet composers, as already noted, in 1948, by the Soviet Ministry of Culture, led by Andrei Zhdanov. Composers were reprimanded for writing music that was “subjective-idealist,” or “formalist,” rather than the strictly prescribed “socialist-realist”—that is, music that allegedly was for the selfish use of creative individuals, rather than for the social use of “the people.” Composers either had to take refuge in works with text—but only texts that could pass through the censors—or in conservative instrumental works that quoted folksongs or military marches. From the point of view of the present essay, the very type of work that lends itself to formalist analysis, with its concentration on purely musical relationships, and whose meaning could not be specified in everyday language, was precisely that which was condemned.

Having reached the 1970's and 1980's, we are now in a position to consider our last instance of formalism—one that is much closer to our own work. Briefly, what happened in North American musical scholarship of the late 1970's and 1980's was that many teachers of music theory found themselves ill-served by both the work of the American Society of University Composers and the American Musicological Society. Composers were interested in their own new music, and musicologists were interested in archival research, biography, and musical style, while theorists were interested in analyzing musical works *as music*. The establishment of the Society for Music Theory and of professional journals in music theory signaled the beginning of a vital period of theory and analysis in the academic musical community. Analytical publications flourished, with enormous interest in Schenkerian analysis of tonal works, set-theoretical and other formal methods of analysis for post-tonal works. All this set the stage for the revolt of the so-called New Musicologists of the late 1980's and the 1990's—musicologists who took music theory to task precisely for its formalism, for its studied exclusion of social, political, and historical meaning from its considerations.<sup>5</sup>

And so we have six incarnations of formalism in the history, criticism, and analysis of the arts since 1854. What do they have to do with us, as historians, theorists, and composers? How might we understand them in our language of *formalism fair, formalism foul*? In Part II, in the remainder of my paper, I will simply comment on some issues relevant to this topic, and I will raise some questions—all with the aim of helping us understand what the formalism of the past has on that of the present, and helping us come to grips with it in our creative and scholarly lives.

---

<sup>5</sup> For a historical-critical view of the development of modern Anglo-American music theory, see McCreless 1997.

## II. Issues to Ponder

### 1. Formalism in music, as opposed to the other arts

It is significant, and in fact not surprising, that music was the first of the arts in which a formalist approach flourished. From the history of aesthetics, and from the history of music, we know that around the turn of the nineteenth century, instrumental music, which had long been ranked at the lower end of the fine arts because it had no representational content, began to be valued for its very non-specificity of meaning. Rankings of the arts were turned upside down, and suddenly, music, which had always been at the bottom, was now at the top. And so, in the work of Schopenhauer, the first top-tier philosopher thus to honor music, only music, with its absence of external referentiality, could embody the essence of the individual will. Furthermore, instrumental music, with its reveling in purely musical relationships, lent itself naturally to formalism. The growing prestige of chamber music and the symphony also was linked to the development of music analysis. Even as early as 1810, E.T.A. Hoffmann's well-known essay on Beethoven's Fifth Symphony combined interpretive and hermeneutic criticism with what we now call analytical close reading—identification of motives and their development, harmonic structure, and the like. Analyses of this sort became more and more common as the nineteenth century progressed into the twentieth, all the way up to the late twentieth century, with its new societies for music theory and analysis. An aesthetic issue that we might ponder, then, with respect to music and its relationship to the other fine arts, is as follows. Leonard Meyer, in his book *Music, the Arts, and Ideas*, of 1967, with a revised version in 1994, suggests that music, of all the arts, is the art that best lends itself to, or finds itself most vulnerable to (depending upon one's point of view) formal abstraction and formal analysis. Do we agree?

### 2. Hanslick and Musical Analysis

Hanslick's tract published in 1854 became the lightning rod for a formalist approach to music. Indeed, given its prominence in writings in aesthetics over the past few decades, one might argue that it is the central statement of formalist aesthetics *ever*, in any and all of the arts. We might expect that accordingly he would show an interest in musical analysis, since it is analysis that uncovers and tries to explain purely musical relationships. Musical analysis was becoming a common practice by the 1850's, and it makes sense that a philosophically oriented musician such as Hanslick would be drawn to it.<sup>6</sup> Yet Hanslick himself was not an analyst. There is no analysis of music in *On the Beautiful in Music*, nor anywhere else in his writings. And even though he famously had close relationships with some of the best musicians of his time—most obviously Johannes Brahms and the violinist Joseph Joachim, with whom he drew up a hostile manifesto against Liszt and the New German School in 1860—he did not get his ideas in musical aesthetics solely, or even primarily, from his musical friends. Rather, as we have seen, he was knowledgeable about philosophy, particularly Kant and Hegel, and he was also able to plug into the burgeoning tradition in formalist aesthetics—both its academic (Herbart, Vischer, and Zimmermann) and its music-critical (Hoffmann and Nägeli) sides. An intriguing issue that arises here is thus as follows. In general, the academic world of philosophical aesthetics is quite separate from everyday activity in the arts. But Hanslick's work had an immediate effect on the musical

---

<sup>6</sup> The classic account of the history of musical analysis is Bent 1987. For examples of analysis in the nineteenth century, see Bent 1994 and 1996.

culture of his time, and in fact, ever since; musicians, not just philosophers, know his work well. We thus might pursue the question of how academic formalist aesthetics relates to aesthetics “on the ground”—the aesthetics of artistic practice, music analysis and criticism, and public discourse.

### 3. Some etymological questions

The wide range of uses to which the word *formalism* has been put, and the polemical charge that it usually carries, both suggest that a study of its etymology would be revealing. Below are some informal observations from my research so far in this area, along with some questions still to be answered.

i. A straightforward question about the word: is the term *formalism* simply charged in and of itself? Is there in fact *no* possible objective use of the term, is it polemical in its very being? The German *Historical Dictionary of Philosophy* (*Historisches Wörterbuch der Philosophie*) has a revealing entry in this regard. The dictionary’s first definition of *formalism* involves not aesthetics, but ethics, but what it says is relevant to our concerns nevertheless. At the very head of the definition, we read the following: “*Formalismus*: a term (that is, a *polemical* term, because of the suffix *-ismus*)” (translation mine, vol. 3, p. ). The authors of the dictionary would thus probably come down on the side that claims that *formalism* is an intrinsically polemical, and thus an emotionally and politically charged, term. Might they then claim that there is no *fair* usage of the word, only *foul*? What do we think?

ii. Much recent work, both in musical and literary scholarship, tacitly equates *formalism* with *modernism*. A telling example is the book *A Poetics of Postmodernism*, by the Canadian literary scholar Linda Hutcheon—who has also written trenchantly about opera. If you look up “*formalism*” in the book’s index, you read: “*formalism*: see *modernism*.” If you then look up “*modernism*,” and check out all the examples in the book, they all use the term “*modernism*”; “*formalism*” is never used at all (see Hutcheon 1989). And so, for us, does *formalism* = *modernism*, or not?

iii. Richard Taruskin, in his *Oxford History*, uses *formalism*, as we have seen, only twice in the book. But he uses a term of his own coinage, *maximalism*, scores of times. The relationship of maximalism and formalism is fuzzy—he never equates the two, but they are surely related. Taruskin’s *maximalism* seems to refer to the claim that aesthetic value in a musical work varies proportionally to the abundance and richness of purely musical relationships embodied therein. This statement, it seems to me, accurately describes the aesthetic of a number of composers (and theorists)—Milton Babbitt comes immediately to mind. When we write, read, and evaluate musical analyses, might it be useful to ask how the “*maximalist*” claim relates to our own work, or to that with which we are engaging?

iv. This point suggests a related point: to what extent do writers who use the term *formalism* equate formalism simply with music analysis? One can make the argument, it seems to me, that when scholars such as Kerman, Taruskin, Fink, Lawrence Kramer (see Kramer 1992) and many others refer to formalism, they refer simply to the contemporary practice of music analysis. Is this the case, and if so, do we agree or disagree with the claim that formalism and analysis are equivalent?

All these etymological questions bring us full circle, back to our central topic, “Formalism, Fair and Foul.” Our formalist adventures suggest that the aesthetic issues that we face are rather more complex than my title would suggest. As we have seen, the word *formalism* has had a short, but exceedingly lively and colorful history. And there is still much to learn about it, and to ponder about it. I would guess, as a matter of fact, that it is incumbent upon me, here at the end of my short essay, to offer an opinion, to take a position on formalism, rather than just to describe it from the outside. My position, briefly, is that I believe we can arrive at a clear, working definition of formalism: again, *formalism* is the claim that the essence of any art resides in relationships of elements within an artistic work itself, not in relationships to anything outside the work. In this regard, and in fairness to Richard Taruskin, I should note that, even though I took him to task for using the term rather inconsistently, and in a polemical way in his book, my definition of formalism is compatible with his: it is the study of structure rather than meaning. That said, I categorically reject the claim that formalism is in itself foul, or bad, or *sucio* or *feo*. Formalism has made vast contributions to our understanding of music, and will continue to do so. It has given us the insights of Rameau, and Schenker, and David Lewin, and many more theorists. Even though these theorists conceived of their systems in such a way as not to require any explicit consideration of composer biography, or social and historical context, or hermeneutic meaning, I am in no way willing to do away with their insights. I find these insights inherently valuable in and of themselves, and history shows us that if a formal musical system is worth its salt, it can eventually lend itself to interpretation of musical and socio-cultural meaning.

I close with two examples. In the late 1990’s, my music-theoretical friend and colleague Richard Cohn conceived of the concept *hexatonic poles*. He did so solely in terms of relationships inherent in the twelve-note equal-tempered system and the major and minor triads embedded in that system. As it has turned out, his conception is hugely relevant to all sorts of chromatic tonal music—certainly that of late nineteenth-century and early twentieth-century composers such as Wagner, Brahms, Franck, Mahler, and Elgar; but also to music of composers going back to Schubert, and even to Gesualdo; and forward to Prokofieff and Shostakovich. Music theorists and analysts have appropriated *hexatonic poles* in a variety of ways, most often in analyses that are indeed essentially formalist: an analyst notices hexatonic relations in a piece, describes how they work, usually with all sorts of interesting harmonic and tonal ramifications, and usually with a certain sense of awe that a composer could use the relationships in such a musically interesting way. Pure formalism! But many scholars, beginning with Cohn himself (Cohn 2004), have also shown that composers have employed hexatonic poles to articulate all sorts of musical meaning—tragic, ironic, and much more. They get expressive use, as well as technical use, from the abstract relationships. If Cohn had not done his formalist work on hexatonic poles, music hermeneutics and criticism would have less to work with in the interpretation of chromatic tonal music, and it would accordingly be impoverished in a way that it in fact is not, thanks to his work.

I make the same claim about the work of my friend and colleague, and our keynote speaker, Elliott Antokoletz. Anyone who knows his analytical work on Bartók knows that that work is as formalist as it gets—countless x-, y-, and z-cells and manifold manipulations thereof, complex interval cycles, and much more (see especially Antokoletz 1984). But Antokoletz has never claimed that the value of Bartók’s music resides in these technical

elements alone. Indeed, he has spent his entire career putting this music, and the technical elements embodied in it, in a biographical, historical, and social context—to be sure, explaining and appreciating Bartók’s compositional skill, but also connecting that music and that compositional virtuosity, in various humane ways, to Bartók, to his culture, and to us. Antokoletz, a music historian; Cohn, a music theorist; and Bartók, a composer, show us, as well as anyone, that formalism, both fair *and* foul, offers us much to ponder, and it merits a place in our scholarly and creative lives.

### **Bibliographical references**

- Agawu, Kofi. “How We Got out of Analysis, and How We Can Get Back in Again.” *Music Analysis* 23 (2004), 267-286.
- Antokoletz, Elliott. *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984.
- Bell, Clive. *Art*. London: Chatto and Windus, 1914.
- Bent, Ian. *Analysis*. New York: W.W. Norton, 1987.
- Bent, Ian. *Music Analysis in the Nineteenth Century*. 2 vols. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1996.
- Cassirer, Ernst. *Kant’s Life and Thought*. Trans. James Haden. New Haven and London: Yale University Press, 1981.
- Cohn, Richard. “Uncanny Resemblances: Tonal Signification in the Freudian Age.” *Journal of the American Musicological Society* 57.2 (2004): 285-323.
- Davis, Whitney. *General Theory of Visual Culture*. Princeton: Princeton University Press, 2011.
- Davis, Whitney. “Subjectivity and Objectivity in High and Historical Formalism.” *Representations* 104 (2008), 8-23.
- Encyclopedia of Aesthetics*. Ed. Michael Kelly. 4 vols. New York and Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Fink, Robert. *Repeating Ourselves: American Minimalism as Cultural Practice*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005.
- Gioia, Dana. *Can Poetry Matter? Essays on Poetry and American Culture*. St. Paul, MN: Graywolf Press, 1992.
- Hanslick, Eduard. *On the Musically Beautiful: A Contribution Towards the Revision of the Aesthetics of Music*. Trans. and ed. Geoffrey Payzant. Indianapolis: Hackett, 1986 [1854].
- Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Ed. Joachim Ritter. 13 vols. Basel and Stuttgart: Schwabe, 1971.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.

- Kant, Immanuel. *Critique of Judgment*. Trans. Werner Pluhar. Indianapolis: Hackett, 1987 [1790].
- Kerman, Joseph. "How We Got Into Analysis, and How We Can Get Out." *Critical Inquiry* 7 (1980), 311-31.
- Kramer, Lawrence. Haydn's Chaos, Schenker's Order; Or, Hermeneutics and Musical Analysis: Can They Mix?" *19<sup>th</sup>-Century Music* 16 (1992).
- Levinson, Marjorie. "What Is New Formalism?" *Proceedings of the Modern Language Association* 122 (2007), 558-569.
- Lippman, Edward. *A History of Western Musical Aesthetics*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1992.
- Meyer, Leonard B. *Music, The Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. With a new postlude. Chicago: University of Chicago Press, 1994 [1967].
- Oxford English Dictionary*, 2<sup>nd</sup> ed. Oxford and New York: Oxford University Press, 1989.
- McCreless, Patrick. "Rethinking Contemporary Music Theory." In *Keeping Score: Music, Disciplinarity, Culture*. Charlottesville: University of Virginia Press, 1987, 13-53.
- Rothfarb, Lee. "The Nineteenth-Century Fortunes of Formalism," *Journal of Music Theory* 56 (2012), forthcoming.
- Steiner, Peter. *Russian Formalism: A Metapoetics*. Ithaca: Cornell University Press, 1984.
- Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music*. 5 vols. New York: Oxford University Press, 2005.





# Theories of pitch organization in Bartók's music: a critical evaluation

*Elliott Antokoletz*

The University of Texas at Austin

Meaningful identification of the principles of pitch construction and harmonic progression in Bartók's music has been the concern of theorists from the time of the composer's death in the mid-1940s. The emergence of diverse approaches to the study of Bartók's musical language may be due in part to global separation and linguistic differences, which have fostered distinct "schools" of theory and analysis. However, the complexity and diversity of the musical language itself may be the most significant factor in the development of internationally diverse and often contradictory approaches to its study. The intention in this essay is to evaluate various theoretic-analytical approaches to Bartók's music and to advocate a more integrated theoretical perspective in view of Bartók's own stated conception of his music. Bartók himself referred to the principles of diatonic "extension in range" of chromatic themes and the reverse, chromatic "compression" of diatonic themes, in his music,<sup>1</sup> his stated premise serving as the point of departure for evaluating some of the main theoretic-analytical approaches to his music. In connection with these two principles, Bartók stated that "this circumstance is very good indeed, because we will get variety on the one hand, but the unity will remain undestroyed because of the hidden relation between the two forms."<sup>2</sup>

In the evolution toward the breakdown of the traditional major-minor scale system, the pentatonic-diatonic modality of peasant music, on the one hand, and the ultrachromaticism of German late-Romantic music, on the other, represent what appear to be the two main opposing sources for the development of these new principles of pitch organization in the music of Bartók and other composers in the early twentieth century. Many composers in the late nineteenth and early twentieth centuries turned to the modalities of their native folk music as the basis for composition, but it was Bartók who transformed these modes most radically into a new kind of chromatic, twelve-tone language.

One of the main barriers that has existed in determining the primary means of pitch organization in Bartók's music is that there has been no theory comparable to that of the traditional tonal system which draws together all pitch formations in his music under one coherent set of principles. Yet, one senses in Bartók's music a remarkable harmonic integration existing between the diatonic and chromatic spheres. Diverse, often conflicting interpretations characterize the world of Bartók theory and analysis. Scholars have developed approaches to Bartók's pitch organization ranging from the more traditional concepts to those that can only belong to the twentieth century.<sup>3</sup> Studies include principles of traditional

---

<sup>1</sup> Béla Bartók, "Harvard Lectures," *Béla Bartók Essays*, ed. Benjamin Suchoff (New York: St. Martin's Press, 1976), 381-3.

<sup>2</sup> *Béla Bartók Essays*, 381-3.

<sup>3</sup> Several of these approaches were discussed in Antokoletz, "Principles of Pitch Organization in

harmonic function, modality, polymodal chromaticism, polytonality, pitch-class set theory, atonality, and a new kind of tonality derived from the joining of the concepts of the interval cycle and inversionsal symmetry. Although many important insights have emerged from these studies, they generally apply to isolated instances and do not encompass the broad spectrum of the musical language. Considering the complexity and variety of Bartók's pitch structures and progressions, an isolated insight into some single excerpt brings with it the risk of oversimplification and distortion.<sup>4</sup> We shall explore and assess the various representative theories beginning with those founded on the more traditional concepts.

### Schenkerian methodized approach to tonal structure and harmonic progression

Some theorists have attempted to explain tonal centrality in Bartók's music according to traditional tonal principles, and to define these pitch relations according to pre-established concepts and terminology. Roy Travis, in his study of the first movement of Bartók's Fourth String Quartet,<sup>5</sup> has adopted the Schenkerian concept of contrapuntal prolongation of subdominant, dominant, and tonic structural areas (Ex. 1a or 1b). To analyze a work according to traditional tonal functions, that work must consist of triads derived from the major-minor scale system. One reason is that the third degree of the dominant triad is the leading tone in a major or minor key, and this tone is largely responsible for the pull of the dominant triad to that of the tonic. There is no evidence that such traditional voice-leading functions occur in Bartók's music, except in certain isolated cases.

#### EXAMPLE 1.

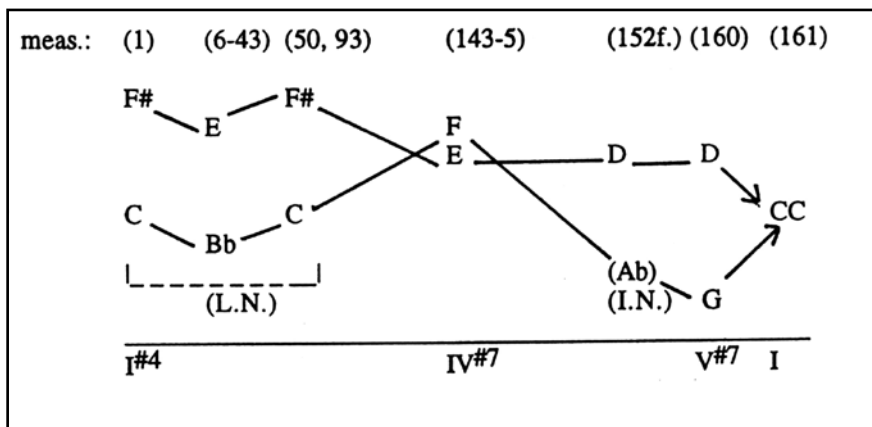
(a) Schenkerian background graph by Roy Travis of the structure and chief prolongation, formally articulated in Movement I of Bartók's Fourth String Quartet

Bartók's Fourth String Quartet" (Ph.D. dissertation, City University of New York, 1975), Chap. VI; see also Antokoletz, "The Music of Bartók: Some Theoretical Approaches in the USA," *Studia musicologica* 24 (1982): 67-74, for a selection of briefer discussions.

<sup>4</sup> See Elliott Antokoletz, *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music* (Berkeley and Los Angeles, 1984), xi.

<sup>5</sup> Roy Travis, "Tonal Coherence in the First Movement of Bartók's Fourth String Quartet," *The Music Forum* 2 (1970): 298-371.

(b) Summary of voice leading in the top- and bottom-voice structures of Ex. 1a, with final intersection at C-C

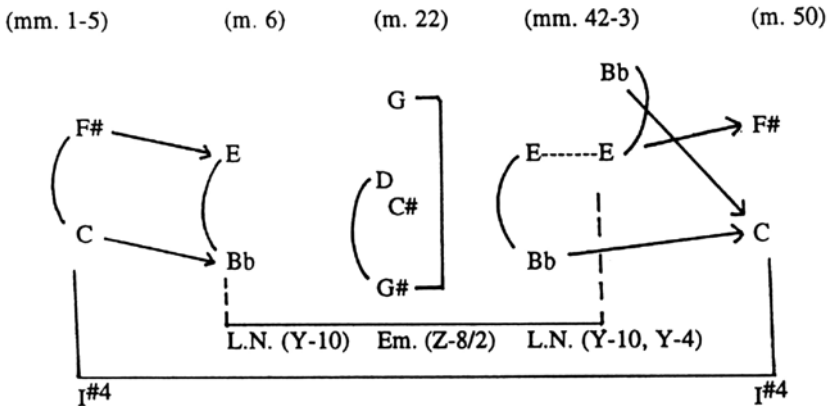


Travis has nevertheless attempted to establish, according to the Schenkerian methodized approach, a traditional tonal organization in the first movement of the quartet. He acknowledges that the quartet is not triadic, and so he invokes the notion of a “dissonant tonic sonority” instead.<sup>6</sup> However, Travis’s notion of an expanded “tonic sonority” is contrary to Bartók’s own expressed tonal conception. Bartók refuted the notion of an aural perception of the “multiple-centred structures” present within the bitonal and polytonal formations admitted by Travis’s “tonal” definition. In his background graph of the movement (see Ex. 1), Travis implies that traditional triadic structures, which are basically comprised of perfect fifths and major and minor thirds, are often replaced by tritone-bounded chords filled with various intervals. According to Travis, most of the movement to the closing idea of the recapitulation (mm. 1-126) is a prolongation of the dissonant tonic sonority, C-F#. He illustrates in his background graph, however, that the main cadential area of the movement (coda, mm. 134-161) is based on an outline of traditional structural chords (IV<sup>#7</sup> at mm. 134-45, V<sup>#7</sup> at m. 160, and I at m. 161).

Travis further attempts to reconcile Bartók’s “dissonant” harmonic materials with those of the traditional tonal system. He considers the tritone as a fundamental chordal structure analogous to the perfect fifth of the triad, and that it is set within a context based on traditional harmonic-root associations. He illustrates (Ex. 2) that the tritone-bounded chord, Bb-C-D-E (mm. 6-43), functions as a lower neighbor to the structural tonic-tritone C-F# (mm. 1-5 and m. 50), while in vnl and va (m. 22) the double tritones (G#-D/C#-G) form an embellishing chord.

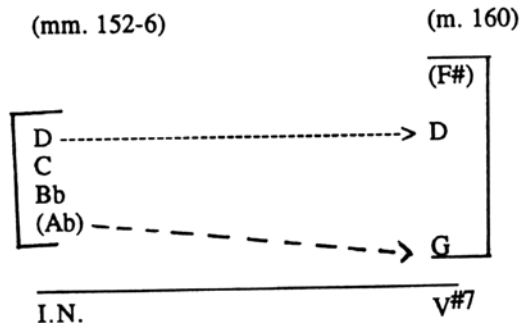
<sup>6</sup> Travis, “Tonal Coherence,” 299. Malcolm Gillies, in his *Notation and Tonal Structure in Bartók's Later Works* (New York: Garland Publishing, Inc., 1990), 15, appropriately contrasts Travis's notion of an expanded “tonic sonority” against Bartók’s own expressed tonal conception. Bartók also refuted the notion of an aural perception of the “multiple-centred structures” present within the bitonal and polytonal formations admitted by Travis’s “tonal” definition. See also Ernst Oster’s reaction, in “Re: A New Concept of Tonality?,” *Journal of Music Theory* 4 (1960): 85-98.

EXAMPLE 2. Neighbor and embellishing chords (mm. 6-43) to the tonic tritone C-F# (mm. 1-5 and m. 50), according to Travis



A contradiction arises (Ex. 1b) when Travis analyzes the tritone boundary of one of the whole-tone tetrachords, Ab-Bb-C-D (mm. 152-6 of the coda), as dissonant and unstable.<sup>7</sup> Based on his general consideration of the tritone as a fundamental chordal structure analogous to the perfect fifth of a traditional major or minor triad, Ab and D must be interpreted as principal tones here. However, in Ex. 1, Travis conveniently reinterprets the tritone boundary (Ab-D) now as being in need of resolution, the Ab functioning as an incomplete neighbor to the root (G) of the structural V<sup>#7</sup>, while the D is retained as a principal tone in the latter (Ex. 3). The tritone boundary (Ab-D) of the whole-tone tetrachord (at mm. 152-6) is simultaneously considered by Travis, therefore, as a fundamental chordal structure (demonstrated in Ex. 2 by the analysis of the tritones) and as a dissonant interval that ultimately resolves (at m. 160) to the perfect fifth of V<sup>#7</sup> (see Ex. 3). This interpretation suggests that Travis still considers the fifth of the traditional triad, of which there is actually not a single occurrence in the work, as basic to Bartók's harmonic language.

EXAMPLE 3. Incomplete neighbor (mm. 152-6) to structural V<sup>#7</sup> (m. 160), according to Travis



<sup>7</sup> Travis, "Tonal Coherence," 308.

Nevertheless, Travis attempts to show how the overall bottom voice structure (Ex. 4) supports a background-level prolongation of a descending whole-tone tetrachord (F#-E-D-C). Such an analysis on the purely contrapuntal level is more plausible in showing how C is established as the primary tonal center, but the lack of triadic harmony above each bass note leaves this linear interpretation without structural harmonic support. For instance, the area of IV<sup>#7</sup> (mm. 134-145) is assigned to the ostinato F-E even though there is no contextual evidence to assume it as part of a larger tertian construction (F-A-C-E).

EXAMPLE 4. Background graph; structure, formally articulated, according to Travis

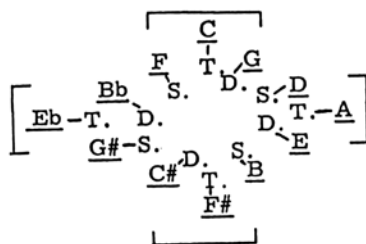
*Interval Construction and Tonal Functions based on "Golden Section," "Acoustic," and "Polar-Axis" systems*

The realization by other theorists that Bartók's diverse pitch formations do not belong to any uniform set of traditional rules has urged them to join traditional principles with a chromatic conception based on the equalization of the twelve tones. Many Europeans and Americans have espoused the theories of the Hungarian scholar, Ernő Lendvai.<sup>8</sup> His basic premises for categorizing chordal construction and function are found in "Golden Section" and "Acoustic" scales and his "Polar-Axis" System, the latter (Ex. 5a,b) assuming tonic, dominant, and subdominant functions for the components of the three minor-third (interval-3) cycles, respectively. Again, without the traditional triadic constructions above the bass tones, the assignment of traditional harmonic functions to Bartók's chords does not appear to be relevant.

<sup>8</sup> Some of these include Hilda Gervers, "Béla Bartók's Five Songs (Öt dal) Opus 15," *Music Review* 30/4 (November 1969): 291-9; Tibor Bachmann and Peter J. Bachmann, "An Analysis of Béla Bartók's Music Through Fibonacci Numbers and the Golden Mean," *The Musical Quarterly* 65/1 (January 1979): 72-82; László Somfai and Vera Lampert, "Bartók, Béla," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 6th edition (London: Macmillan, 1980), 197-224, 207-8 especially, and 211; Oszkár Frank, *Bevezető Bartók Mikrokosmoszának világába* [Introduction to the world of Bartók's Mikrokosmos] (Budapest: Zeneműkiadó, 1977); Miklós Szabó, *Bartók Béla kórusművei* [Béla Bartók's choral works] (Budapest: Zeneműkiadó, 1985); and others. Among the earliest to discuss Golden Section proportions in music from the time of Bach to Bartók's Violin Concerto, and String Quartets Nos. V and VI, was J.H. Douglas Webster, in "Golden-Mean Form in Music," *Music and Letters* 31 (1950): 238-48.

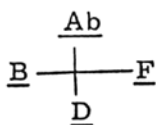
EXAMPLE 5.

(a) Lendvai's "polar axis" system

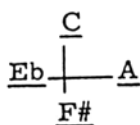


(b) Lendvai's outline of the three harmonic areas of "polar axes"

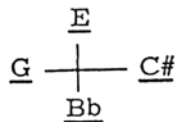
Subdominant axes



Tonic axes



Dominant axes



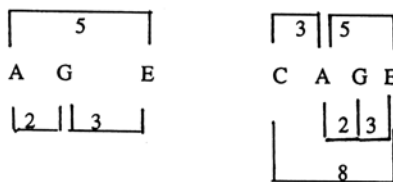
Lendvai's harmonic analyses of Bartók's music imply a direct connection between traditional tonal/harmonic functions and the system based on equal subdivisions of the octave.<sup>9</sup> He suggests that such key schemes as C-E-Ab-C in four of the five movements of Bartók's Fourth Quartet represent (through tone substitution) the traditional harmonic relationships of tonic-dominant-subdominant-tonic. He assumes that the keys in this sequence have "functional interconnection" in the traditional sense, but this specific sequence (tonic-dominant-subdominant-tonic) rarely, if ever, occurs in traditional diatonic music. Lendvai also cites this specific scheme in the first movement of Bartók's Sonata for Two Pianos and Percussion: C tonic in the exposition (m. 32); E dominant in the first part of the development (mm. 161 and 195); G# subdominant in the second part of the development (m. 232); and C tonic in the recapitulation (m. 274). According to Lendvai's "polar-axis" system, the G dominant can be substituted by E, C#, or Bb, since each represents the traditional relative minor of the preceding key, respectively. The same is true for the F subdominant, which can be substituted by each element in its sequence of relative-minor keys, D, B, and Ab. Thus, by subdividing the circle of fifths into the three basic harmonic areas, S, T, D (Ex. 5a), each of the three functions will have four poles (Ex. 5b). The tonic C, dominant E, and subdominant Ab supposedly have the same functions as their tritone equivalents and minor thirds. However, in this system, Lendvai deals only with the root

<sup>9</sup> See Ernő Lendvai, *Béla Bartók, An Analysis of His Music* (London: Kahn and Averill, 1971), which represents the most comprehensive English-language presentation of Lendvai's theories of Bartók's music. For his other writings on the subject, see the annotated listings in Antokoletz, *Béla Bartók: A Guide to Research* (New York and London: Garland Publishing, Inc., 1988), Nos. 464-70 especially, and 580.

functions of traditional harmony. He does not explain what kinds of chords may be built on these roots or how the root of a chord is determined.

The G.S. formula (expressed in the equations of the Fibonacci series,  $1+1=2$ ,  $1+2=3$ ,  $2+3=5$ ,  $3+5=8$ , etc.), which underlies any group of three adjacent numbers (intervals) in this series, is the basis of Lendvai's chromatic (G.S.) system. Any chord or linear structure, in which the boundary interval is subdivided according to these proportions of the Golden Section (as shown in Ex. 6, is part of Lendvai's chromatic system. Lendvai also considers G.S. interval proportions as the basis for pentatony.<sup>10</sup> However, if we were to assign G.S. and Acoustic labels to all the chords in a given Bartók work, we would find no discernible pattern either locally or in relation to the large-scale structure and design. On the other hand, Lendvai's application of the G.S. system and the Fibonacci series to the formal proportions of Bartók's music appears to be a significant contribution to our understanding of form in many of Bartók's compositions.

EXAMPLE 6. Golden Section (G.S.) as the basis of pentatony, according to Lendvai



### Phenomenon of “Mistuning,” Bitonality, and Polytonality

János Kárpáti's discussion of “the phenomenon of mistuning” points to a significant theory of Bartók's pitch relations, which seems to accord with the composer's own stated premises regarding “diatonic extension” and “chromatic compression.” A fundamental premise of Kárpáti's theory of “mistuning,” which served Bartók's “distorting purposes,” is the primacy of the fifth-octave relations inherent in the major-minor scale system and in the nonfunctional diatonic modes that Bartók found in Hungarian folk music. This basic structural premise points to the foundations of tonality as the point of departure for Bartók's more modernistic chromatic idiom. According to Kárpáti, “no matter how much the melody may be enriched by alteration, the perfect fifth-octave framework is permanent and virtually impassable. Bartók also approaches the problem from this angle--as is shown by the fact that perfect octave-fifth relations were by no means excluded from his theme writing, thus creating the specific meaning for the mistuned form.”<sup>11</sup>

Kárpáti points to basic sources for Bartók's “distortions” of this framework in Romanian and Arab folk music.<sup>12</sup> From these folk-music investigations, Bartók had discovered nondiatonic scales as the basis for melodies that have no perfect fifth or octave above the modal tonic, but reveal instead the frequent occurrence of the diminished or augmented

<sup>10</sup> Lendvai, *Béla Bartók, An Analysis*, 48, fig. 42.

<sup>11</sup> János Kárpáti, *Bartók vonósnégyesei* (Budapest: Zeneműkiadó, 1967); *Bartók's String Quartets*, Eng. trans. Fred Macnicol (Budapest: Corvina Press, 1975), 141.

<sup>12</sup> See also Bartók, *Rumanian Folk Music*, Vol. IV, 18-20, especially the scale patterns of Table 2 in which an arrow indicates the raising or lowering of the fifth degree (G).

fifth, which Kárpáti sees as mistunings of the perfect fifth.

Kárpáti's attempt to link the phenomenon of mistuning to the notion of bitonality invokes a controversial issue. He attempts to solve this dilemma by explaining, especially in contrapuntal contexts, that "it is not a question of two equally important tonalities but a parallel between one dominating tonality and a secondary tonality which is complementary to the first, colouring it and veiling it over."<sup>13</sup> Bartók himself commented on the problem of bitonal/polytonal identification:

.polytonality exists only for the eye when one looks at such music. But our mental hearing ... will select one key as fundamental, and will project the tones of the other keys in relation to the one selected. The parts in different keys will be interpreted as consisting of altered tones of the chosen key.... Our hearing cannot perceive two or more different keys with two or more different fundamental tones, as such; it will simplify matters by reducing the maze of keys to one principal key.<sup>14</sup>

Kárpáti's polytonal assumptions do yield some significant structural insights, however. In the finale of the Fifth String Quartet, he informs us that the bitonal relation (A major/Bb major) in the diatonic melody of the Allegretto con indifferenza (Ex. 7a) is already contained in the "organic" structure of the original mistuned theme (Ex. 7b), thereby proving "that these kinds of structural mistuning usually have bitonality concealed somewhere within them." He infers the same bitonal principle in the linear manifestation of the closing, mistuned scale-motif (Ex. 7c). However, whereas the scalar form in the coda of the movement (mm. 763ff.) is an exact linear reference to the bitonal diatonic combination of Ex. 7a, the final scalar variant (Ex. 7c) revises the relation of the two component tetrachords from a transpositional (E-F#-G#-A/Bb-C-D-Eb) to inversional (B-C-D-E/F-G-A-Bb) one. Thus, the lack of transpositional equivalence between these tetrachords and the larger scalar symmetry, which is confirmed by the literal inversional form of the upper tetrachord (F-G-A-Bb) in the lower strings (Eb-Db-Cb-Bb), precludes any visual or aural perception of more than one tone center because of the organization of the entire symmetrical conglomerate around the single axis of Bb-Bb.<sup>15</sup>

#### EXAMPLE 7.

(a) Kárpáti's Example 145. Fifth String Quartet, Mov. 5, bitonal relation (A major/Bb major) in the diatonic melody of the Allegretto con indifferenza



<sup>13</sup> Kárpáti, *Bartók's String Quartets*, 161; see also 169.

<sup>14</sup> Bartók, "Harvard Lectures," 365-7.

<sup>15</sup> Further reference is made to Kárpáti's tonal/modal conception of this passage in the discussion of Malcolm Gillies's theory of pitch notation, below.



(b) Kárpati's Example 223. Fifth String Quartet, Mov. 5, original mistuned theme at mm. 14ff., violins, mm. 55ff., violoncello

(c) Fifth String Quartet, Mov. 5, Closing mistuned scale-motif at mm. 826-8, violins.

### Pentatony, Modality, and Polymodal chromaticism

One of the means by which Bartók was to transform the diatonic modes of folk music into an extreme chromaticism was by simultaneous combination of two or more of these modes on a common tonic, which he referred to as “polymodality” or “polymodal chromaticism.”<sup>16</sup> However, to discover that chromaticism is produced by polymodal combination in one passage or work is not to establish a universal principle for the chromatic relations in his music; in many of his compositions, chromaticism is so far removed from any modal source that it can only be considered on its own abstract terms. Bartók himself referred to a “new” chromaticism that he invented in 1923 in his Dance Suite,<sup>17</sup> which was influenced by Arab melodies from Northern Algeria, which were known to him since

<sup>16</sup> Bartók, “Harvard Lectures,” 367. Edwin von der Nüll, in *Béla Bartók: Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik* (Halle: Mitteldeutsche Verlags A.G., 1930), 74, appears to have been the first to discuss this principle in Bartók’s music, in which combined Phrygian and Lydian modes on a common tonic produce the entire chromatic continuum.

<sup>17</sup> Bartók, “Harvard Lectures,” 379.

1913.<sup>18</sup> He stated that his “second attempt was made in 1926; on that occasion I did not try to imitate anything known from folk music.”<sup>19</sup> He pointed to the Fourth String Quartet (second movement), *Cantata Profana* (fugue theme), *Music for Strings, Percussion, and Celesta*, and other works, as examples of this “new” chromaticism.

In spite of Bartók’s “new” chromatic category, which is so fundamental to the language of the Fourth String Quartet, Colin Mason argues in favor of a polymodal interpretation of the chromatic materials.<sup>20</sup> He contends that the opening four measures function as an introduction in which implied segments of the traditional diatonic modes are based on a common tone (C). His polymodal interpretation includes many modes within the single tonality of C (Ex. 8), adding that the tonal implications of the polymodal introduction are fulfilled gradually in the course of the work and that these subsequent tonal events implied in the introduction are part of the gradual growth of the work into the key of C.

One may agree with Mason that many of the pitch collections in the quartet are related to segments of the opening four measures, but one must dispute such assumptions that, e.g., the E and Bb of vIII (mm. 1-2) imply in this context the third and seventh degrees of the Mixolydian mode based on C, especially since diatonic collections having pitch-class priority do not occur in the quartet. In addition, ambiguities arise when Mason refers to Ab and Bb in va (at m. 3) as the sixth and seventh degrees of the Aeolian mode, since these tones can also be the sixth and seventh degrees of the Phrygian mode or various degrees of other modes on C. Mason assumes that “polymodality” was Bartók’s final solution of the problem of total chromaticism, i.e., “a multiplicity of simultaneous modes on a common tonic.”<sup>21</sup> While Bartók’s own writings acknowledge this principle,<sup>22</sup>

EXAMPLE 8. Polymodal interpretation by Colin Mason of the opening four measures of the Fourth String Quartet

<sup>18</sup> Bartók, "Harvard Lectures," 377.

<sup>19</sup> Bartók, "Harvard Lectures," 380.

<sup>20</sup> Colin Mason, "An Essay in Analysis: Tonality, Symmetry, and Latent Serialism in Bartók's Fourth Quartet," *The Music Review* 18/7 (August 1957): 195.

<sup>21</sup> Mason, "An Essay in Analysis," 195.

<sup>22</sup> Bartók, "Harvard Lectures," 365-75.

One may agree with Mason that many of the pitch collections in the quartet are related to segments of the opening four measures, but one must dispute such assumptions that, e.g., the E and Bb of vnII (mm. 1-2) imply in this context the third and seventh degrees of the Mixolydian mode based on C, especially since diatonic collections having pitch-class priority do not occur in the quartet. In addition, ambiguities arise when Mason refers to Ab and Bb in va (at m. 3) as the sixth and seventh degrees of the Aeolian mode, since these tones can also be the sixth and seventh degrees of the Phrygian mode or various degrees of other modes on C. Mason assumes that “polymodality” was Bartók’s final solution of the problem of total chromaticism, i.e., “a multiplicity of simultaneous modes on a common tonic.”<sup>23</sup> While Bartók’s own writings acknowledge this principle,<sup>24</sup> each individual composition from a different style period of Bartók’s career must be considered on its own terms.

### **Pitch-Class Set Theory, Atonality, and Latent Serialism**

In his essays, Bartók differentiated between atonality, polytonality, and polymodality, stating that “in a final word on this subject, we may say that atonal music offers no fundamental tone at all, polytonality offers—or is supposed to offer—several of them, and polymodality offers a single one. Therefore our music, I mean the new Hungarian art music, is always based on a single fundamental tone, in its sections as well as in its whole.... Polymodality is to be found especially in my works.”<sup>25</sup> Yet, several theorists have espoused the notion of atonality in varying degrees in Bartók’s music, often according to the types of pitch constructions used.

Paul Wilson is well aware of the contradictions inherent in the application of atonal theory per se to Bartók’s music. He therefore adopts the notion of a “curious amalgam of various elements”<sup>26</sup> as the basis for his analyses, in which he admits traditional harmonic principles based on contextual considerations along with the concepts and terminology derived from Allen Forte’s atonal set theory.<sup>27</sup> For Wilson, use of the latter “does not imply that any work approached in such terms is at the most basic level truly atonal.... That such a variety of structures coexists with strong tonal emphases in Bartók’s work ... is already well-established common knowledge.”<sup>28</sup> However, while Wilson’s “amalgam,” according to this statement, would seem most appropriate for analysis, the assignment of the “atonal” label to a multiplicity of structures in a context which Wilson himself acknowledges as tonal seems contradictory. The sense of tonal priority, regardless of the means by which it is established, cannot exist independently of the context of those pitch structures within which it operates. If one is to invoke contextuality as basis for theoretical formulation, then those pitch structures found in atonal music must have a non-atonal function in a context

<sup>23</sup> Mason, “An Essay in Analysis,” 195.

<sup>24</sup> Bartók, “Harvard Lectures,” 365-75.

<sup>25</sup> Bartók, “Harvard Lectures,” 370-1.

<sup>26</sup> Paul Wilson, in his book *The Music of Béla Bartók* (New Haven: Yale University Press, 1992), 32, quotes Perle (see n. 47, above) to clarify his own philosophical bent in the study of Bartók’s music.

<sup>27</sup> See Allen Forte, *The Structure of Atonal Music* (New Haven: Yale University Press, 1973).

<sup>28</sup> See also Wilson, “Atonality and Structure in Works of Béla Bartók’s Middle Period” (Ph.D. diss. Yale University, 1982, in which he analyzes three works of Bartók composed between 1917 and 1922, in order to illustrate Bartók’s use of atonal procedures. He introduces certain basic premises, including discussion of Bartók’s use of “tonal configurations to create analogues of hierarchical structure and the interaction of Bartók’s atonality with his continuing use of tonal or pitch centric organization.”

employing tonal centrality. Wilson's own criticism of James Baker's "partial misreading" of Milton Babbitt supports this assumption: "Babbitt [in his "The String Quartets of Bartók," *Musical Quarterly* 35 (July 1949): 377-85] takes pains to insist ... that Bartók, though trying to combine attenuated functionality with contextually defined relationships, did not assign either method to a specific level of structure, and in fact refused to do so in the interest of structural integration."<sup>29</sup>

A more complex issue arises with Wilson's presentation of Forte's divergent atonal set types (Ex. 9).<sup>30</sup> Perhaps every one of these structures can be found throughout Bartók's musical surfaces and, often, in deeper compositional levels. However, Wilson himself is aware of the analytical limitations of this catalogue of set types, in which he acknowledges "the lack of any large-scale framework. ... [and] the consistent vocabulary of set types or inclusion and complementation relationships that render a large-scale set-theoretic approach fruitful."<sup>31</sup> Hence, he subsumes smaller (e.g., tetrachordal) set types, which he refers to as "core objects" within the musical contexts, under larger set types, which supply a more abstract external element to a wider conception of context.

One may agree with Wilson that a larger pitch-set umbrella (e.g., octatonic, or Forte's "set 8-28") under which smaller sets may be subsumed is usually not enough to account for an entire context. Nor is it feasible, conversely, to view without contextual discrimination different structures as part of an all-encompassing unity. Wilson refers to my own attempts to combine "the octatonic scale with diatonic and whole-tone scales in one general category of 'abstract pitch formations,' explored in the late stages of [Antokoletz's] study of symmetry and interval cycles."<sup>32</sup> This issue appears to be a double-edged sword. Descriptive application of multiple atonal structures—that is, without a view to a higher theoretical unity—serves little useful purpose given the remarkable stylistic consistency that enables us to identify Bartók's distinctive musical individuality. On the other hand according to Wilson, an attempt to draw Bartók's musical structures into an all-encompassing "abstract" theoretical framework removes us from the direct perceptual level of the musical context.

The main problem regarding the latter notion is that Wilson's use of the term "abstract" and my own are entirely different. My definition is based on the degree of removal of a given pitch construction from traditional tonal and/or folk modal forms, while his use of the term indicates removal from the musical context itself. Principles of symmetrical inversion and the interval cycles are no more removed from Bartók's compositional contexts that are the major and minor (precompositionally determined) scales from the functional triadic contexts of Classical composers.

---

<sup>29</sup> Wilson, *The Music of Béla Bartók*, Chap. 2, "A Model of Hierarchical Structure," n. 3.

<sup>30</sup> Only groups of four-note set types are selected from Wilson, *The Music of Béla Bartók*, 21, as an example of the multiplicity of segments found within the larger catalogue.

<sup>31</sup> Wilson, *The Music of Béla Bartók*, 20

<sup>32</sup> Wilson, *The Music of Béla Bartók*, 27

EXAMPLE 9. Wilson's Example 1.1. Groups of four-note set types, from Forte's list of divergent atonal set types

A. Scale segments



B. Extended tertian chords



C. Tetrachords with perfect fourths or tritones



An awareness of both the contextual amalgamation of diverse elements” and the so-called more “abstract” theoretical constructions to which they belong is essential in coming to grips with the consistency of style that underlies the contrasting stages of Bartók’s musical evolution. Instead, Wilson’s analysis of the Sonata for Two Pianos and Percussion, for instance, takes us on a tour of a succession of divergent tonalities, their relations explained mainly by linear diagrams supported by atonal pitch-set successions directed toward what he calls “goal tones” or “goal events.”<sup>33</sup> In some cases, the goal event may be a local occurrence of a set that unfolds on a more background level, i.e., as a “projected set” (see his Ex. 6.3), a telescopic relation which does provide us with an important insight into Bartók’s structural integration. However, without the pervasive tonal environment supplied by traditional tonic-dominant-subdominant harmonies, any sense of inevitability in, say, the stepwise linear motion from F# to C (F#-G-Ab-Bb-C) in the introduction (see his Ex. 6.2; Ex. 10, below) is unsupported by local harmonic materials. This is not to imply that such stepwise motions do not exist, but preparation for motion to C is established by other means, e.g., the opening stretto overlap of F# and C (m. 5).

Wilson is able to invoke dominant-tonic functions not only in isolated cases. Set 5-31, B-D-F-Ab-Bb (end of the introduction, mm. 26ff.) is somewhat convincingly interpreted as the local dominant of C, its resolution to the latter tonality occurring in theme 1 (m. 33).

<sup>33</sup> A perhaps similar notion regarding Bartók’s tonality is suggested by Peter Peterson, in *Tonalität im Instrumentalschaffen von Béla Bartók* (Hamburg: Wagner, 1971), who states that “Bartók recognized two components in tonality: a controlling pitch and a system of relationships. The latter could be predetermined (as in the case of modes, pentatonic structures, etc.) or constructed from the available twelve pitches. In purely chromatic pieces, Bartók sometimes created tonality...by the use of pitch groups (as in the *Sonata for Two Pianos and Percussion*, where twelve-tone fields are repeated in ostinato fashion).”

Less credible, primarily because of the lack of a surrounding functional environment and traditional voice leading, is his assumption that this dominant is prepared in the octatonic-set 6-Z49, E-F-[G]-Ab-Bb-[B]-C#-D (at m. 67) (Ex. 10). Even the dominant (set 5-31) leading to theme 1 does not have any anticipatory tonal function; there is no way of sensing a need for resolution to C, since it is not prepared by an harmonically functional context. Its role as a dominant is established only in retrospect of the move to C in the main theme. The primary significance of these pitch-sets—either traditional or nontraditional—seems to lie rather in the principle of diatonic extension of the opening chromatic theme, in which octatonic-set 6-Z49 and its subset 5-31 serve as intermediate intervallic stages. This interpretation, which would draw Wilson’s divergent sets into a single process, seems a more plausible account for the sense of coherence and direction in the introduction.

EXAMPLE 10. Wilson’s Example 6.2. Sonata for Two Pianos and Percussion, I, mm. 1-33: Structures of the introduction

The image displays a musical score for two systems of piano music. The first system includes measures 1-5, 6, 8, 10, and 12. The second system includes measures 18, 21, 26, and 33. A callout box in the first system highlights the pitch sets 6-Z49 and 5-31 in measures 6-8. Brackets at the bottom of the second system indicate pitch sets 6-27 and 5-31.

In analyses of Bartók’s music where there is little or no reliance on conventional theoretical concepts, the tendency has often been to derive one’s tools of analysis from one’s own preconceived theoretical system rather than directly from the music itself. In such an approach in which the analytical tools are derived from the sphere of atonality or serialism, Allen Forte attempts to show that tonal centrality in Mov. III of the Fourth String Quartet is produced by Bartók’s use of a unique system that resembles a “serial schema.”<sup>34</sup> According to Forte, the whole-tone dyad is the basic element of the system and generates the whole-tone trichord, which is the next higher structure. Two whole-tone trichords of mutually exclusive pitch-class content may be combined to generate three species of hexachords: whole tone, diatonic, and chromatic (Ex. 11).<sup>1</sup> In this serial schema, the two whole-tone

<sup>34</sup> Allen Forte, “Bartók’s ‘Serial’ Composition,” *The Musical Quarterly* 46/2 (April 1960): 233-45.

hexachords are axial (subgroup I), and six diatonic hexachords (subgroup II) are built up from the six notes of whole-tone hexachord WX. (Each note of WX is the “root” or lowest note of each of these diatonic hexachords.) The six complementary diatonic hexachords (subgroup III) are built up correspondingly from the tones of whole-tone hexachord YZ. In addition, WY and XZ form two complementary chromatic hexachords.

EXAMPLE 11. Forte’s “serial schema” based on three species of hexachords. Fourth String Quartet, Mov. III

The image shows a musical score for Example 11, titled "Forte's 'serial schema' based on three species of hexachords. Fourth String Quartet, Mov. III". The score consists of four staves, labeled A, II, I, and A from top to bottom. The top two staves (A and II) are connected by a bracket on the left. The bottom two staves (I and A) are also connected by a bracket on the left. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and notes. There are several labels: 'W' and 'X' are placed above the staff labeled 'I', and 'Y' is placed below it. The score illustrates the serial schema based on three species of hexachords.

For Forte, trichordal complementation (i.e., joining of two whole-tone trichords that are mutually exclusive in terms of pitch-class content) is essential for expansion through the system. His analysis (summarized in Ex. 12) outlines hexachordal progression through the entire movement.<sup>35</sup> His main thesis is that a specific hexachord (diatonic A-G-F/E-D-C) predominates, since it unfolds as a “cantus firmus” in the lowest notes of the changing pedal chords: A in vnl (mm. 4-13); G in va (mm. 13-21); F (mm. 22-31); E (mm. 32-33); D (mm. 33-34); and C in vc (mm. 34-40). Forte states that the lower trichord, C-D-E, because of its temporal position in the “cantus firmus,” is allowed maximal association with other trichords. Perhaps he means that by the time C-D-E occurs at the beginning of the middle section (mm. 32-40), its complementary trichords have already unfolded, and these, when viewed together with C-D-E, produce the three hexachordal species. We can only surmise this from his statement that “a relation ... that further integrates the work around the C trichord, is expressed (at m. 32) by the B trichord. This element, in addition to complementing the C trichord chromatically, connotes the F trichord via the axial whole-tone hexachord YZ and thus doubly supports the continuity of the cantus firmus.”<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Forte, “Bartók’s ‘Serial’ Composition,” 235. For convenience, only the boundary intervals of the trichords are presented in the diagram

<sup>36</sup> Forte, “Bartók’s ‘Serial’ Composition,” 237.

EXAMPLE 12. Forte's summary of hexachordal progression through the entire third movement of the Fourth Quartet. (For convenience, Forte presents only the boundary intervals of the trichords)

It is certainly true that trichord C-D-E is significant in this movement in that it is the axis of symmetry in *va* (at mm. 48-9) and of all the voices at the end of the middle section (mm. 50-55), a function of the trichord not mentioned by Forte, but his assumptions regarding maximal trichord association with the basic C-D-E seem improbable. He presents his theory of maximal trichordal association beginning with the first trichord (A-G-F) of the "cantus firmus." At mm. 1-13, his direct association of one of the two pedal trichords (A-B-C#) with the first "cantus firmus" trichord (F-G-A) to give us a larger incomplete whole-tone hexachord, is unconvincing, since they appear on different contextual levels; A-B-C# is part of the local pedal chord, while the tone A-G-F of the "cantus firmus" trichord separately unfold over a longer period of time. The tones of both these trichords therefore do not occur together at any point in this first large section of the movement (mm. 1-34). For instance, when A moves to G in *va* (m. 13), only the boundary interval, A-C#, appears in the pedal chord. Trichords and hexachords do have a function to some degree in this movement, but Forte, in his "serial schema" (Ex. 10), attempts to force a large number of diverse formations into a theoretical interpretation that is incompatible with the musical context.

Another approach using Forte's atonal pitch-class sets and terminology is seen in Richard Cohn's notion of transpositional processes. Cohn acknowledges that the principle of inversive symmetry (IS), proposed by other theorists, plays some role in Bartók's music, but asserts that this principle can also be interpreted according to what he calls transpositional combination (TC).<sup>37</sup> His argument in favor of the competing "TC" principle is based on the notion that the explicit surface manifestation (i.e., in local texture and contour) of a literal

<sup>37</sup> Richard Cohn, "Inversive Symmetry and Transpositional Combination in Bartók," *Music Theory Spectrum* (1988): 19. Cohn's definition states that "Any pitch- or pc-set has the TC-property if it may be disunited into two or more transpositionally related subsets;" 23.



inversional design is necessary for validating the “IS” interpretation of a given pitch or pitch-class phenomenon. This notion and his statement that “all of the inversionally symmetric set-classes favored by Bartók share another property as well: each may be generated by transpositional combination”<sup>38</sup> are equally problematical. There seems to be no relevance in mentioning the self-evident TC-property inherent in all symmetrical formations any more than one would need to describe triads in a traditional harmonic progression as vertical stackings of major and minor thirds.

The primacy of any given principle (“TC,” “IS,” or otherwise) must be determined by the larger structural interrelations of harmonic and melodic materials. Let us take one pertinent instance. Cohn questions the consistency of my own reference to the octatonic scale (D-E-F-G-G#-A#-B-C#) in Bartók’s Fourth String Quartet as the simultaneous product of two inversionally symmetrical tetrachords (D-G-G#-C# and E-F-A#-B) and of TC.<sup>39</sup> We may state simply that both conceptions are relevant depending on the particular context. In Mov. I, when cell Z (G#-C#-D-G, or D-G-Ab-Db, in va and vnl, at m. 22) returns in the same permutation (interval 5-1-5) at a new pitch level (B-E-F-A#, opening of the development, mm. 52ff.), we see that the transpositional relation is intended, as is also evident in the X to X and Y to Y successions (as shown in Ex. 13)—this is analogous to the transposition of the tonic triad to that of the dominant toward the end of the exposition in a traditional tonal piece.<sup>40</sup> In the same passage of the quartet (m. 57), vc and vnl play the original Z cell (G#-C#-D-G) now in its permutation (C#-D-G-Ab) around a new axis (E-F) established by the transposed Z cell (B-E-F-A#), so we can say that the symmetrical rather than transpositional relation is intended now between the two Z transpositions. In the second movement of the quartet, both Z transpositions are combined to form the octatonic scale, D-E-F-G-G#-A#-B-C# (va, mm. 243-6), appearing not in their explicit transpositional relation, but rather in their symmetrical one (D-G-G#-C# and E-F-A#-B) around the axis of symmetry, G-G#. The importance of the symmetrical relation between these two octatonic (Z) subsets is borne out by a comparison with the opening of the movement, where permutation E-F-A#-B of one of these Z transpositions forms the boundary of the ascending and descending chromatic theme, precisely around the same G-G# axis.

---

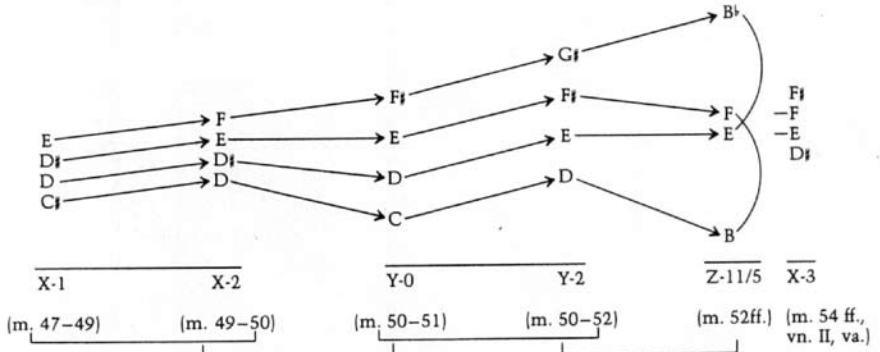
<sup>38</sup> Cohn, "Inversional Symmetry and Transpositional Combination," 22.

<sup>39</sup> Cohn, "Inversional Symmetry and Transpositional Combination," 36.

<sup>40</sup> See Antokoletz, *The Music of Béla Bartók*, 118-9.

EXAMPLE 13. Fourth Quartet, Mov. I, transpositional functions of cells X, Y, and Z (Development, mm. 49-52) and inversionally symmetrical relation of two Z cells, Z-11/5 and Z-8/2 (mm. 52-58)

DEVELOPMENT



Thus, while both theoretical principles ("TC" and "IS") are relevant in the quartet, it is the "IS" relation that serves to articulate the new "tonal" area (i.e., axis of symmetry) of each section of the sonata-allegro structure. The transpositional relation plays more of a transitional role between them. Furthermore, one cannot speak of transpositional equivalence among the three different symmetrical cells of the quartet—X (C-C#-D-Eb), Y (Bb-C-D-E), and Z (G#-C#-D-G)--only the symmetrical (axial) connection between X and Z. It

is the X-to-Z progressions around specific axes of symmetry that establish the “tonal” areas of the main sections in four of the five movements.<sup>41</sup> The relevance of “IS” (as opposed to “TC”) in the latter harmonic progression is illustrated by way of analogy to traditional tonal music: in a I-IV-V-I progression, it is the tonally functional voice-leading of the major triads rather than their transpositional relation that is meaningful.

### Interval Sets with quasi-tonal functions

Like Wilson, Wallace Berry attempts to absorb “quasi-tonal functions” into a theoretical framework based on discrete pitch or interval sets.<sup>42</sup> Berry’s tonal analyses, however, tend to integrate the tonal conception more properly with underlying motives and what he considers to be “generative interval sets.” Berry’s interval sets are more readily accountable than Wilson’s to a larger, more coherent set of pitch relations. The main thrust of Berry’s analysis of the Third String Quartet is to show “the applicability of certain interval sets as ‘sources’ of pitch structures.”<sup>43</sup> While Berry’s identifications of both smaller and larger sets and their interconnections have theoretical significance (see his example 6), questions arise regarding the relative status of these sets within the musical context itself. In his writings, Bartók points to the a priori significance of the larger diatonic and nondiatonic scales and their modal octave segments (Dorian, Phrygian, Aeolian, etc.) of folk music, as well as the interval-3-2-2-3 model of the pentatonic scale (G-Bb-C-D-F) of Hungarian folk melodies, as source materials for the intervallic structures of his own compositions. Given Bartók’s modal premise, then, one must question Berry’s interpretation of a given set either as “derivative” or “germinative.”

For Berry, the symmetrical “minor” tetrachord (2-1-2) is one of the fundamental generators of larger symmetrical sets in his system. For instance, he points to the prominent position of this tetrachord as the “middle subset” of the symmetrical “major” hexachord (2-2-1-2-2). The latter, which he asserts is produced by another generative structure—the nonsymmetrical “major” tetrachord (2-2-1) in overlap by one degree with its inversion (1-2-2)-“can thus also be regarded as ‘originating’ in the ‘minor’ tetrachord extended by overlapping of one degree (interval 2) in each direction.”<sup>44</sup> Berry also considers tetrachord 2-1-2 as the generator of the nondiatonic symmetrical hexachord, 2-1-2-1-2 (or octatonic segment), and its extension, [2]-2-1-2-1-2-[2] (nondiatonic Romanian folk-mode, e.g., fugato of the *seconda parte*).<sup>45</sup> Thus, Berry’s concepts appear to stem from smaller, diversified segments rather than from the larger modal/scalar constructions emanating either from Eastern-European (diatonic and nondiatonic) folk sources or their more abstract transformations.

Bartók’s musical language certainly includes diverse types of tetrachords, often the 2-1-2 model as part of the symmetrical Dorian mode or octatonic scale. However, contextual considerations in the quartet do not support Berry’s assignment of the germinative label to these tetrachords. Even where his identifications of tetrachords are evident, the converse—the derivative status of tetrachords and other segments—is borne out by modal-tonal emphases, rhythm, and thematic contour. In his discussion of the first thirty-nine measures of the *Seconda parte*, for instance, he attempts to show that the “extended derivative string of

<sup>41</sup> See Antokoletz, *The Music of Béla Bartók*, 157ff.

<sup>42</sup> Wallace Berry, “Symmetrical Interval Sets And Derivative Pitch Materials in Bartók’s String Quartet #3,” *Perspectives of New Music* 18 (1979-80): 287-380.

<sup>43</sup> Berry, “Symmetrical Interval Sets,” 299.

<sup>44</sup> Berry, “Symmetrical Interval Sets,” 303.

<sup>45</sup> See Bartók, *Rumanian Folk Music*, Vol. IV, 19, pattern 10 of Table 2.

2-1-2 tetrachords," which together outline the total aggregate of pitch-classes (see his ex. 12, shown in Ex. 14), accounts for the "adjacencies in the linear streams of individual voices." <sup>46</sup>

EXAMPLE 14. Berry's Example 12. Extended derivative string of 2-1-2 tetrachords, as basis for analysis of the "Seconda parte" of the Third String Quartet

ex. 12 (4/4, mm. 1-39)

(G♯, G♭ opposition)

Vln. 1, mm. 11-13; vln. 1, 21-38;  
vln. 2, 22-25; vln. 2, 35-38; vc., 25

(Trill PCs surrounding c' axis)

Vln. 2, 21-25

Vln. 1, 38-39; vln. 2, 1-20;  
vln. 2, 28-34 and 38-39

... 2-1-(2-2)-1-2...

(F♯, F♭ opposition)

Vln., 10-11; vln., 15-21;  
vc., 5-11; vc., 16-21; vc., 26-39

The image displays musical notation for Bartók's Third String Quartet, Example 12. It features two staves of music. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various intervals. Above it, the text "(G♯, G♭ opposition)" is written. Below the upper staff, there are two smaller musical snippets: one in bass clef labeled "(Trill PCs surrounding c' axis)" and another in treble clef. The lower staff is also in treble clef and contains a similar melodic line. Above it, the text "(F♯, F♭ opposition)" is written. Between the two main staves, the sequence "... 2-1-(2-2)-1-2..." is written, with the "2-2" circled. Various instrument and measure annotations are provided for both staves.

Berry's string of tetrachordal adjacencies appears to be derived arbitrarily in view of the contextual modal disposition of the two basic themes, 1a and 1b (mm. 5-13: vc and vnl, respectively). In the winding contour of 1b, for instance, the temporal placement of pitch-class Eb establishes the Eb-Dorian permutation (Eb-F-Gb-Ab-[ ]-C-Db-Eb) of the linear diatonic content. Thematic contour permits meaningful identification only of the tonic "minor" tetrachord (Eb-F-Gb-Ab), the rhythmic structure also delineating segments that include the descending "major" tetrachord, Gb-F-Eb-Db (1-2-2), and the cadential trichord, C-Db-Eb (1-2)--the upper Eb-Dorian tetrachord ([ ]-C-Db-Eb) does not even appear complete in this theme. Since the tonal (Eb) anchor and rhythmic structure force the entire thematic configuration into one coherent modal perception, in which there is no explicit tetrachordal (2-1-2) consistency, we conclude that all three divergent figures (2-1-2, 1-2-2, and 1-2) are accountable exclusively to (that is, derived from) the larger modal set. Berry's systematic investigation of tetrachords and other sets in this and other sections does provide insight into the deep-level structural integration of Bartók's music. However, contextual specificity is essential in determining which function—derivative or germinative—of his interval sets is relevance to the musical processes in general.

<sup>46</sup> Berry, "Symmetrical Interval Sets," 313

### Nontraditional Tonal System Based on the Interval Cycles and Inversional Symmetry

An entirely different set of principles is found in George Perle's system of twelve-tone tonality,<sup>47</sup> based on the joining of the concepts of the interval cycle and strict inversive symmetry. These concepts appear to have grown out of Perle's studies of the music of Debussy, Scriabin, Berg, Webern, Bartók, and others. Twelve-tone tonality refers to the establishment of tonal centricity (based on the concept of an axis of symmetry) through operations upon inversionally related interval cycles as an a priori assumption, analogous to the major and minor scales in traditional tonal music.<sup>48</sup> The fusion of both concepts (the interval cycle and strict inversive symmetry) was to be rigorously systematic in many of Bartók's later works, especially the Fourth and Fifth String Quartets (1928 and 1934) and Music for Strings, Percussion, and Celesta (1936). The basic premises of twelve-tone tonality are contained within two cyclic-interval arrays (Ex. 15a,b).

EXAMPLE 15. Basic premises of Perle's system of "twelve-tone tonality," as seen in the joining of the concepts of the interval cycle and strict inversive symmetry

#### (a) Even-sum (Axis) and Interval Array

The image shows a musical score for Example 15(a), titled "(a) Even-sum (Axis) and Interval Array". It consists of seven staves, each representing a different time signature: 0/12, 2/10, 4/8, 6/6, 8/4, 10/2, and 12/0. Above the staves, there are numerical markings: 0, 2, 4, 6, 8, 10, and 12, which correspond to the time signatures. The notation includes various rhythmic values (quarter notes, eighth notes, sixteenth notes, and rests) and interval markings (sharps, flats, and natural signs) placed below the notes. The score illustrates the relationship between the interval cycle and strict inversive symmetry in Perle's system.

<sup>47</sup> George Perle, *Twelve-Tone Tonality* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1977; second edition, rev. and enlarged, 1996). Basic stages of this system appear earlier in Perle's article, "Symmetrical Formations."

<sup>48</sup> In contrast to Perle's premises based on *pitch-class* symmetry, Berry, in his "Symmetrical Interval Sets," employs concepts of symmetry primarily based on *pitch-set* types and only secondarily on *pitch-class set* types, whereas Jonathan Bernard, in his "Space and Symmetry in Bartók," *Journal of Music Theory* 30/2 (1986): 185-201, rejects the principle of *pitch-class* symmetry in his analyses. Bernard's notion of pitch and registral symmetry, which seems almost "Webernist," is irreconcilable with Bartók's own compositional orientation, as suggested in the composer's own essays, and seems, therefore, to be fortuitous in Bartók's music in general. Bartók's approach in terms of thematic, phraseological, and contrapuntal design, despite his modal/symmetrical approach to melodic and harmonic construction, belongs more to traditional notions than to the world of Webern, Stockhausen, and Xenakis. Registral symmetry does not seem to be any more applicable to Bartók's music than it does to the music of Haydn, Mozart, or Beethoven.

(b) Odd-sum (Axis) and Interval Array

The image shows a musical score with seven staves, each representing a different interval cycle. The cycles are labeled on the left as 1/11, 3/9, 5/7, 7/5, 9/3, 11/1, and (1/11). Above the staves, the numbers 1, 3, 5, 7, 9, and 11 are placed over the first six measures, indicating the interval sum for each measure. The notation consists of eighth notes and rests on a treble clef staff. The notes are arranged in a way that demonstrates the inversive symmetry of the interval cycles. For example, the 1/11 cycle shows a sequence of intervals that are symmetric around the 6th degree of the scale.

Elliott Antokoletz's approach to Bartók's musical language explores principles of inversive symmetry in connection with the entire system of the interval cycles (Ex. 16) and the ramifications of these principles as they evolved from and interact with the folk modes.<sup>49</sup> Although Bartók's music is permeated by nonsymmetrical formations (including the traditional major and minor triads) as well as symmetrical ones, the former can generally be shown in the organic growth of a work to have latent symmetrical possibilities; nonsymmetrical collections often emerge in the course of a composition as segments of larger symmetrical formations. This evolution and interaction in Bartók's music is indicated by the composer: "There are many ... harmonic inspirations we owe to the latent harmonies contained in the peasant songs of ours... Through inversion, and by placing these [modal] chords in juxtaposition one above the other, many different chords are obtained and with them the freest melodic as well as harmonic treatment of the twelve tones of our present-day harmonic system."<sup>50</sup>

<sup>49</sup> See Antokoletz, *The Music of Béla Bartók*, the basic principles of which were presented earlier (1975) in his dissertation, "Principles of Pitch Organization"; an extract of the latter was published in *In theory Only* 3/6 (September 1977): 3-22.

<sup>50</sup> Béla Bartók, "The Folk Songs of Hungary," *Pro Musica* (1928): 28-35; see also *Béla Bartók Essays*, 334-5.

EXAMPLE 16. System of the Interval Cycles

1/11	2/10	3/9	4/8	5/7	6/6	7/5	8/4	9/3	10/2	11/1	12/1
C				F $\sharp$		B $\flat$			E	D	C
B				C $\sharp$		E $\sharp$			F	D	B
B $\flat$				G $\sharp$		A $\sharp$			F $\sharp$	D	B $\flat$
A				D $\flat$		D $\sharp$			G	D	A
G $\sharp$				A $\flat$		G $\sharp$			G $\sharp$	D	G $\sharp$
G				E $\flat$		C $\sharp$			A	D	G
F $\sharp$	B			B $\flat$		F $\sharp$			B $\flat$	D	F $\sharp$
F	G $\sharp$			F		B			A $\sharp$	B	F
E	F $\sharp$	A $\flat$		C		E			B $\flat$	C	E
E $\flat$	F	F $\sharp$	G	G		A		A $\flat$	C	D	E
D	E $\flat$	F $\sharp$	G $\sharp$	D		D	B	A $\flat$	B $\flat$	D	E $\flat$
C $\sharp$	D	E $\flat$	E	D	E $\flat$	D	E $\flat$	B	C	D	D
C	C $\sharp$	B	F $\sharp$	G	A	G	G $\sharp$	C	C $\sharp$	C $\sharp$	C $\sharp$
	B	A $\flat$	A $\flat$	E	D	C	B	A $\flat$	E	F	E $\flat$
			F $\sharp$	D	E $\flat$	C	C $\sharp$	A	F $\sharp$	G	C $\sharp$
			B $\flat$	D	E $\flat$	C	C $\sharp$	A	F $\sharp$	G	C $\sharp$
			F $\sharp$	D	E $\flat$	C	C $\sharp$	A	F $\sharp$	G	C $\sharp$
			B $\flat$	D	E $\flat$	C	C $\sharp$	A	F $\sharp$	G	C $\sharp$

\* Due to lack of space, only the D cycle is included in the column of 12/0 cycles. If written out in unabbreviated form, this column would include all the 12/0 cycles, as follows: D-C $\sharp$ -C-B-B $\flat$ -A-G $\sharp$ -G-F $\sharp$ -F-E-D $\flat$ -D. The specific permutation selected for the first cycle in each column is intended to correspond with certain derived tetrachordal segments of the cyclic system outlined in Example 189. The permutational ordering of each of the remaining cycles here is then systematically determined—i.e., the lowest notes of the cycles within each column form a series of ascending semitones.

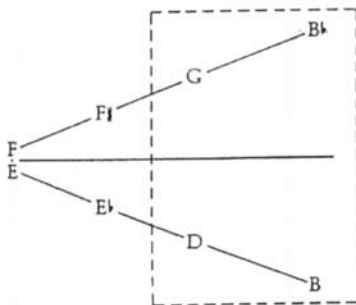
Study of No. 133 (“Syncopation”) from the *Mikrokosmos* reveals how both traditional (diatonic) and nontraditional (cyclic-interval) pitch constructions are absorbed into a scheme of symmetrical relations. The piece exemplifies Bartók’s synthesis of two opposing concepts of tonal priority, based on the juxtaposition of triadic and symmetrical constructions (Ex. 17a). The opening G-major triad is reiterated against an unfolding (symmetrical) chromatic tetrachord, Eb-E-F-F#. Addition of a held Bb at the first cadential point transforms the G-major triad into a “polymodal” major-minor symmetry, G-Bb-B-D. (Bartók states that “not only different modes can be superposed; the same can be done with the common major and minor scale or, to be more exact, with a major and minor pentachord. As a result, we will get a triad with a doubled third; one minor, the other major.”)<sup>51</sup> The latter now forms a symmetrical relation with Eb-E-F-F# around the same axis of symmetry, either E-F or Bb-B (Ex. 17b). All of the symmetrically related dyads of Ex. 16b (E-F, Eb-F#, D-G, and B-Bb) can be found in the sum-9 column of Perle’s Odd Array (Ex. 17b).

EXAMPLE 17. Antokoletz’s analysis of No. 133 (“Syncopation”) from the *Mikrokosmos*, based on symmetrical transformation of the traditional G-major modal triad

(a) mm. 1-3

Allegro, *J*-152

(b) Symmetrical relation of G-major-mior to chromatic tetrachord Eb-E-F-F#



Due to Bartók’s free use of the modes, which led to a weakening of the hierarchical pitch relations inherent in traditional dominant-tonic progressions, greater emphasis had to be placed on the intervals of harmonic and melodic construction as a means of establishing local and large-scale coherence. The new means of providing coherence in an idiom

<sup>51</sup> Bartók, “Harvard Lectures,” 368.



based on equalization of the semitones is primarily found in the intervallic pitch-cell. The interval cycles and their derivative symmetrical segments (cells), analogous to the triadic harmonies derived from the major and minor scales in traditional tonal music, pervade many of Bartók's works.

Of all of Bartók's works, the Fourth String Quartet contains the most comprehensive and systematic interaction of symmetrical cells. The four-note symmetries C-#-D-Eb and Bb-C-D-E are two of three basic cells (X, Y, and Z) in the quartet.<sup>52</sup> While X and Y are segments of uni-intervallic cycles, cell Z, G#-C#-D-G, is a compound cyclic tetrachord consisting of two tritones, a property which permits it to be permuted around either of two axes of symmetry (one of these is represented by either C#-D or G-G#, the other implicitly by E-F or Bb-B).<sup>53</sup> This special double-tritone tetrachord (cell Z) is part of a symmetrical interaction that establishes the basic axes of symmetry within the structure of the sonata-allegro form of Mov. I, for instance. Bartók uses two transpositions of the same symmetrical chord (G#-C#-D-G and B-E-F-Bb) as a way of pivoting between two axes of symmetry a minor third apart (C#-D and E-F). Example 18a shows one of these transpositions (G#-C#-D-G) progressing symmetrically to a permutation of the other (Bb-B-E-F) around the common axis of C#-D (or G-G#). In Ex. 18b, both chords are rotated so they again progress symmetrically from one to the other, but around a new common axis of E-F (or Bb-B). The idea here is that progression between two different "tonal" areas (axes) can be produced by means of common chord pivots, a principle essential in traditional changes from one key to another. Examples 17c and 17d show how both tetrachords can belong simultaneously to two different pairs of inversionally related cycles that converge at the two pairs of dual axes, C#-D or G-G# (Ex. 18c) and E-F or Bb-B (Ex. 18d). This kind of symmetrical modulation based on cell Z is evident in many of Bartók's works after 1928,<sup>54</sup> but various types of interactions among all three cells (X, Y, and Z) are essential to Bartók's works from the time of the Fourteen Bagatelles, Op. 6, for piano (1908) through most of his late works, prominently including the Concerto for Orchestra (1943).

---

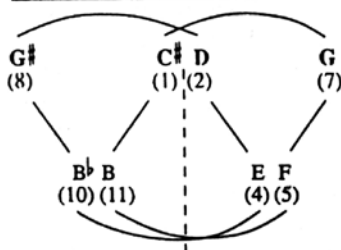
<sup>52</sup> Perle first referred to the chromatic tetrachord as "set X," and the whole-tone tetrachord as "set Y," in "Symmetrical Formations in the String Quartets of Béla Bartók," *The Music Review* 16 (1955). Leo Treitler first referred to the double-tritone tetrachord as "cell Z," in "Harmonic Procedure in the Fourth Quartet of Bartók," *Journal of Music Theory* 3/2 (November 1959): 292-8, as a follow-up to Perle's designations of sets X and Y. Antokoletz was the first to show, then, how all three cells were part of a larger system in the Fourth Quartet, in "Principles of Pitch Organization in Bartók's Fourth String Quartet" (Ph.D. dissertation, City University of New York, 1975), and in a larger body of Bartók's music, in *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984). (The Z nomenclature should not be confused with that in the theoretical writings of Allen Forte.) Earlier, Milton Babbitt, in "The String Quartets of Bartók," *Musical Quarterly* 35 (July 1949): 377-85, had pointed to the unity of purpose in the quartets by showing some significant functions of intervallic structures with analogical references in traditional tonal functions.

<sup>53</sup> Antokoletz, *The Music of Béla Bartók*, 71-2.

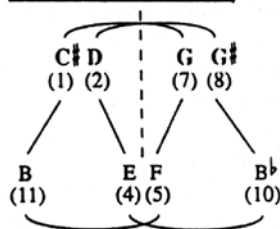
<sup>54</sup> See Antokoletz, *The Music of Béla Bartók*, especially Chaps. V ("Construction, Development, and Interaction of Intervallic Cells") and VI ("Tonal Centricity Based on Axes of Symmetry").

EXAMPLE 18. Fourth String Quartet, Mov. I, abstract symmetrical chord (G#-C#-D-G) and its minor-third transposition (B-E-F-Bb), that is, two equivalent double-tritone tetrachords, each derived from the principal tones—tonic, fourth, and seventh degrees, e.g., Ab-D-G (in enharmonic spelling, G#-[ ]-D-G—of the Slovak Lydian mode. Given C=0, C#=1, D=2 ... C=12 (or 0), C#=13 (or 1) ... etc., the axis of symmetry is conveniently represented by the sum of any two notes that are equidistant from the imaginary line in either (a) or (b) below.

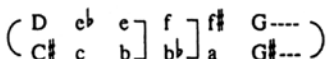
(a) sum-3 axis: C# D (or G-G#)



(b) sum-9 axis: E-F (or Bb-B)

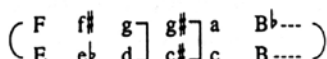


(c) sum 3 (= 15) alignment of inversionally related semitonal cycles:



pc nos.:	2	3	4	5	6	7
	1	0	11	10	9	8

(d) sum 9 (= 21) alignment of inversionally related semitonal cycles:



	5	6	7	8	9	10
	4	3	2	1	0	11

The essence of Bartók's synthesis of the diatonic/nondiatonic folk modes and abstract symmetrical formations lies in the creation of a cohesive contemporary tonal language that, while distinct from the traditional major-minor scale system, evolved from it by means of special transformational processes. These processes had been foreshadowed by local textural uses of symmetrical pitch construction and root progression within otherwise nonsymmetrical tonal contexts in the nineteenth century, as found in the music of Schubert, Chopin, Liszt, Berlioz, Wagner, Russian nationalists, and others. However, Bartók's systematic use of symmetry as the basis for large-scale formal construction led to a new type of tonal system based on the interaction of axes of symmetry with modal/polymodal tonal centers.

This study has addressed some of the irreconcilable conceptual problems that have existed in determining the primary means of pitch organization in Bartók's music. Nevertheless, since Bartók's transformations and syntheses are based on a multiplicity of divergent modal and chromatic constructions, the foregoing critique as well as a more comprehensive study of the various theoretic-analytical approaches discussed herein can contribute to a more meaningful interpretation of Bartók's musical language and a deeper appreciation of his aesthetics.

# Compositoras latinoamericanas contemporáneas: exilios, identidades y creación

*Carmen Cecilia Piñero Gil*  
Universidad Autónoma de Madrid

No son pocos los artistas que han tenido que migrar ya sea externa o internamente. Las más evidentes, conocidas y estudiadas son las migraciones geográficas para salvaguardar la integridad física y/o intelectual: los exilios externos. Los exilios internos, por su parte, implican una introspección permanente del artista que aislándose de su entorno profesional busca el protegerse de las prácticas sociales que fagocitan, manipulan y, por qué no decirlo, prostituyen en ocasiones al artista y/o a su obra.

Muchas mujeres artistas han migrado, sobre todo internamente, para poder proteger su identidad de creadoras. En este artículo nos centraremos en compositoras contemporáneas del pasado siglo XX y de lo que llevamos del XXI. Cada una de ellas ejemplariza casos recurrentes en el panorama de la música latinoamericana del período cronológico referido. La uruguaya Carmen Barradas (1888-1963) nos muestra el caso de un creador que viaja a Europa cosechando el reconocimiento por su obra, la hispano-chilena Diana Pey (1917-1988) es ejemplo de tantos europeos que encontraron en estas tierras refugio y espacios para desarrollarse vital y profesionalmente, la cubano-norteamericana Tania León (1943) proyecta una realidad constante: la emigración de latinoamericanos hacia los Estados Unidos en donde encuentran tierra de provisión sin renunciar a sus identidades latinas y, por último, la mexicana Leticia Armijo (1961) es el prototipo del compositor latinoamericano comprometido socialmente y cuya vida y obra están marcadas por la reivindicación de derechos sociales, la denuncia de las discriminaciones y la lucha ininterrumpida por la igualdad y la justicia sociales. Todas ellas nos conducirán con sus devenires vitales y creativos a una mayor y más profunda comprensión de los procesos de exilios y de identidad, ya que el exilio en sí mismo conforma una identidad.

Fueron varios los países latinoamericanos que acogieron a buen número de intelectuales españoles en sus exilios geográficos. Entre las mujeres vinculadas a la música tenemos el exilio en México de Matilde de la Torre (1884-1946) quien después de ostentar cargos en la II República española – como el de Directora General de Comercio y Política Arancelaria en el Gobierno de Largo Caballero - fue recopiladora del folclore musical de su tierra natal del Norte de España, Cantabria. También fue el caso de María Teresa Toral (1919-1994), quien con una solidísima y amplia formación - que incluía idiomas, pintura, música, Farmacia y un Doctorado en Químicas - arribó a México en 1956 huyendo de la persecución franquista. Casada con el compositor mexicano de origen ruso Ian Adomián se encargó de terminar algunas obras del compositor al fallecimiento de éste. Respecto a las compositoras españolas que sufrieron exilio en Latinoamérica, las más conocidas y relevantes son Emiliana de Zubeldía (1888-1987), María Teresa Prieto (1896-1982), Rosa García Ascott (1902-2002) - también conocida como Rosa Bal y Gay – exiliadas en México y María Rodrigo

(1888-1967) , quien lo hizo primero en Colombia y luego en Puerto Rico.

Los exilios internos son menos evidentes, menos estudiados, más difuminados en el tiempo y en el espacio. Exigen una perspectiva temporal y un conocimiento monográfico de la vida y obra del personaje en cuestión que los convierte en interesante e intenso objeto de estudio y reflexión. Tal y como apunta María José Palma:

Para luchar contra los exilios nada mejor que la memoria como recurso. La memoria histórica y la memoria individual traumática de las mujeres que sufrieron exilio. En este sentido, es éticamente necesario hacer un esfuerzo para rescatarlas del olvido, para rescatarnos a nosotros mismos y a nosotras mismas, sin lugar a dudas. (Palma, 2006, p. 94)

Pasemos pues a conocer a estas creadoras latinoamericanas comenzando con la única que vio la luz en el siglo XIX, Carmen Barradas (1888-1963). Compositora, pianista y pedagoga uruguaya, Barradas es uno de los más interesantes ejemplos de modernidad en la creación musical latinoamericana de la primera mitad del siglo XX. Nacida en Montevideo de padres españoles, creció en una familia con claras inclinaciones artísticas. Carmen era la mayor de tres hermanos que destacaron en diversos campos creativos. Su hermano Rafael (1890-1929) resultó un sobresaliente artista pictórico, mientras su hermano pequeño Antonio de Ignacio (1893-1963) fue escritor. Carmen Barradas obtiene en 1915 el Diploma de Profesora de piano en el Conservatorio Uruguay. Su hermano Rafael se encontraba en Barcelona desde 1914 procedente de Francia, y Carmen había conseguido una beca para trasladarse a España. Primeramente se establece en Barcelona donde, y junto a su hermano pintor, se relacionó con los intelectuales españoles y extranjeros presentes en la capital catalana. Posteriormente, en 1918, se trasladó con su familia a Madrid donde entró, a su vez, en contacto con intelectuales y artistas que en ese momento residían en la capital española, tal era el caso de Federico García Lorca. También en Madrid conoció, en el seno del Teatro del Centro, a personalidades como Martínez Sierra, María Guerrero, o Conrado del Campo. Más tarde, en 1925, se establecería con su familia en Barcelona, y al año siguiente en Hospitalet de Llobregat donde la casa de Barradas se convertirá en lo que llamaron el "Ateneillo de L'Hospitalet", foro visitado por intelectuales y artistas, entre los que destaca el Federico García Lorca, quien, según la investigadora Antonina Rodrigo (1996, 21-22) gustaba de interpretar en el piano de Carmen Barradas.

Aunque en Cataluña Carmen Barradas desarrolló puntualmente actividades artísticas, Madrid fue donde había conseguido llamar la atención de crítica y público, tras su presentación como pianista y compositora, por lo vanguardista de sus apuestas estéticas. Tenemos noticias de un concierto de piano de Carmen Barradas el 22 de diciembre de 1922, anunciado por el Ateneo de Madrid en su "Sección de Música" como "Concierto de piano por la señorita Carmen Barradas" <sup>1</sup>.

Obras como *Fabricación*, *Aserradero*, *Fundición*, *Taller mecánico* y *En el molino* la sitúan vinculada al ultraísmo y, por consiguiente, estéticamente al futurismo y musicalmente

<sup>1</sup> Así consta en un interesante documento del Ateneo madrileño. Luis de Tapia. *MEMORIA leída en el Ateneo de Madrid por el Secretario primero Don Luis de Tapia con motivo de la inauguración del curso Académico 1923-24*. Madrid: Establecimiento tipográfico Anónima Mofar. 1923. Disponible en <[http://www.ateneodemadrid.com/biblioteca\\_digital/folletos/Memoria-1923.txt](http://www.ateneodemadrid.com/biblioteca_digital/folletos/Memoria-1923.txt)> Acceso en: 15 de enero de 2008.

al maquinismo. En efecto, la creación de estas composiciones refleja su vinculación al futurismo en el que se proyecta, tal y como expresa Clemente Padín (2000) la “exaltación del progreso, la sobrevaloración de la técnica y la máquina”.

Durante esta época Barradas experimentará en el campo de la teoría y grafía musicales, creando una original notación para obras de estética futurista, huyendo en no pocas ocasiones de la rigidez formal. Elaboró marcos politonales y estructuras de lo que denominó “polígonos” musicales que proyectaban su inquietud creativa. En su constante búsqueda sonora utilizó clusters con las palmas de las manos así como temas de especial brevedad, en una época en la que el nacionalismo imperaba en tierras de Latinoamérica. La exigencia de que el pianista lleve cascabeles en los brazos, campanillas en sus muñecas y dentro del arpa del piano, buscando nuevas posibilidades tímbricas, nos muestra a una creadora que, como advierte Neffer Kröger (1992, 47), si bien no llegó al “piano preparado” estuvo “rondando la experiencia”. Al tiempo, estas indicaciones hacían de Carmen Barradas una adelantada en la extensión técnica de los instrumentos en la órbita latinoamericana<sup>2</sup>. Su especial interés por la exquisitez en la interpretación - sobre todo en lo que al aspecto dinámico se refiere - la llevó a especificar con exactitud los efectos deseados para los que inventó grafías puntuales. Así, la ondulada ligadura que observamos en la partitura de *Fabricación* y que indica el movimiento rotatorio de la muñeca, permitirá conseguir un efecto de igualdad mecánica sonora en concordancia con la estética futurista de la obra. La música de Barradas durante su estancia española rezumaba su vinculación al “vibracionismo” que en pintura creara su hermano Rafael Barradas.

La invisibilidad histórica de Carmen Barradas responde al tradicional desconocimiento que de la música de Latinoamérica ha proyectado la historiografía musical eurocéntrica del pasado. Junto a creadores como el mexicano Julián Carrillo (1875-1965) o el cubano Amadeo Roldán (1900-1939), Carmen Barradas se perfila como un ejemplo de la inquieta ebullición creativa en el ámbito musical, vivida por muchos de los países latinoamericanos de las primeras décadas del siglo pasado, realizando obras que por sus novedosos planteamientos hacen inaceptable su exclusión del discurso histórico-musical comparado. La mencionada invisibilidad histórica de Carmen Barradas es más dolorosa si tenemos en cuenta que la crítica musical del momento fue sumamente elogiosa con las obras de la compositora uruguaya, obras que desgraciadamente han desaparecido casi en su totalidad a raíz de su muerte. Entre ellas, especial atención suscitó la mencionada *Fabricación*, escrita en 1922 durante su estancia madrileña, siendo estrenada en el Ateneo madrileño por la propia autora el 22 de diciembre del mismo año<sup>3</sup>. Obra bitonal (Do mayor y Re bemol mayor, “cromatismo simultáneo” según Barradas), es su creación más conocida. Fue admirada en su momento llegando a cosechar grandes éxitos como cuando fue interpretada en París, en la sala Pleyel, por el pianista uruguayo Hugo Balzo, a quien posteriormente Barradas dedicó la obra. La aludida inclinación a la bitonalidad es coherente con su adscripción a los movimientos artísticos vanguardistas en los que Barradas se ve inmersa durante su estancia en España y en los que la simultaneidad, yuxtaposición o solapamiento de diversos elementos o planos (en este caso tonales) implican un enriquecimiento de los materiales artísticos enmarcados en una coherente coexistencia de lo plural.

<sup>2</sup> Como lo será el cubano Alejandro García Caturla (1906-1940) y su imitación de la tímbrica afrocubana con instrumentos orquestales clásicos.

<sup>3</sup> Según Walter Guido fue estrenada tres años después. Sin embargo, tenemos noticias - ya referidas en este artículo (véase nota a pie nº 1 - de un concierto de piano de Carmen Barradas el 22 de diciembre de 1922.

La presencia de la compositora uruguaya tuvo repercusión en diversos medios periodísticos españoles en los que incluso se publicaron obras como *Espera el coche* para piano con la indicación de Carmen Barradas (1923, 208-409)

Para complementar toda su gracia, exige que el brazo derecho lleve un cascabel de buen sonido; el pedal fuerte permanezca fijo, y toda su forma técnica es elástica y elegante.

También encontramos *Zíngaros* de 1922 con la aclaración de la autora

Esta composición se ejecutará sosteniendo el pedal izquierdo, para obtener un sonido opaco. Los acordes del Andante se expresarán con pesadez flexible. El brazo derecho llevará un brazaletes de plata con varios hilos; en el Andante se procurará no hacer uso de él; de manera que en todos los acordes del Andantino debe exagerarse el movimiento de la muñeca hacia arriba, y en unión de estos sonidos adquiere su justo carácter". (Barradas, 1922, p. 8-9)

Una vez más Barradas nos sorprende por la inquietud tímbrica que proyecta en las exigencias de ejecución para con sus obras.

Respecto a la crítica musical que se realizó a propósito de la creación musical de Barradas, destaca sin duda el prestigioso musicólogo español Adolfo Salazar, uno de los críticos más elogiosos con la compositora uruguaya. Salazar refería de ella:

una capacidad especial para asimilarse las más puras cualidades del arte actual, por ese delicado sentimiento que revelan para apreciar el color armónico, su sensibilidad para la belleza de la disonancia y la sensualidad de la materia empleada. En general, estas fuerzas son bocetos inspirados por el intrínseco valor musical, como "sustancia" de una sucesión de intervalos, de una armonía, un timbre o un ritmo. Verdaderos "esquisses" donde su autora intenta, en una mancha de color, dar hechura musical a un elemento aislado, desprendido de alguna sensación directa, como en los trozos titulados "Fundición", "Aserradero", "Fabricación"; o bien alguna evocación de músicas populares, como en "Zíngaros", "Pianolas", "Poemas de una calle"; bien todavía una imagen, plástica como sonora, concebida a modo de viñeta o estampa, como en "Himnos y Banderas", "Circo Ecuestre" (Del Valle y G. De La Vega, 1923).

A propósito de *Fabricación* comentaría Salazar

es una obra redonda y de tonalidad purísima. Verdaderas rebuscas de términos nuevos y delicados, con que la autora desea expresarse y que la llevan a la creación de nuevos signos gráficos. Augúrole un primer plano en la valiente vanguardia de la música contemporánea (Guido, 1999, p. 250).

De regreso a Uruguay en 1928, la incompreensión hacia sus creaciones por parte de un ambiente artístico nacionalista no favorable a sus novedosas inquietudes así como luctuosos acontecimientos familiares desencadenaron, hasta su muerte, el aislamiento

y el “mutismo creativo” de esta artista. En 1929 inició, sin ningún reconocimiento, sus actividades como docente de música en los Institutos Normales. Barradas comenzó a girar hacia planteamientos alejados de la vanguardia que había marcado su producción. En la mencionada institución ocupó la Cátedra de Canto Coral y desde ella trabajó en la elaboración de un cancionero infantil. En la misma línea ideó un nuevo método de escritura musical especialmente pensado para los más pequeños. La elaboración del mencionado cancionero no suscitó ningún interés en su entorno a pesar de ser interpretadas algunas de sus canciones en centros educativos uruguayos, siempre sin aclarar la autoría de Barradas (Kröger, 1984, 31)<sup>4</sup>. La compositora comenzó, pues, a girar hacia planteamientos alejados de la vanguardia que había marcado su producción. No debemos ver en este giro una claudicación, sino – como aludíamos antes - más bien una proyección coherente de la coexistencia de diversos elementos, en este caso estéticos, en un mismo creador.

Su última aparición pública como pianista fue en 1934. Carmen Barradas no decaerá en su empeño de difusión artística creando, dado su especial interés por los niños, una revista infantil, *Andresillo*, en la que publica obras de su autoría y dibujos de su hermano. Por la misma época recibe en su casa, convertida en la *Galería particular Barradas* - una especie de museo obras de su hermano Rafael (Bonet, 1995, 87) -, a intelectuales uruguayos y notables visitantes como García Lorca y Pablo Neruda. Acusada de ser una imitadora de las corrientes europeas fue migrando poco a poco hacia un exilio interno, dejando incluso de componer en 1949. La pérdida de sus familiares más cercanos precipitó su total aislamiento. Carmen Barradas murió sola, en 1968.

Desgraciadamente su legado artístico no fue preservado, llegando hasta nosotros tan solo una parte, que sus manuscritos y documentos fueron entregados como papel inservible a una casa de beneficencia de Montevideo (Kröger, 1984, p. 31).

Lo que queda de su catálogo compositivo, que incluía música camerística prácticamente perdida, nos permite acceder a obras vocales e instrumentales, destacando las pianísticas.

Como conclusión reiterar lo injusta que resulta la ausencia de esta compositora en la narración que de la aportación musical vanguardista debe hacerse con rigurosidad respecto a aquellas primeras décadas del naciente siglo XX. Esta ausencia se nos muestra como explicable sólo si tenemos en cuenta la doble discriminación a la que se ha visto sometida la figura de Carmen Barradas: la ya aludida condición de latinoamericana y la de ser mujer, en un mundo donde todavía abundan los narradores que desde posicionamientos eurocéntricos y patriarcales nos roban con su silencio parte de nuestra propia historia.

La siguiente compositora a la que me referiré es la creadora, nacida en España y afincada en Chile, Diana Pey (1917-1988). Debemos considerarla, al igual que a otras españolas exiliadas en América Latina, como española y latinoamericana. Pey, compositora, pianista y docente sufrió a lo largo de su vida un doble exilio por razones políticas: como republicana española se trasladó en el año 1939 junto con su familia a Chile y casi cuarenta años más tarde - tal y como le sucedería a la compositora germano-chilena Leni Alexander que partió de Alemania en 1939 - tuvo que volver a exiliarse, esta vez como chilena, a raíz del Golpe de Estado que sufrió el país andino en 1973. Diana Pey nació el 8 de marzo de 1917

<sup>4</sup> Según Neffer Kröger este cancionero fue iniciado en España, en Hospitalet del Llobregat, a las afueras de Barcelona, apuntando esta musicóloga que Federico García Lorca lo llegó a cantar mostrando especial gusto por la canción “El molinero”. El cancionero sirvió como material para la formación de las estudiantes de magisterio en el uruguayo Instituto Normal de Señoritas (Kröger, 1984, p. 56). Véase también Rodrigo, 1996, p. 22-23.

en el seno de una familia que desde su más tierna infancia le inculcaría el amor a la justicia social, a la libertad y a la cultura. Ingresó en el Conservatorio y en la afamada Academia de Frank Marshall, alumno éste último de Enrique Granados. Además de ser graduada en dicha Academia, obtuvo el Grado Superior en Solfeo y Teoría, Armonía, y Piano en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona. Igualmente estudió en la Escuela Municipal de Barcelona. A raíz de la brillante conclusión de sus estudios en junio de 1936, la Generalitat catalana le concedió una beca para proseguir sus estudios en París, beca que no pudo disfrutar puesto que un mes más tarde estallaba la Guerra Civil.

Diana Pey había destacado como dotada concertista y para cuando quedó huérfana de padre, en 1935, ya estaba siendo reconocida como tal. En una crítica de un concierto del mes de julio de 1927 encontramos referencias de una Diana de 10 años: “Diana Pey es una niña muy fina y simpática e indudablemente una consumada artista [...] logra admirablemente una sonoridad limpia” (Coliseum).

Con la sublevación franquista de julio de 1936, los hermanos varones Pey que estudiaban ingeniería en la Universidad Autónoma de Barcelona, se alistaron en el ejército republicano contrayendo Diana matrimonio dos años más tarde con otro ingeniero, amigo de sus hermanos.

La familia Pey pertenecía a la Francmasonería y cuando la guerra estaba perdida para los republicanos lograron con la ayuda de los hermanos masones, en enero de 1939, escapar de Barcelona un día antes de la toma de la ciudad por los franquistas. También en Francia obtuvieron el auxilio del círculo masónico lo que les permitió en agosto de 1939 embarcar en el legendario barco Winnipeg rumbo a Chile. Era un navío mercante francés que, con la ayuda del SERE (Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles), del Gobierno republicano en el exilio y por iniciativa del poeta Pablo Neruda, llevó a Chile a 2.200 inmigrantes españoles provenientes de Francia. El presidente chileno, Pedro Aguirre Cerda, nombró a Neruda como “Cónsul especial para la emigración española” encomendándole dicha labor con las siguientes palabras: “Sí, tráigame millares de españoles. Tenemos trabajo para todos. Tráigame pescadores; tráigame vascos, castellanos, extremeños” (Neruda, 2005, p. 192). La mayoría de ellos eran campesinos, obreros cualificados y pescadores. Viajaban también varios intelectuales y cualificados profesionales como los integrantes de la familia Pey.

Llegados a Chile, Diana consiguió trabajo para dar recitales de piano en una emisora de radio, la *Cooperativa Vitalicia*. Reanudó sus actividades concertísticas mientras que sus hermanos y esposo contribuían de forma notable al desarrollo del país andino. Al tiempo, comenzó la colaboración de los Pey en pro de los republicanos españoles en colaboración con el violonchelista catalán Pau Casals.

En Chile, Diana Pey, al igual que harían otros músicos como el destacado musicólogo Vicente Salas Viú, se integró plenamente a la vida musical chilena. En el país andino, y en otras geografías, la formación de Diana Pey continuó alcanzando diversos grados universitarios incluidos los estudios de postgrado. Completó la Licenciatura en Interpretación Superior con Mención en Piano en el Conservatorio Nacional de Música y los estudios completos en Composición Musical y Musicología Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile. Ya ejerciendo profesionalmente, y aunque siempre continuó con una intensa labor concertística, Diana Pey prestó una dedicación especial a la pedagogía musical ya fuera como articulista, docente o fundando en Chile la Escuela Andersen.

En su calidad de Decana de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, viajó con frecuencia por Chile y por el extranjero. Precisamente durante uno de esos viajes al exterior se produjo el golpe de estado del 11 de septiembre de 1973. Expulsada de la



Universidad se exilió con su marido en los Estados Unidos para radicarse en Miami. Comenzó a dar clases particulares de música al tiempo que se dedicó a asesorar a delincuentes en régimen de libertad condicional y marginados fundando además el *Collegium Musicum* que dirigió hasta su fallecimiento el 6 de julio de 1988. Tras el Golpe de Estado capitaneado por el General Pinochet, Diana Pey durante su estancia en los Estados Unidos estuvo, a su vez, en contacto y trabajando con los comités de exiliados chilenos.

Como compositora, en su catálogo incompleto a causa del abandono sufrido por su archivo durante la dictadura militar<sup>5</sup>, podemos mencionar una *Sonata para dos pianos*, otra *Sonata para Flauta y Piano*, el *Trío en sol menor* para piano, violín y violonchelo, y la obra coral *Cantar de los cantares* (Cantata para cuerdas y viento). Tenemos también noticias de la creación la música para la obra de teatro “Doña Rosita la soltera” para la obra homónima de Federico García Lorca, cuyo estreno fue en 1954<sup>6</sup>.

Como creadora y cronológicamente, Diana Pey pertenece a la llamada “Generación de la República” que aglutinaba a los compositores coetáneos y, en muchos casos, amigos de los poetas de la Generación del 27. Esta generación ha sido enmarcada en la llamada *Edad de plata* que en la música culminaría con creadores como Rodolfo y Ernesto Halffter, Roberto Gerhard o Joaquín Rodrigo, entre los más conocidos. Los compositores de la generación del 27 o de la República introdujeron en España la vanguardia musical europea de la época. Tomando como modelos al Falla de *El retablo de Maese Pedro* y *El concierto para clave*, las técnicas neoclásicas y la obra de Ravel, arrinconaron definitivamente el nacionalismo entendido como cita folclórica, aunque sin abandonar un cierto carácter nacional en su música. La mayoría marchó al exilio lo cual supuso una inmensa pérdida la música española.

Entre las pocas ocasiones en las que se ha reivindicado la figura de esta compositora hay que mencionar, además del libro de 1999 debido Antonina Rodrigo - *Mujer y Exilio, 1939 – quien le dedica un breve capítulo*<sup>7</sup>, un concierto en homenaje a destacados músicos españoles que vivieron el exilio en Latinoamérica a consecuencia de la Guerra Civil Española realizado el domingo 10 de octubre, en el Teatro Universidad de Chile por la Orquesta de Cámara Catalana y auspiciado por la Embajada de España y el Centro de Extensión Artística y Cultural de la Universidad de Chile<sup>8</sup>. En este concierto bajo el título “El Exilio Musical Español en Latinoamérica” se escuchó su *Trío en sol menor* para violín, chelo y piano. La factura compositiva de esta obra se inscribe en la estética de algunos de los compositores españoles de su generación. De escritura sencilla, no plantea grandes propuestas de trabajo y parece haber sido creado con la aspiración de ser completado por posteriores movimientos.

---

<sup>5</sup> “Orquesta catalana rescata música del exilio latinoamericano”. En *El Mercurio*, sábado 9 de octubre de 2010. Disponible en: <<http://diario.elmercurio.cl/detalle/index.asp?id={6c528eb3-2d6c-4a89-970f-ed21751ed12c}>> Acceso en: 11 ene. 2011.

<sup>6</sup> El estreno se produjo en el chileno Teatro Antonio Varas en diciembre de 1954.

Disponible en: <<http://www.actorjorgelillo.cl/ficha%20tecnica12.htm>> Acceso en: 1 febre. 2011.

<sup>7</sup> En efecto, la autora le dedica el capítulo “Diana Pey. Las botas maravillosas”. Rodrigo, 1996, pp. 63-371.

<sup>8</sup> Las obras fueron las obras *Cantata en la tumba de García Lorca* de Jaume Pahissa (1880-1969); *Trío de* Diana Pey (1917-1988); *Tres Ciudades* de Julián Bautista (1901-1961) *Firulete, 6 canciones infantiles* de Montserrat Campmany (1901-1995), además de *Psyché* y *El amor brujo*, versión de 1915 de Manuel de Falla (1889-1945).

Resulta llamativa la ausencia de estudios rigurosos sobre esta mujer, luchadora social comprometida con los más desfavorecidos y una militante de izquierdas convencida, que contribuyó con su vida y obra a la cultura y educación del país andino, al tiempo que su figura constituyó una “cuenta” más de ese hermoso “collar”, a pesar de las circunstancias, que fue el exilio republicano español en Latinoamérica.

La tercera compositora en esta referencia a exilios es Tania León, nacida en La Habana en 1943, una de las personalidades más sobresalientes del panorama musical actual de los Estados Unidos y de la música latinoamericana. Tania León protagonizó primero un exilio externo respecto a su tierra natal cubana y, posteriormente, también un exilio interno motivado por las discriminaciones que como mujer, negra, latina y de origen cubano ha tenido que sortear para alcanzar su desarrollo como ser humano y músico. Compositora, pianista, directora de orquesta y gestora musical, inicia su formación en Cuba. Concluirá su etapa formativa en los E.E.U.U. donde estudia composición y dirección de orquesta. En este país se establece definitivamente en 1967.

En 1969 por invitación de Arthur Mitchell se convirtió en miembro fundador y primera directora musical del Dance Theatre of Harlem, en el que fundó el Departamento de música, la Escuela de música y la orquesta. En los años 70 Tania León desarrolló una intensa actividad profesional como directora musical y de orquesta. En 1978 por invitación de Lukas Foss, de quien fue directora asistente, funda junto con los compositores Julius Eastman y Talib Rasul Hakim las Brooklyn Philharmonic Community Concert Series.

En los años 80 realiza además una intensa actividad como directora artística, jurado, consejera, etc. En la década de los 90, ya con reconocido y consolidado prestigio, León cofunda con Dennis Russell Davies en el seno de la American Composers Orchestra (ACO) de la que León es asesora artística, los Festivales “Sonidos de las Américas”. En el marco de estos festivales, se dedicó anualmente monográficos a distintos países: México, Brasil, Venezuela, Puerto Rico, Argentina y Cuba.

Por otra parte, desde 1993 hasta 1997 colaboró con Kurt Masur como compositora residente en la Filarmónica de Nueva York, siendo la primera mujer en ocupar dicho puesto.

Premiada en múltiples ocasiones tanto nacional como internacionalmente, destaca el Premio BMW de Teatro Musical (1994) por su ópera *Scourge of Hyacinths* sobre texto del Premio Nobel nigeriano Wole Soyinka. Su obra y personalidad artísticas han sido objeto de atención en foros académicos y en programas de relevantes medios de comunicación. León actualmente es profesora de composición en el Brooklyn College Conservatory of Music y, desde 2006, Profesora Distinguida de la City University de New York.

En 2008 fue nombrada Embajadora cultural de los Estados Unidos en España siendo invitada posteriormente por el Conservatorio Central de Beijing a realizar conferencias y clases magistrales, dirigiendo además un concierto con obras de compositores de las Américas, así como de su propia autoría<sup>9</sup>.

Como creadora, entre las claves de su éxito destaca la enorme riqueza de su música, síntesis lograda de diversas músicas entre las que abundan las de contenido popular.

Tania León es un claro exponente de la diversidad, tanto en lo personal como en lo profesional. Precisamente por ello no es extraño que rechace etiquetas y encasillamientos, ya que su propia herencia étnico-cultural, su formación y desarrollo profesional la configuran como un ser plural en el que las clasificaciones sobran. Por sus venas corre sangre española,

---

<sup>9</sup> Disponible en: <<http://www.tanialeon.com/>> Acceso en: 27 ene. 2008.

afro-nigeriana, francesa y china.

Como hemos dicho, desde 1967 León vive en New York donde vive plenamente la música clásica, la música popular afrocaribeña (puntualizando que por “popular” entiendo ahora cualquier música que no pretenda en su escritura un lenguaje intelectual), el *godspel*, el Jazz, etc.

Después de 12 años de ausencia visitó su tierra natal. El reencuentro con su familia, con sus amigos, con sus paisajes, con la música de su Cuba natal y la muerte de su padre supusieron un punto de inflexión en su vida. Como consecuencia dio un viraje de 180 grados en su expresión artística. Experimentó, pues, una verdadera catarsis.

La música popular afro-cubana que impregna sus primeros años de vida dejará de ser una mera anécdota en su bagaje musical para emerger con fuerza en su expresión artística. Saldrá Tania León de su exilio interno y se insertará pues en esa cadena de intelectuales cubanos que asumen la herencia cultural de su país para elaborar un arte de proyección universal de gran altura. El “Grupo minorista”, Alejo Carpentier, Fernando Ortiz y los fantásticos compositores Amadeo Roldán y García Caturla, entre otros, son antecedentes de exitoso posicionamiento respecto al afrocubanismo.

Tania León no volvió a reprimir su voz. De regreso a E.E.U.U. su labor compositiva, fortalecida con nueva savia musical, reflejaría su pasado, su música interior, su fuerza vital. A esta nueva realidad responden obras como *Batá* (1985); la mencionada *A la Par* (1986); *Ritual* (1987); *Batey* (1989) o *Indígena* (1991).

En buena parte de su obra podemos observar un proceso de utilización de la música popular afro-cubana. En efecto, el exotismo y contraste de ésta última son filtrados por la escritura culta de León alcanzando así un significado universal sin perder su valoración original (Ortiz, 1974, p. 18).

Tania León recurre frecuentemente a referencias de la música popular de las dos Américas. Esas referencias, que tienen en común el elemento afro-americano, son tratadas con una elaborada escritura que sustentada por una sólida formación académica evita caer en discursos de facilona factura, peligro éste muy corriente a la hora de abordar obras con referencias populares. En efecto, tal y como apunta Paolo Scarnecchia (1998, 14), siempre subyace un riesgo en el hecho de acudir a las fuentes populares ya se puede caer en una diversidad domesticada por la hegemonía tecnológica occidental que convierte esa diversidad en una forma decorativa de neo-exotismo.

En ocasiones se ha definido directamente como “multicultural” el estilo compositivo de Tania León. Sin embargo, León considera que utilizar este término implica en realidad una visión miope de algo que ha estado sucediendo desde hace mucho tiempo. Para Tania León todas las culturas son simplemente recursos; nos muestran caminos diferentes para enfocar las mismas cosas por parte de distintos grupos humanos, caminos que no han estado aislados, sino que han permanecido interconectándose con otros. Se trata de nuevas posibilidades que se presentan ante nuestros oídos. Según Tania León esto se ha venido haciendo desde siempre.

A este respecto, y aludiendo a la utilización de la música popular dentro de la llamada música clásica, León afirma que lo que se ha heredado de Europa a nivel musical es en realidad una gran sofisticación del propio primitivismo europeo (Mandel, Diciembre 1988 / enero 1989, p. 13).

Como ejemplo de esa lograda síntesis me referiré a su obra *A la par*, dúo para piano y percusión, de 1986 que refleja perfectamente el dualismo existente en esta compositora: formación clásica y apertura a otras músicas, en este caso la propia herencia de la música popular cubana.

Dividida en tres partes - Rápido, Lento, Rápido – presenta una rítmica envolvente que es compartida simultáneamente por el piano, que representa formación europea y la percusión, que expresa la herencia popular afrocubana. Existe un claro antecedente “afro”, por la tímbrica elegida para la percusión (entre otros maracas, cencerros, congas, marimba, bongós y Tom-Toms), La escritura se enmarca en una armonía atonal.

Quisiera recordar las palabras de Tania León, compositora cuyo exilio geográfico sin embargo le ha permitido desarrollar plenamente toda su riqueza artística sin tener que acallar su voz originaria, sin tener que exiliarse internamente para crear: Yo soy músico, siempre lo he dicho. Esa es la única etiqueta que alguien puede ponerme. Mi identidad tiene que ver con el lenguaje de la música (Piñero, 1998. p. 276-277).

La última creadora a la que me referiré es la compositora mexicana Leticia Armijo (1961) quien también ha padecido por su condición de feminista, lesbiana y militante política por los derechos de los colectivos de mujeres - en especial de las lesbianas - un exilio interno en un primer momento de su andadura creativa. Posteriormente, ha sido sometida a un acoso laboral y artístico por su condición de feminista militante. Su compromiso social la ha llevado a reivindicar cuerpo y arte de las mujeres por las múltiples vías de su caleidoscópica figura, entre ellas, la creación musical.

Nacida en Ciudad de México en 1961, Leticia Armijo es una de las compositoras más activas de su generación contando con una sólida formación. Realizó sus estudios en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) obteniendo la Licenciatura en Composición con Mención Honorífica. Becada en diversas ocasiones se trasladó a España para ampliar estudios, realizando en la UAM un Máster en Gestión y Promoción de la música en la sociedad, y culminando el grado de Doctora en Historia y Ciencias de la Música de la misma Universidad con una tesis doctoral sobre la compositora mexicana Graciela Agudelo. Su actividad profesional se ha desarrollado en varios campos musicales: intérprete<sup>10</sup>, guionista radiofónica<sup>11</sup>, docente<sup>12</sup>, investigadora<sup>13</sup>, gestora y activista social. Como gestora, Leticia Armijo es fundadora y actual directora de El Colectivo de Mujeres en la Música A. C. así como de la Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte<sup>14</sup>. Actualmente está inmersa,

---

<sup>10</sup> Como intérprete ha realizado giras internacionales difundiendo la música tradicional mexicana (Nagoya, Japón, 1986; Linz, Müzzshlag y Viena, Austria, 1995) y actualmente dirige el Coro de Mujeres de Chiapas y el Coro de Mujeres de los Pueblos originarios del Distrito Federal.

<sup>11</sup> Como guionista radiofónica realizó un referencial programa en su país, *Murmullo de Sirenas: un espacio para sentir y entender la creación musical de las mujeres* (Radio Educación de México, 1996).

<sup>12</sup> En su faceta de docente ha trabajado en diversas instituciones impartiendo actualmente la Cátedra de Informática musical en la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

<sup>13</sup> Como investigadora ha publicado varios artículos sobre la mujer en la música mexicana del siglo XX, campo en el que destaca además como conferenciante, promotora y gestora tanto en su país como a nivel internacional.

<sup>14</sup> ComuArte, integrado por creadoras, intérpretes, investigadoras y gestoras culturales que trabajan activamente en la promoción a nivel internacional del arte de mujeres a través de la realización de actividades artísticas multidisciplinarias, encuentros nacionales e internacionales y la realización de investigaciones académicas con perspectiva de género. Es, asimismo, fundadora y gestora del Seminario Internacional de Estudios de Género en la Música y en las Artes, en colaboración con el Programa Universitario de Estudios de Género, la Universidad Autónoma de Madrid y la Embajada de España en México. Por otra parte, es integrante de la Mesa Directiva de Música de Concierto, del Centro de Apoyo de Música de Concierto y miembro del Comité de Honor de la Fundación Donne in Musica (con representación en el Consejo Internacional de la Música de la UNESCO).

igualmente, en el campo de la musicoterapia investigando el poder curativo de la música en enfermedades frecuentes<sup>15</sup>.

Como compositora, con un amplio catálogo, sus obras han sido interpretadas por destacadas orquestas y concertistas en diversos países. Leticia Armijo ha sido galardonada en numerosas ocasiones por su labor compositiva<sup>16</sup>. Su catálogo comprende música sinfónica, camerística, vocal, cinematográfica, para Teatro y Danza, y música electroacústica. El especial interés en la promoción de la música electroacústica y de jóvenes valores creativos llevó a Leticia Armijo a fundar y gestionar el Seminario Internacional de Composición asistido por Computadora y Medios Electroacústicos, en colaboración con el Programa Universitario de Estudios de Género, la Universidad Autónoma de Madrid y la Embajada de España en México.

Renombrada creadora, defensora y promotora del arte de las mujeres, en varias de sus obras se refleja su lucha al respecto. Tal es el caso de la obra para orquesta *Oikabeth* de 2008 dedicada al movimiento de mujeres en México y específicamente al grupo las feministas de izquierda de la década de los 80' del siglo pasado que se convirtió en punta de lanza del movimiento feminista de entonces. Previamente Armijo había reflexionado sobre el exilio de nuestros cuerpos objeto de represión secular por parte de construcciones sociales. Esa reflexión se vio plasmada en la obra electroacústica de 1997 *Por dentro* - para voces y ordenador - sobre los sonidos que circundan nuestro cuerpo y emanan del mismo. Sonidos que son expresión y testimonio del devenir vital en múltiples marcos existenciales, geográficos y temporales que, a pesar de sus diferentes coordenadas, comparten una multiplicidad de ondas sonoras cuyas vibraciones son parte de este cosmos vibrante en el que todo es.

La aproximación a la estética y lenguaje musicales desplegados por la compositora en relación con su visión del cuerpo como instrumento sonoro, primigenio productor que desarrolla una existencia tanto en el ámbito público como en el privado, nos desvela la intencionalidad de denuncia de aquellas prácticas y usos sociales estereotipados que han constreñido la producción sonora corpórea. Prácticas y usos que responden a construcciones sociales como, por ejemplo, el género.

*Por dentro* fue concebida a raíz de la toma de contacto que Leticia Armijo tuvo con la técnica vocal del Roy Hart Theatre. Como es por todos conocido, Roy Hart fue, a su vez, alumno de Alfred Wolfsohn (1896 – 1962), quién desarrolló una técnica de entrenamiento vocal cuyo origen se encuentra en sus experiencias, por un lado, con los llantos y gritos de los soldados agonizantes durante la Primera Guerra Mundial y, por otro, con las voces

---

Todas estas últimas actividades son un reflejo de su especial dedicación a la difusión de la obra de las creadoras en la vida mexicana y su proyección en el extranjero al tiempo que ampliaba su campo de acción a creadoras de otras nacionalidades. Véase ARMILIO, Leticia. "Mujeres en el arte hacia el siglo XXI". En ARMILIO, Leticia (compiladora). *ComuArte. Mujeres en el Arte. Memoria de los Encuentros Internacionales e Iberoamericanos*, México: Editorial ComuArte. Murmullo Literario de la Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, 2008. p. 5-15.

<sup>15</sup> Ha realizado en 2007, con el sello Murmullo de sirenas, cuatro CDs bajo el título de *El arte de la sanación*, en colaboración con el Dr. Capistrán. .

<sup>16</sup> Entre otros, mencionar el Galardón de Composición Electroacústica que le concedió el Ministerio de Cultura y Educación de España para realizar la obra electroacústica *La Flor de los mil pétalos para voces y computadora* - en el Laboratorio e Informática y Electrónica Musical del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea en el Museo Reina Sofía de España (2007) -. Igualmente referenciar el Premio SACM de Composición Sinfónica otorgado por la Sociedad de Autores y compositores de Música de México y Música de Concierto de México por su obra *Oikabeth, (Olin Ikis pan Katuntah Bebezah Thot) Movimiento de mujeres guerreras que abren caminos y esparcen flores* (2007).

artificiosas de los mensajes propagandísticos de la Alemania nazi durante la Segunda Guerra Mundial. El encuentro, al finalizar la Segunda Guerra Mundial, entre esta personalidad canora y el actor surafricano, Roy Hart supuso el inicio de una fabulosa aventura, hoy consolidada, conociéndose este método de desarrollo vocal y, en general artístico, como el método Roy Hart, mediante el cual se libera a la persona de los condicionantes, prejuicios y ataduras sociales que restringen su personalidad impidiendo la fluidez en la interpretación artística, concebida ésta última como un proceso de constante creación.

El entrenamiento recibido por Leticia Armijo con la técnica de Roy Hart fue más tarde profundizado por ella en las clases de canto que impartía, instruyendo a sus alumnos con la finalidad de crear un coro con el que trabajar la mencionada técnica vocal. Surgió así en la creadora la necesidad de proyectar estas experiencias en una composición electroacústica. Una vez obtenidos los sonidos deseados, se dispuso grabarlos en estudio con un coro constituido por 5 de sus alumnos y por ella misma. Posteriormente, la grabación base fue manipulada en computadora con diversos programas informáticos, realizándose, en 1997, el proceso y edición.

Tal y como apunta Leticia Armijo (inédito), la técnica de Roy Hart aplicada en esta obra

concebe como instrumento de la voz al cuerpo humano en su totalidad, rompiendo puntos de bloqueo a través de movimientos corporales. Voces que en vida nos se expresan por las múltiples inhibiciones aprendidas socialmente y que limitan severamente la infinita gama expresiva de la voz – cuerpo.

Sin embargo, Leticia Armijo (inédito) traspasa fronteras y añade que la voz “va más allá integrando conceptos de planos espirituales que se entretajan en un tiempo espacio esotérico”. Ese espacio esotérico, tan cercano en la cotidianidad del pueblo mexicano, hace que la muerte -cuyos estertores también están presentes en la obra - y la vida convivan de forma natural.

A partir de su profundo conocimiento de la sabiduría oriental, Armijo, quien practica habitualmente la meditación, proyecta y concibe esta obra desde un principio como el resultado de una meditación acústica cuya materia sonora proviene del cotidiano marco sonoro en que nos movemos.

La autora también tiene la intención deliberada, pensando en el momento de la exposición de la obra al público, de despertar en éste último y cuestionar desde su situación de creadora y desde la del público - concebido como el Otro - esas mismas sensaciones. La verbalización del cuestionamiento es proyectada mediante las palabras repetidas “¿Quién sabe cómo?” La propia autora refiere que

las reacciones en el público son de nerviosismo, excitación, pesar, porque la obra te atrapa, comprobando que existe una memoria auditiva común a todos los seres humanos y que los sonidos cotidianos son musicales (Piñero, inédito, 2009).

La compositora pretende sugerir en los auditores los estados en los que el cuerpo produce los sonidos que constituyen la materia sonora de su obra. Mediante esta evocación, intencionalmente significativa para el auditorio, Armijo convoca la experiencia musical cotidiana de los auditores, su experiencia subjetiva. Al aludir a sonidos vinculados a la misma esencia de la vida humana como es la respiración, el dolor o el placer, tiene un puente entre el hecho musical. Así, Armijo, al utilizar un código sonoro conocido tanto para creador como para auditor alcanza, en el contexto de la música contemporánea, la concepción que

apunta Christine Esclapez (2007) de la música como palabra, capaz de instaurar un diálogo fecundo entre los hombres, creador y auditor<sup>17</sup>.

La intencionalidad última de Armijo es, por medio de la activación de la memoria auditiva del público, cuestionar sutilmente el derecho al placer tradicionalmente conculcado, proscrito en nuestra cultura judeocristiana. En efecto, y tal y como apunta McClary (1991:29), siguiendo a su vez a Foucault, el placer se enmarca en el ámbito político más que en el privado puesto que se convierte en uno de los principales medios por los que la cultura hegemónica mantiene su poder<sup>18</sup>. Evidentemente estamos refiriéndonos a la cultura hegemónica eurocéntrica, blanca, patriarcal y heterosexual. Al respecto, la música, como producto cultural ideologizado, encierra códigos semánticos relacionados con diversos constructos. En concordancia con estos planteamientos Armijo, personalidad musical comprometida con posicionamientos feministas, al evocar sonoramente el placer sexual convoca, en el momento de la escucha, tanto su placer como cuerpo – como mujer lesbiana creadora e intérprete – en el momento en que se realizó la grabación primera de los sonidos y su posterior proceso de manipulación/creación, al tiempo que convoca igualmente las experiencias placenteras o no del auditor. Como seres acústicos que somos (Delannoy, 2008, p. 136) tanto en la producción como en la recepción, como apunta Rubén López Cano (2005), “hay momentos – en que la música no es más que eso: cuerpo que disfruta de sí mismo, el gozo intenso por las acciones que realizamos para producirla” al tiempo que, y respecto al auditor, la música requiere ser modelada cognitivamente para hacerla significativa para su vida. Armijo, centrándose de manera significativa en sonidos vinculados al placer, parece pretender la penetración sonora en el cuerpo del auditor, rememorando, entre otros, momentos en los que el placer produce sonidos. Ello nos lleva a invocar aquellos episodios en los que el sonido produce placeres que, y en consonancia con Balzac (1830/ Barthes, 1987, p. 91, 197) “lubrican los sentidos”.

Como acertadamente analiza Roland Barthes respecto a la novela *Sarrasine* de Balzac, esta literal penetración de la voz en el cuerpo del protagonista, produce un placer enteramente sexual en el mismo (Barthes, 1987: 91, 97). Ese poder erótico-sexual de la voz y de la música es el que reconoce igualmente la filósofa Beatriz Preciado cuando escribe:

la voz que me excita, la voz que me folla: una voz de adolescente punk que ha aprendido a hablar con un programa de producción de género de bio-hombre (...)  
La música y su voz crean dos plataformas paralelas. La música circula en un nivel más alto, por encima de nuestras cabezas. Su voz se mueve en una placa más abajo sobre la que se apoyan nuestros cuerpos: una plancha circular y giratoria que nos sirve de suelo. No estamos todavía en el sexo. Pero tengo la seguridad de que eso es lo que viene después de ese sonido, exactamente después de esa nota. (Preciado, 2008, p. 230-231)

La voz es expuesta como afrodisíaco, como órgano activo sexual. Al igual que al leer la descripción de Balzac sobre la voz de un castrado nuestro imaginario iconográfico puede atrapar un gran pene vocal penetrando el cuerpo del tembloroso enamorado, la escucha de *Por dentro* puede igualmente provocar sensaciones en nuestro cuerpo al tiempo que evocar

<sup>17</sup> Traducción de la autora de este artículo.

<sup>18</sup> Traducción de la autora de este artículo.

en nuestra propia memoria corporal e imaginario iconográfico multitudes de sensaciones, situaciones e imágenes de un archivo pasado y así como de imaginarias vivencias. En efecto, nuestro cuerpo, como corporalidad física y corporeidad vivida (Pelinski, 2005), es el receptor, decodificador y reactor del mensaje sonoro emitido por la autora, haciendo suya la necesidad del acto creativo de reconocerse en la música y/o a través del otro/otros, auditor/auditores (Delannoy, 2008, p. 140). Alteridad exterior, como diría Delannoy (2008, p. 142), donde la música es intencional porque está orientada a la consciencia de un público y donde, en el contexto tecnológico en el que nos movemos y en el que se circunscribe *Por dentro*, el hombre, en su afán de seducción quiere, y seguimos unas vez más a Delannoy (2008, p. 146) darle la palabra a la máquina Armijo nos seduce por medio de los sonidos corpóreos y de la máquina que los fagocita y regurgita.

La obra de Armijo encuentra su genealogía en aquellas otras basadas en el cuerpo como objeto de reflexión artística en relación con la tecnología tanto en el ámbito de las artes plásticas como musicales. Nombrar en este sentido el legado Henry Chopin, de Alvin Lucier, de Gilbert y George; de Juan Hidalgo, o de Agustín González Acilu. Incluso incluiríamos en esta genealogía, obras paradigmáticas como el *4' 33'* de John Cage de 1952 – donde la escucha del propio cuerpo se produce en el silencio – o los trabajos del Grupo Matmos que, entre otros, recoge y manipula sonidos de las operaciones quirúrgicas.

Formalmente *Por dentro*, pieza en la que el susurro de voces de distintas tesituras y densidades se erige en auténtico lenguaje, se estructura en cuatro partes cuya temática se centra en la descripción sonora de los ya nombrados estados de serenidad meditativa, deseo, erotismo, dolor y muerte, cerrando cíclicamente la serenidad. Destaca la capacidad de la autora en transformar esas respiraciones, voces susurrantes - quasi chamánicas - y del inframundo, en auténtico corpus musical. A ello contribuye de manera definitiva el sometimiento de esas voces a un parámetro rítmico que resulta ser la base de la obra cuyas "secuencias-pedal" seuxtaponen creando una forma de equilibrio elocuente y arquitectónicamente sugestivo, por su creciente consistencia.

En cuanto al papel jugado por la electrónica en esta pieza, está claro que se subordina totalmente al discurso del entramado principal de las voces, sirviéndoles de contrapunto y sin otra pretensión que servir de apoyo y contrapeso tímbrico. Si bien, es importante destacar el detallado contrapunto de la voces que caminan de un altavoz a otro. Esta subordinación de la técnica respecto a la voz es un acierto no sólo musical sino coherente con la propia esencia emotiva de la obra.

Ya sea individuo o colectividad, el auditor de *Por dentro* es penetrado por unas voces humanas manipuladas electrónicamente, confirmando un tiempo tecnológico presente que, sin embargo, queda mudo, como apunta Miguel Molina (Sánchez, 2007), ante la fuerza emotiva del sonido rescatando el cuerpo, los cuerpos de los exilios internos a los que la sociedad patriarcal heterosexual los ha sometido.

Después de este recorrido por el caminar vital y el componer de estas cuatro mujeres, podemos concluir que las compositoras Carmen Barradas, Diana Pey, Tania León y Leticia Armijo nos han conducido con sus vidas y obras a una mayor y más profunda comprensión de los procesos de exilios y de identidad puesto que el exilio en sí mismo conforma una identidad. Los exilios internos si no son concluidos pueden llevar, como es el caso de Carmen Barradas, a la esterilidad creativa. Los exilios externos aunque dolorosos son en no pocas ocasiones marcos de fructíferos desarrollos vitales y profesionales. Tal es el caso de Diana Pey y de Tania León. La superación de los exilios internos como han llevado a cabo Tania



León y Leticia Armijo, se proyecta en la creación en una riqueza, fuerza y empuje que son, por otra parte, características de la música contemporánea latinoamericana, música que supera día a día el exilio que la musicología de corte eurocéntrico tradicionalmente le ha impuesto y del que ahora escapa con vigorosa voz en el contexto musical comparado.

## Bibliografía

Armijo, Leticia. "Por dentro". En *Leticia Armijo*. CD Promocional. México: Inédito, 2000.

Armijo, Leticia. *Graciela Agudelo: una compositora del siglo XXI*. Madrid: Tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid, 2007.

Armijo, Leticia (compiladora). *ComuArte. Mujeres en el Arte. Memoria de los Encuentros Internacionales e Iberoamericanos*. México: Editorial ComuArte. Murmullo Literario de la Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, 2008.

Armijo, Leticia. "Mujeres en el arte hacia el siglo XXI". En ARMIJO, Leticia (compiladora). *ComuArte. Mujeres en el Arte. Memoria de los Encuentros Internacionales e Iberoamericanos*, México: Editorial ComuArte. Murmullo Literario de la Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, 2008, p. 5-15.

Armijo, Leticia. Notas CD *Leticia Armijo*. Serie monográficos. Volumen I y II. Murmullo de sirenas. Inédito.

Balzac, Honorato de. *Sarrasine*. París: 1830. Citado en Barthes, Roland. *S/Z*. México: Siglo XXI editores, 1987.

Balzo, Hugo. "La vida musical". En *Historia ilustrada de la civilización uruguaya*, Cuaderno nº 35 del Tomo IV. Montevideo: Publicación semanal de Editores reunidos y Editorial Arca, 1969, p. 82-98.

Barthes, Roland. *S/Z*. México: Siglo XXI editores, 1987.

Barradas, Carmen. "Espera el coche - Composición para piano de Carmen Barradas". En *ALFAR*. Revista de Casa América-Galicia. Número 31 bis, 1923, p. 408-409.

Barradas, Carmen. "Fundición. Composición para piano de Carmen Barradas". En *ALFAR*. Revista de Casa América-Galicia. Número 25, 1923, p. 138-139.

Barradas, Carmen. "Zíngaros". *Revista Tableros*. Número 3, Madrid, 15 de enero de 1922, p. 8-9.

Bonet, Juan Manuel. *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*. Madrid: Alianza Editorial, 1995, p. 87.

COLISEUM. *Éxito de Diana Pey*. Programa de concierto. Sin más datos.

De Persia, Jorge. "Lorca, Falla y la música. Una coincidencia intergeneracional". En Zapke, Susana (ed.). *Falla y Lorca. Entre la tradición y la vanguardia*. Kassel: Serie Europäische Profile, 53. Edition Reichenberger, 1999, p. 67-89.

Del Valle y G. de la Vega, Juan G. "Una compositora uruguaya: Carmen Barradas". En *ALFAR*. Revista de Casa América-Galicia. Número 25, 1923, p. s/n.

Delannoy, Luc. *El espejo. Ensayos sobre la consciencia musical seguidos de la consciencia inacabada*. México: Centro de Investigaciones en Neuroestética y Neuromusicología, 2008.

Esclapez, Christine. *La musique comme parole des corps*. París: L'Harmattan, 2007. Disponible en <<http://demeter.revue.univ-lille3.fr/corps/esclapez.pdf>> Acceso en: 15 ene. 2009.

Guido, Walter. "Barradas, Carmen". En Casares Rodicio, Emilio. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 2, (dir. general). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España, 1999, p. 249-251.

Kröger, Néffer. "Carmen Barradas; instancias para descubrir a una compositora". En *Heterofonía*. Vol. XII, nº 1. 1984. p. 28-47.

Kröger, Néffer. "Carmen Barradas". En LAGARMILLA DE SORIANO, Martha (coord.) *Músicos de aquí*. Tomo 2. Montevideo: C.E.M.A.U., 1992, p. 43-64.

López Cano, Rubén. "Los cuerpos de la música. Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición". En *Revista Transcultural de Música*. Nº 9. 2005. Disponible en <<http://www.sibetrans.com/trans/trans9/cano2.htm>> Acceso en: 23 oct. 2008.

McClary, Susan. *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1991.

Mandel, Howard. "Tania León: Beyond Borders". En *EAR, Magazine of New Music*. Vol. 13. nº 9. New York: New Wilderness Foundation, diciembre 1988 / enero 1989.

Molina, Miguel. "El artista de "mono azul": sonidos de la era industrial". Disponible en <<http://sacuesta.webs.upv.es/nonsite/num2/indice02.htm>> Acceso en: 9 mar. 2008.

Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido*. Pehuén Editores. Santiago: Pehuén Editores Limitada, 2005, p. 192.

Ortiz, Fernando. *La música afrocubana*. Madrid: Ediciones Júcar, 1974.

Palma, María José. "El exilio femenino: Federica Montseny o el peso del amor tan lastimado". En *Germinal*. 2 de octubre de 2006. pp. 93-106.

Pelinski, Ramón. "Corporeidad y experiencia musical". En *Revista Transcultural de Música*. N º 9. 2005. Disponible en

<<http://www.sibetrans.com/trans/trans9/pelinski.htm>> Acceso en: 20 nov. 2008.

Piñero Gil, Carmen Cecilia: "Entrevista telefónica entre Tania León y Carmen Cecilia Piñero Gil realizada el 29 de julio de 1995". En PIÑERO GIL, Carmen Cecilia. *Cuatro compositoras iberoamericanas del siglo XX*. Madrid: Tesis doctoral inédita. Universidad Autónoma de Madrid, 1998, p. 196-282.

Piñero Gil, Carmen Cecilia. *Correspondencia electrónica entre Leticia Armijo y Carmen Cecilia Piñero Gil*. 2009. Inédita.

Piñero Gil, Carmen Cecilia. *Correspondencia electrónica entre Mara Colli y Carmen Cecilia*

Piñero Gil. 19 de octubre de 2009. Inédita.

Preciado, Beatriz. *Testo yonqui*, Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2008.

Rodrigo, Antonina. *Mujer y Exilio*, 1939. Madrid: Compañía Literaria, 1999.

Rodrigo, Antonina. "El pescador de maravillas submarinas". En ALARCÓ, Belén (coord.). *Rafael Barradas y Juan Gutiérrez Gili. (1916-1929)*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 1996, p. 11-25.

Salgado, Susana. *Breve historia de la música culta en el Uruguay*. Montevideo: AEMUS, 1971.

Sánchez, Escarlata. "Miguel Molina Alarcón: arte, sonidos y vida". Entrevista realizada el 27 de julio de 2007. Perfiles. Nº 33. Un programa de Escarlata Sánchez. Realización: Yocasta Gómez. Radio France Internationale.

Disponible en <[http://www.rfi.fr/actues/articles/080/article\\_1969.asp](http://www.rfi.fr/actues/articles/080/article_1969.asp)> Acceso en: 27 diciem. 2008.

Scarnecchia, Paolo. *Música popular y música culta*. Barcelona: Cidob edicions. Icaria editorial, 1998.

Tapia, Luis de. *MEMORIA leída en el Ateneo de Madrid por el Secretario primero Don Luis de Tapia con motivo de la inauguración del curso Académico 1923-24*. Madrid: Establecimiento tipográfico Anónima Mofar. 1923. Disponible en

<[http://www.ateneodemadrid.com/biblioteca\\_digital/folleto/Memoria-1923.txt](http://www.ateneodemadrid.com/biblioteca_digital/folleto/Memoria-1923.txt)> Acceso en: 15 de enero de 2008.

### Referencias Electronicas

<[http://www.fundacion.telefonica.com/arte\\_tecno/colecciones/colecc\\_cubismo/barradas/01.html](http://www.fundacion.telefonica.com/arte_tecno/colecciones/colecc_cubismo/barradas/01.html)> Acceso en: 15 mar. 2008.

<<http://www.actorjorgelillo.cl/ficha%20tecnica12.htm>> Acceso en: 1 febre. 2011.

<[http://www.elpais.com/articulo/cultura/FUNDACION\\_JUAN\\_MARCH/compositores/generacion/Republica/elpepicul/19830606elpepicul\\_17/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/FUNDACION_JUAN_MARCH/compositores/generacion/Republica/elpepicul/19830606elpepicul_17/Tes)> Acceso en: 15 mayo 2011

"Orquesta catalana rescata música del exilio latinoamericano". En El Mercurio, sábado 9 de octubre de 2010. Disponible en: <<http://diario.elmercurio.cl/detalle/index.asp?id={6c528eb3-2d6c-4a89-970f-ed21751ed12c}>> Acceso en: 11 ene. 2011.

<<http://www.tanialeon.com/>> Acceso en: 27 ene. 2011.

<<http://www.leticiarmijo.com/>> Acceso en: 20 ene. 2011.

<<http://comuarte.org/>> Acceso en: 2 febr. 2011.



# Honrar al General: música, historia, lenguaje y política en el Año Sanmartiniano (Argentina, 1950)

Omar Corrado

Universidad de Buenos Aires

Durante todo el año 1950, el gobierno del General Juan D. Perón dedicó un ingente esfuerzo a la conmemoración del centenario de la muerte del General José de San Martín, máximo héroe nacional y uno de los mayores de la historia latinoamericana, fallecido en Francia. Los homenajes comprometieron al conjunto de la "comunidad organizada", que se manifestó a través de asociaciones, sindicatos, empresas, instituciones culturales, educativas, profesionales, religiosas, deportivas, culturales, políticas. Uno de los objetivos centrales consistió en estrechar el consenso en torno de la figura del presidente, en tanto heredero histórico que actualiza y consume el ideario y la acción del prócer. San Martín y Perón se sobreimpusieron en la construcción de esta narrativa histórica legitimadora, analizada en numerosos estudios generales sobre el tema. La música acompañó esta celebración con diferentes grados de compromiso, a través de la presencia activa de compositores e intérpretes en los actos, de la composición de himnos y marchas convocados por concursos, así como de obras sinfónico-corales de gran envergadura.<sup>1</sup>

## El Himno a San Martín y canciones alusivas

A pesar de existir ya numerosas piezas musicales dedicadas a San Martín, desde comienzos de 1950 la Comisión de Homenaje, creada según lo previsto en el artículo 6° de la Ley 13.661 sancionada el 24 de octubre de 1949, decide convocar a un concurso para la creación de un himno dedicado al Libertador.<sup>2</sup> El 14 de febrero se otorga el premio al texto<sup>3</sup>,

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe en una investigación más amplia dedicada a la música durante el llamado peronismo clásico (1945-1950), terreno casi vacante en la historiografía musical argentina. Esto explica el lugar que le acordamos al momento descriptivo de la investigación, ya que la información fáctica previamente reunida sobre el tema es casi inexistente.

<sup>2</sup> A juzgar por la documentación conservada en el Archivo Intermedio del Archivo General de la Nación, una Comisión Nacional Ejecutiva de Homenaje al Libertador funcionaba ya en los meses previos. Existe una versión taquigráfica de la sesión del 23-8-1949 (la única conservada, hasta donde sabemos) en la sede de Rivadavia 830 donde se da cuenta de los proyectos en curso, entre ellos, la propuesta de Radio Splendid de realizar "un concurso de obras sinfónicas (suite, sinfonía, obertura, etc.) con el tema de la vida y la gloria de San Martín", aprobado. Otros consisten en "peregrinaciones patrióticas" (a la posta de Yatasto, a Yapeyú), concurso de vidrieras alusivas y de obras radiotelefónicas, impresión de leyendas alusivas a San Martín al dorso de los boletos ferroviarios, impresión de un catálogo de obras plásticas referidas al Libertador, un film sobre su entierro, etc. Se fija la próxima reunión para el 24-9-1949, fecha anterior, también, a la del decreto antes mencionado. Archivo Intermedio del Archivo General de la Nación, Cultura-Homenaje a San Martín, Caja 665.

<sup>3</sup> Las bases se habían dado a conocer el 4 de enero. *Democracia*, 4-1-1950, p. 3.

obra del escritor tucumano Segundo Argañaraz<sup>4</sup>, y se convoca al concurso por la música. El 26 de abril se reúne el jurado para evaluar los doscientos trabajos recibidos. Lo integran los compositores Athos Palma y Alberto Ginastera, el organista Luis Ochoa y el señor Daniel Jáuregui.<sup>5</sup> El resultado se da a conocer a la prensa el 17 de junio<sup>6</sup> y recae sobre la pieza presentada por Arturo Luzzatti, compositor nacido en Italia en 1875 y radicado en Argentina en 1923.<sup>7</sup> Se reedita así la historia del himno nacional argentino y de varios latinoamericanos, cuya música fue escrita por compositores europeos.

Uno de los requisitos del llamado a concurso de la letra fue que estrofas y extensión y estructura fuesen adaptables a la música del Himno Nacional Argentino, seguramente para asegurar su más rápido aprendizaje. La pieza ganadora lo cumple, con ligeras variantes excepto en las estrofas finales. Tiene de los himnos el tempo solemne y el andar del cortejo. De las marchas, el ritmo puntillado, una grilla rítmica uniforme sobre la que se depositan las variantes melódicas. Nada de la materialidad del poema remite a Perón. La invocación y proyección hacia el presente y el futuro de algunas secciones del texto,<sup>8</sup> habitual en piezas de esta naturaleza, pudo haber remitido implícitamente, en este contexto general, a la actualidad nacional para los oídos de la época. Desde entonces, esta pieza fue incluida en la mayor parte de las celebraciones principales del año y su ejecución persiste hasta hoy.

La Comisión de Homenaje convocó otros dos concursos musicales: uno, para la composición de una obra sinfónica, que, hasta donde sabemos, no se llevó a cabo;<sup>9</sup> otro, para canciones alusivas a San Martín, cuyo resultado se da a conocer el 21 de abril. A juzgar por la escueta información que entrega la prensa –la única de que disponemos– la mayor parte de las piezas deben haber consistido en *contrafacta* de canciones folclóricas. El primer premio, otorgado a *Huella de San Martín*, con letra de Lía Gómez Langenheim y música de Perla Argerich Beascochea, es una “variante armonizada de la huella tradicional”<sup>10</sup> –especie musical pampeana–; lo mismo ocurre con el tercer premio, *Despedida del Granadero*, de José

---

<sup>4</sup> Los datos sobre este autor son escasos. Se sabe que era tucumano, empleado en la legislatura provincial, familiar indirecto del gobernador Lucas Córdoba. Escribió el libro *El dulce poema* hacia 1929. [http://respuestas.wikia.com/wiki/Segundo\\_m.\\_arga%C3%B1araz](http://respuestas.wikia.com/wiki/Segundo_m._arga%C3%B1araz); <http://abc.gov.ar/docentes/efemerides/especial17agosto09/htmls/adulto/pdfs/himno.pdf>, última consulta 7-4-2011. Obtuvieron menciones los trabajos presentados por Matilde Pérez Pieroni y Fernando López Agnetti. *Democracia*, 15-2-1950, p. 3.

<sup>5</sup> *Democracia*, 26-4-1950, p. 3.

<sup>6</sup> El veredicto se produjo en la Escuela Normal Mixta de Avellaneda, luego de que el Coro de la institución cantara las piezas que llegaron a la selección final. *Democracia*, 17-6-1950, p. 3

<sup>7</sup> Se otorgaron asimismo menciones a las composiciones de Carlos Spinardi y Hugo Carlos Dasso. *Idem*.

<sup>8</sup> “A su sombra la Patria se agranda/ en virtud, en trabajo y en paz (...) ¡San Martín! ¡San Martín! que tu nombre/ honra y prez de los pueblos del Sur/ asegure por siempre los rumbos/ de la Patria que alumbraba tu luz”

<sup>9</sup> La Comisión de Homenaje, presidida por Oscar Ivanissevich, aprueba este proyecto en su sesión del 13 de abril de 1950 (*Democracia*, 14-4-1950, p. 5). El llamado a concurso se efectúa seis días después (*Democracia*, 20-4-1950, p. 3); el plazo de presentación de obras está previsto para el 13-5-1950. Debe haberse prorrogado, ya que el mismo diario lo anuncia más de un mes después (*Democracia*, 16-6-1950, p. 3). Luego no hay más menciones en la prensa a este concurso.

<sup>10</sup> *Democracia*, 21-4-1950, p. 3.

Ángel Martí, basado en una vidalita tradicional. El segundo premio correspondió a *General San Martín*, letra de María Josefina Moirano y música de María Teresa Volpe de Pierángeli. Estos autores no son conocidos, y ese repertorio no subsistió. La elección de remitirse al folclore se inscribe en el énfasis otorgado por el gobierno a la promoción de este género como marca simbólica de la Nación. Volveremos sobre este punto.

### Las celebraciones centrales

Los músicos fueron convocados, al igual que el resto de la sociedad, a rendir incesantes homenajes a San Martín a lo largo de todo el año, consistentes, por lo general, en la colocación de ofrendas florales, placas recordatorias, discursos alusivos y algunas interpretaciones musicales. Así lo hicieron, entre otros, los directores de orquesta, los cantantes, los miembros del Sindicato de Músicos, los integrantes de orquestas sinfónicas,<sup>11</sup> en actos profusamente registrados y difundidos por la prensa y los noticieros cinematográficos oficiales.<sup>12</sup>

Nos detendremos sólo en lo ocurrido en las dos fechas más significativas del historial sanmartiniano conmemoradas en ese año. La primera de ellas es la de un nuevo aniversario del nacimiento del héroe, el 28 de febrero, celebrada con un acto en la plaza que lleva su nombre. Consistió en una “concentración patriótica” de doce mil alumnos que asistían a las escuelas de vacaciones. Uno de ellos pronunció una alocución en la que, según el diario peronista *Democracia*, “vinculó la liberación nacional debida al genio militar y virtudes humanas de Martín [sic] con la obra de liberación económica e independencia política del Presidente de la República, General Perón”,<sup>13</sup> discurso en sintonía con el diseño ideológico general y permanente del homenaje. Junto a la Banda del Regimiento I de Caballería Montada, actuaron los coros infantiles dirigidos por el compositor Athos Palma, quienes interpretaron, además del Himno Nacional, una *Marcha a San Martín* –probablemente la de Julio Dato, con texto del ingeniero Armando Fischer, que había sido premiada por el Instituto Sanmartiniano pocos años antes, publicada en 1947, ya que todavía no había sido seleccionado el nuevo himno- y la *Marcha del Trabajo*, escrita en 1948 por el entonces Secretario de Educación de la Nación, Oscar Ivanissevich, con música de Cátulo Castillo, poeta y músico de tango, activo militante peronista. La canción, cuya última estrofa refiere a San Martín como trabajador, se había constituido rápidamente en uno de los himnos paradigmáticos del justicialismo.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Entre ellos, merece destacarse el realizado por la Asociación del Profesorado Orquestal, organismo opuesto a Perón en los comienzos de su gobierno y luego convertida –voluntariamente o no- al oficialismo. En esta oportunidad, homenajean a San Martín en la Plaza Grand Bourg, con la colocación de una placa, palabras alusivas de su presidente, Rodolfo Rosa, y ejecución de la Marcha Fúnebre de la Sinfonía “Heroica” de Beethoven por el conjunto de 110 músicos. *Democracia*, 29-10-1950, p. 3.

<sup>12</sup> Con respecto a estos últimos, y en referencia a asociaciones musicales, se conservan en el Archivo General de la Nación algunos breves pasajes de los actos, según el siguiente detalle: Sucesos Argentinos, 630, Legajo 789 (Homenaje de la Asociación Argentina de Directores de Orquesta) y Noticiero Panamericano, 553, Legajo 874 (Homenaje de la Sociedad de Cantantes, con discurso de su presidente, Francisco Amor)

<sup>13</sup> *Democracia*, 1-3-1950, p. 5.

<sup>14</sup> Texto y música se publicaron en *Democracia*, 27-4-1948, p. 6. Se indica allí que será interpretado en los actos del 1° de mayo. La referencia es la siguiente: “San Martín venció el Ande trabajando/ y

Los días centrales de agosto, mes de la muerte de San Martín, concentraron los actos de mayor solemnidad. El 15 fue dedicado al homenaje de la Confederación General del Trabajo. En la Plaza de Mayo, al anochecer, se concentraron las delegaciones sindicales; la Banda del Colegio Militar acompañó a un coro mixto de obreros, preparado y dirigido por Athos Palma, en la interpretación del Himno Nacional y del nuevo Himno a San Martín. A continuación, se formó una manifestación con antorchas que se desplazó hasta la Plaza San Martín, entonando canciones patrióticas. Desde las veredas, el público aplaudía la marcha, viviendo a San Martín, a Perón y a Evita.<sup>15</sup>

El 17 de agosto, fecha del deceso de San Martín cien años antes, tuvieron lugar las ceremonias habituales –ofrendas florales, guardia de honor, responso en la Catedral, que finaliza con la *Marcha Fúnebre* de Chopin- seguidas de un desfile militar. En él, una banda de trescientos cincuenta músicos interpretó el repertorio de rigor.<sup>16</sup> La diferencia sustancial con otros actos, en esta oportunidad, fue la presencia singular de un objeto histórico de gran significación. El gobierno de Perú hizo trasladar hasta Buenos Aires la campana de la iglesia de Huaura, pequeño poblado donde San Martín estableció su primer cuartel general a su llegada a territorio peruano, en 1820. El 27 de noviembre de ese año, desde los balcones de la aduana de Huaura, San Martín hizo flamear la bandera y proclamó la independencia del Perú, la que fue saludada con el redoble de la campana de la modesta parroquia. Recibida con los honores correspondientes el 12 de agosto de 1950, la campana se constituyó en el corazón del homenaje sanmartiniano. En efecto, poco antes de las 15 se interrumpió el desfile con un toque de trompeta. Se colocó la bandera a media asta, con acordes de la banda y redoble de tambores. A las 14,58, Perón se dirigió solemnemente, en un vehículo militar, hacia la campana y, con una maza adornada por los colores de las banderas de Argentina y del Perú, la hizo sonar tres veces, marcando de esta manera la hora de deceso del prócer. Luego de cada golpe se disparó una salva de cuatro cañones. Finalizada la serie, sonaron simultáneamente las campanas de todos los templos de la ciudad, según lo dispuesto por las máximas autoridades religiosas.<sup>17</sup> Este momento de máxima condensación tomó forma a partir de un elemento que llegaba desde un pasado glorioso, activado en la *performance* sonora por el presidente actual. El sonido se constituyó en puente que soldaba el hiato temporal y otorgaba al pasado la ilusión de inmediatez. A la manera de la consagración en el ritual católico, se consustanciaban así, en el tañer de una humilde campana, las dos figuras centrales de la Nación, según la arquitectura historiográfica edificada por el peronismo. No se eligieron para este momento músicas compuestas para el Libertador. El sonido de la historia prevaleció por sobre el sonido artístico; el simulacro de autenticidad sobre el artificio

---

traspuso las cumbres hacia el sol/ cumpliendo los deberes de argentinos/ tendremos los derechos y el amor...". La mención al presente como deudor y heredero del héroe y su invocación para la grandeza actual y futura de la patria son núcleos que este fragmento comparte con otros del Himno a San Martín citados en nota 8.

<sup>15</sup> *Democracia*, 15-8-1950, p. 5. Ese día tuvo lugar asimismo un importante acto en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, en el que el Coro de dicha facultad, dirigido por Manuel Gómez Carrillo interpretó, además del Himno Nacional y el de San Martín, obras argentinas a cuatro voces.

<sup>16</sup> *La Prensa*, 18-8-1950, pp. 4-5.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 5-6. Imágenes cinematográficas, en muy mal estado de conservación, dan una idea de la solemnidad del momento. Véase Archivo General de la Nación, Legajo 1561, Inv. 555.



estético: cuestión de densidades simbólicas perfectamente calibradas en ese contexto.

### Los homenajes en Francia

La prolongada permanencia de San Martín en Francia favoreció el fortalecimiento de los vínculos diplomáticos, en el centenario de su muerte ocurrida en territorio galo, en sintonía con el plan que el peronismo puso en marcha con el objetivo de publicitar internacionalmente los logros de su gobierno. Entre las acciones desarrolladas en Buenos Aires se cuenta una exposición de arte francés-argentino a fines de setiembre, en la Caja Nacional de Ahorro Postal, organizada por la Confederación General del Trabajo<sup>18</sup> y en especial, la actuación del Ballet de la Ópera de París, dirigido por Serge Lifar, ese mismo mes.<sup>19</sup> Entre otras actuaciones, bailaron en las funciones gremiales del Teatro Colón, dirigidas a los obreros sindicalizados, con asistencia del presidente y su esposa. Eva Perón los hizo visitar las instituciones creadas por su Fundación: el Hogar de la Empleada, la Escuela de Enfermeras y la Ciudad Infantil -donde bailaron para los niños- y los agasajó con almuerzos criollos. Lifar fue contratado para realizar la coreografía de la obra teatral *Electra*, de Sófocles, que se representó en las escalinatas de la Facultad de Derecho el 21 de octubre, en la semana dedicada a los actos del Día de la Lealtad -17 de octubre-, fecha central del calendario peronista.<sup>20</sup>

En Francia, la embajada argentina desarrolla una actividad intensa durante todo el año, para coordinar distintos homenajes con el gobierno francés y con el Comité Francés de Homenaje al Libertador. Se realiza un acto en el Aula Magna de la Sorbona el 12 de diciembre, con discursos de personalidades militares y académicas francesas y de los embajadores de Argentina, Chile y Perú. En su transcurso, la Banda de la Guardia Republicana, en alusión al evento, interpreta fragmentos de la *Sinfonía del Nuevo Mundo*, de Dvorak –probablemente lo más “americano” de su repertorio o de su imaginario- y marchas militares europeas de la época sanmartiniana.<sup>21</sup>

En lo musical, lo más trascendente de este año sanmartiniano en Francia es el estreno de la obra sinfónico-coral, con solistas vocales, *San Martín, l'homme à l'épée de lumière*, del compositor francés Jacques Dupont, con texto de Randal Escalada-Lemoine.<sup>22</sup> Tuvo lugar en el Théâtre des Champs Élysées el 16 de noviembre de 1950, con la Orquesta

---

<sup>18</sup> Archivo Intermedio del Archivo General de la Nación, Secretaría de Prensa y Difusión, Caja 84, 1950, setiembre 9, J/14.

<sup>19</sup> La información sobre las actividades y actuaciones de esta compañía en Argentina provienen de las siguientes fuentes: Archivo Intermedio del Archivo General de la Nación, Secretaría de Prensa y Difusión, Caja 84, 1950, set. 15, Q/O/18; set. 20, 21 y 26, Q/C/26. *Democracia*, 16-9-1950, p. 8; 17-9-1950, p. 3; 22-9-1950, p. 3; 24-9-1950, p. 4. Este ballet presentó clásicos de su repertorio y novedades, entre las cuales la prensa especializada destacó *Phèdre*, de Cocteau-Auric, con coreografía del propio Lifar. *Buenos Aires Musical*, 1-10-1950, p. 1.

<sup>20</sup> Se representó según la versión realizada por Leopoldo Marechal, con la dirección de Eduardo Cuitiño, protagonizada por Iris Marga, con motivos musicales de Felipe Boero y dirección musical de Roberto Kinsky, artistas todos vinculados por distintas razones y con diversos grados de compromiso con el oficialismo. *Noticias Gráficas*, 8-11-1950, 2ª. Sección, p. 2; *Democracia*, 4-10-1950, p. 3; *Ibid.*, 11-10-1950, p. 3; *Buenos Aires Musical*, 15-11-1950, p. 1.

<sup>21</sup> *Democracia*, 12-12-1950, p. 3.

<sup>22</sup> La obra aparece asimismo mencionada como *San Martín, le saint de l'épée de lumière*.

Nacional de la Radiodifusión Francesa, dirigida por Ernest Bour, Coros de la misma institución dirigidos por Ivonne Gouverne y destacados solistas: el tenor Juan Girandeu, la soprano Nadine Renaux, ambos de la Ópera de París, y el actor Jean Davy, de la Comédie Française. Asistió el embajador argentino, Hector Madero; en representación del presidente francés Vincent Auriol, participa el general Campéna; concurren asimismo ministros y secretarios franceses, y jefes de misiones diplomáticas.<sup>23</sup> La audición, patrocinada por la embajada argentina y la sección de relaciones culturales de la Cancillería, fue retransmitida por emisoras francesas, como parte del ciclo de actos en homenaje a San Martín. La prensa francesa recibió con grandes elogios a la pieza, sobre todo en la pluma de Rene Dumesnil, crítico de *Le Monde*. Los diarios argentinos peronistas, como *Democracia*, se hicieron eco del triunfo; enfatizaron la recepción apoteósica del público y capitalizaron el hecho como propaganda oficial.

Revisemos unos pocos datos sobre los autores de esta obra, cuyo género es especificado, en el catálogo de obras de Dupont, como “fresco dramático-lírico”, aunque en las crónicas se la menciona también como poema sinfónico.<sup>24</sup> Jacques Dupont –quien adopta asimismo la forma Jacque-Dupont para su nombre-, parisino nacido en 1906, había estudiado en el Conservatorio Superior de París y obtenido el gran Premio de Roma en 1931. Dirigió el Conservatorio de Toulon y hasta el año previo a la composición de esta obra se desempeñó como miembro del Consejo de la Música de la Radio Televisión Francesa. Su catálogo, hacia 1950, contaba con conciertos para piano y para violín, obras para piano solo, publicadas por editoriales prestigiosas -como Leduc y Heugel- y música cinematográfica.<sup>25</sup>

La figura de Randal Escalada Lemoine es más enigmática y la información sumamente fragmentaria. Aparece en una lista de delegados y observadores del Tercer Congreso del Instituto Internacional del Teatro en París, realizado entre el 22 y el 29 de junio 1950, donde figura como autor teatral.<sup>26</sup> Poco tiempo después, sus textos fueron elegidos para las composiciones exigidas a los candidatos del Premio de Roma: *La sottie de la dame qui fut muette*, *La boîte de Pandora* y *Une mort de Don Quichotte*, con los cuales recibieron distintos premios los compositores Jacques Albrespic, Jacques Castérède, Alain Margoni y Marie-Brigitte Gauthier-Chauffour.<sup>27</sup> El resto de la información proviene de artículos periodísticos

---

<sup>23</sup> La información sobre el estreno de esta obra proviene de las siguientes fuentes: *Le Monde*, 18-11-1950, p. 10 y 21-11-1950, p. 8; *Le Figaro*, 16-11-1950, p. 6 y 18/19-11-1950, p. 6; *L'Aurore*, 16-11-1950, p. 5 y 18/19-11-1950, p. 5; *Le Parisien Libéré*, 21-11-1950; *Democracia*, 18-11-1950, p. 3; *Buenos Aires Musical*, 15-12-1950, p. 3.

<sup>24</sup> En realidad, parece pertenecer al género de las cantatas u oratorios, privilegiados en los repertorios ligados a la música política, de exaltación histórica y de propaganda en el período 1920-1945, aproximadamente. Para Dupont, un referente cercano pueden haber sido las numerosas obras de este tipo producidas en Francia durante el régimen de Vichy. Cf. Simon, 2009: 186 y ssgg; Sprout, 2001: 157-181.

<sup>25</sup> Estos breves datos biográficos figuran en Honegger, 1970: 614. Se consultó asimismo el fichero correspondiente a sus obras existente en la Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique (París)

<sup>26</sup> *Report on the Third Congress of the International Theatre Institut*, Paris, July 1950, pp. 17 y 27. Disponible en <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001473/147376eb.pdf>, última consulta 4-3-2011.

<sup>27</sup> <http://www.musimem.com/prix-rome-1950-1959.htm>, última consulta 25-5-2011.

y entrevistas realizadas en los días del estreno de la pieza sanmartiniana. Se dice allí que la esposa de San Martín, Remedios de Escalada, fue su tía bisabuela y que escuchaba de niño a sus padres contarle las hazañas del General.<sup>28</sup> Otra reseña, sin embargo, afirma que en un determinado momento, después de la Segunda Guerra Mundial, la Embajada Argentina en Francia le hizo saber que era descendiente de parientes de San Martín.<sup>29</sup> Según el mencionado diario *L'Aurore*, Randal Escalada nació en París, pasó su infancia en España, estudió luego en Francia y partió para América del Sur. Allí, según afirma el escritor en las entrevistas, se dedicó a la exploración del subsuelo de la Guyana en busca de oro; luego, a la doma de caballos en Chile. De regreso en Francia, después de la Liberación vendía departamentos en San Juan Les Pins. Encontró entonces a Jacques Dupont y decidieron encarar juntos la obra dedicada a San Martín. Todo este relato aparece condimentado con una fuerte dosis de exotismo y aventuras, como estrategia de autopromoción o en correspondencia con el imaginario exótico de los lectores de los periódicos en que aparece.

Al no haber encontrado hasta el momento la partitura de la obra, ni una grabación, en caso de que hubiera existido, lo que sabemos sobre ella proviene de las mencionadas crónicas periodísticas, argentina y francesa, de las cuales extraemos la información siguiente. La obra consta de siete partes o cantos que sintetizan los hechos sobresalientes de la vida del héroe, varios de ellos a través de la narración de lo realizado por personas ligadas a él. El primero, „La nave“, describe el dilema de San Martín, oficial del ejército de España, en el momento de decidir su retorno a América y su incorporación en las luchas libertadoras: el contenido dramático de la epopeya queda así planteado. El segundo, „Juan Bautista Cabral y Remedios de Escalada“, refiere a la primera victoria del general en la batalla de San Lorenzo —en la que el sargento Cabral le salva la vida— y su romance con quien sería su esposa. Le sigue „Fray Luis Beltrán“, religioso que participó en el equipamiento de las tropas y la preparación del cruce de los Andes, en Mendoza. El cuarto episodio, „El paso de los Andes y la batalla de Chacabuco“, es el que concentra el mayor aliento épico, seguido por „El mensajero“, que alude a quien trajo las noticias de la campaña sanmartiniana a Buenos Aires. A la muerte de la esposa del capitán está dedicado el sexto canto, „Dialogo entre la Muerte y Remedios de Escalada“. „El renunciamento“, que trata del exilio en Francia, cierra el poema. Estas estrofas finales son, dice el crítico de *Democracia*, „un grandioso himno a su gloria, en el que la orquesta alcanza su más alto vuelo“ (18-11-1950, p. 3). Según el mismo diario, la partitura consta de 550 páginas; las copias de las partes, en las que trabajaron diariamente cuatro personas durante dos meses, suman 5600 y la ejecución duró dos horas.

La crítica francesa subraya especialmente tres momentos culminantes de la obra. Uno de ellos es el sermón de Fray Luis Beltrán, que deviene canto de guerra. „Canto apasionado, violento, cuyo sabor popular expresa maravillosamente lo febril de la hora. Sobre un bajo obstinado, que se acelera gradualmente, la voz del monje que arenga a la multitud se torna más apremiante“.<sup>30</sup> „El giro popular de la melodía, sobre un ritmo animado, es un éxito completo“.<sup>31</sup> Otra sección destacada es la cabalgata del mensajero que trae el parte de las victorias, confiada al recitante con un acompañamiento orquestal: „el ritmo del galope

<sup>28</sup> *L'Aurore*, 16-11-1950, p. 5.

<sup>29</sup> <http://www.livre-occasion-ancien.com/ces-chers-petits-p-2121.html>, última consulta 16-5-2011.

<sup>30</sup> Dumesnil René, "San Martín, 'Le Saint à l'épée de Lumière'", *Buenos Aires Musical*, 15-12-1950, p. 3.

<sup>31</sup> *Le Monde*, 21-11-1950, p. 8. Artículo de René Dumesnil. Todas las traducciones son nuestras.

se infunde en el texto. Arrastra la música, cada vez más rápida, hasta el momento en que se agotan las fuerzas del hombre y de su cabalgadura".<sup>32</sup> En la escena dedicada a la muerte de Remedios -"Ta petite épouse est morte, José"-, construida en torno de una melodía con carácter de canción de cuna, „el músico ha sabido encontrar los acentos desgarradores para el adiós.... La voz expira; el violín retoma en la primera cuerda la plegaria que se eleva, la pasa a la flauta, y luego la orquesta termina con un breve comentario el episodio culminante de la obra".<sup>33</sup> Otros críticos agregan en este conjunto de escenas destacadas el renunciamiento de San Martín: „en este coral riguroso, hábilmente orquestado, en esta última confesión de un hombre corajudo y noble, Jaque-Dupont ha conjugado la emoción y la maestría".<sup>34</sup>

De los comentarios periodísticos se desprende una concepción de la obra que remite a la tradición del oratorio o la cantata, aunque por momentos la emparenta con la ópera, por la elección de situaciones dramáticas paradigmáticas del género. Recordemos que fue ese el género elegido por Darius Milhaud para su ópera *Bolívar*, estrenada en París en mayo de ese mismo año de 1950, una de las tres que dedicó a personajes históricos relacionados con Latinoamérica, sobre texto del escritor franco-uruguayo Jules Supervielle. En la obra sanmartiniana, Dupont, según Dumesnil, consigue sostener con variedad, concisión y eficacia un texto extenso, destinado a ser dicho y no cantado. Para el crítico de *Le Figaro*, Dupont resuelve las situaciones „con largos planos rápidos, como se hace en el cine",<sup>35</sup> recordando, quizás, el trabajo del compositor para la pantalla, en particular, para *Erreur judiciaire*, de Maurice de Canonge, realizada dos años antes. No disponemos de mayores detalles sobre la técnica compositiva específica utilizada en esta pieza. Llama la atención, sin embargo, la inclusión en ella de un malambo.<sup>36</sup> Aparentemente, sería la única referencia musical local en este vasto fresco histórico. Ignoramos cómo le llegó al compositor la información sobre esta especie folclórica, ni porqué la eligió. Sabemos, en cambio, que el trato con elementos provenientes de músicas populares no era infrecuente en su obra. Su obra para piano *Soirs à San Juan Les Pins* consiste en un conjunto de seis piezas basadas en ritmos populares: Valse, Tango, Fox-trot, Pasodoble, Blue y Rumba.

En otro orden, importa señalar que en ningún momento las reseñas francesas hacen alusión al gobierno argentino o a la figura de Perón, omnipresente en la prensa local. Hubo un proyecto de ejecutar la obra en Buenos Aires en mayo de 1951, lo que no se cumplió. Ignoramos asimismo si la obra se ejecutó en alguna otra oportunidad.

### **El Canto de San Martín**

Al haber sido Mendoza el escenario inicial de la gesta continental sanmartiniana, se desarrollaron en esa ciudad innumerables actos durante todo el año 1950. Culminaron con el Primer Congreso Nacional de Historia del General San Martín, inaugurado el 19 de diciembre. La Comisión Auxiliar que organizó dicho congreso encargó una obra musical de grandes dimensiones para cerrar el año. Convocó para ello al compositor Julio Perceval, entonces director del Instituto Superior de Artes e Investigaciones Musicales de la Universidad Nacional

---

<sup>32</sup> *Buenos Aires Musical*, 15-12-1950, p. 3.

<sup>33</sup> *Le Monde*, 21-11-1950, p. 8.

<sup>34</sup> *Le Figaro*, 18/19-11-1950, p. 6. Artículo de Clarendon.

<sup>35</sup> *Id.*

<sup>36</sup> *Id.* El malambo es una danza folclórica argentina, un zapateado masculino. El crítico la califica como "una página dinámica, irresistible".

de Cuyo. Perceval invitó a colaborar con el texto al escritor y comediógrafo Juan Oscar Ponferrada, con quien ya había compuesto un *Himno Austral* dos años antes.<sup>37</sup> En respuesta a una entrevista epistolar realizada por Ana María Olivencia de Lacourt, Ponferrada comenta que el compositor le había propuesto la redacción del libreto para una ópera de cámara sobre la juventud de San Martín ya en 1948, lo que no pudo cumplirse. Luego lo convocó para una Cantata Sanmartiniana, sobre lo cual insiste en carta del 16 de febrero de 1949, sin éxito.<sup>38</sup> El mismo Ponferrada le sugiere solicite el texto a Leopoldo Marechal, quien fue finalmente el autor del poema.<sup>39</sup> El resultado de esa colaboración se concretó en el *Canto de San Martín*, definida por sus autores como „epopeya poético-musical“. Su estreno tuvo lugar en la noche del 30 de diciembre, en el anfiteatro griego del Parque Oeste, inaugurado en la ocasión, en el Cerro de la Gloria.

Leopoldo Marechal, autor del texto, había ejercido distintas funciones en los gobiernos surgidos del golpe militar de 1943 y era, en ese momento, Director de Enseñanza Artística de la Secretaría de Cultura de la Nación. Había realizado la adaptación de *Electra* de Sófocles representada en octubre de ese año, como señaláramos, y su interés por los clásicos griegos, ya presente en su obra anterior, se afirmaría al año siguiente con el estreno de su *Antígona Vélez*, transposición de la tragedia clásica a las pampas argentinas, un modo de universalizar y monumentalizar contenidos locales. Fue dirigida por Enrique Santos Discépolo, el conocido actor y letrista de tangos, también peronista. Marechal integraba la Asociación de Escritores Argentinos (ADEA), organización creada en 1947 por escritores oficialistas –a la que pertenecía también Ponferrada– para enfrentar a la Sociedad Argentina de Escritores (SADE), claramente opositora. Nacionalista y católico, como los firmantes del texto del *Himno Austral*, Marechal era uno de los más prestigiosos intelectuales orgánicos del peronismo. Tenía en su haber un pasado modernizador en las páginas de las revistas culturales vanguardísticas de la década del 20, como *Martín Fierro*,<sup>40</sup> y había escrito una de

---

<sup>37</sup> El *Himno Austral*, cuya partitura se encuentra extraviada, tuvo letra de Ponferrada y Rafael Funes. Fue estrenada en el primer concierto de la recientemente creada Orquesta Sinfónica de la Universidad de Cuyo, dirigida por Perceval, el 8-7-1948, en una audición dedicada a la independencia nacional y en solidaridad con los marinos apostados en la Antártida. Fue retransmitida en cadena por Radio El Mundo. <http://hagaselamusica.com/noticias/sinfonica-de-la-uncuyo-celebra-60-anos-de-trayectoria> Este himno fue ejecutado asimismo en los actos oficiales del Congreso Internacional de Filosofía, presididos por Perón y su esposa, en 1949. *Primer Congreso Internacional de Filosofía. Textos*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1949. (Texto proporcionado por Ana M. Olivencia de Lacourt).

<sup>38</sup> Todo indica entonces que la intención de componer una obra dedicada a San Martín precedió largamente al mencionado encargo de la Comisión Auxiliar del Congreso de Historia.

<sup>39</sup> Testimonio de Juan O. Ponferrada en carta a Olivencia de Lacourt, 6-1-1982, comunicada por la investigadora. Se alude en esta carta a que el encuentro entre Ponferrada y Perceval se había producido en el ámbito de los Cursos de Cultura Católica de Buenos Aires, organismo central en la formación de dirigentes desde los años 20.

<sup>40</sup> En una conferencia pronunciada el 23-6-1949 Marechal reivindica explícitamente su pertenencia a la generación martinfierrista y detecta en la producción de sus miembros –menciona a Güiraldes, Girondo, Borges, Bernárdez y Mallea– la continuidad con líneas rectoras de la literatura argentina. Concluye que "la fidelidad a lo autóctono es una línea que no se rompe jamás en nuestra literatura". Marechal, 1950:192.

las novelas que se colocarían con el tiempo entre las más significativas creaciones literarias argentinas, *Adán Buenosayres*.

El autor de la música, Julio Perceval había llegado a Buenos Aires desde su Bélgica natal en 1923, contratado por una empresa cinematográfica para hacerse cargo de la música en las proyecciones de cine silente. Organista y compositor, extraordinario improvisador, había participado de los movimientos renovadores de la música argentina concentrados en colectivos como el Grupo Renovación y la Agrupación Nueva Música. Tuvo a su cargo buena parte de la programación musical del Congreso Eucarístico Internacional realizado en Buenos Aires en 1934 (Corrado: 2010) y participó asimismo de eventos similares a escala nacional. Además de música de inspiración religiosa, su obra incluye piezas para piano, de cámara y canciones, marcadas por la impronta del neoclasicismo. Rápidamente comienza a incluir en su música materiales provenientes del folclore argentino, tendencia que creció con el tiempo y con su progresivo interés y comprensión de las estructuras y dinámicas de las expresiones populares locales.<sup>41</sup> Su sólida formación técnica, su notable experiencia como intérprete y compositor, le permitieron abordar con solvencia muy diversos lenguajes, y la obra dedicada a San Martín da cuenta de ello. Se había radicado en Mendoza en 1940, cuando se hizo cargo del recién creado Conservatorio de Música y Arte Escénico de la Universidad Nacional de Cuyo (Olivencia de Lacourt, 1993 y 2003).

En los días finales de 1950 Mendoza se convirtió en el epicentro político del país. El presidente y su esposa viajaron para encabezar distintos actos, lo que dio lugar a una movilización partidaria de gran envergadura.<sup>42</sup> Los músicos rindieron homenaje al Libertador el 29 de diciembre, en el Cerro de la Gloria,<sup>43</sup> según lo dispuesto por el reciente Primer Congreso Argentino de Músicos realizado en el Teatro Cervantes de Buenos Aires del 20 al 22 de noviembre.<sup>44</sup> El estreno de la obra de Perceval y Marechal constituyó el cierre espectacular y multitudinario. Ochenta autobuses se pusieron a disposición para el transporte del público,<sup>45</sup> que, estimado entre diez y veinte mil personas, colmó las instalaciones del anfiteatro.<sup>46</sup>

No menos masiva era la presencia humana en escena. Los ciento setenta instrumentistas se consiguieron uniendo las orquestas del teatro Colón y de la Universidad de Cuyo, además de fanfarrias militares. Las setecientas voces provenían de los coros del

---

<sup>41</sup> En carta a Carlos Vega del 3-6-1953, conservada en el Instituto de Investigaciones Musicológicas de la Universidad Católica Argentina, Perceval le agradece el envío de su libro sobre danzas y canciones folclóricas argentinas y le comenta sus conversaciones con Ginastera, aparentemente sobre temas relacionados con los estudios folclóricos.

<sup>42</sup> En un mítin organizado por la CGT en Mendoza el 30-12-1950 Eva Perón incluyó en su discurso consideraciones que ratifican el nexo entre el Libertador y el presidente actual, basado en la continuidad suprahistórica de una voluntad popular compartida: "El pueblo que estuvo con San Martín cuando las fuerzas oligárquicas y la antipatria le dieron la espalda es el mismo que en horas inciertas para los argentinos le dijo ¡presente! al General Perón el 17 de octubre de 1945". *La Prensa*, 31-12-1950, p. 7.

<sup>43</sup> *Los Andes*, 29-12-1950, p. 4.

<sup>44</sup> *Democracia*, 21-11-1950, p. 5; 22-11-1950, p. 5.

<sup>45</sup> *Los Andes*, 29-12-1950, p. 4.

<sup>46</sup> Es lo que habrían calculado algunos diarios locales, según Greco, 2003: 69. Videla de Rivero (2003: 167) menciona "veinte mil personas, más las que ocuparon los cerros aledaños".

Teatro Colón, del Teatro Argentino de La Plata, de las Universidades de Cuyo, de Buenos Aires, de Córdoba y de Tucumán: una movilización a escala nacional. Los cantantes solistas provinieron de los elencos del Colón: Nilda Hofmann, Carmela Giuliano, Humberto Di Toto, Virgilio Tavini, Carlos Giusti, Angel Mattiello y Felipe Romito. La dirección estuvo a cargo del propio Julio Perceval.<sup>47</sup> El escenario estaba presidido por el retrato de San Martín en el centro, flanqueado por los de Juan y Eva Perón, enmarcado por banderas nacionales y lámparas votivas encendidas de las que, según la prensa, emanaba el perfume del incienso. En lo alto del cerro se dispusieron asimismo instalaciones lumínicas. Un espejo de agua, que reflejaba la multitud en escena, separaba el escenario del hemiciclo.<sup>48</sup> Una amplificación con altavoces contribuyó a la difusión adecuada del sonido.<sup>49</sup>

El texto del *Canto de San Martín*, editado por la Comisión Auxiliar un mes antes del estreno, consta de un Prólogo y cinco partes que llevan los títulos de „El llamado“, „La gesta de la montaña“, „El libertador“, „El renunciamento“ y „La muerte“. De ellos, se ejecutaron solamente el Prólogo, la primera, cuarta y quinta parte. Las crónicas periodísticas atribuyen esta reducción a que la duración total hubiera sido excesiva; otros textos lo adjudican a que el concierto se inició muy tarde, por la demora del Presidente y su esposa (Videla de Rivero, 2003). Lo cierto es que, según el estado actual de las fuentes disponibles, esas son las únicas secciones completas de la música. La partitura de la segunda parte se interrumpe en determinado momento y prosigue con apuntes sucintos en borrador. La tercera parte no existe o no ha sido encontrada.<sup>50</sup>

No nos detendremos en el análisis del texto.<sup>51</sup> Señalemos sólo que adopta el tono elevado reservado que las convenciones de la retórica asignan a los temas heroicos, de donde provienen asimismo el recurso a figuras alegóricas—La Gloria, el Ángel- y a personificaciones de la naturaleza—El Ande, La Mar- que dialogan sobre las vicisitudes y el destino del prócer. Un cronista recita las secciones más narrativas, mientras los corifeos despliegan en su canto preguntas retóricas a las que responden los dos coros. El poema recorre las estaciones nodales del periplo sanmartiniano, a la que alude a través de recursos poéticos de alto vuelo, sin concesiones a la pedagogía: el público al que la obra estaba dirigida conocía la historia, por lo que no era necesario repetirla sino recrearla en un plano literario de mayor abstracción y exigencia. En la recepción del momento, es probable que algunas discretas expresiones del poema hayan adquirido resonancias relacionadas con el contexto justicialista, es decir,

---

<sup>47</sup> Información y publicidad reiterada en los diarios mendocinos, en particular en *Los Andes*, entre el 29 y el 31-12-1950.

<sup>48</sup> Una fotografía de este dispositivo se editó en *La Universidad y la Revolución*, Ministerio de Educación de la Nación, Universidad Nacional de Cuyo, vol. II, 1951, p. 221. Comunicada por Ana M. Olivencia de Lacourt.

<sup>49</sup> *Los Andes*, 31-12-1950, p. 6. Esta solución debe haberse decidido a último momento, ya que el mismo diario comunica, dos días antes, que "las pruebas acústicas (...) han resultado completamente satisfactorias, de manera que se prescindirá de todo aparato de amplificación de sonidos". *Los Andes*, 29-12-1950, p. 4.

<sup>50</sup> Tuvimos acceso a una copia digitalizada de la partitura manuscrita gracias a la Dra. María Cristina Perceval, hija del compositor, y a su familia. También consultamos copias de partes sueltas, incompletas, de coros y fanfarria proporcionadas por Ana Olivencia de Lacourt. A todos ellos, nuestro agradecimiento.

<sup>51</sup> El mismo ha sido abordado en Videla de Rivero, 2003.

**Prologo**

*All<sup>o</sup> confuoto e accel. (M.M. 1=128)*

*12/11* *Qui: Andate 1/96*

2

Ej. 1: Prólogo, comienzo



el vínculo entre San Martín y Perón. En efecto, cuando el texto habla, en la Cuarta parte del poema, de „el héroe de la esperanza“ en una tierra que „desposó la espada con la justicia“ puede estar refiriéndose a uno u otro. San Martín, definido por Ricardo Rojas, según una expresión naturalizada en el vocabulario patriótico escolar, como „El Santo de la Espada“ en su libro homónimo de 1933, se transforma aquí en „El obrero de la espada“.<sup>52</sup> Marechal la resignifica ahora en el marco del discurso oficial centrado en los trabajadores y superpone de este modo nuevamente ambas figuras.

El dispositivo musical puesto en obra es, como dijimos, de amplias dimensiones: maderas por cuatro, ocho cornos, cuatro trompetas y cuatro trombones, seis timbales, gong y varios otros instrumentos de percusión, incluida una caja indígena, cuatro arpas, quinteto de cuerdas, fanfarria, dos coros mixtos, coro de niños, solistas vocales y un cronista (recitante). El lenguaje musical de Perceval se adecua al marco impuesto por el género pero es solidario con las técnicas compositivas de su obra precedente. No hay aquí restricciones significativas en cuanto a los recursos a poner en juego, ni sujeción a un único principio organizador. A cuenta de un análisis técnico exhaustivo, que no podemos desarrollar aquí, recorremos algunos registros que la obra explora, en relación con los significados que se disparan en el contexto.

En la pieza es posible identificar al menos tres redes significantes o tópicas<sup>53</sup> interrelacionadas que organizamos así:

### **La retórica del homenaje patriótico, o una épica del amor a la patria**

El registro épico, el tono heroico-militar se expresa desde el comienzo y se expande, intermitente, a la totalidad de la obra. [Ej. 1: Prólogo, comienzo]<sup>54</sup>

El tema que abre la pieza y se convertirá en figura central y recurrente a lo largo de la misma está construido, estructuralmente, en base a sucesiones de cuartas ascendentes que recorren velozmente el registro -dos octavas y media en siete compases-, en un impulso claro, sostenido por un ritmo enérgico y resuelto. La trayectoria ascendente, de Do mayor a Fa# Mayor –la máxima distancia en el círculo de quintas- se sostiene por armonías densas, con movimientos internos disonantes y recorridos de regiones distantes, de gran dramaticidad, que representan, quizás, la dificultad que el héroe debe atravesar para cumplir su destino. La intención épica se afirma asimismo por vía de los timbres, por ejemplo, cuando el tema es retomado por la fanfarria, armonizado como coral que aparece, como desde lejos, luego de un potente *crescendo-accelerando* orquestal.<sup>55</sup>

-el homenaje fúnebre al héroe. Se despliega en la Quinta parte, que comienza en *Tempo* lento, pulsación procesional, percusión con ritmos puntillados, redobles de tambores:

---

<sup>52</sup> La asociación con el mundo del trabajo estuvo presente en otras ocasiones: en mayo, José Espigares Moreno pronunció una conferencia en la Federación Gráfica titulada "San Martín obrero". *Democracia*, 23-5-1950, p. 5. Cf. también supra, nota 14.

<sup>53</sup> Como se sabe, la teoría de los *topoi*, provenientes de la retórica, fue instalada en la discusión musicológica contemporánea por los escritos pioneros de Leonard Ratner, cuyos aportes fueron luego retomados y desarrollados por Kofi Agawu, Robert Hatten y Raymond Monelle, entre otros. De hecho, una de las redes tópicas que presentamos aquí –la militar- ha sido exhaustivamente estudiada por Monelle (2006).

<sup>54</sup> Los fragmentos de la partitura se reproducen aquí por amable autorización de María Cristina Perceval.

<sup>55</sup> Prólogo, número 4 de ensayo 4, compás 56.

This image shows a page of a musical score, identified as 'Prólogo, página 28'. The score is written on multiple staves. At the top, there is a circled number '17'. The upper section of the score contains several staves of instrumental music, likely for strings and woodwinds, with various musical notations including notes, rests, and articulation marks. Below this, there are more staves, some of which appear to be empty or contain very faint notation. The lower section of the page features a vocal line with lyrics in Portuguese. The lyrics are: 'Moq - ni - fi - cat a - ni - me - d' and 'Moq - ni - fi - cat a - ni - me - d'. There are also some markings like 'cresc' and 'p' near the vocal line. At the bottom of the page, there is another circled number '17'.

Ej. 2: Prólogo, página 28

ecos de las marchas fúnebres canónicas de la historia de la música: la de la *Tercera Sinfonía*, „Heroica“, de Beethoven, en primer término. Más adelante, cuando el Cronista recita, en métrica fija anotada en la partitura, „San Martín está cruzando los umbrales de la muerte“, la orquesta lo acompaña con lentos e insistentes golpes de gong y una única armonía estática reiterada, recursos expresivos tradicionalmente asociados al registro fúnebre.<sup>56</sup>

-la referencia al *Himno Nacional Argentino*. El poema incluye la exclamación „¡Libertad!“ repetida tres veces, al igual que en el Himno. El compositor evita la cita musical textual, pero se hace cargo de la referencia y la denota con la preservación de la rítmica, modulada ahora por otros diseños melódicos.

-lo monumental. El tono del poema, la magnitud del dispositivo sonoro comprometido, el espacio de ejecución, las dimensiones temporales de la obra fueron evidentemente diseñadas en función de afirmar no sólo la monumentalidad del héroe sino la potencia de la Argentina peronista. Así, el Rector de la Universidad de Cuyo, Irineo Fernando Cruz consideró que la realización de esta obra „constituye un esfuerzo sin precedentes en América y escasos elementos de comparación con realizaciones europeas“.<sup>57</sup> El despliegue de recursos fue entendido, más explícitamente, como manifestación de poderío político: en la introducción a la edición del texto de la pieza, Francisco Villamil afirma que „El Canto de San Martín es un espectáculo sólo posible ahora, en la Argentina nueva, en la Argentina de la revolución“ (Comisión Auxiliar, 1950: 7).

## 2-La inscripción religiosa.

Las referencias a lo religioso ocupan vastos segmentos de la obra, que comienza, precisamente, con una invocación a la Virgen del Carmen, Generala del Ejército de los Andes, a la que el poeta pide que lo auxilie en su tarea, verdadero topos literario cuyo antecedente más cercano y evidente es el *Martín Fierro* (Videla de Rivero, 2003: 171) Perceval la presenta como canto gregoriano: una melodía en mixolidio con texto en español, cuyo *incipit* entona un solista y responde el coro. El contenido religioso se afirma mediante un *Magnificat* en latín, al que se le superpone luego un *Ave María* confiado al coro de niños. (Ej. 2)

Elaborado como coral figurado, con inflexiones modales, este *Magnificat* recuerda, por momentos explícitamente, al coral *Jesus, bleibet meine Freude* de la cantata *Herz und Mund und Tat und Leben BWV* de Bach.<sup>58</sup> Que la representación de la catolicidad incluya una

<sup>56</sup> Quinta parte, número 8 de ensayo.

<sup>57</sup> *Los Andes*, 28-12-1950, p. 3. Otra expresión de este misma vocación cuantitativa lo representa el Coro Obrero de la CGT, que inicia sus actividades a mediados de 1950 con la dirección de Felipe Boero: la convocatoria a integrarlo indica que empezarán con doscientas voces para llegar paulatinamente a tres mil, para "formar de tal manera el coro vocal más importante del mundo". *Democracia*, 12-5-1950, p. 6.

<sup>58</sup> En 1950 se recordó internacionalmente –y también en el ámbito local- el bicentenario de la muerte de Johann Sebastian Bach. En un organista y compositor neoclásico como Perceval esta cita bachiana no depende, desde luego, de esta circunstancia, aunque probablemente tampoco le fuera ajena. De hecho, uno de los conciertos organizados por la Escuela Superior de Música de la Universidad de Cuyo en adhesión al Congreso de Historia del Libertador que se desarrolló en Mendoza a fines de diciembre estuvo íntegramente dedicado a obras de Bach: la Cantata N° 5, fragmentos de la *Pasión según San Mateo* y de la Cantata N° 56. Tuvo lugar en la Iglesia de la

cita del mayor compositor del mundo protestante no parece haber sido considerado como contradicción, en tanto siguió vinculado, en la recepción, al núcleo semántico de lo religioso. Este material da lugar a un extenso desarrollo de catorce páginas, más de la tercera parte del prólogo. En el otro extremo, la obra concluye con un *Aleluya* resuelto en secciones de distintas texturas: una polifonía superpuesta a la expansión lírica del Ángel y acompañada por arpeggios ascendentes de dos arpas; monodía gregoriana por el coro de niños, final exultante sobre la palabra „Aleluya“, con intervención de todos los medios disponibles, incluido carrillón, gong y campanas. El espacio acordado este plano de significación requiere detenerse en él.

Las disputas historiográficas sobre la fe de San Martín son conocidas: a ciertos actos claros de fidelidad a la Iglesia Católica se opone su compromiso con la masonería, lo que provoca malestar en las filas eclesíásticas.<sup>59</sup> Pero por otra parte hay vínculos con la vigencia del problema en el contexto de 1950. En efecto, Perón se quejó son insistencia ante la Curia de que el Año Sanmartiniano no era celebrado con la suficiente convicción por la Iglesia, lo que entendía probablemente como desobediencia o falta de adhesión a lo dispuesto por los decretos respectivos. En 1950 tienen lugar asimismo las celebraciones del Año Santo, que pasa desapercibido en una Argentina dedicada obsesivamente a las conmemoraciones sanmartinianas. En el seno de la Iglesia las actitudes frente al gobierno de Perón eran contradictorias –iban de la militancia peronista pública e incluso institucional de varios sacerdotes hasta la desconfianza o el rechazo, aunque solapados-, y la relación con el poder se resolvía por lo general de manera pragmática y coyuntural. Tanto la vieja desconfianza de la Iglesia hacia un San Martín masón como los nuevos cortocircuitos con el gobierno conducen a esta relación compleja en la celebración del prócer.<sup>60</sup> En el plano de la obra musical, insistir en los símbolos católicos, además de corresponder a las convicciones personales de los autores, significaba entonces, implícitamente, reafirmar una interpretación confesional del prócer y del catolicismo como sustento espiritual de la identidad nacional, en línea con las definiciones ideológicas del peronismo, más allá de las fricciones circunstanciales.<sup>61</sup>

Más dispersa, la relación con el registro religioso está dada también por el carácter solemne de innumerables pasajes, que remiten tanto al ceremonial religioso como al militar y afirman el carácter altamente ritualizado de ambos.

---

Compañía de Jesús, el 19-12-1950. Fueron interpretadas por solistas llegados a Mendoza para la ejecución del *Canto de San Martín*. Perceval estuvo a cargo el órgano y de la realización del continuo. *Los Andes*, 20-12-1950, p. 3.

<sup>59</sup> Los datos históricos que siguen provienen, en lo esencial, de Caimari (1995) y Di Stefano/Zanatta (2000). También de Bosca (1997)

<sup>60</sup> Existen otros testimonios de posicionamientos ante este eje. Un escritor de izquierda, Álvaro Yunque, escribe ese mismo año un conjunto de poemas dedicados a San Martín, uno de los cuales sentencia: "No otra cruz en su pecho que la cruz de su vida". Yunque, 1950: snp.

<sup>61</sup> Precisamente en 1950 Raúl Mende, Secretario de Asuntos Técnicos de la Nación, reafirma esta concepción en su libro *El Justicialismo. Doctrina y realidad peronista*, para el cual Perón redactó el prólogo. Consultamos la edición de 1951 (Mende, 1951, cap. XVII, pp. 107-114) El año anterior, la revista de la intervenida Universidad de Buenos Aires había publicado la pieza teatral *El baldío*, de Mende, prologada por el padre Hernán Benítez, director de la publicación ([http://sepaargentina.com.ar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=495:doctor-raul-a-mende-poeta-politico&catid=67:literatura-y-politica&Itemid=72](http://sepaargentina.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=495:doctor-raul-a-mende-poeta-politico&catid=67:literatura-y-politica&Itemid=72)), confesor de Eva Perón y prosecretario del recientemente intervenido Instituto Sanmartiniano a partir del 14-8-1950 (*Democracia*, 12-8-1950, p. 5).

## Simbolizar los consensos: la masa, lo popular, lo identitario

En continuidad con la arraigada tradición de representar la voluntad unificada de los pueblos a través de los coros,<sup>62</sup> convertidos en metonimia de la totalidad social, el *Canto a San Martín* recurre a ellas.<sup>63</sup> Generalmente cantados, los coros tienen también pasajes de declamación con rítmica fija. Dialogan con los personajes alegóricos, anuncian acontecimientos o previenen ante futuros desenlaces, en una función comparable a la del coro en la tragedia griega –en un escenario que fue, recordemos, un anfiteatro-. Esto no sorprende en un escritor como Marechal, preocupado por la universalización de contenidos locales mediante el recurso a los grandes paradigmas de la antigüedad clásica, como ya observáramos.<sup>64</sup>

La ligazón social –o „unidad espiritual“ de la Nación, en términos peronistas– requiere también de otros repertorios simbólicos, en particular de aquellos capaces de suscitar reconocimientos identitarios. En este caso, la incorporación de especies folclóricas argentinas, de aires conocidos y cercanos, introduce un potente punto de anclaje. La versificación de determinados segmentos del poema preveía ya claramente la inclusión de especies folclóricas en su musicalización. El compositor se asocia a esa intención y la vierte en versiones muy elaboradas de huellas, zambas, bagualas, bailecitos, danzas y canciones de distintas regiones del país, correspondientes al registro rural, casi todas de origen hispánico o euroculto. Los recursos utilizados incluyen el énfasis en las células rítmicas características, la participación de instrumentos nativos –caja indígena–<sup>65</sup>, la evocación de otros mediante *Spielfiguren* o la construcción de efectos percusivos por fricción de segundas,<sup>66</sup> las

---

<sup>62</sup> Dompnier (1996: 74) analiza "las virtudes sociales del canto" como modo de obtener "el consentimiento intelectual de la población". La difusión del canto sirve para "encontrar las puestas en escena del poder, para construir una imagen del pueblo, en especial cuando lo político se ofrece en representación". Bohlman señala que los coros en escena, con su "capacidad de servir como simulacro de nación", poseen un importante "potencial para transformar la ejecución coral en un momento de alto nacionalismo". "Los coros escenifican musicalmente la nación" (Bohlman, 2004: 96-97)

<sup>63</sup> La ejecución de la obra en el colmado anfiteatro mendocino fue precedido por la entonación colectiva del Himno Nacional: duplicación especular de las masas corales en escena y en el hemicírculo para afirmar el sentido colectivo de la *performance*.

<sup>64</sup> Por otra parte, el nacionalismo antiliberal argentino fundó tradicionalmente su plataforma ideológica en la pertenencia del país no sólo al universo católico sino también al de la tradición grecolatina, seguramente mediados por el creciente tomismo de ese sector en esos años (la Sociedad Tomista Argentina fue fundada en 1948). Juan Alfonso Carrizo, destacado investigador folclórico vinculado al nacionalismo integral, entonces Director del Instituto Nacional de la Tradición, lo expresó en estos términos en la conferencia "La defensa de la tradición en el Plan Quinquenal" pronunciada el 11 de marzo de 1947: "El mejor símbolo de la tradición –dijo- es la Cruz, que hunde su pie en profundidad de siglos y abre sus brazos en extensión de continentes: de este modo, la tradición nos une por igual a la cultura greco-latina, iluminada por la revelación cristiana" *Democracia*, 12-3-1947, p. 7.

<sup>65</sup> La Segunda parte incluye una breve frase –una vidalita- confiada a la guitarra, instrumento que no figura en la plantilla inicial de la obra. Aquí funciona como ilustración redundante, precisamente cuando el cronista termina de decir "allá se templan guitarras".

<sup>66</sup> En el comienzo de la Baguala de la Primera parte –véase ej. 3- los contrabajos y fagotes ejecutan complejos de segundas en el registro grave que producen un efecto inharmónico: ocupación de

armonías complejas—con frecuencia cromatizadas, inestables, de ambigua definición tonal, parcialmente cuartales o bitonales-. El resultado se emparenta con los modos de relación con los intertextos populares practicados por miembros del Grupo Renovación, entre los cuales estuvo Perceval durante un breve período. (Ej. 3)

The image shows a handwritten musical score for 'Ej. 3: Primera parte, p. 24'. The score is written on multiple staves, including vocal lines and piano accompaniment. It features complex, chromatic harmonies and includes the number '19' circled in two places. The bottom of the page has a handwritten '~65~' and another circled '19'.

Ej. 3: Primera parte, p. 24

una franja registral con valor más rítmico-tímbrico que de alturas determinadas. La insistencia en Fa Mayor, reforzada de los timbales, provoca además fricciones con el tema simultáneo de la baguala y su armonización en Fa# Mayor.

Estas tres redes se despliegan en distintas capas de sentido, sucesivas, superpuestas e interrelacionadas. En una primera aproximación, funcionan como sistema significativo comunicativo: interpelan a los públicos a partir de convenciones compartidas, en sus repertorios patrióticos y nacionales, sus convenciones de género, su emocionalidad, sus valores. En un plano más especializado, proponen un tejido intertextual que solo los oyentes entrenados descifran: es el que diseñan las citas estilísticas de la música culta, los retazos que, con distintos propósitos, ocupan algunas zonas del canto. Lo observamos con Bach; otras consisten en fugaces alusiones a músicas españolas,<sup>67</sup> en recitativos a la manera de las cantatas barrocas<sup>68</sup> o en breves pasajes de rítmica deudora de la polimetría intensiva de Stravinsky.<sup>69</sup> La última intervención del personaje de *La Mar* se enmarca en una sonoridad armónica, tímbrica y textural de filiación claramente debussyana:<sup>70</sup> la asociación con *La Mer* era, por lo visto, difícil de resistir. En todos los ejemplos de citas, el compositor conserva algunas configuraciones constitutivas, suficientes para el propósito comunicativo y simbólico, y elabora el resto de los parámetros desde una perspectiva personal que da cuenta de lo ocurrido en la historia de la música en las primeras décadas del siglo XX, en especial, en el recurso a la politonalidad, las armonías apriorísticas y las sucesiones polimétricas. Este tejido tiene además un valor indicial, ya que organiza y orienta el recorrido de la audición en una obra de vastas dimensiones y con un texto poético difícil y de escaso contenido narrativo.

Un papel similar, en otro terreno -perceptivo, cognitivo- lo cumplen los recursos unificadores técnicos, formales. Como medio de conjurar el riesgo de dispersión de semejante polifonía estilística, Perceval la inerva en una grilla estructural más anónima, basada en herramientas cíclicas. Así, el primer tema aparece como hilo unificador con distinto grado de diferencia en relación con su identidad primera, de las más reconocibles a las más abstractas. Las transformaciones de ese material dan lugar a los temas de los diferentes movimientos. Ese tema heroico del prólogo se convierte en el coral de los vientos, casi organístico, en compás ternario, que abre la Segunda Parte; la segunda sección del mismo tema inicia la Cuarta Parte; el extenso final procesa de distinta manera este tema, en diversos planos del dispositivo; fragmentos del mismo conectan secciones a distintos niveles de articulación formal. En una dimensión más infratemática, la interválica cumple una función unificadora similar.

La estrategia consiste entonces en modelar el material de modo que permita ingresar y salir del régimen icónico según las necesidades de cada momento.<sup>71</sup> Bajo determinadas condiciones tímbricas, rítmicas, contextuales, las configuraciones se cargan de sentido, predomina su valor referencial y encarnan de este modo tópicos determinadas. Despojadas de esas características, se mantienen en una zona de opacidad semántica y prevalencia estructural. Existen otros materiales no analizados aquí, que cumplen funciones conectoras, de contraste o complementarias, según las necesidades compositivas de cada momento.

En la organización general de la obra Perceval no parece preocuparse por edificar sobre formas restrictivas y obedientes a esquemas estructurales preexistentes. De manera

---

<sup>67</sup> Primera parte, número 3 de ensayo.

<sup>68</sup> Véanse las intervenciones del personaje de La Gloria en la Primer parte.

<sup>69</sup> Prólogo, número 3 de ensayo.

<sup>70</sup> Quinta parte, compás 59.

<sup>71</sup> Nos basamos aquí en categorías de la semiótica peirceana. Una síntesis de sus repercusiones en las aproximaciones icónicas de la música pueden consultarse, entre otros, en Tarasti (1996: esp. 24-30)

similar a otras piezas contemporáneas de considerable extensión, como su *Poema Criollo* para piano y orquesta de 1948, el discurso avanza por sucesión de materiales diferentes, alternativamente repetidos, variados o recurrentes, en una lógica de la cual no esté ausente la intensa práctica improvisatoria del músico, como organista y, sobre todo, como pianista de cine mudo, sensible a la significación de cada contexto y habituado a reaccionar „en tiempo real“ ante cada situación, en este caso, las que va planteando el poema. En el resultado final pueden intuirse entonces remanencias del montaje cinematográfico. La heterogeneidad estilística, por su parte, deriva de su entrenamiento compositivo en el manejo de las técnicas históricas y de la frecuentación de la modernidad neoclásica de los años 30.

## Conclusiones

El diseño sonoro-musical desplegado en las celebraciones del año sanmartiniano se concretó, como observáramos, en producciones de muy distinta configuración, direccionalidad social, funcionalidad, exigencia técnica y resultados estéticos. Desde el crudo tañer de una campana histórica a grandes frescos sinfónico-corales, de un himno incorporado a la pedagogía patriótica a emisiones radiales masivas con canciones del tiempo histórico del prócer,<sup>72</sup> la música tuvo presencia y a veces protagonismo en el ciclo.<sup>73</sup>

Cómo, de qué manera y hasta qué punto la música respondió al propósito central del doble homenaje a los dos generales es una pregunta difícil de responder sin ambigüedad. El grado de convicción y compromiso personal, conciente y voluntario de los músicos con el trasfondo político del homenaje sanmartiniano tampoco es sencillo de establecer con certeza. Aún así, es imposible no observar, por una parte, que el vínculo entre San Martín, Perú y el justicialismo fue tan omnipresente que la producción simbólica general del año estuvo teñida por esa construcción ideológica. Por otra, algunos de los actores que intervinieron en los actos musicales más significativos fueron figuras que adherían públicamente al peronismo –el caso testigo es Marechal-, con lo cual el vínculo no pudo ser ingenuo.

En los distintos ejemplos que presentamos aquí observamos los siguientes puntos

---

<sup>72</sup> Carlos Vega realizó la audición radial "Danzas y canciones del Ejército Libertador" en días previos al del centenario, el 14-8-1950, por LR 4 Radio Splendid y su Red Argentina de Emisoras. El anuncio periodístico dice al respecto: "D. Carlos Vega, autor, escritor, primera autoridad en materia de música folklórica y actual Director del Instituto de Musicología del Ministerio de Educación, ha compilado las hermosas danzas y canciones –muchas de ellas inéditas- elegidas por el General San Martín, músico él mismo y excelente danzante, para elevar el entusiasmo patriótico de los pueblos. La ejecución de estas históricas partituras estará a cargo de la Orquesta Argentina de Cuerdas y el Conjunto Vocal Argentino, dirigidos por la eximia concertista Silvia Eisenstein. Glosas históricas: D. Carlos Vega". *La Prensa*, 14-8-1950, p. 5.

<sup>73</sup> El registro de los hechos musicales referidos a este tema presentado aquí está lejos de ser exhaustivo. Entre los no considerados en este trabajo se cuentan las piezas compuestas para obras escénicas, como *La Gloria de Yapeyú*, estampas de la vida del Libertador, Teatro Sanmartiniano de María Sara Sáenz Cavia de Morales Torres, con comentarios musicales de J. H. Valsangícomo y M. S. E. de Lamy representada en el Teatro Infantil Labardén los días 28, 29 y 30-12-1950 (Información proporcionada por César Dillon). También las obras dedicadas al Libertador en otras épocas, como la sinfonía *General San Martín*, de Vicente Mazzoco, quien había sido director de la Banda de Policía de Mendoza, ejecutada por la Banda Sinfónica de esa ciudad el 21-12-1950. *Los Andes*, 21-12-1950, p. 6. Existe asimismo un repertorio en el campo de la música popular que no podemos considerar aquí.



que pueden revelar el anclaje contextual de la producción musical:

1-La condición de militar de San Martín fue un nexo en el que basar las asociaciones. Es la afirmación del rol de los militares en la historia nacional, que conecta sus momentos fundacionales con el golpe de 1943 del cual emerge el peronismo. La Patria aparece entonces forjada en el corazón militar de la Nación, en el pasado y en el presente. Surge entonces la necesidad de una épica nacional unificadora, fuerte, convocante y aglutinadora en torno a una figura histórica indiscutible/indiscutida, ajena a las controversias historiográficas que podrían suscitar otros próceres. Recordemos que el registro militar, lo épico-heroico y sus zonas semánticas próximas recorren este repertorio.<sup>74</sup>

2-El imperativo de la legitimación histórica. A diferencia de los nacionalismos europeos de esa época o inmediatamente anteriores, que buscaron sus mitos fundacionales en un pasado de considerable profundidad -la historia romana antigua (Italia), el legendario mundo teutón (Alemania), los Reyes Católicos (España), Juana de Arco (la Francia de Vichy)-, aquí el peronismo lo hace con una historia más reciente, ligada a la epopeya nacional iniciada en el siglo anterior, viva en la conciencia de las multitudes educadas en la escuela pública y los aparatos formadores de ideología. Ante la escasez de materiales musicales históricos documentados, relevantes y de amplia circulación social,<sup>75</sup> el sonido directo de un objeto extraído del pasado -la campana de Huaura- vino a cumplir esa función en el día central de las conmemoraciones.

3-El ideario nacionalista católico que fue un elemento sustancial del peronismo aparece en el rescate de una dimensión contradictoria de San Martín. Se acentúa la religiosidad del prócer y se desconoce su vertiente masónica. En los textos de las canciones y en grandes secciones del *Canto* de Marechal-Perceval hay amplio espacio para este aspecto.

4-Para los nacionalistas, la Nación se encarna en sus músicas folclóricas. El impulso al folclore en todos sus aspectos fue central en la política cultural del peronismo desde 1946. Para su promoción incentivó la instalación de peñas nativas, creó institutos de investigación, dispuso de espacios generosos en los medios de comunicación y aprobó una legislación de protección en la que estuvo incluida.<sup>76</sup> Los sonidos privilegiados de esta Nación, para los nacionalistas más radicales, fueron sin embargo fuertemente selectivos: se trató del folclore rural de herencia hispánica. Con mínimas excepciones provenientes del Noroeste, no hay indígenas -su universo sonoro no estaba incluido en concepto occidental hegemónico de música ni en el de Nación, era casi desconocido y carecía en consecuencia de fuerza representativa- ni músicas urbanas -demasiado recientes y, en esta circunstancia,

---

<sup>74</sup> Bohlman afirma que el propósito deliberado de la música militar es el de generar "momentos de *unisonalidad*, en los que la nación se reconoce a sí misma en la acción colectiva de una fuerza militar y, por extensión, en la performance más abstracta de ese colectivo a través de conjuntos dedicados a la performance ritual de música militar" Bohlman, 2004: 146 (énfasis original). Admite que la música militar puede representar la nación aun cuando no sea "inequívocamente militarística", mediante "usos más metafóricos" (Ibid., 150). Aunque no contemplado por este autor, en nuestro caso podríamos incluir esa función en lo militar como tópica musical.

<sup>75</sup> En este sentido hubo intentos -aislados y sin consecuencias en la recepción- de recuperación musicológica de repertorios históricos, como la audición radial mencionada en nota 71.

<sup>76</sup> El Decreto 33.711 del Poder Ejecutivo del 31 de diciembre de 1949 establece la obligación de incluir un cincuenta por ciento de música nacional en todos "los locales o establecimientos donde se haga escuchar música al público" (Art. 1).

anacrónicas para representar la gesta sanmartiniana-. La promoción del folclore conecta con la necesidad del fundamento histórico, ya que viene, según el relato nacionalista, del fondo de un pasado puro y raigal. Recordemos no sólo el lugar de la referencia folclórica en la obra de Marechal y Perceval, sino en las *contrafacta* de aires folclóricos con nuevos textos dedicados a San Martín en las piezas presentadas en los concursos.

5-La eficacia simbólica en estos contextos se cumple a condición de sustraer los hechos del registro de la cotidianeidad y colocarlos en una dimensión especial, extraordinaria, en correspondencia con lo extraordinario de los sucesos evocados. La ejecución nocturna del *Canto de San Martín* en un anfiteatro „griego“ en plena naturaleza, entre los cerros de la cordillera,<sup>77</sup> en tierras ligadas a la epopeya sanmartiniana, con fuegos votivos, efectos lumínicos, espejos de agua, banderas nacionales, retratos de Perón y Eva –presentes frente a ellos- junto al del prócer condensaron elementos del culto religioso, de la ceremonia cívica, del festival patriótico y de la *performance* teatral: fueron simultáneamente liturgia y espectáculo.<sup>78</sup> El efecto persuasivo se buscó a través de la superproducción de sentido, de la saturación semántica. También del afán monumental, uno de los planos en que se sustenta el vínculo entre estética y política en gobiernos de estas características.

En todo caso, en esta conclusión provisoria, diríamos que la música „sanmartiniana“ no explicitó el nexo entre San Martín y Perón, sino que acompañó como puntuación iterativa el desarrollo del Año del Libertador<sup>79</sup> y contribuyó lateralmente, aliada a las significaciones que le aportó el contexto de recepción y sus consiguientes efectos de audición/lectura, a consolidar en el plano simbólico la relación entre la historia del héroe nacional y el presente de la Argentina justicialista.

## Fuentes

-Hemerográficas

Periódicos argentinos: *Democracia, La Prensa, La Nación, Los Andes, Noticias gráficas, Nuestra palabra, Buenos Aires Musical,*

Periódicos franceses: *Le Figaro, L'Aurore, Le Monde, Le Parisien Libéré.*

---

<sup>77</sup> Además del efecto dramático e imponente de este escenario, es la música misma la que crea el espacio en que se despliega el sentido: la música " interviene en la marcación del espacio (...) contribuye a fundar un espacio público percibido como emblemático del espacio nacional". Francfort, 2004: 93.

<sup>78</sup> Este tema ha sido estudiado en los análisis pioneros e insoslayables de George Mosse sobre los nacionalismos europeos de la primera mitad del siglo XX –véase especialmente, Mosse, 1974 y 1980- que inspiraron innumerables textos subsiguientes, incluido el presente artículo. Sobre los rituales políticos en el peronismo la referencia imprescindible es Plotkin, 1993. El carácter excepcional, aglutinador, de esta ejecución del Canto de San Martín se refuerza por el siguiente detalle: se entonó el Himno Nacional, pero no la marcha partidaria *Los muchachos peronistas*, ineludible en la inmensa mayoría de los actos oficiales.

<sup>79</sup> Excepto el *Himno a San Martín* de Luzzatti, el resto del repertorio aquí considerado no trascendió su circunstancia de creación en el marco del año del Libertador: hasta donde sabemos, no hubo ejecuciones posteriores ni grabaciones que permitieran su difusión.

-Partituras

Julio Perceval-Leopoldo Marechal, *El Canto de San Martín*, partitura orquestal manuscrita, en copia fotográfica digitalizada.

-Correspondencia

Carta de Julio Perceval a Carlos Vega, 3-6-1953

Carta de Juan Ponferrada a Ana M. Olivencia de Lacourt, 6-1-1982.

-Legales

Ley 13.661, sancionada el 24 de octubre de 1949.

Poder Ejecutivo Nacional. Decreto 33.711, del 31 de diciembre de 1949.

De archivo

Archivo Intermedio del Archivo General de la Nación, Secretaría de Prensa y Difusión: Caja 84, 1950, set. 15, Q/O/18; set. 20, 21 y 26, Q/C/26; Cultura-Homenaje a San Martín, Caja 665.

Archivo General de la Nación, Departamento Audiovisual: Sucesos Argentinos, 630, Legajo 789; Noticiero Panamericano, 553, Legajo 874.

## **Bibliografía**

AAVV (1950). *La Universidad y la Revolución*, Ministerio de Educación de la Nación, Universidad Nacional de Cuyo, vol. II.

AAVV (1949). *Primer Congreso Internacional de Filosofía. Textos*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo.

Bohlman, Philip (2004). *The Music of European Nationalism. Cultural Identity and Modern History*. Santa Barbara: Denver, Oxford, ABC/CLIO.

Bosca, Roberto (1997). *La Iglesia Nacional Peronista. Factor religioso y poder político*. Buenos Aires: Sudamericana.

Caimari, Lila M. (1995). *Perón y la Iglesia Católica. Religión, Estado y sociedad en la Argentina (1943-1955)*. Buenos Aires: Espasa Calpe/Ariel.

Corrado, Omar (2010). *Música y modernidad en Buenos Aires 1930-1940*. Buenos Aires: Ediciones Gourmet Musical.

Di Stefano, Roberto; Zanatta Loris (2000). *Historia de la Iglesia Argentina, desde la conquista hasta finales del siglo XX*. Buenos Aires: Grijalbo-Mondadori.

Dompnier, Nathalie (1996). *Vichy à travers chants*. Paris: Nathan.

Francfort, Didier (2004). *Le chant des Nations. Musiques et cultures en Europe, 1870-1914*. Paris: Hachette.

Greco de Alvarez, Andrea (2003). "1950, Marechal y el homenaje a San Martín", *Revista de Literaturas Modernas* (Mendoza), 33, pp. 63-73.

Honegger, Marc (1970). *Dictionnaire de la Musique*, vol. I, *Les hommes et leurs oeuvres*, Paris: Bordas.

Marechal, Leopoldo (1950). "La poesía, lo autóctono y lo foráneo en su contenido esencial", en *Primer ciclo anual de conferencias*, vol. I, Ministerio de Educación de la Nación, Subsecretaría de Cultura, pp. 178-192.

Mende, Raúl (1951). *El justicialismo. Doctrina y realidad peronista*. Buenos Aires: Kraft [1° 1950].

Monelle, Raymond (2006). *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press.

Mosse, George (1974). *The Nationalization of the Masses. Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich*. New York: Howard Ferting.

Mosse, George (1980). *Masses and Man. Nationalist and Fascist Perception of Reality*. New York: Howard Ferting.

Olivencia de Lacourt, Ana María (1993). *La creación musical en Mendoza*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

Olivencia de Lacourt, Ana María (2003). "La impronta de un maestro. Homenaje a Julio Perceval", en *Huellas*, 3, pp. 197-203.

Plotkin, Mariano (1993). *Mañana es San Perón, Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955)*. Buenos Aires: Ariel.

Simon, Yannick (2009). *Composer sous Vichy*. Paris: Symétrie.

Sprout, Leslie (2001). "Les commandes de Vichy, aube d'une ère nouvelle", en Chimènes, Myriam, *La Vie Musicale sous Vichy*, Bruxelles: Complexe, pp. 157-181.

Tarasti, Eero (1996). *Sémiotique musicale*. [Limoges]: PULIM.

Videla de Rivero, Gloria (2003). "El Canto a San Martín (1950) de Leopoldo Marechal y su puesta en escena", en *Revista de Literaturas Modernas* (Mendoza), 33, pp.165-185.

Yunque, Álvaro (1950). *El guerrero sabio*. Buenos Aires: Ayer y Hoy.

## Sitios web

<http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001473/147376eb.pdf>, última consulta 4-3-2011.

<http://www.musimem.com/prix-rome-1950-1959.htm>, última consulta 25-5-2011.

[http://respuestas.wikia.com/wiki/Segundo\\_m.\\_arga%C3%B1araz](http://respuestas.wikia.com/wiki/Segundo_m._arga%C3%B1araz), última consulta 7-4-2011.

<http://www.livre-occasion-ancien.com/ces-chers-petits-p-2121.html>, última consulta 16-5-2011.

[http://sepaargentina.com.ar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=495:doctor-raul-a-mende-poeta-politico&catid=67:literatura-y-politica&Itemid=72](http://sepaargentina.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=495:doctor-raul-a-mende-poeta-politico&catid=67:literatura-y-politica&Itemid=72), última consulta 28-10-2011.

<http://hagaselamusica.com/noticias/sinfonica-de-la-uncuyo-celebra-60-anos-de-trayectoria>, última consulta 16-5-2011.



# Composicionalidade: teoria e prática do compor no horizonte da atualidade

Paulo Costa Lima  
Universidade Federal da Bahia

*E a vida vai desconexa  
completando o que é teoria...  
Jorge de Lima*

1. Eu ponho sim, essa carta-palavra em sua mesa<sup>1</sup> — Composicionalidade —, e em torno dela minha serenata:

*Cesse tudo o que a Musa antiga canta*

2. Camões (1998, p. 55) abrindo a modernidade com suas caravelas de sentido — De quantas graças tinha-tem, a modernidade fez um belo e riquíssimo tesouro rubis, rosas, neve e ouro cubos, pontos, bodes voadores, sons em cacho, portas rangendo, estranhos silêncios, e sistemas em glissando<sup>2</sup>:

‘proliferação de rupturas’, ‘dinâmica interior de perpétua inovação’,

*language is not to be understood  
but to make understood  
that which is neither language nor understood<sup>3</sup>*

3. Construí um plano para essa Conferência em torno de quatro palavras, e do campo de forças que regula o trânsito de sentido entre elas: Diversificação, limites, composicionalidade e totalidade — sendo a terceira o coração da empreitada.

4. A palavra **totalidade** aparece como registro da consciência de que se trata de um esforço interpretativo da atualidade, tal como solicitado pelo temário. Toca na questão-desejo relativa à construção de sínteses — o imaginário da totalidade, o corpo disciplinar, a práxis emancipatória, a ordenação de estilos, períodos e teleologias diversas.

<sup>1</sup> “So I, put my cards at your table”, Bob Marley em ‘This is Love’.

<sup>2</sup> Além de citar Camões (lembrando o quanto a civilização portuguesa deixa de ser reconhecida como matriz da modernidade), segue uma paráfrase do famoso soneto de Camões sobre a Natureza, aqui substituída por ‘Modernidade’, acolhendo referências ao modernismo, e especialmente à tendência musical de fazer equivaler um sistema a cada obra.

<sup>3</sup> A linguagem não existe para ser entendida (ou, não existe meramente para isso), mas para tornar entendível aquilo que não é nem linguagem (ainda), e nem é entendível. — formulação provocadora de Herbert Brün.

Ora, qualquer expectativa de circunscrever a atualidade remete à fricção interpretativa entre questões como ‘o que podemos saber’ (o cognitivo, as epistemés), ‘o que devemos fazer’ (o ético-político), ‘o que nos atrai’ (o estético-libidinal) — Eagleton<sup>4</sup> (1992).

5. **Diversificação** alude à multiplicação de enfoques — há teorias particulares, opostas, divergentes, conflitantes... — na verdade, trata-se de um processo e de suas dinâmicas. Implica, por sua vez, em potencialização dos **limites**, como zonas ativas de criação — e não apenas entre territórios disciplinares, mas também entre perspectivas culturais e epistêmicas. A diversificação também expõe lacunas e distâncias:

Em sua revisão crítica do livro de Reynolds, Cook (2004, p. 357) observa:

um insight valioso com relação aos métodos de trabalho de um compositor altamente articulado [...] e uma demonstração da distância que agora existe entre a teoria da música tal como institucionalizada e a prática composicional.

6. Distância essa que também pode ser simbolizada pela relação entre o compositor e seu protagonista, instância ficcional que o representa no próprio âmbito da obra. Refiro-me, por exemplo, à abordagem de Susan McClary (1993, p. 336)—, no caso, a relação entre Beethoven e seu protagonista na Sinfonia *Eroica*:

Beethoven tentando fazer parecer que o seu protagonista estava inventando a si mesmo, tirando do topo da cabeça a sucessão de eventos, mas sem perder de vista a inteligibilidade garantida socialmente pela tonalidade e pela forma sonata...

E aqui aparecem alguns limites:

- i. A tradição da música absoluta e o choque entre formalismo e hermenêutica;
- ii. O que podemos saber (com a teoria), o que fazer, o que nos atrai...<sup>5</sup> —
- iii. E a indissociabilidade entre teoria e prática no compor; o protagonista como emblema dessa margem.

7. Eis aí, nessa indissociabilidade desafiadora, nesse caso especial de potencialização criativa de limites, um dos centros de apoio da palavra **composicionalidade** — para que a expressão ‘práticas composicionais’ não passe batida pelo temário adentro, sem nossa atenção problematizadora. A rigor, não existem práticas composicionais. Não faz sentido representar o compor como se a teoria estivesse apenas do lado de fora.

8. “Ouvir e compor, quando não abstraídos do mundo-da-vida (Lebenswelt)” — como nos diz Laske (1991)— “são atividades de um organismo que, por meio de razão (by way of reason), cria seu próprio mundo.” Outra coisa bem distinta é tratar essas atividades a partir de uma teoria externa — “to reason about them”.

E é dessa perspectiva de uma razão interna ao compor que podemos entender o papel da composicionalidade: criação de mundos estipulados de sentido a partir de

---

<sup>4</sup> Eagleton argumenta que as três questões vem se desvinculando uma da outra na modernidade, mas obviamente há muitas interseções; a conjugação entre o estético e o libidinal é uma construção que sintetiza os últimos dois séculos de reflexão sobre a natureza do sensível, permitindo que tanto Lacan quanto Baumgarten estejam contemplados.

<sup>5</sup> O que nos atrai na idéia de estrutura e de organicismo? Ou seja: a relação entre essas soluções e a economia libidinal associada ao seu cultivo.



interpenetração entre teoria e prática.

9. Temos, portanto, uma responsabilidade com as vicissitudes da palavra teoria — uma palavra que tem sido muitas vezes o centro do debate na atualidade. Michaels e Knapp em 'Against Theory' definem teoria como sendo o “nome para todas as formas utilizadas pelas pessoas para tentarem se colocar do lado de fora da prática, tentando assim governá-la.” É uma acusação forte, e tem lá sua beleza.

10. Todavia, parece mais apropriado seguir Martin Jay (1998, p. 15-30) no seu ensaio 'For Theory' que procura entender o conceito a partir da tensão que estabelece com os seus “outros”, que assumiriam três formas principais:

- i. O primeiro “outro” da teoria sendo o circuito da relação entre sujeito e objeto, a teoria sendo solicitada pela opacidade do objeto, procedimentos de mediação conceitual, e ordenação categorizante;
- ii. O segundo “outro” da teoria envolvendo cinco variantes: **a prática**, o campo da **experiência**, a **evidência empírica** (os dados), a **vivência hermenêutica das artes (ver, ler, ouvir)**, e a **narrativa**;
- iii. o terceiro “outro” se afastando do pólo do objeto na direção do próprio investigador — os preconceitos constitutivos do indivíduo pesquisador e o enraizamento da teoria nas relações de poder daqueles que a praticam, suas instituições e comunidades.

11. Focalizando a relação com o segundo “outro” — o campo da prática — o que se vê é um emaranhado de sentidos e de tradições representado pela percepção de modos distintos de estar no mundo — *vita activa* em oposição a *vita contemplativa*.<sup>6</sup> Dois pólos que podem estar em equilíbrio, mas também situações de primazia de um deles — a prática, por exemplo, quando da cobrança radical de engajamento e tradução imediata em prática emancipatória, anos 60.

Heidegger e a noção grega de teoria, lembrando que não acontece em função de si mesma, e sim como resultado de uma paixão — permanecer perto daquilo que é. Aos gregos não interessava colocar a prática como algo alinhado à teoria, e sim o contrário, pensando em *energeia*, entendendo dessa forma a teoria como realização suprema da prática genuína.

Outros sentidos: a dimensão do particular e idiossincrático resistindo à redução por categorização teórica, seja no campo da experiência individual ou coletiva. Ou a inteligibilidade característica do modo narrativo — tramas, eventos, discursos e lições daí apreendidas. A resistência a generalizações teóricas vindas de fora. A força da reprodução de vozes através da narrativa.

Ou ainda: a interioridade pregnant de modos de interação artísticos associados ao ver, ouvir e ler — como se a teoria violasse essa interioridade através da imposição de categorias externas. O mesmo valendo para o modo ativo: criar.

12. Todos esses vetores temáticos incidem sobre o circuito de relações entre teoria e prática no campo da música e, em particular, sobre a noção de composicionalidade. Vale, sobretudo, a decisão de pensar em teoria, e prática, como situadas numa rede semântica, com múltiplos “outros”.

E, talvez, mais do que isso, a libertação do modelo de uma teoria (ou prática) mestra, e

---

<sup>6</sup> Acumulação gradual por tentativa, conotações táteis, ou morais, versus o luxo de um certo distanciamento, o adiamento de resultados, conotações visuais.

mesmo da ameaça de seu poder hegemônico — confrontando-nos com a tarefa mais interessante e mais produtiva, de nos relacionarmos com uma pluralidade de enfoques, e suas possíveis fertilizações cruzadas. Entender o sentido da diversificação como algo distante do ecletismo, como oportunidade de engajamento e ressignificação, como polêmica produtiva.

Pois bem — aí temos algo interessante: a possibilidade de mapear a diversificação de enfoques em teoria da música a partir dos circuitos entre a teoria e os seus “outros”.

13. A conexão mais evidente é com a noção de **experiência**. Partir da experiência para a teorização exige estratégias criativas diferenciadas, muitas vezes uma etapa de nomeação, e mesmo critérios para determinar o que deve ser nomeado.

O caso pode ser ilustrado pela fenomenologia de Clifton (1983), e sua dispensa da teoria tradicional, que não permitiria acesso adequado ao nível mais direto da vivência musical<sup>7</sup>. A música como intrinsecamente ligada ao corpo, tomando perspectivas vivenciais como *tempo, espaço, sentimento e jogo* e reconstruindo, a partir delas, o modo de pensar e de falar sobre a experiência.<sup>8</sup>

O estudo fenomenológico da música começa com o próprio Husserl e sua análise da percepção de um som sustentado<sup>9</sup>. A noção de ‘vetor intervalar rítmico’ de David Lewin<sup>10</sup> (2006, p. 55) descende daí. Também têm cunho fenomenológico trabalhos como os de Hasty (1997) e de Kramer (1998) em teoria do ritmo<sup>11</sup>.

Outras vertentes: a **análise de música eletrônica**, especialmente quando enfatiza a centralidade da experiência de audição<sup>12</sup>, a **hermenêutica de Kretzschmar**<sup>13</sup>, os **estudos sobre gesto** em música<sup>14</sup>, na medida em que ampliam o foco tradicional da mente para o foco ampliado do corpo musical, e os estudos de **música e psicanálise**<sup>15</sup>. Ou ainda o campo das análises no estudo das **tradições orais**<sup>16</sup>. Com isso, verificamos que essa primeira dobradura entre teoria e “experiência” acaba reverberando e fertilizando diversos campos de literatura.

14. Uma segunda conexão vai surgir do circuito que envolve **teoria e narrativa** — no

---

<sup>7</sup> Muito antes de poder falar de um certo movimento chamado ‘tonalidade’ é preciso reconhecer sua dependência de fenômenos que exigem um entendimento anterior — aproximação e afastamento, tensão e repouso, antecipação e preenchimento, início e finalização.

<sup>8</sup> “Afinal, o espaço musical só tem significação quando uma pessoa se encontra nele, tomando-o como um lugar para habitar temporariamente.”

<sup>9</sup> A estrutura da nossa consciência temporal sendo a mesma que acompanha e reflete sobre os atos mentais.

<sup>10</sup> “...a numerical model that counts at each ‘now’-time t, the number of time-spans I recall from the pertinent recent past that have (had) duration d. In this way I construct a function W(d,t) that gives me an ‘unfolding durational-interval vector’ as the ‘now’-cursor t advances.”

<sup>11</sup> Tematizando parâmetros que escapam às medições tradicionais ou as temporalidades, respectivamente.

<sup>12</sup> Delalande (1986).

<sup>13</sup> Com suas descrições vívidas e pictóricas da vivência musical, cf. Rothfarb (1996)

<sup>14</sup> Anthony Gritten e Elaine King

<sup>15</sup> Que dependem de análises da experiência para plasmar noções como a de inconsciente e identificação, cf Lima (1996).

<sup>16</sup> O etnomusicólogo depara com práticas a registrar — a transcrição é geralmente um momento precioso de negociação ética-êmica.

caso específico, a capacidade de que a música possa contar histórias, abrigar discursos, assim como as estruturas que tal capacidade vai impor ao pensamento analítico<sup>17</sup>.

Um bom exemplo: a noção de ‘plot’ (enredo), elaborada por Gregory Karl a partir de ‘funções’ organizadoras do discurso musical (no sentido Propiano). Em suma: métodos de mapeamento da estrutura semântica em literatura aplicados ao amálgama sintaxe/semântica em música.

Ao que parece, já passou a época de cisão radical entre formalismo e hermenêutica — seria mesmo possível identificar uma facção formalista dentro do campo hermenêutico: “os formalistas aderiram à revolução, e qualquer investida na direção dessa oposição deve ser reavaliada”<sup>18</sup>

De forma mais ampla, pensando no conjunto abrangente que constitui a esperança de transposição de modelos analítico-composicionais originários da linguagem para a música, há de se mencionar o conjunto dos **estudos semióticos** — a pesquisa de **topoi**, o estudo das **emoções**, e mesmo o **estudo da canção** —, os **estudos de retórica** e seu impacto secular sobre a **teoria da forma**. E pensando em narrativas derivadas do contexto, a **historicidade** em Adorno<sup>19</sup>.

Cabe, portanto, perguntar pelas formas como narrativas e discursos agregados à música modulam a teoria.

15. Podemos registrar pelo menos duas vertentes com relação ao circuito entre **teoria e dados** empíricos. A primeira delas se articula como **métodos comparativos** em análise musical, a possibilidade de destacar certos traços e características especiais de uma obra ou conjunto de obras, desenhando um processo de comparação. O exemplo extremo é Lomax e sua *cantometrics*, mas há uma série de abordagens intermediárias, como por exemplo a **análise do estilo** de LaRue.

Também podemos apontar a vertente matemática, e em especial a **teoria dos conjuntos**<sup>20</sup> tomando as unidades estruturais, os conjuntos, como dados da realidade. Também nessa direção estaria a **análise do timbre, texturas e espectro**.<sup>21</sup>

Aqui as estratégias de criação passam por uma negociação entre o que se considera como ponto de partida — os dados — e os destinos e vicissitudes articulados como etapas de complexificação do processo, sejam operações aplicáveis aos conjuntos, comparações entre repertórios, ou tratamentos de um sonograma.

16. Com relação à pregnância do **‘ouvir’** como “outro” da teoria, opto pelo paralelismo com o campo da **cognição musical**<sup>22</sup> —, na medida em que busca investigar o processamento do sinal música<sup>23</sup>. Quantos centros de processamento musical existem no

---

<sup>17</sup> Cf. Kofi Agawu

<sup>18</sup> Cf. site de Gregory Karl.

<sup>19</sup> Mas também a **musicologia histórica** com suas narrativas sobre estilos e épocas.

<sup>20</sup> Com sua enorme produção e sub-áreas (taxonomia, sintaxe, condução de vozes, percepção...)

<sup>21</sup> Que também ficaria bem no campo da relação entre teoria e o ‘ouvir’, o próximo a ser abordado.

<sup>22</sup> Embora fosse igualmente possível tomar o caminho já trilhado da fenomenologia — o ouvir e a experiência praticamente se confundem.

<sup>23</sup> Seria mais do que natural reverter aos enfoques fenomenológicos, os mais queixosos da intromissão da teoria na interioridade da interação artística, mas já foram abordados no sub-campo da experiência.

cérebro?<sup>24</sup> A área da cognição está permitindo uma ampliação radical de metodologias de investigação, impulsionada diretamente pelo estudo do cérebro.

Em termos históricos, o trabalho seminal de Lerdahl e Jackendoff (1983) é um ponto decisivo. Naquele momento apresentam uma visão do todo como que dividido em duas grandes direções — enfoques intuitivos e matemáticos<sup>25</sup>, considerando ambos criticáveis, um pela pouca precisão e o outro por precisão em demasia, ultrapassando a capacidade de ouvir. Dessa base crítica apresentam uma terceira via, justamente a cognição, que ressignifica o todo disciplinar, concebendo-o como parte da psicologia.

Mas ao fazer isso, reúnem como peças essenciais do trabalho a teoria do ritmo, a *análise schenkeriana*, *métodos da lingüística*<sup>26</sup>, além da própria cognição. Em suma, o nascimento da cognição<sup>27</sup> se insere claramente no processo de diversificação de enfoques, e nos leva a discernir um início anterior mesmo ao **crítico** de Joseph Kerman<sup>28</sup>.

17. Numa outra vertente temos o impacto da audibilidade sobre noções tradicionais de estrutura. E aí o caso da **teoria dos contornos** é deveras significativo — Friedmann (1985). A teoria transpõe uma série de conceitos e métodos oriundos da teoria dos conjuntos, geralmente aplicados à dimensão de conteúdo e ordem das alturas, para um parâmetro claramente de superfície, e dessa forma muito mais audível — o contorno<sup>29</sup>. Aí está justamente a dobradura mais interessante de diversificação — tratar aquilo que anteriormente era considerado como superfície, agora como dimensão estrutural, ou estruturante, desenvolvendo operações baseadas em contornos e inclusive pensando em classes de contorno. Ao longo dos anos vem se mostrando uma ferramenta muito importante para análise e para o compor.

18. **A música absoluta questionada** — o desvendamento de discursos constitutivos da prática musical<sup>30</sup>. Avaliem o potencial crítico e cáustico da seguinte afirmação<sup>31</sup>:

---

<sup>24</sup> Pergunta central do artigo de Altenmüller (2003), representativo da **neuromusicologia**.

<sup>25</sup> Enquanto Epstein (1979) usou Schenker como referência de abordagem ‘metódica’, criticando dessa forma Reti ‘o intuitivo’, em Lerdahl e Jackendoff (1983) Schenker vai classificado como ‘intuitivo’, a fim de permitir o resgate do ‘metódico’ através do sistema de regras cognitivas.

<sup>26</sup> A conexão com a lingüística aparece bem antes de 1983, por exemplo, no trabalho de Nicolas Ruwet (1965), dando origem ao que se chamou de ‘análise distributiva’ e suas conseqüências...

<sup>27</sup> Num certo sentido, creio estar havendo uma aproximação entre fenomenologia e cognição, na medida em que as metodologias envolvendo esquemas mentais e corporais, estruturas imagético-esquemáticas, se dirigem justamente ao nível mais básico da experiência. Como lembra Saslaw (1996) “esquemas de imagem não são proposicionais... são estruturas que organizam nossas representações mentais num nível mais geral e abstrato”.

<sup>28</sup> Nessa linha de raciocínio deveríamos tomar a teoria do ritmo de Meyer e Cooper (1960) como um dos pontos de partida da diversificação, na medida em que se apropria de noções schenkerianas como pilares centrais da abordagem: os níveis arquetônicos, e a redução de movimentos inteiros a padrões simples.

<sup>29</sup> Mas também herda pelo lado da análise motívica. A rigor, o contorno é tradicionalmente um atributo do motivo.

<sup>30</sup> Trata-se de um caso particular da relação entre teoria e narrativas? Os discursos exumados por Chua não são propriamente narrativas, muitas vezes são teoria mesmo, de outros objetos.

<sup>31</sup> “Music is gendered. But it has no genitals. At least, if it were to be given a phallus it would have to be constructed as a discourse”.

A música tem gênero. Mas não tem genitais. Pelo menos, se tivesse que receber um falo, teria que ser construído como um discurso — Chua (1999, p. 126).

É o ponto de partida de um capítulo fascinante do livro de Daniel Chua sobre a montagem de discursos com relação à experiência musical em pleno Iluminismo, e a revisão do significado tradicional do feminino e do masculino. — as mulheres controladas pelo seu corpo ultra sensitivo e cérebros pequenos, e os homens controlados pelo espírito racional, e pela necessidade de impor conceitos à música. O Iluminismo recorreu à ciência anatômica.

Esse é o terreno de base para toda a reflexão posterior sobre a construção da figura do herói — tomando a Eroica de Beethoven como ponto de partida e culminância. Portanto, do ponto de vista do herói,

a música não é mais a incorporação da sensibilidade moral, mas a expressão de uma consciência histórica.... A Eroica controla a dimensão tempo através de crises na forma que o herói precisa resolver, afim de moldar a história de acordo com as visões utópicas do humanismo secular<sup>32</sup>.

19. Portanto, trata-se de não reduzir o compor a uma prática — evitando dessa forma um entendimento precário das próprias noções de teoria e de prática, muito melhor contextualizadas como partes de um mesmo circuito. Mas qual a natureza desse circuito no compor? Quais os elementos que a noção de composicionalidade reúne?

Essa questão nos ocupará a partir de agora. Uma possível resposta será dada pela pequena coleção de **cinco vetores temáticos** apresentados a seguir. Eles não são coisas estanques, se interpenetram; é como se fossem diferentes ângulos de visão — perspectivas. E parece necessário apresentá-los de forma integrada.

20. O primeiro deles é a própria **indissociabilidade**. Talvez a melhor forma de entendê-la seja lembrar do conceito de sociologia em Garfinkel — sua orientação etnometodológica defende que é o sujeito comum que faz a sociologia, com sua capacidade de razão, e não apenas uma comunidade manipulando conceitos ‘de fora’. Nesse caso, o papel do pesquisador é o de entender e mesmo de revelar o que está sendo construído. Lewin (2006, p. 96) nos lembra que “música é algo que você faz, e não algo que você apenas percebe (ou entende)”; segundo ele, uma teoria da música não poderia ser completamente elaborada a partir da percepção.

A indissociabilidade não é amálgama, e sim vai-e-vem, zigue-zague, dobradura entre os elementos pré-concebidos (sejam regras, idéias ou modelos) e a própria dinâmica de suas implementações.

Em seu estudo das marginais da música ocidental do último milênio, Ernst Widmer (1988) observa que

---

<sup>32</sup> No texto de Chua cada afirmação vem cercada por dezenas de referências documentais da época em discussão, e o questionamento da idéia de música absoluta assume proporções de uma verdadeira arqueologia do pensamento e prática musicais. As implicações dessa visão analítica para o presente falam por si mesmas.

Na música, revezam e intercalam-se épocas de menor e maior rigor. Das liberdades restam poucos vestígios, quase nenhuma prática. Das regras há profusão. Ora, regras sendo corolários da prática costumam não apanhá-la por inteiro e pecam por isso pela esquematização demasiada. Geralmente tolfem e alijam.

Na pedagogia do compor essa indissociabilidade se aproxima daquilo que em geral consideramos como ‘não ensinável’ (porém aprendível) — é possível oferecer horizontes de construção teórica e analítica, é possível oferecer modelos, ambientes poéticos, analisar e degustar causas, desejos e oportunidades, mas, em algum ponto, o estudante-compositor terá que tomar suas próprias decisões sobre as conexões que pretende estabelecer, a partir da capacidade que tenha para realizar isso.

21. Esse espaço de decisão/realização é da ordem da indissociabilidade, e está diretamente implicado com o segundo horizonte temático: o reconhecimento de que composição implica em **criação de mundos**. Heidegger (1977) diz algo bastante esclarecedor sobre o assunto: “ser obra quer dizer: instalar um mundo”. E lembra que mundo não é a simples reunião das coisas existentes, contáveis ou incontáveis. “O mundo mundifica: é o inobjetal a que estamos submetidos” como trajetória humana. Para Laske (1991) “composição é a atividade de um organismo no mundo, buscando criar o seu próprio mundo”. Além de estender o conceito ao campo dos organismos — uma ecologia, portanto —, ele sublinha de forma eficaz que a criação de mundo no compor acontece dentro de outro mundo. Significa que o inobjetal da composição é da ordem da fantasia, da razão imaginativa ou analógica.

22. Esse viés já nos leva ao terceiro vetor temático — **a criticidade**. Ou seja, a natureza da relação entre esses dois mundos. A composição como ato interpretativo, como interpretação crítica do mundo. Ora vejamos, esse é o núcleo da questão, composição como interpretação. E só podemos falar de composição como interpretação a partir desse caminho — percebendo-a como algo distinto de uma simples prática, entendendo-a como resultado de um circuito especial entre os pólos da teoria e de seus outros, focalizando a mundificação que promove.

Se a composição é um investimento interpretativo, então talvez devamos lembrar do ‘*das Mehr*’ em Adorno — “o conteúdo verdade, na medida em que ele vai além dos meros fatos” — apud Agawu (1996). Laske ainda nos lembra que a composição é um paradigma interessante, justamente porque postula uma independência com relação à realidade ‘lá fora’ — e acrescenta, mas não com relação à sociedade. Já Herbert Brün coloca tanto peso na dimensão interpretativa do compor que se recusa a responder à questão ‘o que é composição’, oferecendo uma pergunta alternativa ‘quando é composição?’ — ou seja, tudo depende do contexto interpretativo dos atos composicionais. A criticidade como estágio definidor do processo, enfatizando, dessa forma, a dimensão ético-política do compor.

Mais uma vez lendo Heidegger (1977), encontramos a idéia (grega) de desocultamento da verdade: “na obra, acontece esta abertura, a saber, o desocultar... A arte é o pôr-se-em-obra da verdade”. E com isso ele desloca a discussão de uma fixação ancestral em sensibilidade e estética — a arte lida com a verdade. Para Lacan a verdade é sustentada pelo gozo. Portanto, pergunte-se pelo gozo do compor (e do analisar) para qualquer tentativa de acesso às suas verdades. Tudo isso são dimensões da criticidade.

E aqui também deparamo-nos com a questão fundamental da dinâmica entre traduzibilidade ou não traduzibilidade dos feitos composicionais, em relação à linguagem discursiva. É nesse ponto também, que, em geral, se cita o trabalho de Hans Keller, concebendo

análises puramente musicais — ouve-se a música, e depois disso ouve-se a análise.

23. O quarto vetor temático é a **reciprocidade**. Trata-se do reconhecimento de que as fronteiras entre criador-alguém e ambiente-objeto estão em fluxo constante, (Laske, 1991): “o design cria o designer tanto quanto o designer cria o design”. Quando escrevo algo, algo se inscreve em mim. No pensamento de Lewin aparece uma idéia paralela: “a música que o compositor está compondo agora não é algo que se possa demonstrar ser algo distinto do próprio compositor”.

Nesse sentido, a reciprocidade lembra a idéia de ‘possessão mútua’ da fenomenologia de Clifton (1983) — “a música é algo através do qual vivemos, ou, num certo sentido, algo que nos tornamos”, “tem significado porque é nossa, e não o contrário”. O pertencimento visto de dentro. O compor como construção de pertencimento, formal e simbólico. Também lembra a noção de objeto transicional em Winnicott, aquele espaço mental (no desenvolvimento infantil) onde ainda não há uma separação nítida entre sujeito e objeto — um conceito fundamental para a noção de inconsciente em música. E, naturalmente, o estádio do espelho em Lacan, a natureza complexa da construção de identidade, o gozo da visão de completude, mas também o caráter persecutório desse outro que é recíproco e sabe de mim, atrás do espelho. Mas, numa direção bastante diversa, deveríamos filiar também por aqui as elaborações sobre espaço e música —p.e. GIT theory<sup>33</sup> —, pensando na reciprocidade entre as vivências de espaço?

Estamos no âmbito da fabulação de identidades. Não apenas a identidade no nível do indivíduo, mas também a sua projeção em indexações imaginárias mais amplas, abarcando o coletivo da cultura. As implicações desse desdobramento são inúmeras. Por exemplo, para a pedagogia do compor — quando ela é vista como experiência cultural de construção de identidades e implica tanto em expansão de horizontes como em estranhamento. Ou implicações no campo das posturas culturais, na relação entre periferias e centros, os modelos oferecidos, os repertórios reprimidos, as hibridações, a antropofagia.

24. O último vetor mergulha diretamente no processo do compor, no **campo das escolhas**, suas conexões, limites e liberdades: trata-se do fluxo e refluxo entre idéias e passos, entre princípios de seleção e gramáticas combinatórias<sup>34</sup>, entre direções de construção — top down ou bottom up? — e ainda o diálogo entre dimensões estáticas e dinâmicas, estruturais e processuais do mundo sonoro. Portanto, composição como ato, e atos humanos como seqüências de passos a serviço de uma idéia ou plano — Laske (1991).

Uma referência obrigatória é o trabalho de Roger Reynolds (2002), já mencionado anteriormente. No capítulo sobre Forma, Reynolds utiliza mais de setenta conceitos diretamente ligados ao compor — mostrando mais uma vez como é difícil e necessário o desafio de nomeação em nosso campo.

Ele observa que a noção de ‘forma’ não deve ser pensada em termos de padrões categorizantes, e sim como os meios pelos quais uma obra atinge inteireza — sendo essa inteireza constituída por duas vertentes: integridade, que é o campo das relações objetivas, e coerência, o campo das relações subjetivas:

<sup>33</sup> Referindo-se a ‘generalized intervals and transformations’ tal como em Lewin (1987)

<sup>34</sup> São expressões empregadas por Tarasti (2005, p. 208) com relação à música e Schönberg e sua predileção pelos sistemas de seleção ao invés das gramáticas combinatórias.

Ao invés de subitamente revelada, uma obra musical é atingida de forma gradual...: em parte descoberta, em parte construção, e, devemos admitir, em parte armação/esperteza, e acredite-se... até mesmo tateamento aleatório. Mas, na maioria dos casos há uma performance envolvida no processo...<sup>35</sup>

A performance do compor situa-se justamente de onde estamos falando — e também dá uma medida da separação entre os dois mundos mencionados acima.

**Outros conceitos importantes:**

- a) a noção de uma ‘rede de conectividade’ entre o material escolhido e a forma designada; uma imagem do campo de escolhas potencializado pelo compor;
- b) a noção de ‘impetus’ — essência radiante e concentrada de onde pode surgir o todo, e ao qual, uma vez iniciada a composição, o todo emergente é continuamente comparado e inspecionado — criticidade;
- c) ‘dimensionalidade’, que mede a profundidade da construção intelectual; ‘profundidade’ como avaliação do conteúdo emocional;
- d) ‘inspired inflection’, uma escapada dos limites previamente estabelecidos;
- e) e ainda: surpresa; plausibilidade de sucessão; grau de transformação tolerável, entre vários outros.

Trata-se verdadeiramente de todo um continente a nomear — e de uma fronteira a transpor. E como é que Reynolds resolve a questão da indissociabilidade entre teoria e prática no compor? Não resolve, na verdade se afasta do problema e foge da palavra teoria: “o que tenho é uma prática ao invés de uma teoria” (p. 83). Mas, obviamente, seus conceitos dizem outra coisa, estão em plena teoria composicional, na medida em que esta não se intimida ao defrontar a complexidade do fazer.

25. Os mesmos vetores temáticos poderiam ser revisitados, tomando o campo da diversificação como referência. Difícil não pensar o traço de indissociabilidade presente na noção de redução — operação musical secular apropriada e adaptada pela análise schenkeriana. Não resta dúvida que a análise também cria mundos, também mundifica, e, fazendo isso, estabelece criticidade. Quando Edward Cone (1989, p. 41) define ‘prescription’ como sendo “a insistência sobre a validade de relações que não estão explícitas nos texto”, opondo-a a ‘description’, creio que fala dessa criação de mundos a partir da análise. Além disso, as melhores análises interferem significativamente sobre a identidade das obras de referência. E quando nos deparamos com enfoques meta-analíticos como as famílias analíticas de Nattiez (1990, p. 140), nos damos conta de que está em progresso uma ‘meta-teoria’ que toma o campo das análises, das práticas analíticas se assim aceitarem, como referência.

26. A questão da indissociabilidade aparece de forma explícita na escolha de temas para seminários de composição — o desafio de não reduzi-lo de saída a algum tópico de teoria. A escolha recente da temática ‘Ciclos’ apresentou uma maleabilidade enorme — a certa altura listávamos vinte e cinco feições para o mesmo — podendo abranger diretamente tópicos de teoria (ciclos intervalares, centricidade, condução de vozes na música pós-tonal, classes de condução), procedimentos composicionais (aproximações e afastamentos de referências num processo de hibridação, a bifonia de Widmer, sistemas de rotação de elementos gerando gestos cíclicos audíveis), conotações semânticas transformadas em

---

<sup>35</sup> Wholeness, Integrity, Coherence, e ainda: contrivance, sheer undirected bumbling, staging.



texto-programa (ciclo das águas) e mesmo análises renovadas do fenômeno, enfatizando o papel da modelagem na idéia de ciclo.

27. Os **auto-discursos**: a tradução ou incorporação de feitos composicionais em discurso. **Walter Smetak** e seus aforismos, por exemplo:

Tudo azul. Escrevo com lápis azul num céu azul.<sup>36</sup>

Reciprocidade em plena desconstrução. Pode haver marcas recíprocas sim, mas elas são nulas. O compositor aparece caracterizado por não deixar marcas — as marcas que não deixa, são sua insígnia. Obviamente o céu azul é a partitura, e o compositor mergulha em cosmologia.

A grandiosidade do gesto (escrever no céu) versus sua nulidade esplendida, já que ninguém percebe. Porém, as marcas indelévels estão no texto que é ao mesmo tempo lógico e absurdo, dramático e zen, grandioso e minimalista?

28. **Fernando Cerqueira** (2007, p. 79) compõe alguns lemas bifrontes para descrever sua obra, segundo ele “uma densidade de contrários, orientada pela busca da identidade que continuamente se transforma”. E decompõe o “postulado” em “muitas proposições dispersas e paradoxais”:

. “compromisso com o imaginário” — creio que é a primeira vez que a noção de ‘imaginário’ aparece de forma explícita no discurso dos baianos, e justamente atrelado a algo bastante improvável, o compromisso; compromisso de imaginar, uma nova militância? Obviamente estamos no âmbito da criação de mundos — nos faz imaginar que os diversos níveis da atividade (materiais, processos, implementações) estariam compromissados com o imaginário, e, portanto, com a indissociabilidade e criticidade; esse lema remete diretamente à questão ético-política, também como questão cultural;

. “a arte contra arte” — já aqui estamos em plena criticidade, destacando esse aspecto estruturante do modernismo, as rupturas, só que aqui tomando a própria arte como o inimigo, como eliminação das diferenças;

. “o perfeccionismo de estruturas caóticas” — mais um exemplo de travessia entre o que se planeja e o que se escolhe (de fato); Ângelo Castro (2007) mergulhou na descrição de alguns processos desse tipo;

. “a intencionalidade criando idéias” — então, idéias podem ser materiais também, na medida em que são conseqüências de uma ‘política’; novamente indissociabilidade, só que meio transfigurada pois a manipulação de idéias acaba sendo uma espécie de prática e não de teoria;

## 29. **Jamary Oliveira** e a noção de problema (1992):

. A introdução de um elemento estranho em um contexto familiar

. A omissão de um elemento como forma de gerar um significado especial;

. A complexificação em sequência de um procedimento inicialmente simples até a transformação radical do contexto (e vice-versa).

Estão aí três possíveis ‘problemas composicionais’ que dão apoio ao texto citado. O

---

<sup>36</sup> Também utilizado como título de artigo publicado na Revista ART da UFBA.

interesse pela interação entre a construção de perguntas e o compor não pode ser tomado a partir de uma visão simplista. O que se assiste é a apresentação de um leque bastante amplo de perguntas, e o reconhecimento de que o próprio perguntar, embora central ao compor, tanto pode desembocar em respostas definitivas (e inúteis) como em um desfile interminável de novas questões. Essa esteira de perguntas com a qual se envolve o compositor é indício da indissociabilidade, portanto, indício da contínua transação entre teorias e práticas, entre metáforas e escolhas precisas.

### 30. Lindembergue Cardoso e a ‘mão-na-massa’:

Colocar o aluno de composição diante das opções: Compor o que, com o que, para que, e por que? (em outras palavras: Meter a mão na massa).

Esse fragmento de texto, retirado de uma ficha de aula, é precioso. Permite entrever algo como uma teoria composicional se articulando nos bastidores, escolhendo quatro questões centrais como pilares. As questões são colocadas como opções - ou seja, a teoria é vista no plano de sua aplicabilidade, no plano das escolhas, e não como premissas que antecedem o processo. Indissociabilidade com ênfase na prática.

### 31. O Grupo de Pesquisa em ‘Composição e Cultura’.

Criado em 2001, reúne uma série de projetos, ecoando as questões aqui abordadas:

- . mapeamento de estratégias composicionais de hibridação – Cf. Rios Filho (2010)
- . o compor e o campo: escolha de contexto onde música e movimento são indissociáveis, a capoeira — construção de gestos composicionais a partir de categorias derivadas da experiência vivida, p.e. incisividade;
- . problematizar a prática composicional a partir da noção de jogo, de situações urbanas, de ‘deformações transformadoras’ e de indeterminação;
- . pedagogias do compor;
- . análise do pensamento composicional de Walter Smetak.

### Cadências suspensivas

32. O tema da interdependência entre teoria e prática (*latu sensu*) atravessa os estudos sobre música — afetando musicologia, análise, teoria, composição, performance — e tem recebido menos atenção do que deveria.

Acompanhamos ao longo dessa trajetória perfis distintos desse entrelaçamento, e, de forma especial, sua ingerência sobre o compor, algo que nos exigiu convocar a palavra ‘composicionalidade’ para tratar dessa potência, aqui desenhada a partir de cinco vetores temáticos — indissociabilidade, criação de mundos, criticidade, reciprocidade e campo de escolhas. Também mostramos como inúmeros contextos e discursos estão imbricados nessa questão.

33. Do ponto de vista mais amplo, várias modalidades de entrelaçamento foram esboçadas: com a experiência, a narrativa, os ‘dados’, a audibilidade, e com a prática propriamente dita (no caso do compor). São possíveis famílias analíticas, a requerer mais

atenção e pesquisa<sup>37</sup>?

34. Todavia, pensar algo que afeta o todo disciplinar nos envolve com a atualidade — com os movimentos interpretativos que nos constituem como época. Dessa forma, torna-se possível pensar a diversificação de enfoques no âmbito da fricção entre moderno e pós-moderno:

desconstrução de paradigmas e hegemonias, multiplicação de vozes, abertura trans-disciplinar; incorporação de críticas ao modernismo: seu ascetismo e pureza, sua teleologia, o amor à profundidade resultante de estruturas e sistemas (agora relativizado em narrativas, discursos, hibridismos, identidades...) <sup>38</sup>

35. Mas, vale salientar o potencial das transversalidades — o jeito como novos conceitos e teorias absorvem e ressignificam questões anteriores levando a reconfigurações do todo (teoria dos contornos, noção de gesto, ‘segmentação’, análise neo-Riemanniana, mapas cognitivos...).

36. Fredric Jameson (2005) inicia o seu ensaio sobre a ontologia do presente registrando com um senso de humor todo especial o retorno do moderno em pleno pós-moderno. O novo, como categoria, permanece importante, seja qual for a retórica<sup>39</sup>: “é mais fácil denunciar as narrativas históricas (e seu anão corcunda a teleologia) do que passar sem elas”.

37. Ora, se o segredo do modernismo é que a dinâmica da moda<sup>40</sup>, o ritmo da produção de mercadorias se inscreve dentro da própria obra, como resistência, como busca de uma substancialidade que não possa ser absorvida pela lógica da mercadoria<sup>41</sup> — então estaríamos vivendo o final desse paradigma, a inscrição como aquiescência?

Mas se tomamos o campo da crítica cultural como referência, e de forma específica, estratégias de pensamento e ação no campo da antropofagia, não é de uma flexibilização da lógica da historicidade ocidental (adorniana) que elas tratam — a ambição de uma outra historicidade a partir dos ‘de fora’, ou dos ‘de baixo’? E, sendo assim, qual o papel da teoria nesse jogo tripartido? Quais os vetores de uma solução teórica antropofágica?

38. Sem dúvida estamos diante de um panorama complexo, que olhado a rigor vem

---

<sup>37</sup> Meu psicanalista interior pergunta se seriam modalidades de gozo — se através desse recurso exploratório seria possível delinear uma teoria sobre o prazer da análise. O prazer da relação com os ‘fatos’ é bem diverso do prazer da relação com as narrativas.

<sup>38</sup> Crítica motivada politicamente, temas de raça, gênero e construção da sexualidade, repertórios não-canônicos, a recepção, a subjetividade das biografias, a linguagem florida.

<sup>39</sup> ...em meio a todos esses saudáveis movimentos de reprovação e de repulsa, enquanto se ouvia o barulho das janelas quebradas e dos velhos móveis lançados fora, começamos nos últimos anos a testemunhar fenômenos de um tipo bem diverso, fenômenos que sugerem, em lugar de sua liquidação em bloco, a volta e o restabelecimento de todo tipo de velharias [modernas].

<sup>40</sup> ...o telos modernista na arte reproduz a dinâmica da moda, o ritmo da produção de mercadorias... ora, inscrevendo o processo de mercadização dentro da própria obra, entendida agora como resistência àquele conteúdo... percebe-se que a obra de arte busca gerar uma substancialidade que não possa ser absorvida pela lógica da mercadoria

<sup>41</sup> Jameson citando Adorno, p. 180.

gerando rupturas de diferenciação há muitas décadas<sup>42</sup> e que consegue espelhar tanto a crítica e ultrapassagem do moderno como sua afirmação e retorno. Então, convivemos com a proliferação de rupturas, mas também com direcionalidades, retornos e ressignificações, com a centralidade conquistada por novos pólos que assumem uma espécie de coordenação do todo disciplinar, e também com a incerteza da pura multiplicação de possibilidades.

39. O fato é que não havendo projeto global, os céus estando mais vazios de ideologias e divindades, aumenta a nossa responsabilidade em questionar cada passo com relação ao seu sentido — de bom, belo e verdadeiro<sup>43</sup>. Aumenta também o valor da consciência das relações de poder, por exemplo, o papel que gostaríamos de desempenhar nessa configuração — a visão do papel da cultura brasileira...

40. “Enquanto a musicologia não adotar a Composição como paradigma e tópico de pesquisa”, priorizando o paradigma da audição, as chances de amadurecer como ciência não são muito boas — Laske (1991). Passados vinte anos, como avaliar essa crítica?

41. A idéia de composicionalidade é um convite para repensar o entrelaçamento da prática e da teoria, e, dessa forma, ressignificar a construção de ambas — sem medo das tradicionais dicotomias, alerta para o envolvimento cognitivo, ético-político e estético-libidinal de cada escolha, de cada idéia e intencionalidade, num ambiente onde as utopias são extremamente necessárias, embora desconectadas de narrativas mestras e do perfeccionismo de sistemas e estruturas. Afinal de contas, como sempre nos lembra o cineasta Edgard Navarro: “Estamos aqui para tentar!”.

## Referências bibliográficas

Adorno, Theodor W. *Essays of Music*. Berkeley, University of California Press, 2002.

Agawu, Kofi. *Music as discourse: semiotic adventures in romantic music*. Oxford, Oxford University Press, 2009.

Agawu, Kofi. “Analyzing music under the new musicological regime” , *The Online Journal of the Society for Music Theory*, v. 2.4, 1996.

<http://www.mtosmt.org/issues/mto.96.2.4/mto.96.2.4.agawu.html>

Altenmüller, Eckart. “How many music centres are in the brain?”. In: Peretz, Isabelle; Atorre, Robert (org.). *The cognitive neuroscience of music*. Oxford: Oxford University Press, 2003, p. 346-353.

Brün, Herbert. *my words and where i want them*. Princelet, 1986

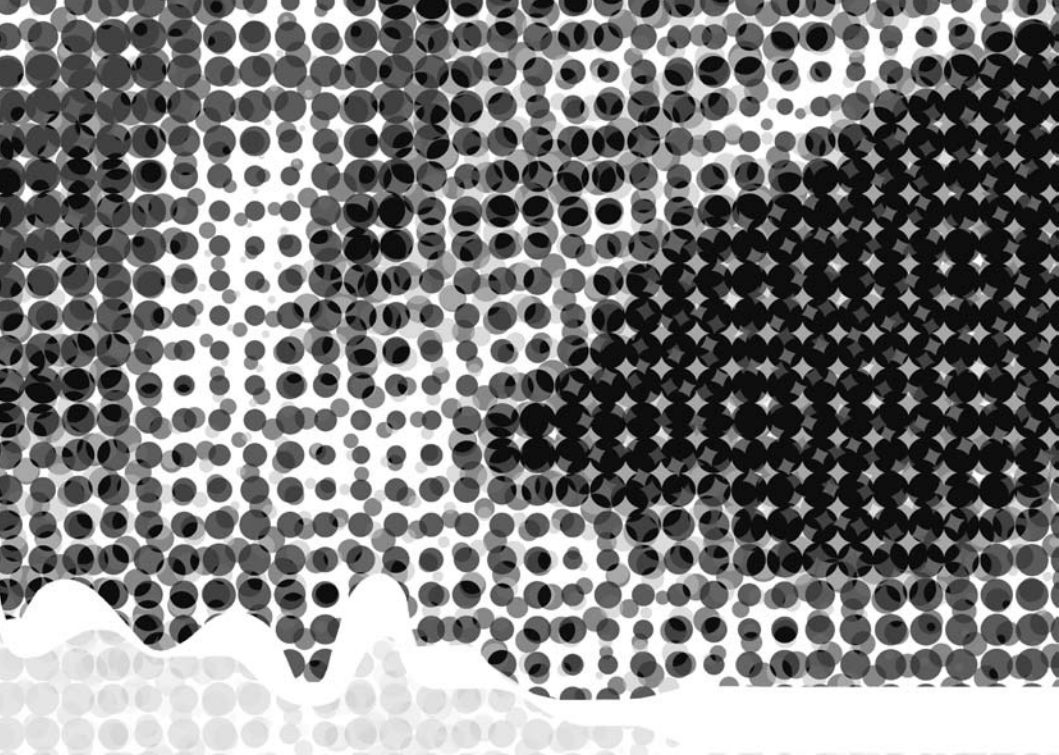
---

<sup>42</sup> Tomo Ruwet e a análise distributiva e Meyer com sua teoria do ritmo como dois marcos.

<sup>43</sup> Em termos do cognitivo temos uma narrativa que pensa grandes blocos de tempo (as epístemas: especulativa, ordenadora, particularista, múltipla)... Em termos de desafio político, e diante da inevitabilidade, Boaventura de Souza Santos nos fala da possibilidade de manter campos de experimentação social, possivelmente articulados em rede. E em termos do estético-libidinal? Além da fricção moderno-pós-moderno, o que temos é a visão de uma nova economia libidinal, e a imensa dificuldade de manter os laços transferenciais com os tradicionais suportes, inclusive os blocos de saber. É isso que vem acontecendo em nosso campo? — Cf. Melman (2003).

- Camões, Luis de. *Sonetos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- Castro, Ângelo. *O pensamento composicional de Fernando Cerqueira: memórias e paradigmas*. Salvador: EDUFBA – Série Fundação Gregório de Mattos, 2007.
- Cerqueira, Fernando. *Artimanhas do compor e do pensar: percurso criativo através de textos*. Salvador: Quarteto Série Fundação Gregório de Mattos, 2007.
- Chua, Daniel. *Absolute music and the construction of meaning*. Cambridge: Cambridge University press, 1999.
- Clifton, Thomas. *Music as heard: a study in applied phenomenology*. New Haven: Yale University Press, 1983.
- Cone, Edward T. *Music: a view from Delft*. Chicago: Chicago University Press, 1989
- Cook, Nicholas. “Roger Reynolds, Form and method: composing music”, University of California, *Music Perception*, v. 22, n. 2, p. 357-364, 2004.
- Correa, Delia da Sousa (ed.). *Phrase and subject: studies in Literature and Music*. Leed, Maney & Son Ltd, 2006.
- Delalande, F. “Music analysis and reception behaviours: Sommeil de Pierre Henry”, *Journal of the new music research*, v. 27, n. 1-2, p. 13-66, 1998.
- Eagleton, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro, Zahar, 1992.
- Epstein, David. *Beyond Orpheus*. Cambridge, MIT Press, 1979
- Friedmann, Michael. “A methodology for the discussion of contour: its application to Schoenberg’s music”, New Haven, *Journal of Music Theory*, v. 29, n. 2, p. 223-247, 1985.
- Gritten, Anthony e King, Elaine (ed.). *Music and gesture*. Hampshire: Ashgate, 2006
- Hasty, Christopher. *Meter as Rhythm*. New York: Oxford University Press, 1997.
- Heidegger, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1977.
- Jameson, Fredric. *Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- Jay, Martin. *Cultural semantics: keywords of our time*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1998.
- Karl, Gregory. “Plot and essence”, Gregory Karl – research. <http://www.gregorykarl.com/pages/research.html>
- Kramer, Jonathan. *The time of music*. New York: Schirmer, 1988.
- LaRue, Jan. *Guidelines for style analysis*. New York: Norton, 1970
- Laske, Otto. “Toward na epistemology of composition”, Amsterdã, *Interface*, v, 20, n. 3-4, p. 235-269, 1991.
- Lerdahl, Fred e Jackendoff, Ray. *A Generative theory of tonal music*. Cambridge: The MIT Press, 1983

- Lewin, David. *Studies in music with text*. Oxford: Oxford university Press, 2006.
- Lewin, David. *Generalized musical intervals and transformations*. New Haven: Yale University Press, 1987.
- Lima, Paulo Costa. "Música e psicanálise: uma possível interface", São Paulo: *Atravez Cadernos de Estudo: Análise Musical 8/9*, p. 58-73.
- Lima, Paulo Costa. *Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia*. Salvador: Prêmio Fazcultura / Braskem, 1999.
- McClary, Susan. "Narrative agendas in 'absolute' music: identity and difference in Brahms's third symphony"> In: *Musicology and Difference* (Ruth A. Solie, ed.). Berkeley, University of California Press, p. 326-344, 1993.
- Melman, Charles. *O homem sem gravidade: gozar a qualquer preço*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2003.
- Meyer, Leonard e Cooper, Grosvenor. *The rhythmic structure of music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1960.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Music and discourse: toward a semiology of music*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Oliveira, Jamary. "A respeito do compor: questões e desafios". Salvador, *Revista ART 019*, p. 59-63, 1992.
- Reynolds, Roger. *Form and method: composing music*. New York, Routledge, 2002.
- Rios Filho, Paulo. *Hibridação cultural como horizonte metodológico para a criação de música contemporânea*. 2010, 245p, Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- Rothfarb, Lee A. "Hermeneutics and energetics: analytical alternatives in the early 1900s", *Journal of Music Theory* v. 36, n. 1, p. 43-66, 1996.
- Ruwet, Nicolas. "Méthodes d'analyse en musicologie", *Revue belge de musicologie*, v. 20, p. 65-90, 1966
- Saslaw, Janna. "Forces, containers, and paths: the role of body-derived image schemas in the conceptualization of music", *Journal of Music Theory*, v. 40, n. 2, p. 217-243, 1996.
- Tarasti, Eero. *A theory of musical semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.
- Widmer, Ernst. *Paradoxon versus paradigma*. Salvador: EDUFBA, 1988.



# **discursos críticos da musicologia contemporânea**





# A intertextualidade como ferramenta composicional e analítica: uma retrospectiva

Cristina Capparelli Gerling  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

*A originalidade não consiste em dizer coisas novas, mas em dizê-las como se nunca tivessem sido ditas por outrem” (Johann W. Goethe).*

*Quem conta um conto, aumenta um ponto (provérbio popular).*

Ao fazer uma retrospectiva sobre a intertextualidade na composição e na análise, procedo com uma reflexão mais ampla sobre o tema visto que cada um dos textos mencionados está disponibilizado para a verificação de seus fundamentos teóricos, metodológicos e bibliográficos. No espírito da intertextualidade, entremeei as mais variadas instâncias procurando asseverar a ubiqüidade do fenômeno na arte musical.

Evoco alguns trechos de obras de compositores presentes no II Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ. A primeira é a *Barcarola* de Rodolfo Coelho de Souza. Oportunamente, o compositor prestou um depoimento no qual narrou tê-la composto com um fragmento de Villa-Lobos que utiliza as notas B-C-D-A-F. Ato contínuo ele se deu conta de que por trás de Villa-Lobos soavam ecos da ‘Lúgubre Gôndola’ que Liszt escreveu ao observar a passagem das procissões fúnebres nos canais de Veneza. Liszt, por certo, teria sabido da existência do romance sem palavras de Felix Mendelssohn Op. 19b No. 6 (composto em 1829-1830) que porta o título “Venetianisches Gondellied” [Canção da Gôndola Veneziana]. Na parte central da peça o tema se transforma incorporando o ritmo e alguns contornos do perfil melódico da canção de protesto ‘O povo unido jamais será vencido’. Pelo menos essas quatro referências intertextuais são identificáveis como tópicos elaborados nesta peça.

Ao apresentar os processos intertextuais com esta obra, realço não só trocas contínuas e inevitáveis entre compositores e composições, mas uma mudança na postura dos compositores recentes que se comprazem em revelar as trilhas percorridas e suas motivações.

O estudo da intertextualidade parte do princípio que trocas, diálogos, apropriações, citações, alusões e outros recursos intertextuais ocorrem constantemente na produção artística. O sucesso desta ocorrência depende: 1) da abrangência do conhecimento do autor e da sua visão de mundo, 2) da sua capacidade artística e intelectual na manipulação e transformação dos materiais apropriados e, 3) do seu grau de angústia transformada em motivação para superar seu predecessor. Longe de esgotar todas as possibilidades e desdobramentos da intertextualidade, esta definição apenas traça um ponto de partida para o entendimento deste fenômeno tão prevalente e tão determinante na produção artística de todos os tempos.

Trocas, conscientes ou não, têm movido as engrenagens musicais desde que artistas começaram a exercer seu ofício. O estudo das redes intertextuais, no entanto, é mais recente e ganhou enorme visibilidade e credibilidade ao atrelar-se às teorias da crítica literária (Kristeva, 1969; Bloom, 1973). No entanto, em 1926 e, de maneira muito presciente, Mário de Andrade desabafou: “A musicologia brasileira ainda cochila numa caducidade de críticas puramente literárias” (Andrade, 1976, p. 129). Procurando não incorrer nesta falta grave vou, ainda que com brevidade, discutir alguns casos concretos de intertextualidade musical.

O estudo dos processos intertextuais é decorrência da atividade analítica que de longa data desenvolvemos. Cumpre ressaltar que as teorias propostas por Heinrich Schenker (1868-1935) vêm fornecendo ferramentas poderosas para o estudo da gramática compartilhada, alguns diriam à exaustão, pelos compositores europeus a partir do estabelecimento da tonalidade como linguagem comum (Barros; Gerling, 2007, 2009). Para os analistas da vertente schenkeriana, distinguir a base gramatical comum da produção singular – artística, se constitui em um dos encantos analíticos mais valorizados. As trocas deliberadas entre Haydn e Mozart a partir de esquemas efetivamente compartilhados produziram os mais belos quartetos do final do século XVIII. Por sua vez, Beethoven “nunca abandonou as formas de Haydn nem o compartilhamento da maior parte das suas técnicas [composicionais], nem, musicalmente teria ele expresso menos do que veneração por Mozart, ainda que lamentando a frivolidade e a pouca moral dos libretos de suas óperas” (Rosen, 1972, p. 380)<sup>1</sup>.

O espectro de Beethoven era uma ameaça de tal porte que compositores passaram todo o século XIX tentando se livrar do peso insuportável da herança, tentando sobrepular o gigantismo do mestre. Nestas circunstâncias, artistas tentaram nos fazer acreditar que empréstimos, alusões, citações seriam toleradas em casos muito específicos e, com a audácia característica da juventude, cada compositor empreendeu uma peregrinação em busca do inédito. Esta propaganda reiterada e bem disseminada estabeleceu o mito da originalidade com altíssimo grau de sucesso. Gerações de pianistas parecem ter ignorado a estreita relação entre o último movimento da *Sonata Op. 27 n°2* de Beethoven e a *Polonaise Fantaisie*<sup>2</sup> de Chopin. Vestígios de Beethoven na música de Chopin estão bem estudados e documentados<sup>3</sup>. Mesmo sabendo que o próprio conceito de originalidade aplicado à criatividade nas artes é uma invenção de jovens artistas alemães da virada do XVIII para o XIX, romantismo e originalidade se uniram de tal sorte que o binômio tornou-se um contingenciamento cultural, um conceito profundamente imerso na cultura ocidental. Poucos são os professores de instrumento que apontam para traços dissimulados ou explícitos de procedimentos intertextuais enquanto ensinam esta sonata ou aquela valsa. Da mesma forma e, visando preservar o mito inatingível, porém desejado da originalidade, poucos eram os compositores que costumavam revelar em que grau de minúcia perscrutavam as partituras de seus predecessores e contemporâneos (Rosen, 1995, p. 361) para aprender, copiar, modificar e principalmente superar.

---

<sup>1</sup> Ainda que evitando referir-se especificamente à terminologia da crítica literária, livros tais como “The Classical Style”, “Sonata Forms” e “The Romantic Generation” discutem os elos profundos e inequívocos que entrelaçam os compositores da prática tonal.

<sup>2</sup> E. Oster, 1983, p. 189-207.

<sup>3</sup> “Chopin and the Ghost of Beethoven”, Wayne C. Petty. *19th-Century Music*, Vol. 22, No. 3 (Spring, 1999), pp. 281-299.

No contexto da apresentação de uma obra como resposta às obras precedentes, o compositor J.A. Kaplan (1935-2009) incorpora figurações pianísticas encontradas na sonata nº 1 de A. Ginastera (1952) reinventando-as na sua Sonata para Piano (1991). Ao estabelecer este aspecto tão crucial na construção da Sonata de Kaplan, verifiquei também que a Sonata de Ginastera por sua vez estabelece inconfundíveis diálogos com outras obras da literatura. Entre outras figurações características, Kaplan e Ginastera aludem à escrita das mãos em uníssono de Chopin e Prokofieff (Gerling, 2006, 73-90). A segunda observação parte do próprio compositor que explica sua adoção de procedimentos de palimpsestos<sup>4</sup> (Kaplan, 2006, p. 15-25). A Sonata de Kaplan sintetiza a trajetória da escrita pianística “ao integrar e transformar elegantemente uma vasta gama de elementos europeus e ao incorporar características pianísticas e musicais da América Latina” (Gerling, 2006, p. 90). Poderia mesmo se dizer que esta Sonata reconhece as sonatas que lhe precederam.

Elegias, apoteoses e lamentos se integraram à literatura musical como um gênero longo. Desde que no século XV Busnoys e Josquin lastimaram o passado de um antepassado e mestre ilustre com citações e alusões a segmentos musicais salientes de Ockeghem (Higgins, 2007), tributos musicais têm produzido obras memoráveis. No século XX, Ravel prestou homenagem a um predecessor distante ao invocar danças e procedimentos arcaicos e, ao dedicar cada número do seu *Tombeau de Couperin* aos amigos perdido na Primeira Guerra. Seguindo com trechos gravados de duas obras, o *Il Neige* de Henrique Oswald (1852-1931) homenageado por Ricardo Tacuchian (1939) com *Il fait du soleil*<sup>5</sup> teve o intuito de exemplificar este tipo de intertextualidade, a homenagem. Trata-se de uma “influência de generosidade” na qual um compositor continua a tradição do seu antepassado como uma maneira de enriquecer sua própria produção (Straus, 1990). O compositor explica: “numa atmosfera entre o tonal e o atonal, de acordo com a musicóloga Saloméa Gandelman, explorei uma textura ondulante e brilhante, uma característica das peças para piano de Oswald” (Música para Piano Tacuchian, encarte CD).

Após o estudo da Sonata de Kaplan, um pós-doutoramento nos Estados Unidos (University of Iowa, 1996-1998) oportunizou a investigação de obras seminais da crítica literária (Bloom, 1973, 1975) transpostas para o estudo da música por Korsyn (1991), Straus (1990) e Klein (1995), entre outros. Sem abandonar o concreto da partitura, formulamos um referencial teórico sólido para um estudo da *Homage a Chopin* de Villa-Lobos (Barrenechea, 2000; Barrenechea; Gerling, 2000). No caso específico de Villa-Lobos, estudamos um compositor maduro cujo nacionalismo dialoga em termos de igualdade com seu predecessor polonês. *Homage a Chopin* resultou de uma encomenda da ONU em 1949 para celebrar o centenário de falecimento de Frédéric Chopin (1810-1849) e tornou-se uma das favoritas entre os pianistas. Como pudemos demonstrar através de uma análise estilística que levou em conta textura; conteúdo melódico e harmônico; gestos musicais e estilo brilhante; conteúdo rítmico; topografia do teclado (teclas pretas x teclas brancas), Villa-Lobos já havia

---

<sup>4</sup> A primeira versão da análise foi enviada ao compositor em 1995, época na qual a intertextualidade não havia adquirido prestígio na análise da música brasileira. Em 2006, na ocasião da publicação do primeiro número da Revista Claves e, cujo conteúdo foi inteiramente dedicado à obra de Kaplan, as teorias intertextuais já haviam se disseminado no país e o próprio compositor divulgou alguns dos procedimentos por ele adotados.

<sup>5</sup> Gilberto Mendes, entre outros e, a convite de José Eduardo Martins (USP) escreveram peças que homenageiam Henrique Oswald.

incorporado o pianismo de Chopin à sua escrita pianística, neste caso deixou estas ligações mais intencionalmente nítidas (Barrenechea; Gerling, 2000).

Dando prosseguimento a esta vertente analítica e argumentando que cabe ao analista “elucidar como um trabalho se torna original a partir da luta com outros textos” Barrenechea e Barbosa mostraram como a coleção de 12 Valsas de Esquina de Francisco Mignone também remete à Chopin. Na sua nomenclatura analítica empregaram: 1) entidades orgânicas elementares, 2) extrato, 3) idiomática, 4) paráfrase, 5) estilo, 6) paródia, e 7) reinvenção para descrever a influência da música do compositor polonês sobre a música de Mignone e identificar elementos musicais relevantes ou característicos (Barrenechea; Barbosa, 2005).

Em 2011, uma tese de mestrado discutindo a influência de Chopin na obra de Villa-Lobos, Mignone e Nazareth, entre outros compositores brasileiros, foi defendida por Katarzyna Osinska na Universidade de Varsóvia. Neste documento, a autora se baseia principalmente nos argumentos de Barrenechea e Gerling (2000) com relação a Villa-Lobos, Barrenechea e Barbosa (2005) com relação a Mignone e também em Francis (2006) com relação a Nazareth. Trabalhos analíticos desenvolvidos por brasileiros estão retornando a Europa como fundamento teórico de documentos acadêmicos<sup>6</sup>.

Além de percorrerem o mundo, as teias de citações, apropriações e alusões formam verdadeiros emaranhados. Durante uma viagem a Viena, Mignone contou para Kaplan que sua Valsa n° 11 refere-se ao *Tenebroso* de Nazareth (Kaplan, 2006, p. 17). Por sua vez, Mário de Andrade relatou: “Ernesto Nazaré me contou que executara muito Chopin. Eu já pensamenteara nisso, pela influência sutil do pianístico de Chopin sobre a obra dele” (Andrade, 1976, p. 123).

A terceira obra aqui comentada surgiu como uma homenagem a Mário de Andrade. A compositora Ilza Costa Nogueira (1948) reuniu obras contrastantes quanto aos autores, estilos, gêneros e instrumentação para escrever uma homenagem intitulada: *Ode aos jamais Iluminados*, projetando-a “como uma meditação sobre a intertextualidade, feição essencial ao processo criativo de Macunaíma // baseado no conflito entre dois sistemas referenciais distintos: a herança européia e as fontes locais” (CD *Mário de Andrade Por Músicos da Paraíba*, encarte, p. 3). Para isso, Ilza se apossa da Europa através do Quarteto de Cordas de Ravel, *Feux d’Artifice* de Debussy, Sinfonias de Instrumentos de Sopro de Stravinsky, *Ode a Napoleão* de Schoenberg. A Alma Brasileira de Villa-Lobos se transfigura como fonte local, “principalmente a estrutura rítmica ‘soluçante’”. Segundo a compositora, “a incoerência estilística entre a linguagem atonal e o modelo de elocução rítmica e fraseológica idiossincrático da seresta brasileira teve o sentido de construir, com esse estranhamento, um jogo paródico e crítico, ambíguo, possivelmente efetivando a imagem irônica e bizarra de *chorões de casaca*” (Nogueira, 2003, p. 5).

Leituras sobre intertextualidade me fizeram recordar das aulas de análise com Camargo Guarnieri no tempo da faculdade. Esta recordação tão plena de serendipidade encontra-se ampliada e documentada em “Uma Bachiana Brasileira de Camargo Guarnieri? A Fuga da Sonatina n° 3” (Gerling, 2004). Dos trabalhos sobre o assunto, este é o meu preferido simplesmente porque a fonte é o próprio compositor e os argumentos se sustentam na

---

<sup>6</sup> Katarzyna Osinska, *A influência de Chopin na vida e na obra de compositores eruditos e populares do Brasil (segundo recentes estudos de autores brasileiros)*, dissertação de mestrado, Universidade de Varsóvia, 2011.

análise apresentada. Guarnieri serena e orgulhosamente relatou que transformara a Fuga em Mi menor (BWV855) do primeiro volume do Cravo Bem Temperado de J.S. Bach. A análise mostrou uma fuga com ritmo de samba, no modo mixolídio centrado em Fá e que mantém exatamente as mesmas proporções do original. Na conclusão do trabalho informo: “O compositor explora as características do modelo de tal maneira que o senso de tempo histórico fica revertido, as principais características passam a ser mais do novo do que do velho, compõe de maneira a transformar o precursor em imitador... Trouxe a Fuga em Mi menor de Bach para um cenário brasileiro, conferiu-lhe ares maternos, revestiu-a de gingado, evocou melodias flauteadas do chorinho e gorjeios estridentes” (Gerling, 2004, p. 107-108). Não posso deixar de lembrar também que uma das suas frases preferidas era: “não se pode copiar, tem que copiar”. Anos mais tarde reconheci a citação no aforismo de Jean Cocteau<sup>7</sup>.

O estudo da relação entre a Fuga de Guarnieri e a fuga de Bach abriu meus ouvidos de pianista para outras transposições da Europa para o Brasil e para a manutenção de molduras clássicas nas obras dos nossos compositores. Em 2005 propus que a Sonatina de Ravel (1905) teria sido o móvel não de uma única obra, mas para um número significativo de Sonatinas Brasileiras<sup>8</sup>. Em especial detectei atmosferas e configurações tímbricas, rítmicas, harmônicas e pianísticas de Ravel nos gestos composicionais recorrentes na *Primeira Sonatina* de Guarnieri<sup>9</sup>, nas *Sonatinas* de Mignone e em *Três Estudos em forma de sonatina* de Lorenzo Fernandez. Os compositores Edino Krieger, Marlos Nobre e Almeida Prado gentilmente e à seu modo particular não se esquivaram desta linhagem patrilínea, ao contrário, reconheceram de pronto a possibilidade nas suas respostas à indagação da autora. Acolheram e transformaram as influências de Ravel nas suas sonatinas para piano.

Nunca é demais ressaltar que as ligações mais fortes se fazem pela audição e pelo reconhecimento do resultado sonoro. Meus ouvidos e mãos me guiam nestes reconhecimentos e transformações da moldura raveliana e nas incorporações de brasilidade, nas descobertas da metamorfose e as alternativas musicais e pianísticas de tantas obras que levam o título sonatina no Brasil e na América Latina (Gerling, 2005). A observação de Straus (1990) quanto à divisão entre neoclássicos e progressistas na música do século XX pode explicar em parte a adoção de esquemas composicionais tradicionais tão prevalentes entre os compositores brasileiros e sul-americanos nas décadas medianas do século passado. Enquanto os seguidores de Schoenberg insistiam na busca elusiva da originalidade pela via do atonalismo exacerbado e nas estruturas do serialismo, os admiradores de Stravinsky se mantinham fiéis aos esquemas formais e às alusões, citações e outros processos intertextuais. Esquemas de sonata nas suas mais variadas alternativas e feitos exerceram um altíssimo grau de atração para gerações de compositores<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> “Il n’adonc qu’à copier pour être original”, Jean Cocteau, *Le Coq et l’Arlequin – Notes autour de la musique*, 1918,, Le Pochotéque, 1995.

<sup>8</sup> As Sonatinas para piano do chileno R. Amengual e do argentino C. Buchardo também oferecem ligações inequívocas com a sonatina de Ravel através de gestos composicionais característicos, veja [www.ufrgs.br/gppi](http://www.ufrgs.br/gppi).

<sup>9</sup> Não hesitaria em acrescentar passagens significativas das Sonatinas 5 e 6 de Camargo Guarnieri a esta lista.

<sup>10</sup> Ressalto a tese de doutorado de Sílvia Hasselaar intitulada *Sonatina n° 2 de Hector Tosar: Uma visão histórica e analítica*, e a dissertação de mestrado de Fernando Rauber Gonçalves intitulada:

Neste cenário, Marlos Nobre (1939) que já havia dialogado com Ravel, se deixou impressionar fortemente por Béla Bartók (1881-1945) ao tomar temas do Concerto para Orquestra e inseri-los em uma grandiosa sonata para piano. A escrita do Concerto para Orquestra de Bartók origina-se não de um ato de admiração, mas de um sentimento de repulsa pela Sétima Sinfonia de Shostakovich. Esta obra, considerada por Bartók como sendo de gosto vulgar e bombástico tornou-se muito popular, ao ouvi-la transmitida pelo rádio, Bartók<sup>11</sup> foi invadido por um profundo ressentimento, como este lixo cultural podia ser executado enquanto sua própria música, de feito tão superior, permanecia esquecida? Bartók não quis ou não pôde entender que Schostakovitch estava sendo profundamente irônico ao oferecer esta música para evocar Leningrado (São Petersburgo) sitiada. Foi assim que Bartók criou seu *Intermezzo Interrotto* no qual uma versão ainda mais vulgar do tema militar da Sinfonia é suplantada pela melodia pura, simples e honesta do folclore húngaro. Ao apresentar uma análise da Sonata para piano sobre tema de Bartók Op.45 (2003) de Marlos Nobre com o objetivo de identificar os elementos apropriados do primeiro movimento do Concerto para Orquestra (1943) do compositor húngaro, Stefanie Freitas investiga como esses elementos orquestrais, por exemplo, o tema dos trombones, são inseridos e metamorfoseados para o idioma pianístico. À época da sua composição, Nobre considerou esta obra como sendo sua contribuição mais importante para o instrumento. Enquanto o tema de Bartók é mantido nos seus contornos mais característicos, a marca pessoal do compositor é expressa através do uso percussivo do instrumento, a variedade de deslocamentos na acentuação, na manipulação de agrupamentos rítmicos e métricos, na exploração de recursos timbrísticos do piano e na variedade de registros utilizados. A textura contrapontística e o contínuo desenvolvimento do material temático também confirmam a personalidade singular do seu compositor (Freitas, p. 65). Admiração pelo antecessor e manutenção de traços inequivocamente pessoais se fundem nesta obra de grande envergadura musical e instrumental.

Outro estudo de intertextualidade se configura na tese de doutorado de Nadge Breide defendida na UFRGS em 2006. Este trabalho objetiva evidenciar como ‘Valsas para Piano’ de 1939, de Radamés Gnattali refletem o diálogo entre os dialetos americanos e idiomas jazzísticos em contraponto com a música brasileira dos anos 1930. Gnattali, trabalhando no rádio, não só tinha acesso ao repertório veiculado na mídia e às formas de entretenimento de massa como os arranjava para os conjuntos e orquestras locais<sup>12</sup>. A autora conclui que a assimilação é tão elegante que não se justifica a pecha de “americanizado” atribuído ao compositor brasileiro. Ao contrário, ao analisar os processos de hibridização e mestiçagem cultural, realça as qualidades agregadoras desta obra tão singular (Breide, 2006, p. 143).

Antes de finalizar, assinalo que, em um livro de 684 páginas, *The Rest is Noise – Listening to the Twentieth Century*, o autor Alex Ross menciona o compositor Carlos Chavez apenas para ressaltar que A. Copland se sentiu apreciado durante sua visita ao México (2007, p. 299). Não menciona quaisquer compositores latino-americanos, mas ao

---

*Neoclassicismo e Nacionalismo no Segundo Concerto para Piano e Orquestra de Camargo Guarnieri.* Ambos discutem a questão do nacionalismo modernista e o neoclassicismo tão atrativo para os compositores brasileiros e latino-americanos.

<sup>11</sup> Segundo Antokoletz, em 1942, ano deste episódio, Bartók encontrava-se exilado, doente e sem dinheiro nos Estados Unidos.

<sup>12</sup> Breide, Revista Brasileira de Música.

comentar a *A Criação do Mundo* (1923) de Milhaud diz que a obra “se transporta para além dos estereótipos da *art nègre* por força da miscigenação elegante entre Bach e jazz”. Isto se explicaria, segundo Ross, porque Milhaud [quando da sua estada no Rio] teria ouvido Villa-Lobos especular sobre pontos comuns entre a música folclórica e o cânone europeu, o que viria a gerar a grandiosa seqüência de *Bachianas* (Ross, 2007, p. 113). Portanto, Ross atribui a Villa-Lobos alguma medida de influência sobre Milhaud e, para isto menciona ainda duas obras por ele designadas como “neoprimitivistas”, *Amazonas* e *Uirapurú*.

Se por um lado, o argentino Osvaldo Golijov<sup>13</sup> (1960) é o único compositor latino-americano mencionado por sua própria obra no livro de Ross, por outro, temos parcela de responsabilidade nesta constatação. Eu explico. Nas nossas escolas, o número de obras brasileiras ou latino-americanas executadas com alguma freqüência é muito restrito, dada a escolha, alunos se recusam a executar obras não canônicas. De onde se origina essa resistência cultural à música do próprio estado, cidade, região, país? Porque não podemos conviver com uma variedade de músicas, inclusive a que é produzida por aqui? Porque nos deixamos inundar pela música popular do hemisfério norte<sup>14</sup>, mas não incorporamos músicas dos nossos compositores em nossos concertos? Porque nos deixamos dominar quase exclusivamente por uma música distante do nosso entorno cultural? Procurando contribuir para a visibilidade e acesso ao repertório produzido no Brasil e na América Latina e, entendendo que, a autonomia ideológica e política de um povo advêm da valorização do seu legado cultural e do seu patrimônio artístico, oferecemos através do site [www.ufrgs.br/gppi](http://www.ufrgs.br/gppi) mais de 200 obras do repertório pianístico. Estas obras colecionadas até o momento pelo gênero sonata, sonatina e tema com variações, têm sido tocadas e analisadas por doutorandos, mestrands e bolsistas de iniciação científica sob nossa supervisão. Os textos e exemplos musicais estão disponibilizados para serem acessados pela comunidade acadêmica. Incorporando o cotejamento de escritos de cunho musicológico e analítico pertinentes ao repertório selecionado e, oferecendo descrições de tendências estéticas, dos procedimentos composicionais e das técnicas instrumentais, cerca de 30 obras tratam de questões de intertextualidade.

Motivada pelo convite para participar no II Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ para discorrer sobre a intertextualidade, teias de colaborações entre trabalhos conjuntos e trabalhos referenciados foram sendo tramadas. Aos compositores, pianistas, analistas, alunos, músicos com os quais tenho tido o privilégio de compartilhar ideias, meu profundo agradecimento.

## Referências

Andrade, M. *Música, doce música*. 2a ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1976.

Antokoletz, Elliott. “The Music of Béla Bartók. A Study of Tonality and Progression” In: *Twentieth-Century Music*. University of California Press, 1984.

Barbosa, L. P. *A Intertextualidade Musical como fenômeno: Um estudo sobre a influência da música de Chopin nas 12 Valsas de Esquina de Francisco Mignone*, diss. de mestrado, UFG, 2005.

<sup>13</sup> A menção relativamente generosa a Osvaldo Golijov é substanciada por explicação sobre a ascendência e das origens geográficas e da família do compositor.

<sup>14</sup> Enquanto escrevo, o Rock in Rio está no auge do sucesso.

Barbosa, L. P.; Barrenechea, L. "A intertextualidade musical como fenômeno". *Per Musi*, VIII, p. 125-136, 2003.

Barboda, L. P.; Barrenechea, L. "A intertextualidade musical como fenômeno: um estudo sobre a influência da música de Chopin nas 12 Valsas de Esquina de Francisco Mignone" In: *Em Pauta*, v. XVI, n. 26, UFRGS, 2005.

Barrenechea, L. *Heitor Villa-Lobos' Homage à Chopin: A Musical Tribute*, tese de doutorado. University of Iowa, 2000.

Barrenechea, L; Gerling, C.C. "Villa-Lobos e Chopin: O diálogo musical das nacionalidades" In: Gerling, C.C. (org.), *Três Estudos Analíticos - Villa-Lobos, Mignone e Camargo Guarnieri*, série Estudos V, UFRGS, p. 11- 73, 2000.

Barros, G. A. S.; Gerling, C.C. "Análise Schenkeriana e Performance", *OPUS*, ANPPOM, XIII, n. 2, 2007.

Barros, G. A. S.; Gerling, C.C. "Análise Schenkeriana: Interpretação e Crítica" In: *Pesquisa em Música no Brasil, métodos, domínios, perspectivas*. ANPPOM, I, p. 87-121, 2009.

Berger, K. "Chopin's Ballade Op. 23 and the Revolution of Intellectuals". In: . J. Rink; J. Samson (eds.). *Chopin Studies*, 2 Cambridge University Press, 1994.

Bloom, H. *The Anxiety of Influence: A theory of Poetry*. Oxford University Press, 1973.

Bloom, H. *A Map of Misreading*. Oxford University Press, 1975.

Breide, N. N. *Valsas de Radamés Gnattali: Um estudo histórico-analítico*, tese de doutorado, UFRGS, 2006.

Breide, N.N. "Valsas de Radamés Gnattali: um estudo histórico-analítico". *Revista Brasileira de Música*, v. 23 n. 1, p.107-144. Programa de Pós Graduação - Escola de da UFRJ, 2010.

Francis, A. K. *Presença de Chopin na obra pianística de Ernesto Nazareth*, Rio de Janeiro, dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

Freitas, S.G.A. *Marlos Nobre – Sonata para piano sobre tema de Bartók Op. 45: uma abordagem analítica do fenômeno intertextual*. Dissertação de Mestrado, UFRGS, 2009.

Gerling, C.C. "Uma Bachiana Brasileira de Camargo Guarnieri? A Fuga da Sonatina n° 3" (1937). *Debates*, UNIRIO, p. 99-110, 2004.

Gerling, C.C. "A Sonata para piano de José Alberto Kaplan e a tradição da escrita pianística". *Claves*, UFPB, I, 73-90, 2006.

Gerling, C.C. "Échos de La Sonatine pour Piano de Maurice Ravel dans les Sonatines de Compositeurs Brésiliens", In: *Brésil Musical*, Sorbonne, XXXI, 21-36; traduzido como "Ecos da Sonatina de Ravel nas Sonatinas para Piano de Compositores Brasileiros", *Brasil Musical*, Z. Chueke, ed.; UFRP, p. 43-66, 2005.

Gonçalves, F.R. *Neoclassicismo e Nacionalismo no Segundo Concerto para Piano e Orquestra de Camargo Guarnieri*. Dissertação de Mestrado, UFRGS, 2009.



Hasselaar, S.C. *Sonatina n° 2 de Hector Tosar: Uma visão histórica e analítica*, tese de doutorado, UFRGS, 2006.

Higgins, Paula. "Lamenting 'Our Master and Good Father': Intertextuality and Creative Patrilineage in Musical Tributes by and for Johannes Ockeghem". In: Birgit Lodes and Stephan Gasch (eds.), *Cum maioribus lachrymis et fletu immense: Der Tod in Musik und Kultur des Spätmittelalters*. Tübingen: Hans Schneider, 279-319, 2007.

Hyde, Martha. "Neoclassicism and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music", *Music Theory Spectrum*, XVIII, n. 2, 200-35.

Kaplan, J.A. "Ars inveniendi", *Claves*, UFPB, I, p. 15-25, 2006.

Klein, M. *Intertextuality in Western Art Music*. Indiana University Press, 2005.

Korsin, K. "Towards a New Poetics of Musical Influence". *Music Analysis*, X, n. 1-2, p. 3-72, 1991.

Kristeva, J. *História da Linguagem, Arte e Comunicação*, 1969.

Meyer, L. *Style and Music*, University of Pennsylvania Press, 1989.

Messing, Scott. *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1988.

Nogueira, I.C. "A Estética Intertextual na Música Contemporânea: Considerações Estilísticas". *Brasiliana*, XIII, p. 2-12, 2003.

Oster, E. "The Fantaisie-Improptu: A tribute to Beethoven". In: D. Beach (ed.), *Aspects of Schenkerian Theory*, 1983.

Petty, W.C. "Chopin and the Ghost of Beethoven", *19th-Century Music*, Vol. 22, No. 3, p. 281-299, Primavera de 1999.

Rosen, C. *The Classical Style*. New York: Norton, 1972.

Rosen, C. *The Romantic Generation*. Harvard University Press, 1995.

Ross, A. *The Rest is Noise – Listening to the twentieth century*. Picador, 2007.

Souza, R.C., *A Intertextualidade no Processo Criativo de Duas Composições*, São Paulo, USP, 2006, tese de livre docência.

Straus, J. N. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Harvard University Press, 1990.



# Discursos críticos da musicologia contemporânea: modelos analíticos sobre a música do Brasil colonial

*Diósnio Machado Neto*

Universidade de São Paulo – Ribeirão Preto

As identidades nacionais não são fatos naturais, mas, construções. A lista de elementos de base de uma identidade nacional é hoje bem conhecida: ancestrais fundadores, uma história, os heróis, uma língua, monumentos, certas paisagens e um folclore. Sua mise-au-point foi a grande obra comum realizada na Europa durante os últimos dois séculos. O militantismo patriótico e as trocas transnacionais de idéias e de saberes criaram identidades bem específicas mas similares na sua diferença. Forma de organização política estreitamente ligada ao desenvolvimento do capitalismo industrial, a nação fundou sua legitimidade sobre o culto da tradição e a fidelidade a uma herança coletiva. A exaltação do arcaísmo acompanhou a entrada na modernidade (Thiesse, 1999 apud Maia, 2006, p. 4)

Pela afirmação de Anne-Marie Thiesse, percebe-se que o estudo do Modernismo no Brasil coloca-nos sempre face a face com problemas que fundamentalmente se encerram em três questões, as quais se desdobram em muitas variantes: (1) a discussão do *fenômeno nacional* fundado numa tradição comum, histórica, mas não cronológica, (2) a perspectiva da pesquisa e análise da cultura e, através dessa, a elaboração de um discurso estetizante da realidade que sustenta, (3) um vínculo com a ação política de superação das estruturas do passado e construção de uma sociedade compatível com os avanços da razão do tempo, constituída desde suas raízes locais, entenda-se, nacional (raça, terra, arte, religião, política).

Dentro dessa plataforma, desdobram-se problemas diversos, com posturas ideológicas absolutamente fragmentadas que, por vezes, encontram-se tangenciadas em alguns aspectos, mas, principalmente, no que tange a encontrar, na história, na língua, na estrutura política e nas artes, a manifestação antropológica da população para constituir um discurso, normativo, de “soluções” nacionais para problemas “nacionais”.

“Comunidade imaginada”, “mito da nacionalidade” e “utopia modernista” são alguns qualificativos para definir o projeto de construir um discurso atemporal de valores que redimisse e propiciasse forma a uma nação. Essa entidade fora idealizada por uma homogeneização de sentimentos e tradições a partir de uma abordagem estética (entendida como científica) de amálgama de raças. Em síntese, um discurso de temporalidades congeladas pela manifestação antropológica, num espaço suspenso pelo denominador comum da geografia política.

O sentimento de renovação e busca de uma solução própria atingia todas as áreas: política (Estado Novo e a contra-hegemonia comunista de Luiz Carlos Prestes; o desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek); artística (vanguarda paulista da Semana de 22); historiográfica (de Manoel Bomfim a Gylberto Freyre); antropológica (de Arthur

Ramos); imagética (o samba; o malandro; a selva; a cachaça); educacional (o manifesto “educação nova” de Fernando Azevedo e Anísio Teixeira; Alceu de Amoroso Lima e o conservadorismo católico; o projeto do ensino “humanista” de Gustavo Capanema). Em síntese, o discurso encontrava-se num vórtice traduzido por um sentimento de uma nação que deveria resistir por um projeto único à própria herança e desejo presente vindos pelos modelos civilizatórios europeus.

Sobre essa plataforma, ou seja, a construção de um discurso pelo qual a cultura popular se “torna o inconsciente coletivo” da própria arte e, só por ele, legitima-se, é que forja-se um problema que reflete não só no tempo vivido dos agentes desse discursos, mas nos discursos de resistências que surgem, como o movimento de Música Nova da década de 1960.

Sem entrar nas diversas e diversificadas construções ideológicas, teóricas, políticas e estéticas, assim como nas narrativas sobre o movimento, trato de justificar a coerência dos modernistas ao formular a equação atinente ao passado. Coerência que transpassa os limites temporais, pois, do pessimismo de Silvio Romero à utopia nacionalista, os modernistas ficaram profundas estacas que forjaram, até os dias atuais, um discurso da cultura popular como fundamento do edifício social. Uma utopia que se manifesta desde o absolutamente visível – a construção de Brasília ergueu um símbolo da conquista do Brasil, no coração do sertão – até a que se manifesta nos subterrâneos da postura intelectual, manifesto singularmente no discurso musicológico brasileiro em razão da distância das grandes cadeias teóricas, verticalizadas pelo pragmatismo dos projetos de pesquisa.

Este cânone subjetivo da leitura crítica da produção musical brasileira forjou-se como plataforma ideológica. A música da terra não deveria ser compatível com fórmulas transplantadas. Concretamente, como prova Rodolfo Coelho de Souza, compositores como Villa Lobos assumiam verdadeiros exercícios que criavam simulacros de formas autopoéticas, mas na verdade eram sonatas transformadas, como nota-se em *Rudepoema*.

Esse simulacro estava na relação direta com o desejo de expressar uma linguagem ligada à metafísica brasileira. Como deixar transparecer uma forma sonata quando o desejo seria a mimese de uma natureza que por si só seria a plataforma dos sentimentos nacionais? Desdobrando a questão, como conceber discursos analíticos se justamente o fundamento da criação nacionalista era consubstanciar em música o sentimento de uma natureza própria?

Conforme identificado por Volpe (2001, 2005/2008 e 2006/2008, passim), a fórmula da musicalidade brasileira estaria equacionada por Renato de Almeida (1926) no determinismo geográfico (mesologismo), defendida por Araripe Júnior na teoria da “obnubilação brasílica”, enquanto Mário de Andrade seguiria o determinismo biológico, defendido por Silvio Romero, na formação do “caráter nacional”, reinterpretado raça como etnia-cultura. Para ambas as teorias de “caráter nacional”, que discutiam a predominância do fator mesológico ou do étnico, forma-se uma determinante psicológica do brasileiro que cristaliza uma matriz antropológica inquebrável. Seriam dados culturais autóctones que se projetam ontologicamente. Essa matriz conceitual é determinante para a crítica dos compositores, ao mesmo tempo, marco fundador de um dos cânones recorrentes da crítica musical no Brasil.

Dessa matriz historiográfica desdobra-se a própria classificação que mediou a periodização das épocas e características do discurso sobre a música no Brasil: (1) os compositores “europeus” – música dissociada de intenção nacionalista e seguidora de poéticas do romantismo do final do século XIX – Oswald e Braga; (2) os compositores que se apoiam na música folclórica e popular, como seria o caso de Alexandre Levy (“espírito requintado a daí ter tratado o *folk-lore* de um certo modo superior”) (Almeida, 1926, p. 99)

e Ernesto Nazareth; (3) os compositores modernistas que manifestavam a “consciência” nacional sem perder o signo do novo, do discurso de renovação estética que liquida a forma acadêmica e se conduz pela expressão inconsciente do impacto psicológico cósmico.

Enfim, a perspectiva analítica ou o estudo sobre a linguagem musical dentro de um cânone evolucionista da grande arte europeia, liquidava-se enquanto modelo discursivo e método pedagógico. Na minha opinião esse foi um despojo importante do modernismo que ainda se perpetua.

A década de 1960 é significativa para a definição dos rumos não só da composição musical, mas da musicologia no Brasil. Primeiro, porque já havia um corpo conceitual bastante definido, tanto na área dos estudos folclóricos quanto na musicologia “histórica”. Segundo, porque iniciava-se um processo de academização dos estudos musicais que reelaborou os campos de estudos e pesquisa, acabando por fim desenvolvendo a área da análise musical.

No campo dos estudos folclóricos, o impulso inicial de Celso de Magalhães e Sílvio Romero, somado ao projeto modernista de Mário de Andrade e Renato Almeida, encontrou, na década de 1950, seu auge. Através do Conselho Nacional do Folclore, criado em 1947, a área projetou-se e, no final da década, já estava estruturada em Subcomissões Estaduais de Folclore. Entre 1951 e 1963, ocorreram quatro grandes eventos nacionais, conhecidos como Semana Nacional do Folclore.

O mapeamento cultural do Brasil tornou-se questão fundamental durante a década de 1950, período hegemônico do Movimento Folclórico [...] Num momento de grande disputa suscitada pela institucionalização das ciências sociais na universidade brasileira e institutos de pesquisa, com intenso debate sobre as fronteiras da sociologia, antropologia e folclore, o conceito de “área cultural” garantiu um chão comum entre as disciplinas. (Volpe, 2006/2008)

A importância desse movimento pode ser medida pelo vínculo dos principais compositores com os materiais tidos como “nacionais”. Independente da matriz ideológica, a composição musical no Brasil era praticamente dominada por essa tendência. De Camargo Guarnieri ao comunista Cláudio Santoro (após 1948), a expressão ingênua-espontânea era a base de manipulação. Alguns compositores, como Guerra Peixe e Oswaldo Lacerda, também polarizados nos respectivos vínculos ideológicos, eram tidos como folcloristas. O vanguardista Gilberto Mendes iniciou sua vida criativa trabalhando música nacionalista e vinculado a uma célula comunista, o *Clube de Arte*. Na área da musicologia, a importância desse tema era diretamente proporcional ao seu impacto na composição coeva. Rossini Tavares de Lima tornou-se uma referência, inclusive em trabalhos sobre a modinha. Enfim, entre o popular e o folclórico, os estudos etnomusicológicos, ainda, denominados folcloristas, continuavam tendo forte impacto na área da música.

A musicologia histórica estava também em alta, passadas quase duas décadas da publicação dos informes de Curt Lange sobre os compositores mineiros coloniais. A contingência do momento impulsionava a produção musicológica dessa área. O fenômeno estava amparado por uma justaposição: pelo próprio crescimento da pesquisa histórica na Europa e o impacto fonográfico do resgate dos séculos passados; o interesse pela música das “periferias” do mundo ocidental; e a renovação da historiografia nacional marcada por estudos das estruturas formativas do caráter brasileiro, como visto nas obras de Sérgio Buarque de Holanda.

Desse contexto emerge uma nova geração contestando o que eles denominavam “totalitarismo” da expressão do nacional na música, pelo uso de material folclórico ou popular. Não era nova essa contestação. Suas raízes estavam presas ao movimento *Música Nova*, que, na década de 1950, polarizou Camargo Guarnieri e Hans-Joachin Koellreutter. O que era novo era a origem do movimento, ligado aos quadros stalinistas do Partido Comunista do Brasil. Com a dissolução do *Partidão*, tanto pela ilegalidade quanto pela desilusão com a divulgação das atrocidades de Stalin, parte do movimento migrou para o combate estético. Em grande síntese, o movimento articulava-se não só na música, mas na literatura, no cinema e nas artes plásticas. Basicamente, contestavam a ditadura do nacional e buscavam a atualização da linguagem artística no Brasil, tradando de quebrar o discurso da bandeira de fronteiras.

Na música, o movimento articula-se principalmente em São Paulo ao redor de jovens instrumentistas e compositores que tiveram como denominador o aprendizado com George Olivier Toni. Nascia um sentimento coletivo vinculado à ideia da arte de vanguarda como fonte renovadora de sentido pelo princípio no “novo”.

O projeto da vanguarda da década de 1960 tinha alguns fundamentos na ideia de Koellreutter sobre a música e como esta deveria se posicionar no mundo contemporâneo, exposto publicamente desde a década de 1940:

Um novo tipo de sociedade condiciona um novo tipo de arte. Porque a função da arte varia de acordo com as exigências colocadas pela nova sociedade; porque uma nova sociedade é governada por um novo esquema de condições econômicas; e porque mudanças na organização social e, portanto, mudanças nas necessidades objetivas dessa sociedade, resultam em uma função diferente de arte (Koellreutter, 1977, internet).

Sob tal enfoque, esse mundo dissolvia qualquer possibilidade de referência a um sistema referencial. O sistema reproduzido recobrava sentido como fator de seleção útil a uma sociedade onde “o músico era um representante do individualismo social e da ideologia de uma elite privilegiada” (Koellreutter, 1977, internet). Nesse sentido qualquer referência sistêmica era fonte de interesses “espúrios”. O mundo contemporâneo deveria pautar-se pela liberdade e libertação de qualquer processo de protocolar de expressão:

A nova sociedade, que está começando a existir - podemos descrevê-la como uma sociedade de massa, tecnológica, industrializada - implica numa forma de arte integrada nessa sociedade, que - tendo-se libertado consideravelmente da sua dependência de fatores econômicos - se sobrepõe ao seu isolamento social. Porque uma sociedade de massa deve necessariamente ser democrática, incapaz de tolerar o monopólio da arte por determinados grupos sociais ou a sua comercialização para fins lucrativos. Porque a civilização tecnológica encara a arte como um meio de informação e de comunicação, incluindo-a entre os processos que tornam possível a existência dessa civilização (Koellreutter, 1977, internet).

A dissolução das convenções era absolutamente vinculada à possibilidade de convivência com a sociedade massificada. Era, concomitantemente, uma postura de resistência e modificação. Assim, a própria concepção de composição deveria ser revista:

Assuntos tradicionais de estudo, tais como harmonia e contraponto, disciplinas aplicáveis apenas à música ocidental entre o período da Renascença e a última fase do período romântico deveriam ser absorvidos na conexão destinada a despertar a compreensão do estranho, do inusitado e do novo, e a desenvolver o pensamento crítico e analítico, pela teoria do texto musical e deveriam, então, perder seu significado como especializações distintas ou independentes. Por outro lado, o treinamento auditivo, a estética da música e as ciências sociais receberiam nova proeminência (Koellreutter, 1977, internet).

A abertura a esse argumento alinhava-se aos princípios da vanguarda nascente. O vínculo histórico com o Partido Comunista (PCB), o que, na prática, determinava uma ideia fixa com a missão pedagógica baseada no princípio retroativo e edificante da arte, consubstanciava a noção de Koellreutter, até mesmo como epifenômeno.

Pelo desejo de reformular seus conceitos musicais, alguns jovens compositores vincularam-se à ideia de um movimento de resistência. Buscando a renovação da linguagem musical nos festivais de música de Darmstad, tratavam de combater a pressão do nacionalismo herdada da primeira metade do século XX e a toda uma máquina posta à disposição para simular a identificação do nacionalismo como linguagem inerente da música e cultura brasileira; o que incluía a música popular.

Ajuizado sobre o conhecimento e sua característica evolutiva, o signo do novo consolidava o compromisso de estetizar o repúdio às barbáries da manipulação política dos nacionalismos representados pelo Fascismo e Nazismo (e sua vocação totalitária mediada pela raça), e da indústria cultural e sua vocação como gerente da miséria social.

Interpretados numa visão crítica, o projeto era iluminista, pois tornava o contrato político entre as pessoas fundado no esclarecimento e na criação de identidade forjada num sentido de compromisso social da massa com o bem-comum. A ação do intelectual sob essa perspectiva era “estabelecer e difundir um novo sistema político-cultural que, desagregando a hegemonia dominante, visaria construir um novo vínculo orgânico entre tal estrutura econômica e a superestrutura ideológica” (Zeron, 1991, p. 199). Nessa visão, a arte torna-se um elemento libertário sensível às manifestações sociais, e os manifestos estéticos legitimar-se-iam pela ação comunitária que garantisse a efetividade pelo caráter purificante advindo da consciência coletiva, conseguida pelo esclarecimento.

O princípio da retroação era o fundamento comunicativo-estético essencial para a construção crítica do edifício social. A intermediação pedagógica estava fundada na esteira do conhecimento humano para combater uma sociedade que, cada dia mais, era entendida no vórtice da vida normatizada, nivelada na sua possibilidade crítica pela massificação promovida pela sociedade industrializada.

O conhecimento tornou-se, então, um ponto de apoio no manifesto vanguardista do grupo. Em 1963, Rogério e Régis Duprat, Gilberto Mendes, Willy Correa de Oliveira, Júlio Medaglia, Damiano Cozella e Alexandre Pascoal, reunidos sob a bandeira da renovação estética, lançaram o *Manifesto Música Nova* conclamando o “compromisso total com o mundo contemporâneo” (Mendes, 1994, p. 93).

Definiam como paradigma a ruptura com um mundo de sentidos amparados na tradição. Para o grupo, seria a imobilidade dos conceitos que mantinha uma perspectiva individualista da sociedade. Era necessário superar os padrões que amarravam o homem a projetos utópicos e alienados, como o nacionalismo. Portanto a nova arte deveria ser

correspondente à “geometria não-euclidiana, mecânica não-newtoniana, relatividade, teoria dos “quanta”, probabilidade (estocástica), lógica polivalente, cibernética: aspectos de uma nova realidade” (Mendes, 1994, p. 93). A música também não poderia mais constituir-se como fetiche do individualismo. O manifesto advogava, assim, pela

transformação das relações na prática musical pela anulação dos resíduos românticos nas atribuições individuais e nas formas exteriores da criação, que se cristalizaram numa visão idealista e superada do mundo e do homem (elementos extra-musicais: “sedução” dos regentes, solistas e compositores, suas carreiras e seus públicos - o mito da personalidade, enfim). redução a esquemas racionais - logo, técnicos - de toda comunicação entre músicos. música: arte coletiva por excelência, já na produção, já no consumo (Mendes, 1994, p. 93).

Essa perspectiva técnica desejada pelos redatores do Manifesto de Música Nova consubstancia-se de fato numa valorização crescente da área da análise musical. No entanto, o caminho foi lento e bastante despreocupado com o alinhamento da área com as tendências coevas disponíveis na musicologia internacional. O impacto do modernismo e sua fixação, não só pelo elemento nacional, mas pela própria teoria discursiva, projetou-se de forma consistente. Até o final da década de 1980, pouquíssimos textos foram publicados analisando as obras de compositores brasileiros.

Somente para se ter uma ideia, desde o início do século XX até a década de 1980, contam-se poucos títulos de artigos ou livros analisando ou tratando de forma didática a área da harmonia ou análise. Há de se dar reconhecimento a trabalhos pioneiros como o de Amélia Resende Martins (1922), sobre as sinfonias de Beethoven, ou de Caldeira Filho sobre as sonatas do mesmo autor, em 1943 (cf. Versolato, 2008). Da mesma forma podemos citar como pioneiros os tratados teóricos como o de José Paulo da Silva e Savino de Benedictis.

Destaca-se também um conjunto de textos publicados pela *Revista Brasileira de Música* no ano de comemoração do centenário de nascimento de Carlos Gomes, em 1936 (textos republicados em 1987; cf. Salles et al., 1897). Em sínteses os textos faziam análises temáticas das óperas do autor campineiro, porém sem entrar nos aspectos das estruturas harmônicas e formais. Os autores envolvidos nesse projeto foram Luiz Heitor, João de Itiberê da Cunha, Mário de Andrade e Salvatore Ruberti. Mas não é possível alinhar ditos trabalhos com os discursos que a musicologia internacional de então classificava de analíticos.

O único exemplar de assentamento teórico mais consistente, nos tempos iniciais da musicologia brasileira, é o tratado de Furio Franceschini, *Breve curso de análise musical*, de 1934. Tratando a análise a partir de uma perspectiva pedagógica discorre sobre a morfologia musical através de conceitos de fraseologia, formas clássicas (analisando pelos cânones da história da música ocidental) e estruturas harmônicas. Franceschini é rígido nas lições da linguagem musical da condição do pensável, conforme a visão escolar europeia. Apresenta conceitos pela nomenclatura da harmonia funcional e por vezes recorrendo à teoria dos graus de Gottfried Weber. Nota-se que não há uma emergência específica de teorias harmônicas nem analíticas. Franceschini aplica suas análises por meio de uma ferramenta para um fim interpretativo, e não como um discurso onde subjaz uma ortodoxia teórica que poderia ser vista pela adoção dos esquemas analíticos schenkerianos, por exemplo.

A fragilidade conceitual, ou a negação consciente, apresenta-se ainda mais explícita em um texto de Lorenzo Fernandez publicado em 1946, no *VI Boletín Latinoamericano de*



*Música*. Em *A Contribuição Harmônica de Villa-Lobos para a Música Brasileira* recorre a um discurso formalizado apenas na afirmação de que, em Villa-Lobos, a harmonia apresenta-se dentro de um quadro de “grande estabilidade tonal”, usando processos de politonalidades e, por vezes, até atonalidades (FERNANDEZ, 1946). Fernandez analisa acordes, gestos harmônicos; e não sistemas. Não define uma teoria analítica, apenas, atesta que, pela “harmonia tradicional”, o analista terá dificuldade de entender o processo de Villa-Lobos (Fernandez, 1946, p. 289). Enfim, expõe o antiacademismo típico do modernismo para enaltecer a originalidade do compositor nacional. A falta do sistema seria, na tese de Fernandez, a expressão do gênio da terra!

O compositor com maior número de textos é mesmo Villa-Lobos, desde Arnaldo Estrela, Souza Lima e Lorenzo Fernandez, em 1946. Mesmo assim, o número é pequeno e os vínculos com as teorias analíticas disponíveis são imperceptíveis. Quebrando esse lugar comum, em 1963 Jaime Diniz publicou um texto analisando Ernesto Nazareth. Porém, foi somente no final da década de 1980 que ocorreu um desenvolvimento regular da área. O surgimento, em 1989, da revista *Cadernos de Estudo: Análise Musical*, editada por Carlos Kater, é um marco da nova tendência. Deste ponto em diante, a musicologia brasileira produziu com mais regularidade textos analíticos, porém, numa primeira fase, ainda pouco conectada com as discussões e métodos disponíveis na musicologia internacional.

Aqui surge então o segundo ponto que justifica o impasse que se encontrou os mentores do Manifesto Música Nova em relação aos discursos técnicos. Nesse ambiente consideravelmente pequeno de trabalhos analíticos e, invariavelmente, sem tangência nos corpos teóricos que se desenvolviam na área da Teoria Musical, a música colonial passou a ser objeto de discurso e não a música contemporânea. Curt Lange, Régis Duprat, Jaime Diniz, Cleofe Person de Mattos, entre outros, desde a década de 1960, já definiam os padrões estilísticos da música no período colonial. No entanto, como objeto isolado de discurso, somente a partir da década de 1980, o problema da música antiga no Brasil desmembrou-se de um discurso cristalizado na apresentação de fontes, transcrições de manuscritos e análises das conjunturas estruturais do exercício da música. Pela primeira vez, desde os informes de Curt Lange, em 1946, a historiografia apresenta um *corpus* crítico que superava o discurso generalista sobre o estilo.

Um primeiro esboço do que viria a ser a praxe no final da década de 1980 entrega Willy Correa de Oliveira em 1978. Em *O multifário capitam Manuel Dias de Oliveira*, Willy analisa quatro obras do compositor mineiro. O assunto, definitivamente, espalhava-se em teses e encontros acadêmicos. Em 1984, Sandra Loureiro organizou o *I Encontro de Pesquisa em Música*. Basicamente, o corpo de comunicações versou sobre a música colonial, e o fenômeno repetiu-se nas duas outras edições, em 1985 e 1987. No entanto não houve nenhum estudo que pudéssemos classificar de analítico, apenas, esboços de questões de linguagem, como o texto apresentado por Mayla Duse Campos Lopes (1987).

Na década de 1990, por sua vez, realmente, individuamos uma concentração de temas analíticos sobre a música brasileira do período colonial. Em *Música Sacra Paulista no período colonial: alguns aspectos de sua evolução teórica – 1774/1794*, Duprat apresenta uma proposta metodológica até então sem precedentes, considerando a historiografia da área no Brasil. O primeiro aspecto da abordagem foi buscar, no *corpus* teórico, nos limites da região ibérica, as regras de composição que em tese dariam suporte à técnica de André da Silva Gomes. Lista, então, textos de André Lorente, Pablo Nassarre e Antônio Soler para definir padrões de uso da harmonia. De Soler, destaca a importância da função modulatória

do quinto grau, que Duprat considera como sinônimo de dominante. Segue na busca de regras da modulação por autores como Eximeno, Antônio Fernandes, João Crisóstomos da Cruz, Manuel de Moraes Pedroso, Francisco Solano, entre outros. E conclui que nenhum deles expunha argumentos sólidos. Destaca como maior contributo a obra de Pedroso, porém adverte que, apesar de indicar “as modulações mais recomendáveis, proscrevendo outras, não chega a abordar problemas de maior complexidade do discurso modulatório” (Duprat et al., 1990, p. 30).

A partir de Rameau, Duprat estabelece a dominante como eixo de modulação fundamental para a música da época de Silva Gomes: “é interessante ressaltar que já em 1722 Rameau considerava a modulação para o tom da dominante como a melhor dentre todas após a exposição do tom inicial” (Duprat et al., 1990, p. 30). Em base a esse princípio, passa a discriminar, em autores coevos a Silva Gomes, os padrões modulatórios para determinar os aspectos de linguagem. Conclui, observando os esquemas harmônicos que traça de autores, como Cordeiro da Silva e André da Silva Gomes, que há uma relação de articular as seções da música através da dominante na medida em que as obras se aproximam do final do século XVIII. Sua base de análise é estabelecida pela “curva tonal”; talvez uma influência dos paradigmas de análise expostos em *Traité historique d'analyse musicale* (1951), de Jacques Chailley. Por esse princípio, traça o ritmo harmônico pelas tonalizações ou modulações operadas pelo compositor. Observa que a quantidade de regiões tonais e as formas de trânsito estão relacionadas ao período histórico. Discorrendo a respeito da época de Silva Gomes, afirma que “a primeira observação é a quantidade decrescente de seções tonais na série histórica” (Duprat et al., 1990, p. 32).

Assume como fundamento que o ritmo harmônico é um elemento de determinação de estilo. Se a obra apresenta um alto grau de tonalização, estaríamos diante de uma “harmonia sequencial”, típica do Barroco. O período clássico teria como paradigma uma diminuição desse ritmo, além disso, uma concentração na região de dominante. Esse seria o outro elemento de discriminação de estilo: a região de modulação. Uma música onde as regiões tonais articulam-se sobre a subdominante revela o discurso barroco; sobre a dominante, uma tendência clássica:

A segunda conclusão resulta da primeira: a maior quantidade de seções tonais corresponde, nesse período histórico, à predominância de uma harmonia sequencial caracteristicamente barroca. A expressividade do discurso reside, primordialmente, no jogo modulatório. O princípio barroco das “varietas” é tomado aqui como diversificação tonal: o interesse auditivo vincula-se aí, principalmente, às mudanças frequentes; daí o processo modulatório permanente (Duprat et al., 1990, p. 33).

Desconsiderando o problema da retórica, até porque não era um problema para o tempo desse texto, Duprat segue determinando o estilo pelas estruturas tonais:

Na medida em que o pré-classicismo evolui para o clássico privilegiam-se as modulações para os tons da dominante. É o que ocorre com a nossa curva. Isso não significa ausência absoluta de modulações para as dominantes no primeiro esquema, nem de subdominante no segundo. Eis que dentre as prescrições de Rameau, figura a recomendação de se modular inicialmente para o tom da dominante, é o que faz a peça de Cordeiro da Silva (Duprat et al., 1990, p. 33).

Em síntese, este trabalho lança um paradigma de análise. Seguiram textos que dão solução de continuidade ao exposto por Régis Duprat, ou pelo menos adotam a análise funcional como teoria. Sílvio Crespo, alguns meses após a publicação de Régis Duprat, publica *O Hino a 4 de Marcos Coelho Neto*. Como novidade, adota também uma análise fraseológica da obra, no modelo schoenberguiano (Crespo, 1990). Do mesmo ano é o artigo de Maurício Dottori, *A Estrutura Tonal na Música de João de Deus de Castro Lobo*, publicado nos Cadernos de Estudos: Análise Musical, ou seja, no epicentro teórico que disseminava essa perspectiva analítica da música antiga.

Em 1991, o *Encontro de Musicologia Histórica de Juiz de Fora* nasce justamente pela densidade dos estudos coloniais. Nesse evento, Carlos Kater apresentou *Análise e Música Brasileira dos séculos XVIII e XIX*, publicada, posteriormente, em 1994. O texto apresenta características e conclusões bastante próximas a de Duprat (1990). Adotando critérios similares, busca equacionar a frequência harmônica – “porcentual de cada configuração no interior de sua função e no âmbito geral de todas as incidências” -, utilizando um parâmetro que denominou “Evento Elementar Harmônico” (Kater, 1994).

Assim como Duprat, observa que a permanência ou trânsito por regiões de dominante cresce à medida que o tempo avança para as primeiras décadas do século XIX:

Se tomarmos, por exemplo, Manoel Dias de Oliveira e Jose Maurício N. Garcia, cotejando as proporções das funções básicas com e sem alteração, nos deparamos com os valores ilustrados na Fig. V [esquema percentual harmônico]. Em Manoel Dias a função de maior incidência é a T (33%, sem alteração), representativa de repouso; enquanto que em Jose Maurício é a D com alteração (38,2%), responsável pela tensão. A proporção entre S e S com alterações aparece relativamente equilibrada no contexto interno das ocorrências harmônicas para ambos os compositores, muito embora os valores em si sejam diversos e comparativamente notemos em Manoel Dias maior frequência da função de T e em José Maurício das de S e D. Num nível de interpretação poderíamos então considerar que em razão disso, das proporções de alteração e várias outras particularidades que a música do segundo compositor é, do ponto de vista harmônico, relativamente mais rica, variada e complexa. Tal hipótese se vê em muito reforçada também pelos índices de distribuição, onde a tipologia das ocorrências harmônicas demonstra valores praticamente dobrados em José Maurício. O acerto explícito dessa colocação no entanto não pode ser encarado de maneira sumária e absoluta, uma vez que sob outros aspectos -passos harmônicos e procedimentos de encadeamento de acordes, por exemplo- verificamos resultados inversos. Assim, se os instrumentos de síntese podem se oferecer como recursos de grande utilidade para o conhecimento mais apurado do universo musical, de um ou mais compositores, a interpretação de seus resultados merece também atenção e grande cautela. Tirarmos conclusões estanques à partir da comparação de características de um dado aspecto da linguagem de dois compositores pode contribuir para mal entendimentos comprometedores, ao não considerarmos a distância estético-estilística que os separa, ignorando em consequência os indicadores da função O” sua arte, bem como seus níveis próprios de inventividade (Kater, 1994, internet).

Por esse estudo um aspecto é revelador dos compromissos dos dois autores: a desconsideração da condição do pensável dos compositores do período colonial. Não há nenhuma referência deste condicionamento em Willy Correa, Régis Duprat, Carlos Kater e outros. A visão funcional da harmonia é um cânone explícito dos projetos de análise no Brasil, é uma regra tendencial. Em Willy Correa e Régis Duprat o sentido desta “opção” poderia justificar-se pela crença na questão da contemporaneidade, que seria “universal” inclusive impondo-se como síntese das particularidades da construção harmônica do passado.

Pese a preocupação com o estabelecimento de um corpus teórico da época, Kater adota como modelo de análise da estrutura funcional da harmonia e esta como elemento determinante do estilo (forma e melodia), Duprat adota firme a análise pela harmonia funcional, inclusive justifica essa adoção:

Todas as configurações acórdicas foram cifradas tendo por base os postulados da “Harmonia Funcional”, e isto de acordo com uma listagem codificada especial-mente estabelecida. Foram também objeto de análise as harmonias indiciais, representadas por “acordes” incompletos -isto é, formações despojadas da 3ª, 5ª ou mesmo fundamental-, devido porém não a um tratamento polifônico-contrapontístico mas sim em decorrência da própria fatura harmônica (Kater, 1994, internet)

Logo, considera inequívoca a opção vertical da escrita; e não mais a possibilidade de pensamento contrapontístico, mesmo quando esse resultasse numa homofonia-harmônica. Questões como encadeamento por estruturas hexacordais foram absolutamente descartadas pelos musicólogos dos textos citados:

Tem-se em vista aqui resguardar os elementos essenciais para um estudo da relação tensão/neutralização, com base no equilíbrio das polarizações internas dos acordes. Ao mesmo tempo, é reflexo também de uma hipótese desse trabalho para a qual tais despojamentos representam opções estéticas deliberadas do compositor e, por conseqüência, o simples “completar acordes” pelo restaurador musical diante de compassos ou partes faltantes é atitude que mascara e empobrece texturas harmônicas típicas de fortes características expressivas (Kater, 1994, internet)

Em breve resumo, a postura analítica era decorrente de uma hegemonia do pensamento funcional da harmonia. É um pensamento coletivo que se expressa. Por muitos relatos e anotações de aula desse tempo, nota-se que não havia uma abertura a outras possibilidades de ensino e análise.

A musicologia analítica internacional dessa época já descortinava inúmeros problemas composicionais do século XVIII: as hibridações modais da formação harmônica e sua herança dentro do sistema hexacordal, inclusive vinculadas a toda uma problemática de construção discursiva presa às estruturas que recobravam da retórica sua leis dialéticas (arte do equilíbrio das partes).

Especificamente sobre o problema da forma, sublinha-se uma aplicação de conceitos cristalizados, desde o final do século XIX, na análise formal da música. Existem conclusões que tornam clara a aplicação de conceitos pela recepção do tratado de Arnold Schoenberg,

*Fundamentos da Composição Musical*, publicado pela editora da Universidade de São Paulo, onde se concentrava um núcleo irradiador da vanguarda paulista de 1960. Adota a teoria das formas desconsiderando, por exemplo, problemas retóricos de disposição do discurso; é frequente encontrar adaptações formais, como, por exemplo, considerar a forma motetística, cuja estrutura é determinada pela disposição versicular, como rondós “transformados”.

Em síntese, a análise sobre a música no Brasil nasce imprimindo uma visão da contemporaneidade, com suas doutrinas estéticas e ideológicas que deslocam os problemas originais para as condições do elogio do presente! Este é um cânone que, somente nos tempos atuais, vem sendo desconstruído, mas que representa muito bem toda uma musicologia que teve, no modernismo, uma fixação em desmontar o conhecimento teórico acadêmico; e, posteriormente, pela vanguarda, que acreditava que a própria linguagem tradicional era absolutamente desprovida de diálogo com a forma de se expressar do tempo coevo.

### Referências bibliográficas

- Almeida, Renato. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguet & Comp., 1926.
- Crespo, Sílvio. O Hino a 4 de Marcos Coelho Neto. *Revista Música*, São Paulo, v. 1, n. 2, p.69-78, nov. 1990.
- Duprat, Régis et al. Música Sacra Paulista do Período Colonial; Alguns Aspectos de sua Evolução Tonal - 1774/1794. *Revista Música*, v. 1, n. 1, p.29-34, maio 1990.
- Fernandez, Lorenzo. A contribuição harmônica de Villa-Lobos para a música brasileira. *Boletín Latinoamericano de Música*, Rio de Janeiro, Tomo VI, p. 283-300, 1946.
- Kater, Carlos. Análise e Música Brasileira dos séculos XVIII e XIX. *Cadernos de Estudo: Análise Musical*, São Paulo: Atravez, n. 6/7, p.104-118,1994. Disponível em: <[http://www.atravez.org.br/ceam\\_6\\_7/analise%20\\_musica\\_bras.htm](http://www.atravez.org.br/ceam_6_7/analise%20_musica_bras.htm)>. Acessado em: 30 abr. 2011.
- Koellreutter, Hans-Joachim. O Ensino da música num mundo modificado. In: I SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COMPOSITORES, São Bernardo do Campo, outubro 1977. *Anais...* Disponível em: <<http://www.latinoamerica-musica.net/ensenanza/koell-ensino-po.html>>. Acessado em: 25 abr. 2011.
- Koellreutter, Hans-Joachim. *Harmonia Funcional: Introdução à teoria das funções harmônicas*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1980.
- Mendes, Gilberto. *Uma Odisséia Musical; dos mares do sul à elegância pop/art déco*. São Paulo: EDUSP; Editora Giordano, 1994.
- Maia, Antonio Cavalcanti. “Diversidade cultural, identidade nacional brasileira e patriotismo constitucional”. In: LOPES, Antonio Herculano; CALABRE, Lia Calabre (orgs.). *Diversidade Cultural Brasileira*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2005.
- Salles, Vicente et al. *Carlos Gomes: uma obra em foco*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.
- Versolato, Júlio. *Rumos da análise musical no Brasil: análise estilística 1919-84*. 2008. 125 fls. Dissertação (Mestrado em Musicologia/Etnomusicologia) - Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2008.

Volpe, Maria Alice. "National identity in Brazilian music historiography". In: *Indianismo and Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos*, p. 13-54. Tese de Doutorado (PhD). Austin: The University of Texas at Austin, 2001. Ann Arbor, Michigan: UMI-Research Press, 2001.

Volpe, Maria Alice. "A Teoria da Obnubilação Brasílica na História da Música Brasileira: Renato Almeida e a 'Sinfonia da Terra'". *XIII Encontro da Associação Portuguesa de Ciências Musicais "Os Espaços da Música"*, Universidade Nova de Lisboa, 2005. Versão atualizada publicada em *Música em Perspectiva*, vol. 1, nº 1, p. 58-71. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2008.

Volpe, Maria Alice. "Traços romerianos no mapa musical do Brasil". *Congresso Internacional "O Artista Como Intelectual no centenário de Fernando Lopes-Graça"*, Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra, Grupo de Investigação sobre Correntes Artísticas e Movimentos Intelectuais, Universidade de Coimbra, 2006. Versão revisada, *Colóquio Música e História No Longo Século XIX: De Caldas Barbosa a Baião*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2008. (Prelo)

Zeron, Carlos Alberto de Moura Ribeiro. *Fundamentos histórico-políticos da música nova e da música engajada no Brasil a partir de 1962: o salto do tigre de papel*. 1991. Dissertação (Mestrado em História Social) – FFLCH, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1991.

# Razão e sensibilidade para a musicologia contemporânea

Maria Alice Volpe

Universidade Federal do Rio de Janeiro

## Introdução: Manifesto

O presente ensaio propõe discutir os problemas teóricos da musicologia dedicada à música contemporânea à luz do reconhecimento da vocação ontológica das vanguardas do século XX (Gianni Vattimo, *Poesia e Ontologia*, 1985). Busca-se um campo teórico e metodológico para a análise e crítica da música contemporânea que possa absorver no seu bojo a proposta de recuperação do caráter ontológico da arte, expressa no Manifesto de 1963 (Régis Duprat, *Linguagem musical e criação*, 2005). O reconhecimento dessa “vocação ontológica” da música das vanguardas do século XX traz como fator crítico fundamental a compreensão de que estas foram apenas aparentemente formalistas e que seria um equívoco interpretá-las exclusivamente como movimento de renovação das linguagens e técnicas. Propôs, sobretudo, um “comprometimento total com o mundo contemporâneo [que] significa empenhar-se na resolução da fundamental contradição homem-história” e no reconhecimento da “realidade profundamente complexa” (Rogério Duprat, *Em torno do pronunciamento* 1963). No decorrer do século XX, a vocação ontológica da música teria sido apropriada e reelaborada pelos gêneros e estilos musicais, práticas culturais e espaços sociais que permeiam a vida contemporânea em sua realidade multicultural e global, promovendo uma estetização do cotidiano e novos modos de escuta. A complexidade do mundo contemporâneo coloca desafios para a musicologia, no que tange às suas escolhas teóricas e posturas críticas. Primeiro, essa nova realidade “multi-canônica” (Robert Morgan, *Rethinking musical culture*, 1992) e as novas poéticas labirínticas, particularizadas e sinteticamente pan-culturais, regionalizadas e estilizadoras de cânones – musicais e socio-culturais – tiveram como consequência a radicalização do colapso da abordagem sistêmica da análise (Duprat, 2005), demandando que a análise seja igualmente plural e se incline crescentemente para uma disposição crítica enquanto musicologia. Segundo, a aporia diante do impacto da vivência existencial do mundo contemporâneo, trazendo inescapavelmente a ampliação do conceito de fonte, registro, documento, cultura, música, processos criativos e escuta, e o impasse diante da impossibilidade de abordar ou “utilizar todas as suas fontes” colocado pela “apreensão instantânea, simultânea em sua produção” (Jean Lacouture, *A História Imediata*, 1978) pelo historiador, teórico ou crítico. Essa nova condição fragmentária, caleidoscópica, sintética e sensível radicaliza a necessidade da instauração plena de ‘razão’ e ‘sensibilidade’ na musicologia, de modo a que os seus campos teóricos, metodológicos e críticos possam acolher a proposta de recuperação do caráter ontológico da música contemporânea.

## A crítica do conhecimento

A assimilação (ou apropriação) de uma possível vocação ontológica pela musicologia contemporânea enfrentará necessariamente a crítica do conhecimento. No âmbito das poéticas propriamente ditas, “o caráter ontológico não se apresenta como um quadro unitário” (Vattimo, *Poesia e Ontologia*, 1985, p. 49). No campo epistêmico reconhece-se a impossibilidade de “através de um único sistema filosófico, dar explicações que tenham eficácia em todos os domínios do saber humano” (Stein, *Epistemologia e crítica da modernidade*, 2001, p. 21).

A perda da unidade nos diversos âmbitos, como diria Stein (2001, p. 21), “em nível cognitivo, em nível de conhecimento, em nível prático, em nível moral, em nível subjetivo, em nível artístico etc.” pode ser distinguida no conhecimento musicológico em suas diversas ramificações. A fragmentação estética das vanguardas do século XX instaurou a necessidade de reorientação dos preceitos musicológicos vigentes e de reformulação de seus instrumentais analíticos. O reconhecimento do relativismo cultural ratificado pela antropologia parece satisfazer parcela significativa da comunidade etnomusicológica. A legitimação do “outro” cultural enfraqueceu o discurso hegemônico. Transportado para os estudos da cultura urbana, injetou novas possibilidades de relativização dos conceitos norteadores sobre o que seria uma musicologia. As novas tecnologias e novas mídias da cultura contemporânea apropriaram-se das conquistas das vanguardas históricas e promoveram uma estetização do cotidiano e novos modos de escuta. Trouxeram ainda a intensificação de uma realidade multicultural e global. Indaga-se em que medida o conhecimento musicológico tem se transformado ao deparar com essa multiplicidade de vozes e quais implicações teria a referida “perda de unidade” para o redimensionamento da disciplina.

A crítica do conhecimento musicológico foi amplamente debatida durante as décadas de 1980 e 1990, tanto nas vertentes norte-americanas da etnomusicologia e da auto-denominada “Nova Musicologia”, quanto na vertente disseminada em diversos países e vinculada à Escola de Frankfurt. Destaco as décadas de 1980 e 1990 porque entendo que os desdobramentos das décadas seguintes, 2000 e 2010, não apresentam viradas teóricas contundentes, mas dão continuidade a um processo de assimilação de campos teóricos de áreas afins e dos quais a musicologia permanecia alijada – fenômeno que já se observava na Nova Musicologia – ou então resultante de maior interação entre a musicologia dos diversos países e suas respectivas correntes de pensamento. O musicólogo português Mário Vieira de Carvalho defendeu no congresso da IMS (Londres, 1997) que “a Sociologia da Música tem de começar por ser uma sociologia do conhecimento musicológico” e que “a sua primeira tarefa seria a de estudar as condições contextuais da produção do conhecimento musicológico e pôr em evidência como, também nesse campo, o discurso pretensamente científico e objetivo reflete, afinal, perspectivas histórico-sociais e ideologicamente situadas” (Vieira de Carvalho 1999, p. 13). E reconhecer que “o conhecimento é, pois, conflitivo, e é assumindo-o abertamente enquanto tal, nestes diferentes planos dialógicos, que importa desconstruí-lo e reconstruí-lo” (Vieira de Carvalho 1999, p. 16).

Na acepção abrangente das diversas sub-áreas a musicologia encetou – já logo após a Segunda Guerra Mundial, tendo continuidade na década de 1960 e intensificando-se especialmente nas décadas de 1980 e 1990 (ver Volpe 2004) – uma auto-crítica expressa explícita e enfaticamente por meio de editoriais, artigos e polêmicas que podem ser consideradas equivalentes aos manifestos das poéticas dos séculos XIX e XX. A musicologia teria vivido a sua “era dos manifestos” e gerou o fenômeno no qual a preocupação



pela justificação da razão de existir da disciplina predominou sobre a obra musicológica propriamente dita. Nesse sentido – e tal como nas vanguardas (cf. Vattimo, 1985) – a musicologia expressou a sua vocação ontológica, sem, no entanto, alcançá-la enquanto campo teórico. Mais do que o fim do grande relato, a disciplina se desestabilizava com o fim da unidade do conhecimento musicológico. Tratava-se, portanto, de um problema da teoria e crítica do conhecimento.

### **A superação do preconceito e a expansão do espaço estético**

A complexidade do mundo contemporâneo tornou imperativa a superação do preconceito (estético, racial, linguístico etc.) e, conseqüentemente, a dissolução das fronteiras (entre alta e baixa cultura, popular e erudito, centro e periferia, local e global etc.). A pluralidade de estilos, técnicas, práticas musicais performáticas – presenciais, virtuais e em redes interativas –, as novas possibilidades criativas pelas quais se diluem as categorias músico profissional x amador, músico com formação x sem formação, compositor x intérprete x ouvinte, e, ainda, as diversas modalidades expressivas que variam a sua ênfase em elementos indissociáveis de seus valores culturais, como comportamento, corpo, geração, tribos urbanas, cultura pop, resistências culturais locais, relações dinâmicas entre o local e o global...; enfim, uma miríade de realidades tem demandado não somente uma plácida aceitação do relativismo cultural e das novas tecnologias, mas sobretudo uma necessidade premente de que o musicólogo esteja permanentemente atento a esses novos horizontes, sob o risco de seu ofício se tornar obsoleto.

No lúcido ensaio *Rethinking musical culture* (1992), Robert Morgan discute o problema da superação do preconceito sob a ótica do “alargamento do cânone” e especula provisoriamente que “a própria ideia de cânone é rapidamente erodida: [...] uma vez que todas as músicas se tornam igualmente aceitáveis, todos os padrões se tornam igualmente irrelevantes. Encontramo-nos num mundo no qual, uma vez que tudo é valorizado, nada tem valor específico” (Morgan, 1992, p. 60). Mais adiante, Morgan afirma que essa conclusão seria precipitada, pois estaríamos num “processo de redefinir o nosso conceito de cultura, mais do que de descartar inteiramente a ideia de cânone” (p. 61). Morgan alerta ainda para a necessidade da musicologia “responder mais sensivelmente às diferenças” culturais dos diversos segmentos: étnico, de gênero etc. (p. 61). Renova-se, portanto, o relativismo cultural: cada grupo ou cultura estabelece os seus padrões de excelência, eficácia ou validade. Morgan pondera: “Idealmente, esse quadro produziria uma cultura da tolerância e uma ampla compreensão, onde diferenças são importantes e padrões de excelência ainda são aplicáveis” (p. 61). Finalmente, Morgan apresenta a sua conclusão: “O conceito tradicional de cultura, como um complexo unificado de elementos que funcionam juntos de modo a integrar um todo homogêneo, [esse conceito de cultura] tem que ser abandonado em favor de um conceito de cultura que permita um alto nível de diversidade e instabilidade” (p. 58). “Cultura não é mais percebida como uma ordem consistente, mas algo em constante movimento que se estabelece apenas momentaneamente, e diversamente, para prover *frameworks* temporárias” (p. 59). Necessariamente, “os pressupostos canônicos terão que ser inteiramente repensados à luz das pluralidades culturais e musicais dos dias presentes” (p. 61). “O conceito de ‘bom’ e ‘ruim’ perdeu a sua aura de universalidade” (p. 61) e urge assumir essa realidade plural e em constante transformação, compreendida numa “estrutura multicanônica” (p. 61).

Fator vizinho a essa superação de preconceitos que integra a “estrutura

multicanônica” de Morgan é a expansão do espaço estético. Na década de 1960 coincidiram diversas posturas que alimentaram o pensamento e as artes que hoje denominamos da pós-modernidade: temos as coletâneas de ensaios *Silence* (1961) de John Cage e *Obra Aberta* (1962) de Umberto Eco, os diversos escritos de Marshall McLuhan – entre os quais destacamos *The Gutenberg Galaxy* (1962), *Understanding media: the extensions of man* (1964, cuja tradução de Décio Pignatari foi publicada no Brasil no mesmo ano), *The medium is the message: an inventory of effects* (1967) –; na música erudita brasileira temos o Manifesto do Grupo Música Nova (1963); no campo da filosofia *Verdade e Método* de Hans-Georg Gadamer e *Poesia e Ontologia* (originalmente publicado em 1967) de Gianni Vattimo; na música popular brasileira o movimento da Tropicália (1967-8); e no âmbito sócio-político-cultural internacional, o movimento renovador de maio de 1968, em Paris.

O Grupo Música Nova expressou preocupações pela expansão dos processos tradicionais de comunicação e pelo envolvimento da máquina no processamento analítico e criativo. A estetização do cotidiano foi crescentemente incorporada ao universo de consumo no decorrer do século XX (Jameson, 1996, p. 24) e atingiu proporções inusitadas no século XXI com as novas possibilidades informáticas e redes de comunicação virtuais. Ao mesmo tempo em que o acesso à tecnologia possibilitou que grupos culturais pudessem sair das “margens” e integrar-se ao “mainstream”, as fronteiras entre alta cultura e cultura de massa estão mais fluídas. A música foi certamente parte fundamental desse processo de estetização do cotidiano, especialmente na medida em que as diversas estéticas e estilos integram-se a perfis de consumo; e, no caso da cultura pop, fala-se mesmo em cotidianação do espetáculo. Enquanto alguns críticos culturais observam os processos de massificação como fator homogeneizador da cultura, outros consideram a cultura contemporânea como fenômeno fragmentado numa miríade de possibilidades de linguagens e estéticas.

O “inevitável encontro” entre membros do Grupo Música Nova e o movimento da Tropicália trouxe para a cultura de massa a discussão sobre a fusão da linguagem poética, da crítica e da apropriação do popular, do nacional e do internacional, diluindo as fronteiras entre “alta” e “baixa” cultura (Duprat e Volpe, 2009, p. 594 e 598, passim). Convive-se, ainda, com sobreposições históricas e inovações tecnológicas, reconhecidas como integrantes do “pensamento musical contemporâneo” (Paynter, 1992).

A superação dos preconceitos (e, portanto, o alargamento do cânone) é tópica e advém da relativização antropológica, sociológica e estética – na qual se incluem valores morais e de comportamento – em suma, da legitimação do multiculturalismo, sobretudo nos novos contextos urbanos. O que nos preocupa, especificamente, é como tal “superação de preconceitos”, “alargamento do cânone” e “expansão do espaço estético” atingem o problema “teórico” da disciplina.

Não podemos deixar de reconhecer a grande dificuldade de nos situarmos enquanto musicólogos, analistas da música ou críticos culturais especializados em música. Essa dificuldade advém, sobretudo, de não termos nos preparado para enfrentar os desafios da “história imediata” (Lacouture, 1990). Agrava-se, ainda, pela multiplicidade de referenciais, que discutiremos a seguir.

### **O fim da unidade e o advento da razão múltipla**

A revolução foi mais do que uma dissolução das fronteiras: não foi meramente uma questão de superação dos preconceitos, alargamento canônico e expansão estética, mas uma provocação paradigmática que atinge a própria “epistemologia” da musicologia. Como

enuncia Ernildo Stein (2001) para o campo da filosofia: “não é mais possível sustentarmos que um único sistema filosófico possa dar explicações que tenham eficácia em todos os domínios do saber humano” [...] Estamos, portanto, diante “do fim da unidade do conhecimento humano”. Reconhecer que “o conhecimento é fragmentário, esfacelado” (Stein, 2001), no que tange à musicologia, não se trata apenas de reconhecer o fim do grande relato histórico. Vemos aí uma similitude ao discutido por Ernildo Stein, no campo da filosofia, ao reconhecer “o fim dos grandes sistemas filosóficos”. Trata-se, portanto, do fim de uma unidade do sistema do conhecimento musicológico. Reconhecer essa nova realidade multicanônica (Morgan) é reconhecer não somente a “fragmentação do conhecimento” e a “multiplicidade de vozes” (como diria Habermas), mas o fim de uma unidade do sistema do conhecimento musicológico.

Ernildo Stein (2001) afirma que o fim da unidade do conhecimento humano problematiza “o conteúdo da racionalidade”. Indagamo-nos o que isso significaria ao ser levado para o conhecimento musicológico. Quais seriam as consequências de se problematizar, ou seja, de se questionar o conteúdo da racionalidade vigente na musicologia em suas dimensões analíticas, historiográficas, etnográficas, sociológicas, críticas etc.? Podemos dizer que vale para o conhecimento musicológico o que Stein afirma para a filosofia: “na contemporaneidade coexistem várias posições que se toleram entre si” (Stein, 2001). Reconhecer que haveria “uma razão que se manifesta na multiplicidade de suas vozes” (segundo Habermas, apud Stein, 2001) é reconhecer o advento da razão múltipla. Arriscamos dizer que estaríamos em um projeto neo-iluminista, ou que não teríamos superado o racionalismo. Essa seria a solução dada pela filosofia analítica. Buscaremos um outro caminho na filosofia continental. Reportamo-nos novamente ao heideggeriano Ernildo Stein, por meio do lúcido ensaio do musicólogo Régis Duprat (*Linguagem musical e criação*, 2005, p. 20): “a estrutura lógica nunca dá conta inteiramente do conhecimento. A par da forma lógica dos processos cognitivos, precisamos da interpretação”.

Consideramos, portanto, que falar em “multiplicidade de vozes” é insuficiente para equacionar o problema. Parece-nos que o ponto fundamental é o colapso da “afirmação da razão”, ou seja, o colapso do projeto iluminista. Precisamos considerar a razão como indissociável da sensibilidade. O reconhecimento da natureza fragmentária do conhecimento demanda a compreensão da indissociabilidade entre razão e sensibilidade. Urge compreender a ontologia hermenêutica para reformularmos nossas posturas musicológicas, analíticas, históricas, antropológicas, sociológicas e críticas.

### **A reontologização da musicologia**

O primeiro musicólogo a propor a ontologia como uma postura teórico-conceitual para a musicologia foi Leo Treitler (*History and the ontology of musical work*, 1993). Ao discutir os conceitos de obra, partitura e performance *vis a vis* dos modos de transmissão, oral e escrita, de um determinado repertório ou obra musical, Treitler afirma: “Não há um aspecto de transmissão da música que não revele a fluidez de sua condição ontológica”. Em cada tradição “devemos inferir um estado ontológico da música diferente”, ou seja, específico de cada tradição, e “um papel distinto à partitura”, quando for o caso de tradição escrita, “em relação à obra musical”, quando esse conceito existe na tradição musical em questão, “e à performance”. Treitler reconhece ainda que a partitura e a performance são equivalentes enquanto referências “ontológicas” para a transmissão de um repertório, pois em algumas tradições a performance pode desempenhar a mesma função que em

outras tradições desempenha a partitura, qual seja, oferecer os elementos que identificam e distinguem determinado repertório ou obra musical, o que em nível teórico é proposto por Treitler como a “ontologia da obra musical” (Treitler, 1993, p. 493, passim).

Esse conceito fluido de “música” oferecido pela ontologia tem potencial a ser ainda explorado pela musicologia. Causa até certo estranhamento que após quase 20 anos e vindo de um musicólogo da reputação e envergadura intelectual de um Leo Treitler, esse campo teórico-conceitual não tenha gerado os desdobramentos que, levados às últimas consequências, poderiam ter provocado uma virada paradigmática na musicologia.

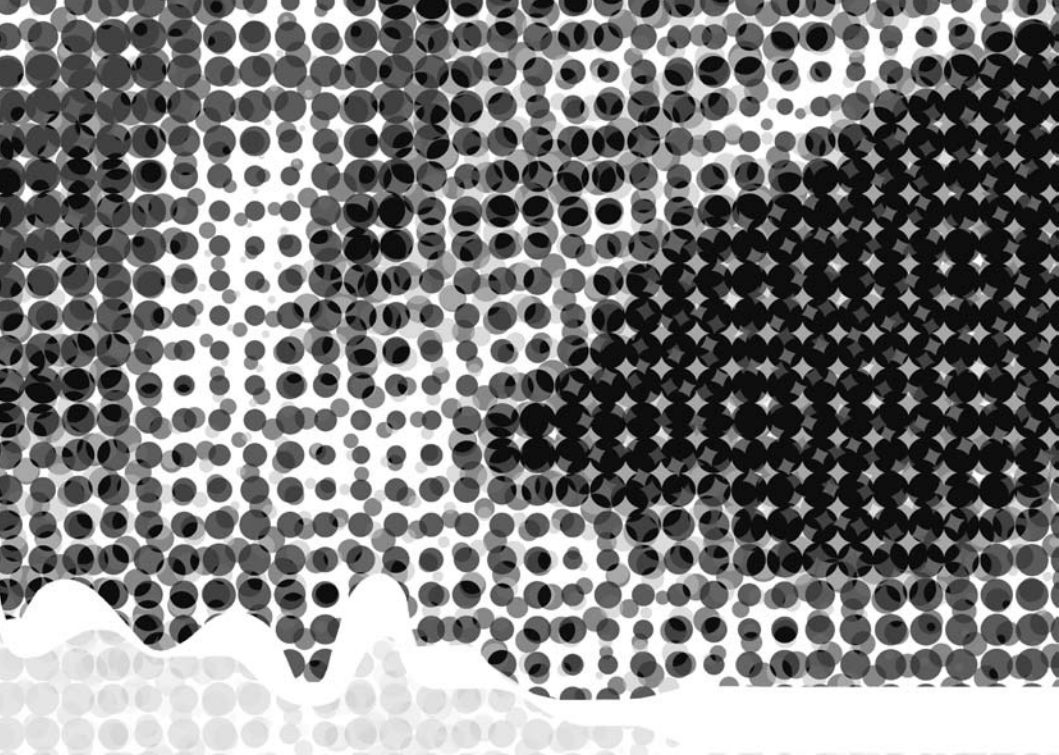
Chamo atenção aqui para uma outra dimensão da proposta de Treitler, importantíssima porque ultrapassa, ou melhor, supera uma conclusão precipitada e equivocada de que Treitler estaria vendo na ontologia uma possibilidade de reafirmar a “autonomia da obra musical”. Certamente esse não é o caso, sobretudo porque estaria contradizendo a própria corrente filosófica em que se insere a ontologia. Trata-se de uma dimensão que tem sido convencionalmente tratada pela musicologia e etnomusicologia em termos de “música e contexto”, “música em contexto” ou “música como contexto”. Um estudo aprofundado da filosofia continental, onde se insere a fenomenologia, a ontologia e a hermenêutica, redimensionaria a compreensão teórico-conceitual desse problema. Embora essa discussão ultrapasse os limites deste ensaio, cabe salientar um enunciado pertinente de Treitler, que continuo a parafrasear aqui de modo a atingir uma generalização teórica: que deva ser dada uma “dimensão histórica” a essas relações entre música, performance e seus modos de transmissão oral e escrita; [...] “é preciso reconhecer as pressões culturais, institucionais, ideológicas e políticas que possam impingir um ou outro tipo de relação” entre esses fatores (Treitler, 1993, p. 493, passim); em suma, perguntas fundamentais como “quais são os limites da música” [...] “variam de acordo com cada tradição e mesmo dentro de uma mesma tradição essas relações se transformam no decorrer do tempo histórico”. Essas relações em constante transformação são justamente os “marcos da história da música”(Treitler, 1993, p. 495-6).

Retornando à vocação ontológica das poéticas do século XX e as implicações para o campo teórico da musicologia, reporto-me sinteticamente a alguns pontos do pensamento de Gianni Vattimo (1985, *Poesia e Ontologia*, 1985, cap. 2 passim) que podem ser transplantados para o conhecimento musicológico: o alcance ontológico tem um sentido diverso para as várias poéticas. Algumas poéticas “reivindicam para a arte um alcance ontológico vendo-a como forma de conhecimento da realidade, até mesmo mais adequada que outras, particularmente do que o pensamento discursivo”(p. 50). Outras poéticas vão além ao propor a arte como uma “fundação de realidade” (p. 53). “A arte”, e para nós a música (independente de qualquer juízo de valor), “funda um mundo enquanto funda um novo sistema de significados”, [...] instaura] “uma nova abertura do mundo”, uma “nova ordem dentro da qual [se estabelecem] sentidos e relações novas” (p. 90) [...] e “representa a inauguração de uma certa ordem das coisas dentro da qual a humanidade vive e faz as suas escolhas” (p. 91). Tal como Vattimo considera a arte, propomos aqui que a musicologia reontologizada compreenderia que a música “é interlocutora de um diálogo, e não ‘objeto’ de discurso” (p. 64). E sintonizados com o ensaio de Régis Duprat (*A musicologia à luz da hermenêutica*, 2007), propomos aqui que fazer musicologia tornar-se-ia “interpretação e diálogo”; portanto, hermenêutica.

## Referências bibliográficas

- Duprat, Régis. “Linguagem musical e criação”. *Brasiliana*, Revista da Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, n. 19, p. 12-21, janeiro 2005.
- Duprat, Régis. “A Musicologia à luz da Hermenêutica”. *Claves* (Universidade Federal da Paraíba), João Pessoa, n. 3, p. 7-19, maio 2007.
- Duprat, Régis e Volpe, Maria Alice. “Vanguardas e posturas de esquerda na música brasileira (1920 a 1970)”. In: Illiano, Roberto e Sala, Massimiliano (eds.). *Music and Dictatorship in Europe and Latin America*. Brepols: Turnhout, 2009, p. 573-611.
- Duprat, Rogério. “Em torno do Pronunciamento”, Revista Invenção, 1963.
- Jameson, Fredrick. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- Lacouture, Jean. “A História Imediata”. In: Le Goff, Jacques. *História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 215-240.
- Morgan, Robert P. “Rethinking musical culture: canonic reformulations in a post-tonal age”. In: Bergeron, Katherine e Bohlman, Philip (eds.). *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*. Chicago: University of Chicago Press, 1992, pp. 44-63.
- Paynter, John. *Companion to Contemporary Musical Thought*. London: Routledge, 1992.
- Stein, Ernildo. *Epistemologia e crítica da modernidade*. Ijuí: Editora Unijui, 2001.
- Treitler, Leo. “History and the ontology of the musical work”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 51 no. 3, (Summer 1993): 483-497.
- Vattimo, Gianni. *O fim da modernidade: nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. [1985]. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- Vattimo, Gianni. *Poesia e Ontologia*. Nova edição aumentada. Milão: Mursia, 1985. Trad. Régis Duprat (no prelo).
- Veira de Carvalho, Mário. “Prefácio”. In: *Razão e Sentimento na Comunicação Musical: Estudos sobre a Dialéctica do Iluminismo*. Lisboa, Relógio D’Água, p. 13-21, 1999.
- Veira de Carvalho, Mário. “Sociology of Music as Self-Critical Musicology”, Comunicação ao XVI Congresso da International Musicological Society, Londres, 1997. In: Greer, David. (ed.). *Musicology and Sister Disciplines – Past, Present, Future*. Oxford: Oxford University Press, p. 342-366, 2000.
- Volpe, Maria Alice. “Análise musical e contexto: propostas rumo à crítica cultural”. *Debates* (Revista do Programa de Pós-graduação da Uni-Rio), Rio de Janeiro, v.7, p. 113-136, 2004.





# **tensão entre o discurso teórico e o discurso artístico**





# Escuta: lugar das multiplicidades musicais

*Carole Gubernikoff*

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Antes de tudo gostaria de alertar a todos sobre a quase informalidade deste texto. Não vamos encontrar nele as referências aos musicólogos da atualidade, pois procurarei filtrar e expor de maneira bem pessoal, uma perspectiva que não é nem de unificação, nem de conciliação, no sentido das alianças circunstanciais, mas uma aprendizagem que só foi possível graças a uma predisposição pessoal e a uma disponibilidade para a expansão da sensibilidade. Foi a experiência de trabalhar com a filosofia da diferença, principalmente na leitura de textos de Gilles Deleuze, que me propiciou sair dos enredamentos das contradições produzidas pelas filosofias da identidade e que me levou a tentar expor um pensamento da multiplicidade musical.

A teoria musical é uma das áreas mais antigas e tradicionais do conhecimento humano. Podemos trabalhar com a hipótese que a música não apenas faz parte como é fundadora dos processos de racionalização da cultura como a conhecemos, uma vez que ela se encontra no centro da criação dos mitos órficos e da fundação da matemática. A música tem tido, na história do pensamento, a mesma importância e atenção que a linguagem, a matemática e as ciências, não havendo nas demais artes (com exceção da literatura) um corpo teórico tão significativo e profundo quanto o da teoria musical, que se manteve documentada e preservada em volumes de tratados que se encontravam nas bibliotecas e nos depósitos de obras raras e históricas dos grandes centros de pesquisa europeus.

A situação começou a mudar principalmente a partir do século XX, quando as bibliotecas e universidades dos Estados Unidos passam a adquirir coleções importantes que vão nutrir seus departamentos de música e de musicologia. Como resultado deste esforço e ainda do trabalho de tradução de textos que não estavam ao alcance nem dos músicos nem dos musicólogos, começa um processo de popularização dos textos fundamentais da teoria musical que abre as portas de um universo de possibilidades que a teoria musical passa a oferecer aos musicólogos, intérpretes e compositores. A existência das coleções e de suas traduções, além da digitalização e disponibilização de bibliotecas inteiras, permite pela primeira vez um acesso quase ilimitado ao conhecimento da história da música, seja através de partituras, seja através das obras teóricas, memórias, correspondências, artigos críticos, textos pessoais, rascunhos. Ou seja, além da popularização através das técnicas de gravação e divulgação, a disponibilização digital está produzindo uma verdadeira revolução nos estudos da música. A quantidade de informação disponível torna o exercício da teoria um campo de intensidades e de desafios em que se sobrepoem épocas e culturas, incluindo nelas as tradições orais.

Estabelecer as relações entre as teorias e o exercício efetivo da música em suas diferentes musicalidades, através dos tempos e dos estilos se torna uma questão complexa, se transforma num campo de intensidades onde se podem traçar conexões que não são

óbvias. Aquilo que parecia congelado ou cristalizado ganha uma nova vida através da leitura dos textos originais que configuraram nossa experiência de vida musical. Poderíamos citar como exemplo o barroco que nos tem sido apresentado como uma época, uma teoria, um estilo, uma coleção de gêneros e a época do florescimento da harmonia tonal e da consolidação do tempo medido. Entretanto, se observarmos com mais cuidado veremos que esta cartografia nos engana sobre o terreno. Se nos detivermos na versão que Deleuze nos dá de Leibniz e do barroco, descobriremos as inúmeras leituras e entradas que esta palavra nos abre. Nele a alegoria da voluta e do ornamento se mostra como uma exterioridade que se interioriza pela sensibilidade e como a nova sensibilidade se transforma exteriorizando novas formas. Estes movimentos de dobras e desdobras se unem na constituição de um único mundo, que também possui suas fraturas. Apenas para ficar na superfície dos fatos, sabemos hoje que Bach não apreciava e nem mesmo concordava com a inversão dos acordes proposta por Rameau. Ou seja, na base de nossas presunções sobre a harmonia e a inversão dos acordes, fato que poderia parecer consagrado pela teoria musical, verificamos que elas se sustentam muito mais em mitos que em realidades efetivas. Se nos detivermos ainda no texto de Rameau, veremos que “inversão dos acordes” não é aquela que é ensinada nas salas de aula de hoje.

O título do livro já é sugestivo das intenções de Rameau, *Tratado de Harmonia Reduzida a seus Fundamentos Naturais*. Neste livro, ele vai partir de autores anteriores, como Zarlino, para a descrição do som e de suas qualidades a partir de um corpo ressonante.

Um aspecto que chama a atenção para o livro é seu título, no qual aparecem como correlatas a redução e a naturalização. A redução ou simplificação proporia cartesianamente uma base lógica que ordenasse a realidade confusa, uma vez que a música como era exercida em sua época, lhe parecia realizada sem observância dos “fundamentos” naturais. Rameau procurava reduzir a complexidade musical a três tipos de acordes: os tetracordes com dobramento da oitava, que são os acordes de tônica, os tetracordes com sétima, que são os acordes de dominante e os tetracordes com sexta, que são os acordes de subdominante. Duzentos anos mais tarde, Hugo Riemann proporá também uma simplificação. O título de um de seus livros é *Harmonia Simplificada ou A Teoria da Funções dos Acordes*, As “simplificações” de cada um, entretanto, compreendem diferentes entendimentos. A “harmonia simplificada” de Riemann se baseia na função dos acordes e a de Rameau na tipologia dos acordes. Apesar de ambos apresentarem três possibilidades, as três funções de Hugo Riemann são construídas sobre tríades e os acordes de Rameau em tétrades. Estas diferenças não são pequenas, pois em sua base está a discussão da incorporação da dissonância ao acorde. No caso de Rameau a sétima e a sexta estão incorporadas aos acordes e as resoluções se darão localmente. No pensamento por tríades, as resoluções serão originárias de movimentos lineares das vozes e não estão incorporadas às harmonias. Ambos, entretanto, defendem a naturalidade da música e têm como objetivo principal, restringir o número de regras a poucos elementos simples. Para eles, a música em sua realização lhes parecia caótica, confusa e desordenada. Ou seja, podemos ler seus textos como um combate e uma resistência àquilo que a sensação lhes apresentava como desordenado. O fato de o próprio Rameau ser um tecladista, numa época em que o baixo contínuo poderia apresentar uma complexidade notacional muito grande, colabora com a hipótese de que sua busca se inclinava mais a uma racionalidade que a uma verdade absoluta, mesmo se nos últimos anos de sua vida acreditava ter descoberto um princípio universal que ultrapassava os limites da música. Se compararmos estes processos de racionalização e estruturação na música com as

preocupações formalistas a partir do século XIX, elas se apresentaram para a música muito antes das teorias lingüísticas supostamente mais estruturalistas.

Se me permitem um comentário paralelo, tenho a convicção de que a teoria musical tem desenvolvido sistemas mais racionais e lógico do que as teorias lingüísticas que no século XX apareceram como “novas metodologias” a serem aplicadas à música. Nos textos até aqui mencionados, os objetivos são os de racionalizar e de fundamentar o exercício da música em regras simples. Talvez seja este o segredo da influência destes autores sobre gerações de compositores.

Desde o início do século XX se instaurou uma possibilidade de ruptura da teoria tradicional da música com as práticas composicionais. Esta possibilidade, de uma ruptura total, entretanto não foi possível, uma vez que as bases para que ela efetivamente acontecesse se provaram bastante frágeis. Não estou defendendo uma posição conservadora em relação às correntes composicionais, mas constatando a imensidão da tarefa que foi a quebra de um pensamento hegemônico. Identifico o pensamento de Heinrich Schenker como o grande esforço de síntese final da teoria tonal na qual se conjugam o contraponto e harmonia a partir das regras da polifonia germânica. Surpreendentemente, e sintomático para nós que vivemos em plena atmosfera da harmonia funcional entendida como a harmonia jazzística da música popular, seu alvo de discordância teórica não foi um contemporâneo, mas a verticalização empreendida por Rameau no século XVIII, que ele considera falsa por não ter levado em consideração as regras de resolução da dissonância, por sua inclusão nos acordes, e a força da *Urlinie*. No final do século XX e início do século XXI se discutia ainda, a naturalidade, ou melhor, a naturalização do sistema tonal. Além das divergências e discrepâncias entre compositores no século XVIII, podemos observar através da leitura do livro de Dahlhaus sobre as origens da harmonia tonal, duas linhagens que vinculam a teoria harmônica a diferentes fundamentos. A de François Joseph Fétis que questiona a naturalidade do discurso musical, apesar de reconhecer o caráter humano da música. Fétis defende a posição do caráter cultural da harmonia. Para isso descreve longamente as diferentes escalas e modos de músicas produzidas em diferentes épocas e regiões num livro dedicado à história da música que se detém cuidadosamente na descrição e na formalização das diferentes culturas musicais. A tradição do estudo dos modalismos e dos diferentes sistemas escalares darão origem também à importância que o modalismo e o diatonismo terá em tratados como o de Vincent D'Indy com repercussões na composição de autores brasileiros do século XX, inclusive na de Villa Lobos. Lendo os textos de Fétis encontramos um vocabulário inaceitável para os dias de hoje, mas coerente com evolucionismo e o historicismo dominantes, quando se referia aos povos “bárbaros” e “primitivos”. Se pensarmos que a Fétis publicou seu *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* em 1844 e apesar de ser considerado o primeiro livro a dar um sentido à palavra harmonia, mostra, de um ponto de vista retrospectivo, que a unidade do discurso da natureza musical foi uma construção social.

No início do século XX temos duas posições francamente antagônicas, dentro de um mesmo referencial cultural e social: o da naturalidade dos acordes e dos encadeamentos das funções, defendido por Hugo Riemann e o da mudança histórica e gradual, defendida por Schoenberg que vai conduzi-lo à proposição da emancipação da dissonância, da harmonia expandida e finalmente à quebra da “naturalidade” da resolução tonal. Esta gradativa incorporação das dissonâncias teria como finalidade a “superação” histórica do sistema tonal além de garantir “a supremacia da música alemã”, por mais cem anos. Entretanto,

o que assistimos ao longo do século XX foi a fragmentação do discurso totalizante e não a superação de uma história de caráter absoluto e hegeliano.

A fragmentação teórica, pois a realidade sempre foi complexa, foi acompanhada pelos novos meios de registro sonoro e pela multiplicação da sensibilidade através das gravações e da popularização do repertório de concerto, do registro de musicalidades tradicionais regionais para efeito de estudo etnográfico e o repertório produzido com finalidade de consumo em níveis industriais. O coroamento desta trajetória se dará quando os próprios meios de gravação e reprodução serão objeto de experimentação e criação, com ou sem auxílio de computadores e seus sistemas de programação.

Vou me deter apenas em algumas correntes que a partir da década dos cinquenta no século XX, aprofundaram a fragmentação através da proposição de um pensamento da singularidade e da individuação que passariam também a ser observadas e analisadas do ponto de vista de uma episteme contemporânea.

A “superação” da dissonância pressupõe tanto uma harmonia expandida como a ultrapassagem da tonalidade como registro exclusivo da legitimação musical, conforme os tratados escritos ao longo da história da música europeia. Os valores que davam valor às músicas estavam necessariamente associados à utilização do sistema tonal em seus estágios mais “avançados”. Quando Arnold Schoenberg propõe a expansão do conceito de harmonia, através da incorporação das dissonâncias presentes nos parciais mais afastados da fundamental da série dos harmônicos, não ficou bem esclarecido se a superação deveria ser seguida de maneira genérica, como a harmonia tonal ou se seria uma expansão “vocabular” necessária para expressar um *pathos* específico de sua poética. O fato de Schoenberg ter publicado livros sobre harmonia, contraponto e forma e nunca ter sistematizado sua própria invenção num tratado ou dado aulas de sua metodologia, nos faz pensar que ele não a considerava minimamente amadurecida ou completa para publicá-la ou dar aulas. Mais ainda, as peças compostas dentro das técnicas dodecafônicas foram acompanhadas de questionamentos relativos ao timbre, como as realizações de *Sprechgesang*, principalmente em *Pierrô Lunar*, e a peça *Farben*, para orquestra que significa literalmente *Cores*. Em *Farben* a “melodia de timbres” é uma proposta muito diferente da vertente francesa, representada por Debussy, em que a própria harmonia é tratada como timbre e não como uma “orquestração/instrumentação”. Mas as especulações estéticas sobre a superação da harmonia serviram e muito para quebrar a hegemonia da música tonal como estava sendo realizada pelos ultra-românticos do final do século XIX, sem aderir ao modernismo neo clássico que produzia obras agradáveis e belas, sem dúvida, mas sem o rigor auto imposto por Schoenberg e seus discípulos. As qualidades que vemos nas obras extraordinárias que levaram à formulação e à realização do dodecafonismo se referem mais a uma integridade estética, uma aversão ao efeito fácil que a uma vontade de agradar ou de obter um sucesso de público. A senda da especulação estética e da composição como pensamento a partir de uma ética e de uma estética rigorosas e sem concessões estava aberta e terá repercussões na segunda metade do século XX.

Podemos chegar finalmente aos anos 50 e nos referirmos ao aprofundamento das questões éticas e estéticas da segunda metade do século XX. A segunda figura importante para o aprofundamento das questões estéticas e éticas da segunda metade do século XX é a de Olivier Messiaen que, apesar de sua vinculação ao modalismo diatônico, dificilmente seria confundido com um compositor neoclássico tradicional dos anos 30 ou 40. Sua busca por novas alternativas harmônicas, que se baseavam num sistema bastante pessoal de entendimento das

ressonâncias para a construção de modos e acordes e suas pesquisas profundas na utilização de novas configurações rítmicas, além das temáticas religiosas e voltadas para a natureza, lhe confere uma singularidade extraordinária dentro do panorama musical dos anos 40 e 50.

A partir daí estava aberta a possibilidade do pensamento da singularidade musical.

Vou me deter em apenas um dos aspectos que venho pesquisando em relação às singularidades do século XX e a relação entre teorias pessoais singulares e a produção de obras. A este propósito, além da tese de doutorado e de artigos sobre a composição na segunda metade do século XX, vou apontar dois trabalhos, *Boulez, compositor pensivo*, sobre a intelectualidade artística e *Boulez, a análise musical e Notations*.

Na relação entre teoria e obra e uma possível tensão entre os discursos teóricos e artísticos, uma das conclusões parciais até o momento é que por mais que Boulez tenha deixado textos teóricos sobre a composição musical e sobre suas obras, elas (as obras) nunca são diretamente o personagem principal de seus textos. Este tema, por mais paradoxal e irônico que pareça, foi exaustivamente tematizado pelo próprio Boulez, principalmente os textos em que se concentrava em explicar suas técnicas e deduções de outros compositores. Na década dos 60<sup>1</sup> explicou sua teoria do isomorfismo, ou seja, da transposição de uma mesma forma de um conteúdo (verbal e poético) para outro conteúdo (musical), mantendo a mesma “forma”. Ele nomeou esta operação de *presença ausente*<sup>2</sup>: algo que está lá e ao mesmo tempo não é o mesmo. O mesmo no caso das transposições estruturais ou formais, o transporte ou a metáfora de um conteúdo a outro (da poesia para a forma musical) mudam drasticamente a natureza da expressão. 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 à sua formação tradicionalista no Conservatório de Paris, aliada à admiração por um compositor como Stravinsky. As observações empíricas, se relacionadas à abundante produção teórica de Boulez, demonstram que como bem salientou Jean Jacques Nattiez, que Boulez é o mais tradicionalista dentre os compositores de vanguarda, sendo um compositor tão ambíguo em suas proposições quanto Schoenberg, que ele mesmo elegeu como o pai freudiano que deveria ser em morto. Poderíamos continuar citando as teorias cósmicas de Stockhausen e as intervenções do acaso em John Cage e assim, para cada compositor aquilo que em minha tese de doutorado eu chamei de metafísica de compositor: um pensamento sobre como as metafísicas pessoais criaram estéticas pessoais que eu acredito, nunca pretenderam atingir uma globalidade genérica, mas que abriram a possibilidade de pensamento da singularidade. Paradoxalmente, a escuta das multiplicidades no presente vai produzir na própria escuta uma transformação tão profunda que o pretensão sistema hegemônico do passado também sofre uma transformação.

No pensamento da singularidade a relação não se dá entre modelo e obra, como se fosse uma língua e uma fala, mas entre a potência de uma obra e as forças musicais que nela produzem um campo expressivo. Além da questão expressiva de cada obra podemos continuar nos apoiando nas metodologias da musicologia tradicional, ler os textos, as inúmeras entrevistas, as explicações e as bulas de cada obra, a reprodução dos rascunhos, visitar os centros de documentação. Mas, a força de expressão a encontramos na própria obra que se abre como questão para o pensamento. O modelo “grande compositor/obras”

---

<sup>1</sup> Boulez (1966)

<sup>2</sup> “Poésie, centre et absence” in Boulez (1985).

cede lugar a um não lugar onde há apenas obras cuja potência é a de se dirigirem para a escuta partilhada pelas diferentes escritas e escrituras, sejam elas impressas, performáticas, orais, eletrônicas ou digitais. Os compositores que desenvolveram suas estéticas nos anos 60 e 70, principalmente, procuraram construir sistemas pessoais que se transformaram, praticamente, numa “metafísica de artista”.

Mas, a idéia de que algo que se convencionou chamar de serialismo integral, que se apresenta de maneira diferente em cada compositor, seja John Cage, Stockhausen, Boulez ou Pousseur, se transformasse em um sistema genérico falhou, mas não deixou de produzir grandes obras. Assim como a estética do som, com a libertação do ruído, das possibilidades de criação de sínteses sonoras artificiais ou a manipulação de sons gravados. Neste campo, o impacto da música eletroacústica foi tão intenso, que mesmo transformada em suas versões de vídeo música e de multi-meios e sua difusão pelos ambientes pop e hip hop, continua produzindo um impacto sobre a sensação musical e transformando as relações com a escuta, que é o lugar das multiplicidades. Cada uma destas diferenças deverá produzir um encontro com as velhas forças da racionalização musical que as selecione e que as faça brilhar, seja como composição, seja como teoria.

Neste campo, a tensão entre o discurso teórico e o discurso artístico perde valor argumentativo para dar lugar à identificação das forças musicais que as diferenciem para formar o bloco de sensação música.

### Referências bibliográficas

Boulez, P. *Relevés d'apprenti*. Paris: Seuil, 1966.

Boulez, P. *Jalon, pour une décennie*. Paris: Christian Bourgois, 1985.

Dahlhaus, C. - *The Origin of Harmonic Tonality*, New Jersey, Princeton Un. Press, 1990.

Deleuze, G. *A dobra, Leibniz e o barroco*, Rio de Janeiro, Papirus, 1988.

D'Indy, V. – *Cours de Composition Musicale*, Paris, A. Durand, 1912 .

Fétis, F.J. - *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, (Paris and Brussels, 1844).

Kintzler, C. *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Minerve, 1983.

Nattiez, J. J. – «Boulez à l'âge postmoderne: le temps de répons», in *Le combat de Chronos et d'Orphée*, Paris, Christian Bourgois, 1993.

Rameau, J. P. – *Traité de l' Harmonie*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1986.

Riemann, H. *Simplified Harmony, or the Theory of the Tonal Functions of Chords*, London, Augener, 1896.

Schenker, H. *Harmony*, Chicago, University of Chicago Press, 1954.

Schoenberg, A. - *Harmonia*, São Paulo, UNESP, 2002.

# O discurso dos compositores, entre técnica e hermenêutica

Didier Guigue

Universidade Federal da Paraíba\*

## O discurso do artista

Coincidiu com as minhas primeiras reflexões sobre as tensões entre o discurso teórico e o discurso artístico a notícia de que o diretor de cinema dinamarquês Lars von Trier, que estava participando do Festival de Cannes onde concorria seu último filme, *Melancholia*, tinha sido declarado *persona non grata* pela direção, por ele ter afirmado publicamente sua empatia com Adolf Hitler e sua felicidade de se descobrir origens nazis (Le Monde, 2011). O filme, no entanto, permaneceu em competição, pois a direção entendeu “sancionar um homem, não uma obra” (Le Monde, 2011). Esse fato ilustra um dos aspectos tangentes à discussão em pauta, mas que não vou desenvolver: a tensão entre o discurso e a ideologia do artista, e sua obra, e como ambos eventualmente dialogam, sendo inclusive admissível o total divórcio, sem que no entanto a alcunha de incoerência se revele pertinente na apreciação desta relação.

Ele trouxe à tona em minha mente o escândalo midiático provocado por Stockhausen quando publicou sua interpretação dos ataques às Torres Gêmeas no dia 11 de Setembro de 2001 em Nova York, segundo a qual aquilo era “a maior obra de arte de todos os tempos” (Stockhausen 2002 [2001]). Tal como para Trier, a interseção entre tal postura e a obra necessita ser mediada e abordada com precauções<sup>1</sup>. No entanto, diferentemente de Cannes, o Festival de Hamburgo, onde o compositor estava programado, cancelou tudo, sobrepondo portanto um juízo de valor moral por cima de um juízo estético, que resultou invalidar.

## Análise *versus* hermenêutica

Fator frequente de tensão, a relação entre a obra e o discurso do artista no entanto não cerne diretamente o foco desta mesa. Para tratar mais especificamente deste tema, irei agora propor um recorte a partir do ponto de vista de Kofi Agawu, que fala, antes, de tensão entre a *análise musical fundada numa teoria* e a *hermenêutica musical* (Agawu 2007 [1996])<sup>2</sup>. Pela primeira expressão deste binômio, o autor se refere a um “estudo técnico fundamentado numa teoria musical explícita”, ressaltando que cabe esta especificação na medida em que existem abordagens analíticas mais “superficiais” na sua forma de explicitar seus fundamentos (Agawu

---

\* Trabalho realizado com o apoio do CNPq.

<sup>1</sup> Sobre este caso, Pedro Peixoto Ferreira comenta oportunamente que “a idéia central do compositor é relevante para compreendermos como o sagrado pode ser uma fonte de conhecimento e, portanto, como a confusão entre arte, ciência e terrorismo pode ser muito mais reveladora de nossa atual situação do que a sua separação paranóico-fascista” (Ferreira 2003).

<sup>2</sup> Todas as traduções dos trechos deste artigo para o português são minhas, realizadas a partir da sua versão em francês.

2007 [1996], p. 94). Seu modelo para esta categoria de estudos é o método analítico de Schenker, que se singulariza, como todos sabem, por uma simbólica gráfica que dispensa a verbalização. O que o autor se propõe a questionar é a pertinência da oposição entre essas duas atividades, uma vez acordado, segundo ele, que a abordagem puramente teórica constituiria um estágio necessário e prealável à qualquer hermenêutica (Agawu 2007 [1996], p. 95-96).

O problema parece, para ele, residir na dificuldade em se operar “uma transição crível e natural entre as narrações que integram uma análise fundada na teoria e aquelas que emergem de um esforço hermenêutico menos limitado e mais heterogêneo sob o ângulo da interpretação”, sendo geralmente insatisfatórios nas suas respostas os “casamentos de conveniência” entre “os *motivos estruturais* (oriundos da análise fundada na teoria), e os *elementos expressivos* (oriundos da hermenêutica)” (Agawu 2007 [1996], p. 96).

Enquanto que a análise estrutural, ao depender de premissas teóricas, permite uma verificação do método, o esforço hermenêutico “permite afirmar ou sugerir, ser persuasivo ou retórico, sem ter que debater provas” (Agawu 2007 [1996], p. 105). Donde, conclui, sua predileção no espírito pós-moderno dos tempos atuais, e o correlato desfavor da análise estrutural, pois que seus procedimentos estritos e sua meta-linguagem simbólica limitem “os vôos livres poéticos dos quais se delicia a análise hermenêutica” (Agawu 2007 [1996], p. 105).

Nesta arguição, cabe insistir que a forma com que Agawu apresenta a dicotomia não poderia ser mais acentuada, por ter como paradigma o sistema schenkeriano ortodoxo, que é, conforme lembramos, totalmente auto-suficiente com seus gráficos. Apesar da sua grande disseminação, considero que este modelo constitui todavia a exceção, não a regra geral. A imensa maioria das análises musicais fundadas em teorias se apoia numa retórica verbal para as suas demonstrações, no que deveria facilitar a sua aproximação com a atividade hermenêutica. De fato, Agawu clama, ou melhor, clamava na época da redação do seu artigo, meados dos anos noventa, para uma flexibilização da abordagem schenkeriana, ao afirmar que “enquanto permanecerá fundamental o estatuto do gráfico, será impossível desenvolver uma hermenêutica musical que faça justiça às visões de Schenker” (Agawu 2007 [1996], p. 103)<sup>3</sup>. Pregando, em toda lógica e de forma bastante consensual, uma integração das duas vertentes, o musicólogo africano pondera, em conclusão, que a análise baseada na teoria se torna de fato uma hermenêutica quando consegue dissolver seus suportes conceituais “num espaço narrativo mais aberto e flexível” (Agawu 2007 [1996], p. 106).

Não tenho a pretensão de formular aqui uma sentença a respeito da evolução desta problemática desde então. Apenas fico com a impressão de que, de fato, as abordagens integradoras entraram na prática corrente da musicologia hoje em dia, donde me pergunto sobre a *tensão* posta como temática desta mesa, ansioso para ouvir a opinião dos colegas.

## **O discurso de Messiaen**

Prosseguindo, gostaria de apresentar dois exemplos de discursos que talvez possam contribuir para documentar a discussão. O primeiro deles é não somente um “clássico” como também se constitui como uma singularidade no mundo da musicografia: é o duplo discurso que Olivier Messiaen sempre manteve em relação à sua própria obra — por um lado, um

---

<sup>3</sup> Agawu retraza sucintamente o percurso de Schenker para demonstrar que na verdade a dimensão hermenêutica do seu modelo, presente nas suas primeiras obras teóricas, foi progressivamente eliminada, em prol de uma melhor pedagogia e reproductibilidade do mesmo (Agawu 2007 [1996], p. 99).



discurso técnico-pedagógico, destinado a explicitar e formalizar os seus procedimentos composicionais, inclusive para fins de verificação e reprodução, e por outro lado, um discurso que, visando propor chaves interpretativas, alcança o “fantástico” por meio de um “processo de fabulação que busca uma aproximação” com a inefabilidade do processo criativo (Ribeiro 2010, p. 71). Na sua comunicação “Os discursos sobre a música e suas instâncias criativas” no XX Congresso da Anppom (Ribeiro, 2010), do qual pego emprestada esta demonstração, Ribeiro cita como exemplo o texto que serve de *Introdução* ao primeiro movimento do *Quatuor pour la fin du temps*, a *Liturgie de Cristal*. Faça aqui uma tradução livre do original:

“Liturgia de Cristal: entre 3 e 4 da manhã, o acordar dos pássaros: um melro ou um rouxinol solista improvisa, cercado de poeiras sonoras, de um halo de trinos perdidos muito alto nas cimos das árvores. Transponham isto no plano religioso: terão o silêncio harmonioso do céu” (Messiaen, 1942, s.p.).

Ribeiro observa com justeza que “as palavras ali dispostas não são a explicação da peça musical, tampouco uma transposição de idéias, mas uma extensão do próprio movimento musical”, onde cada frase funciona como substitutivo ou *ersatz* de “um conjunto de interações musicais” (Ribeiro, 2010, p. 71). O mais interessante, todavia, é que Messiaen opera com muito facilidade uma troca de modalidade discursiva, já que logo em seguida parte para uma explicação da sua “linguagem”, que no caso se fundaria nos números primeiros e num sistema rítmico baseado num valor breve e suas multiplicações (Messiaen, *op. cit.*, Ribeiro, 2010, p. 72). Ribeiro sugere que se pense esta duplicidade como se fosse a junção de “dois regimes de palavras constituindo discursos musicais de natureza distinta [sic]. Um em que as palavras geram imagens de um fragmento musical e, simultaneamente, disparam um processo criativo por ressonâncias com outras formas de entendimento, outros saberes. E outro em que as palavras são elementos lógicos que possuem um mínimo de permanência que convém à elaboração de um sistema” (Ribeiro, 2010, p. 71). Observando que “é fácil notar que o primeiro regime [...] tende à pluralidade, a disjunção, à proliferação de idéias”, enquanto que o segundo visa “um sentido musical exclusivo”, conclui que os dois “mundos” se encontram intimamente vinculados pela permanente troca entre um discurso “onde a criatividade encarnada na matéria sonora não cessa de sofrer mudança, a se estender sobre outros domínios, e outro onde a identidade é reforçada para dar forma e permanência a um conjunto de relações sonoras” (Ribeiro, 2010, p. 71).

## O discurso de Lachenmann

O meu segundo exemplo de discurso será “caseiro”, na medida em que vou expor as minhas tentativas pessoais de interpretação dos princípios estéticos que norteiam o processo criativo do compositor alemão Helmut Lachenmann. Este exercício teve como fundamento inicial a teorização que o compositor formulou em diversos textos<sup>4</sup>. Não tensiono entrar em detalhes aqui, já que fugiria do objetivo desta mesa. Publiquei na revista *Opus* uma pequena introdução ao pensamento do compositor, qual me permito remeter os ouvintes interessados (Guigue, 2007). Esta formalização teórica possui duas vertentes. A primeira forma uma sólida base técnica que constitui uma espécie de “marca registrada” perene do compositor, perpassando grande parte da sua produção. Esta base gira, por um lado, em torno do conceito de *música concreta instrumental* e, por outro, numa tipologia das relações do som estruturado com o tempo e a forma, no topo da qual a *Klangstruktur* representa o *caos estruturado em sonoridade ordenada no eixo do tempo*.

<sup>4</sup> A maioria é reunida em Häusler 1996.

A segunda vertente de formalização, em compensação, ficou bastante evolutiva, de modo que, caso se despreze a devida contextualização, pode-se chegar precipitadamente à impressão de contradição. Diz respeito quanto à maneira com que resolveu lidar com os processos históricos de composição, em particular o sistema tonal, entendido por ele especificamente como *movimento musical orientado*. Lachenmann começa, nos idos dos anos sessenta, rejeitando sumariamente o tonalismo como expressão esclerosada de uma arte burguesa. Esta rejeição, todavia, toma antes a aparência de uma provocação, não contra a tonalidade como tal, mas contra uma certa “encarnação da ignorância” burguesa, nas palavras de Elke Hockings (Hockings, 1995, p. 8). Isto explicaria porque nas composições daquela época, ele evitou dar aos movimentos ou gestos sonoros um *sentido* que seja identificável.

Ulteriormente, no entanto, especificamente a partir dos anos setenta, ele preferiu considerar que o problema era menos o de saber como escapar da influência tonal, que lhe pareceu, afinal, inevitável, por fazer parte do “ruído branco” da cultura ocidental, do que o de realocar este tonalismo latente no universo particular de cada obra, para melhor cercá-lo, domá-lo. O resultado desta mutação se refletiu imediatamente nas composições, que passam a recuperar certa “gestualidade coesiva” (muito evidente, por exemplo, em *Serynade*, sua grande obra para piano, composta em 1998), que ele teria condenado, outrora, como “forma absurda” (Hockings, 1995, p. 8.) A alusão ou a tendência a evocar uma dinâmica tonal, que certas estruturas das obras desta época mais recente possuem, se deve a sua “aura”, esta “natureza segunda” dos sons que põe em volta deles um mundo de “associações, de recordações, de reminiscências do conhecido, [...] que proporcionam sentido” (Lachenmann 1986). Em vez de renegá-los, o compositor defende “a ‘reconciliação’ com o que estava temporariamente obsoleto: com elementos melódica, rítmica e harmonicamente definidos, e até consonantes” (Lachenmann 2004, p. 60).

A análise da sua obra por meio do sistema tipológico desenvolvido pelo compositor, que evoquei acima, não somente proporciona a interpretação funcional das unidades sonoras dentro de um organismo coerente — outra vez, dentro da perspectiva de Lachenmann, uma forma de reatar com a música histórica, no caso, a da grande tradição germânica —, mas também permite verificar que atinge de fato o objetivo de *ordenar as sonoridades no tempo*<sup>5</sup>.

Monstrarei um curtíssimo exemplo musical que me parece oferecer uma excelente síntese de como Lachenmann concretiza, na música, este conjunto de teorias, e como, reversamente, o uso das mesmas dá acesso à atividade hermenêutica. É tirado do V. movimento de *Ein Kinderspiel* para piano (Lachenmann, 1980) (Figura 1).

The image shows a musical score for Helmut Lachenmann's *Ein Kinderspiel, n. 5, p. 16, sist. 1.* It consists of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The piano staff begins with a dynamic marking of *f sempre*. The bass staff has several dynamic markings: *p*, *sempre sim.*, and *suu bassa*. Below the staves, there are five harmonic analysis symbols: **Gm**, **V/V**, **V**, **V/V**, and **V**. Brackets connect these symbols to specific measures in the score. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

Figura 1. Helmut Lachenmann, *Ein Kinderspiel*, n. 5, p. 16, sist. 1. Interpretação harmônica do autor.

<sup>5</sup> Apresento uma versão concisa desta análise, baseada na tipologia de Lachenmann, in Guigue, 2008. A versão completa é publicada em Guigue, 2009, em francês, e 2011, em português (no prelo).

Dentro da tipologia de Lachenmann, este trecho se caracteriza como *Klangfluktuation*, uma construção que promove uma suspensão do tempo (Guigue 2007, p. 100). Observem os encadeamentos de acordes nesses quatro compassos, atribuídos à mão esquerda, depois duplicados na outra mão. Revelam constituir uma oscilação harmônica, cujo centro de gravidade implícito seria, sem nenhuma ambiguidade possível dentro de um contexto tonal, a tônica Sol menor. Sua iminência, que poderá ser frustrada ou não, está inelutavelmente preparada pelo movimento pendular entre suas dominantes secundária e primária, alternativamente, como mostram as cifras. Porém – e é aí que a dialética lachenmaniana se expressa – de acordes, esses objetos apenas têm a aparência: na realidade, são *filtros acústicos* de um *ruído*, que, no caso, toma a forma de um *cluster* tocado *f* pela mão direita.

Essa “tonalidade”, então, não é nada além de um *fantasma*, cuja *aura* arroteia o barulhento *cluster*, este, sim, bem presente na *realidade*. Embora de forma totalmente oposta às propostas neo-tonais contemporâneas, Lachenmann incorpora o passado na sua linguagem, por meio de alguns dos seus mais conotados artifícios, num universo onde eles não podem mais ser percebidos como objetos referenciais colados ou citados. Ele reintroduz a dialética tonal para confrontá-la ao presente.

### Conclusão

Em síntese: o caso de Messiaen é singular na medida onde ele mesmo já vem propondo sua própria hermenêutica, enquanto que encontramos em Lachenmann uma situação mais convencional onde a atividade interpretativa fica por conta de um observador terceiro, embora o compositor esteja sugerindo várias chaves. O que acaba se desvendando dos dois exemplos que eu trouxe para a discussão, o de Messiaen e o de Lachenmann, é uma mão-dupla permanente, aparentemente isenta de tensão, entre o discurso teórico formalizador e um discurso hermenêutico mais abrangente.

### Referências bibliográficas

Agawu, K. Analyse musicale contre herméneutique musicale (Bégou, G., trad.). In: Grabocz, M. *Sens et signification en musique*. Paris: Hermann Musique, 2007, p. 93-106. Do original “Music Analysis Versus Musical Hermeneutics. Signs in Music”, (Bruhn, S., ed.). *The American Journal of Semiotics*, vol. 13, N. 1-4, p. 9-24, Fall 1996 [1998].

Ferreira, P. P. “Arte, ciência e terrorismo: a produção de conhecimento e o sagrado”. *Comciência*, 2003, atualizado em 10/07/2004. <http://www.comciencia.br/200407/reportagens/17.shtml> (acessado em 22/05/2011).

Guigue, D. “*Serynade* e o mundo sonoro de Lachenmann”. *Opus* vol. 13 nº 2, p. 92-109, 2007.

Guigue, D. “*L’ars subtilior* de Helmut Lachenmann: une incursion dans le monde sonore de *Serynad*.” *Filigrane, Musique, esthétique, sciences, société*, nº 7, p. 159-188, 2008.

Guigue, D. *Esthétique de la Sonorité. L’héritage debussyste dans la musique pour piano du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: L’Harmattan, 2009.

Guigue, D. *Estética da Sonoridade. A herança debussista na música para piano do Século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2011 (no prelo).

- Häusler, J. (ed.). *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996.
- Hockings, E. "Helmut Lachenmann's Concept of Rejection". *Tempo, Nova Série*, Nº 193, p. 4-14, 1995.
- Lachenmann, H. *Ein Kinderspiel*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1980.
- Lachenmann, H. "Über das Komponieren". *Musiktexte*, vol. 16, p. 9-14, 1986. Tradução francesa: "De la composition". *Entretemps*, nº 10, p. 7-22, 1992.
- Lachenmann, H. "On My Second String Quartet ('Reigen seliger Geister')". *Contemporary Music Review*, Vol. 23, Nº 3/4, 2004, p. 39-51.
- Messiaen, O. *Quatuor pour la Fin du Temps*. Paris: Durand, 1942.
- Monde, Le. Le festival de Cannes sanctionne Lars von Trier mais son film reste en compétition, artigo. *Le Monde*, 19 de Maio de 2011. [http://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2011/05/19/le-festival-de-cannes-sanctionne-lars-von-trier-mais-son-film-reste-en-competition\\_1524516\\_766360.html#ens\\_id=1524668](http://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2011/05/19/le-festival-de-cannes-sanctionne-lars-von-trier-mais-son-film-reste-en-competition_1524516_766360.html#ens_id=1524668) (acessado em 22/05/2011).
- Ribeiro, A.S.P.O. "Os discursos sobre a música e suas instâncias criativas". Florianópolis, *Anais do XX Congresso da Anppom* (Ray, S., org.), 2010, p. 69-73.
- Stockhausen, K., "Huuuh! Das Pressegespräch am 16. September 2001 im Senatzzimmer des Hotel Atlantic in Hamburg". *MusikTexte*, no. 91, 2002, p. 69–77. Tradução em inglês na Wikipedia: [http://en.wikipedia.org/wiki/Karlheinz\\_Stockhausen](http://en.wikipedia.org/wiki/Karlheinz_Stockhausen) (acessado em 22/05/2011).

# Contribuições da virada lingüístico-pragmática de Wittgenstein para o entendimento das relações musicais

*Pauxy Gentil-Nunes*

Universidade Federal do Rio de Janeiro

## Música e linguagem

A aproximação entre linguagem e música tem sido, nos últimos 50 anos, uma tarefa recorrente (resenhas históricas podem ser encontradas em vários trabalhos, como Sundberg 1976, Sloboda 1985, Monelle 1992, Swain 1997, Patel 2008) - justificada, em grande parte, por semelhanças visíveis entre as duas práticas (ver Sloboda, 1985, p. 17-20). Patel, por exemplo, aponta que

o papel central da música e da linguagem na existência humana e o fato de ambas envolverem seqüências sonoras complexas e significantes naturalmente enseja a comparação entre os dois domínios (...) os humanos são inigualáveis em sua habilidade em construir sentido a partir do som<sup>1</sup>. (Patel, 2008, p. 3)

Da mesma forma, Swain (1997, p. 3) observa que “a íntima associação entre música e linguagem (...) tem sido reconhecida (...) desde os tempos antigos”<sup>2</sup>. Ainda que

críticos e estetas eminentes, como Hanslick e Langer, e finalmente compositores, como Strawinsky, tenham repudiado esta analogia”<sup>3</sup>, (...) a idéia da música como linguagem tem sido revivida, revitalizada por novas fontes de conhecimento<sup>4</sup>. (Swain, 1997, p. 3)

Swain cita como exemplos destas fontes:

uma nova geração de compositores, que admitem a ‘expressão’ como um dos poderes da música; a semiologia musical de J. J. Nattiez e, acima de tudo, a crescente montanha de evidências da ciência cognitiva que sugere afinidades fundamentais entre a cognição da música e da linguagem,<sup>5</sup> (Swain, 1997, p. 4).

<sup>1</sup> “The central role of music and language in human existence and the fact that both involve complex and meaningful sound sequences naturally invite comparison between the two domains (...) humans are unparalleled in their ability to make sense out of sound”.

<sup>2</sup> “The intimate association of music and language (...) had been recognized (...) since the ancient days”.

<sup>3</sup> “Eminent critics and aestheticians, such as Eduard Hanslick and Susanne Langer, and finally composers, such as Strawinsky (...) have dismissed the analogy”.

<sup>4</sup> “(...) the idea of music as language has been revived, revitalized by new sources of insight”.

<sup>5</sup> “(...) a new generation of composers who admit ‘expression’ to be among the powers of music; the musical semiotics of Jean-Jacques Nattiez; and, above all, the growing mountain of evidence from

Diferenças entre o funcionamento da linguagem e da música não impedem o estabelecimento do paralelo, e são reconhecidas por vários autores como idiossincrasias. Patel (Swain, 1997, p. 4), por exemplo, aponta que “a música organiza alturas e ritmos de maneiras que a fala não consegue, e lhe falta a especificidade da linguagem em termos de significado semântico”<sup>6</sup>. A linguagem continua sendo, até o momento, um dos principais, senão o principal paradigma para a organização das pesquisas musicais, principalmente dentro do campo da composição e da análise.

Na última década, alguns autores (Lidov 2005, Barucha 2006, Brown 2006, Cram 2009), têm indicado um caminho novo para a questão. Não no sentido de encontrar mais fundamentos para o estabelecimento de semelhanças ou diferenças entre as duas práticas, mas considerando o estabelecimento de novos paradigmas dentro da própria linguagem, decorrentes da virada lingüístico-pragmática articulada pelo ‘Segundo Wittgenstein’. Estes paradigmas ainda estão sendo avaliados dentro da esfera da filosofia e da epistemologia, e encontram-se em fase de abordagem incipiente dentro do campo da música.

O presente artigo pretende usar o paradoxo de Mênon, enunciado por Platão (2001), e de grande importância para a abordagem lingüístico-pragmática, para ilustrar a importância da proposta de Wittgenstein e apontar caminhos para eventuais abordagens musicais.

### **Paradoxo de Mênon**

Em *Mênon*, Platão relata o diálogo entre o discípulo e seu mestre, Sócrates, acerca da natureza da virtude. Ao indicar várias respostas à questão, surge a dúvida a respeito do reconhecimento e definição do conceito de virtude. Sócrates admite não saber o que ela é; mas está disposto a procurar o que ela possa ser. É neste momento que Mênon emite a sua famosa aporia:

E de que modo procurarás, Sócrates, aquilo que não sabes absolutamente o que é? Pois procurarás propondo-te que tipo de coisas, entre as coisas que não conheces? Ou ainda, que no melhor dos casos, a encontres, como saberá que isso é aquilo que não conhecias? (Platão 2001, p. 49)

O que Mênon evoca é questão da anterioridade (ver Dickmann 2005). Para conhecer, é necessário ter consolidadas noções anteriores a respeito do que se busca, sob o risco de não se poder reconhecer o objeto procurado, o que leva a um raciocínio circular. Sócrates conclui:

(...) pelo visto, não é possível ao homem procurar nem o que conhece nem o que não conhece? Pois nem procuraria aquilo precisamente que conhece – pois conhece, e não é de modo algum preciso para tal homem a procura – nem o que não conhece – pois nem sequer sabe o que deve procurar. (Platão 2001, p. 49)

Para resolver este impasse, Sócrates introduz o conceito de reminiscência, que se originaria de reencarnações progressas:

---

the cognitive scientists that suggests fundamental affinities between the very cognition of music and language”.

<sup>6</sup> “music organizes pitch and rhythm in ways that speech does not, and lacks the specificity of language in terms of semantic meaning”

Sendo então a alma imortal e tendo nascido muitas vezes, (...) não há o que não tenha aprendido; de modo que não é nada de admirar, tanto com respeito à virtude quanto ao demais, ser possível a ela lembrar aquelas coisas justamente que já antes conhecia. (Platão 2001, p. 53)

O apelo à reminiscência pressupõe a preexistência da alma em relação ao corpo, implicando assim em uma visão dualista, que viria a ser replicada de várias maneiras, em diferentes épocas subseqüentes. Em todas elas, há o apelo à mítica para explicação da constituição básica do conhecimento.

Santo Agostinho, por exemplo, faz referência à reminiscência ao abordar a questão do conhecimento:

Acerca de tudo o que compreendemos, consultamos não ao que fala fora em alta voz, mas à verdade que rege interiormente o espírito humano. Mas aquele que é consultado e ensina é Cristo, de quem já se falou que habita no homem interior<sup>7</sup>(apud Piacenza, 1992, p. 36-37).

Segundo Vargas (2009), é evidente, neste texto de Agostinho, a influência do platonismo: “o recolher-se dentro de si mesmo para receber a luz não parece outra coisa que a teoria da busca das reminiscências de realidades percebidas no mundo das idéias de Platão”.

Neste caso, Vargas observa uma importante característica da reminiscência:

o conhecimento passa a ser um assunto privado. A comunicação e a linguagem aparecem como algo inessencial ao conhecimento. A dimensão intersubjetiva, a comprovação da objetividade de qualquer conhecimento por parte dos outros, passa a ser algo agregado extrinsecamente. (Vargas, 2009)

Da mesma forma, Descartes atualiza a idéia de reminiscência em sua conceituação das ‘idéias inatas’, que Sell caracteriza como

idéias formadas a partir das verdades eternas que o sujeito é capaz de identificar como princípios que subjazem às regras do seu próprio intelecto e que são identificadas através de uma faculdade de percepção que Descartes denomina *luz natural da razão* ou *intuição intelectual*. (Sell, 2002, p. 13)

Assim como Descartes, Leibniz irá agregar ao seu modelo ontológico a idéia de auto-suficiência, ainda mais acentuada pelo conceito de mônada:

Este autor formula a monadologia, segundo a qual cada indivíduo do universo é um mundo à parte, é um todo, incapaz de perceber, comunicar-se ou estabelecer qualquer outra relação com os demais indivíduos; formula também a teoria da

---

<sup>7</sup> “Acerca de todo lo que comprendemos, consultamos, no al que habla afuera en alta voz, sino a la verdad que rige interiormente al espíritu humano. Pero aquél que es consultado y enseña es Cristo, de quién se há dicho que habita en el hombre interior”

'harmonia preestabelecida' segundo a qual as mônadas, embora incomunicáveis entre si, percebem o mundo e agem como se pudessem interagir umas com as outras. Para Leibniz, em cada mônada já está contida, em todos os detalhes, toda a história do universo. (Sell, 2002, p. 17)

Da mesma forma, Kant, apesar de ter reformulado os termos da discussão do inatismo, passando a usar a expressão '*a priori*', ainda assim repete a estrutura reminescente: "Por conhecimentos *a priori* entendemos não os que ocorrem independentemente desta ou daquela experiência, mas absolutamente independente de qualquer experiência" (Kant 2001, p. 24).

Sell (2002) também aponta Chomsky como um autor estruturalista que defende o inatismo - herdeiro assumido de Descartes, mas fundamentado em novas bases. A hipótese de Chomsky, segundo Sell, é a de que "o conjunto das capacidades cognitivas humanas possui uma estrutura fundamental determinada biologicamente" (Sell, 2002, p. 24). Chomsky (1977) acredita em um "sistema de princípios, condições e regras que constituem elementos ou características de todas as linguagens humanas não apenas por acaso, mas por necessidade (...) invariável para todos os seres humanos"

Mesmo a tradição em que Wittgenstein (ainda o Primeiro) se desenvolve como filósofo, qual seja a filosofia analítica de Frege e Russell, se vê enredada na tradição reminescente. Enquanto buscava o entendimento do mundo a partir das construções lingüísticas que o descrevem, a filosofia analítica se confrontava com a necessidade da postulação de um sujeito transcendental (ver Cuter 2006). As sentenças complexas que constituem o mundo são constituídas por unidades mais simples - as sentenças atômicas - que, por sua vez, seriam construídas a partir de 'objetos simples', que na prática nunca se mostram, uma vez que os objetos do cotidiano sempre são complexos - necessitam de sentenças atômicas para serem descritos. A definição do que seriam os 'objetos simples' nunca ficou clara, dentro da filosofia analítica. Soluções iniciais foram levantadas por colegas e filósofos, a maior parte delas considerando os 'dados sensíveis' como possíveis candidatos a 'objetos simples'. Mas no final da seqüência de significações, haveria um conceito primevo, essencial, a partir do qual todos os outros elementos seriam derivados, possuídos por um sujeito transcendental. Este conceito nunca foi encontrado.

### **A virada lingüístico-pragmática**

Em seu livro póstumo, *Investigações Filosóficas* (Wittgenstein 1945), o filósofo propõe uma solução para a necessidade da reminescência e superação do sujeito transcendental. Este passo é considerado por muitos filósofos como um marco na história da filosofia (Gottschalk 2007, Melo 1981, Scruton 1981).

Embora ainda estivesse centrada em questões concernentes ao significado e aos limites do proferimento significante, seu ponto de partida se tornaram, não as imutáveis abstrações de um ideal lógico, mas os esforços falíveis da comunicação humana. Ao mesmo tempo, o elemento humano não seguiu a via usual da epistemologia, mas um caminho totalmente surpreendente. (...) Isso resultou não apenas em uma nova avaliação da natureza da linguagem, mas também numa revolucionária filosofia da mente. Os problemas metafísicos que Kant, Hegel e Schopenhauer tentaram resolver são re-expressos como dificuldades na interpretação da consciência. Assim entendidos, repentinamente se afiguraram



capazes de serem resolvidos. (Scruton 1981)  
Gottschalk, por exemplo, aponta que

Bem menos conhecida na área da filosofia da educação, mas nem por isso menos impactante e prenhe de conseqüências, é a crítica que Wittgenstein faz ao essencialismo de Platão, sugerindo a partir dela uma nova atitude filosófica, que vai permitir a elucidação completa (embora não definitiva) dos enigmas filosóficos e, em particular, proporá uma saída inusitada para o paradoxo do conhecimento dos sofistas: “não pense, mas olhe!” (Wittgenstein, [1945], #6). Em outras palavras, não necessitamos de teorias metafísicas para justificar a possibilidade do conhecimento. Basta que observemos o uso efetivo que fazemos de nossos enunciados lingüísticos em diferentes contextos. Veremos, então, que eles cumprem funções e papéis os mais diversos, levando-nos a organizar nossas experiências empíricas e mentais *pragmaticamente*, ou seja, de modo bem distante do ideal de exatidão e de precisão a ser alcançado através do uso de nossos conceitos como preconizado pelas idéias de Platão e de seus herdeiros neo-platônicos. (Gottschalk, 2007, p. 3)

O que Wittgenstein propõe é muito mais do que uma nova teorização a respeito da constituição do conhecimento. O próprio estilo do filósofo reflete sua posição crítica com relação à função significativa das palavras, e a necessidade de se entender o sentido dentro do que chama genericamente de “jogos”.

(...) ao invés de aplicar a maiêutica socrática para refutar as convicções iniciais de seus interlocutores de modo a conduzi-los a reformulá-las em direção a uma definição precisa do conceito de jogo, Wittgenstein sugere fazer a *terapia* deste conceito, a saber, propõe que olhemos para as semelhanças e diferenças entre suas diversas aplicações, e observemos a trama de relações que vai se estabelecendo, constituindo-se, assim, gradualmente, a “robustez” do conceito. (Gottschalk, 2007, p. 3)

Melo (1981, p. 65) aponta as principais características do pensamento do ‘Segundo Wittgenstein’:

- a) A linguagem passa a ser concebida como um conjunto heterogêneo, sem fronteiras definíveis a priori, com distintos domínios regidos por regras impermutáveis;
- b) Recusa-se que haja uma forma geral da proposição, constatando-se a existência de enunciados com estatutos e funções não unificáveis: enunciados descritivos, performativos, prescritivos, conjeturais, etc.;
- c) Critica-se e recusa-se a idéia de que existe uma Lógica única, absolutamente rigorosa, espelho da arquitetônica de uma realidade monística;
- d) Recusa-se que às palavras estejam afixados significados unívocos ou essencialistas, passando a admitir-se que, na maioria dos casos, o sentido duma palavra é o seu *uso real* neste ou naquele agenciamento lingüístico.

Outro ponto importante da nova proposta, de difícil apreensão imediata, é a negação da

linguagem privada, o que caracteriza a posição de Wittgenstein como diametralmente oposta à de Agostinho, Descartes, Kant, Leibniz e Chomsky, como visto anteriormente. A idéia de que temos acesso privilegiado às sensações e pensamentos internos é refutada como simples construção – uma ilusão. “*Um processo ‘interior’ necessita de critérios exteriores*” (Wittgenstein 1945, # 580):

O argumento central contra linguagens privadas é que, a menos que uma linguagem seja compartilhada, não existe maneira de distinguir entre usar a linguagem corretamente e usá-la incorretamente; apenas a comunicação com um outro pode fornecer uma verificação objetiva. (Rodrigues, 2010, p. 25)

A linguagem, como qualquer jogo, é construída na ação cotidiana, nos costumes. As regras são definidas através da exposição a elas, em um ambiente intersubjetivo. Sem esta fundamentação social, o sentido não se estabelece. Fica assim, totalmente descartado qualquer tipo de inatismo. O sujeito é sempre uma construção social.

O que denominamos ‘seguir uma regra’ é algo que um homem pudesse fazer apenas uma vez na vida? – E isto é naturalmente uma anotação sobre a gramática da expressão ‘seguir a regra’. É impossível que um homem, uma única vez, tenha seguido uma regra. Não pode ser que uma comunicação tenha sido feita, que uma ordem tenha sido dada e compreendida uma só vez, etc. – Seguir uma regra, fazer uma comunicação, dar uma ordem, jogar uma partida de xadrez são *costumes* (usos, instituições). Compreender uma frase significa compreender uma linguagem. Compreender uma linguagem significa dominar uma técnica. (Wittgenstein 1945, #199)

### Pragmática musical

A maior parte dos trabalhos teóricos musicais produzidos no século XX, principalmente aqueles ligados à composição, recepção e *performance* é fundamentada em teorias da reminiscência. Desde a análise Schenkeriana, passando pelos estruturalistas, pelo conceito de objeto sonoro (ver Nattiez 2005, p. 247), e pelas análises formalistas, a opção pelo foco no conteúdo domina a maneira como o discurso é organizado.

A principal crítica que pode ser feita aos modelos musicais reminiscentes é que neles, considera-se que as ações musicais se justificam e ganham sentido através do conteúdo que compartilham, conteúdo que constitui a ‘mensagem musical’. Desta forma, um modelo conexionista se estabelece: a mensagem ‘surge’ na ‘mente’ do compositor, é transferida para o papel em forma de sinais, que são ‘decodificados’ pelo instrumentista com o ‘auxílio’ do teórico (aqui, uma das funções mais valorizadas da análise musical). Ao levar a *performance* para o palco, o instrumentista transmite, através de sua emissão sonora, a mensagem para o ouvinte, que reconstrói o sentido imaginado pelo compositor, fechando assim o ciclo comunicativo, que eventualmente pode ser estendido pela microfonação e registro em gravação.

Todo este caminho tem um símile com o modelo *taylorista* de produção (ver Marochi 2002), no sentido da construção de um produto em etapas especializadas. Ao mesmo tempo, pressupõe a homogeneidade entre registros de ordens completamente diversas (falas sobre si, marcas no papel, ar vibrante, indícios emotivos, CD, arquivo digital), conseqüência de sua afiliação com a lógica reminiscente.

Apenas na década de 1990 começaram a surgir os primeiros movimentos no sentido

de incorporação da herança da virada lingüístico-pragmática em trabalhos teóricos musicais. Segundo Cram (2009, p. 47), Downes (1994) foi o pioneiro, propondo que a pragmática pudesse ser aplicada não só à linguagem, mas também à música. Cram (*Ibid.*, p. 44) explica a diferença de foco: “a mensagem contextual específica transmitida por um gesto pragmático não está codificada no gesto, mas é ‘disparada’ por ele”<sup>8</sup>.

O caminho para a construção de um pensamento musical pragmático é a observação dos vários agentes envolvidos na prática da música, suas ações, seus movimentos, suas intenções, como o material primário a ser considerado para a avaliação do sentido musical.

Podemos destacar o pensamento do sociólogo Howard Becker (1982) como o que mais se aproxima de uma abordagem pragmática legítima, uma vez que observa a prática musical a partir de agentes que interagem dentro de um contexto definido como um ‘Mundo Artístico’ (*Art World*):

uma rede de pessoas cuja atividade cooperativa, organizada através do seu conhecimento conjunto dos meios convencionais de realizar coisas, produz o tipo de obras de arte pelos os quais o mundo artístico é conhecido. (Becker, 1982), p. 1)

Constitui, portanto uma característica da abordagem pragmática o abandono de concepções conexionistas e o foco na observação da ação dos sujeitos envolvidos no fato musical. Apontando para este caminho, curiosamente, vem de um estruturalista Nattiez a indicação da quebra na linha de produção remanescente, quando afirma que

o compositor não pode prever completamente como a obra será percebida, pela simples razão de que, por sua natureza, as estratégias estéticas não são jamais a imagem espelhada das estratégias poéticas e, em segundo, nenhum decreto pode fixar como é preciso perceber uma obra, já que o ato de percepção é totalmente livre. (Nattiez, 2005, p. 242)

Em sua pesquisa fundamentada em perspectiva pragmática (Análise Particional –Gentil-Nunes, 2009), o presente autor propõe a investigação de algumas possibilidades de aplicação de conceitos derivados no ensino e na prática da análise e composição musical.

## Referências bibliográficas

Barucha, Jamshed et al. “Varieties of musical experience”. *Cognition*, 100, p. 131-172. Pittsburg: Carnegie Mellon, 2006.

Becker, Howard. *Art worlds*. Berkeley: University of California, 1982.

Brown, Steven. “How does music work?” Towards a pragmatics of musical communication. In: Brown, S. e Volgsten, U. (eds.) *Music and manipulation: on the social uses and social control of music*. New York: Berghahn Books, 2006, p. 1-27.

Chomsky, Noam. “A lingüística como uma ciência natural”. *Mana*, v. 3, n. 2. Rio de Janeiro:

---

<sup>8</sup> “The specific contextual message conveyed by a pragmatic gesture is not coded into the gesture but ‘triggered’ by it”.

UFRJ, 1977.

Cram, David. "Language and music: the pragmatic turn". In: McLelland, N. and Cram, D. (eds.) *Language & History*, v. 52, n. 1, p. 41-58. Leeds: Maney Publishing, maio 2009.

Cuter, João Vergílio. "Por que o Tractatus necessita de um sujeito transcendental?" *DoisPontos*, v. 3, p. 171-192. Curitiba: Universidade de São Carlos, 2006.

Dickmann, Ivo. "Conhecimento e linguagem: o problema da anterioridade". *Filosofazer*, v. 27, ano XIV, p. 145-150. Passo Fundo: IFIBE, 2005.

Downes, Bill. "Pragmatics of music and emotion". *Language Forum*, v. 2, p. 1-27. Michigan: Bahri, 1994.

Gentil-Nunes, Pauxy. *Análise parcial: uma mediação entre a teoria das partições e composição musical*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2009.

Gottschalk, C. M. C. "Maiêutica socrática ou terapia wittgensteiniana?". In: *30ª Reunião Anual da ANPEd*, 2007, p. 1-14. Caxambu: ANPEd - 30 anos de pesquisa e compromisso social, 2007.

Kant, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2001.

Lidov, David. *Is language a music? Writings on musical form and signification*. Bloomington: Indiana, 2005.

Marochi, Maria Leni Gapski. "Considerações sobre modelos de produção e a psicologia do trabalho". *Revista da FAE*, v. 5, p. 15-28. Curitiba: CEFET, 2002.

Melo, Adelio. "Pragmatismo, pluralismo e jogos de linguagem em Wittgenstein". *Revista da Faculdade de Letras: Filosofia*, v. 8, p. 57-84. Porto: Universidade do Porto, 1991.

Monelle, Raymond. *Linguistics and semiotics in music*. London: Routledge, 1992.

Nattiez, Jean-Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu – ensaios de semiologia musical aplicada*. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera, 2005.

Patel, Aniruddh D. *Music, Language and the Brain*. New York: Oxford, 2008.

Piacenza, Eduardo. "El 'De Magistro' de San Agustín y la semántica contemporánea". *Augustinus*, v. 37, p. 45-103. Madri: OAR, 1992.

Platão. *Mênon*. Burnet, John (ed.). Tradução de Maura Iglésias. Rio de Janeiro: PUC, 2001.

Rodrigues, Osvaldino Marra. "Esboço de uma inquirição filosófica pragmática-expressivista da linguagem sobre as 'Investigações Filosóficas'". *Nômadias – Revista Crítica de Ciências Sociais y Jurídicas*, v. 25. Madri: Euro-Mediterranean University Institute, 2010.

Scruton, Roger. *From Descartes to Wittgenstein*. London: Routledge, 1981.

Sell, Sergio. "Chomsky e o inatismo cartesiano". *Working Papers em Linguística*. Florianópolis: UFSC, 2002.

Sloboda, John. *The musical mind – the cognitive psychology of music*. Oxford: Clarendon,

1985.

Souza, José Cavalcante de. "A reminiscência em Platão". *Discurso*, v. 2, p. 51-67. São Paulo: FFLCH-USP, 1971.

Sundberg, J. and Lindblom, B. "Generative theories in language and music descriptions". *Cognition*, 4, p. 99-122. Pittsburg: Carnegie Mellon, 1976.

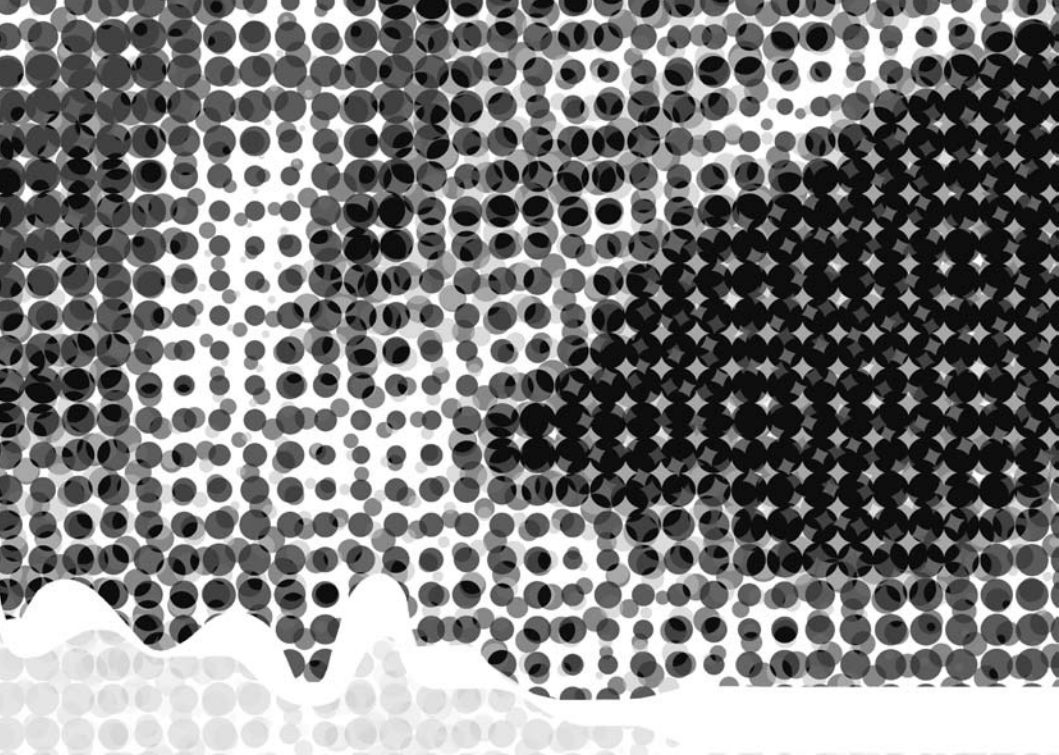
Swain, Joseph P. *Musical Languages*. New York: Norton, 1997.

Vargas, Walterson José. "Sobre a relação de nomeação: a crítica de Wittgenstein a Agostinho e a recepção desta crítica". *Revista Estudos Filosóficos*, v. 2, p. 148-166. São João del Rey: UFSJ, 2009.

Williams, Meredith. *Wittgenstein, mind and meaning: toward a social conception of mind*. London: Routledge, 1999.

Wittgenstein, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Trad. Marcos G. Nontagnoli. Petrópolis: Vozes, 1945 / 2009.





# **propostas analíticas da música brasileira**





# Três movimentos na música do século vinte no Brasil

Maria Lúcia Pascoal  
Universidade Estadual de Campinas

A criação musical no século 20 é o que se pode chamar de plural. Na procura de entendê-la nas suas diversas manifestações, a análise parte para novas técnicas, termos são atualizados, realizam-se comparações e desmitificam-se idéias. O historiador Robert Morgan (1991) estuda as criações musicais não apenas nos seus centros de origem, porém constata o desenvolvimento para além deles, fato este que abre caminho para observações e comparações de outros usos das técnicas de composição tornadas referências históricas. Salienta-se ainda o pensamento da pesquisadora Laura de Mello e Souza, quando observa a importância de se relacionar a história do Brasil com outras histórias e outros processos contemporâneos correlatos (Souza, 2011, p. 12). Estes dois aspectos motivaram as investigações aqui apresentadas, as quais tratam de estudos sobre o uso de material e processos da composição do século 20 na música brasileira.

Certa de ser impossível tentar abranger a pluralidade já citada do pensamento musical relativo a período tão amplo, esta comunicação sugere o tratamento de momentos significativos da música no século passado no recorte de movimentos realizados no Brasil:

- o Música Viva;
- o 'música nova' e
- o Grupo de Compositores da Bahia.

As escolhas partiram de questões básicas:

- Como se desenvolveram no Brasil as técnicas da composição nas linhas de pensamento musical do século 20?
- O que representaram os Movimentos na música brasileira?

## Do serialismo e da indeterminação

O compositor Arnold Schoenberg (1874-1951) relata que, depois de tentativas durante um período aproximado de doze anos, ao procurar algum tipo de ordenação do material sonoro e lançar as bases do que se tornou o procedimento serial, conseguiu chegar à sistematização do que ficou conhecido como Dodecafonismo ou Técnica de doze sons, a que chamou de "*Método de compor com doze sons relacionados apenas um ao outro*" (Schoenberg, 1984, p. 218).

O pensamento musical iniciado por Schoenberg seguiu com Webern e a Segunda Escola de Viena para se desenvolver posteriormente na serialização, não mais somente das frequências (alturas), porém incorporando outros elementos, tais como durações, timbres, dinâmicas, articulações e formas de ataques, o que levou ao chamado *Serialismo Integral*.

Em um comentário sobre o *Ferienkurse für Neuemusik*, na cidade de Darmstadt (Alemanha), Weid revela como neste grande fórum musical, desde 1946, "experimentavam-se as tendências musicais mais avançadas do pós-guerra" (Weid, p. 146-147) e a palavra

vanguarda era valorizada no espírito de reconstrução que a Europa então vivia. Duas tendências desenvolviam-se na década de 1950: o Serialismo Integral e a Indeterminação - incorporação do acaso na composição/interpretação. Os vários usos do acaso já vinham sendo apresentados em peças que utilizavam o acaso controlado<sup>1</sup> e a música experimental do americano John Cage (1912-1992) já era conhecida na Europa desde 1952 (Beal, 2000, p. 125). Em 1958, Cage apresentou a conferência *Indeterminacy* (Cage, 1961, p. 260-273), um dos fatos marcantes na história da música no século 20, pois partia para a total indeterminação.

Essas duas vertentes, serialismo e indeterminação, contribuíram para a construção de um novo discurso musical, que rompeu com a linearidade do pensamento. Atestam-no as palavras do historiador Robert Morgan: “o serialismo e a indeterminação efetuaram completa dissolução da linha de orientação na estrutura das alturas e no ritmo organizado metricamente” (Morgan, 1991, p. 380). Apesar de figurarem como correntes opostas, segundo Augusto de Campos, “pode-se reconhecer convergências e mútuas influências entre elas (Campos, 1998, p. 153)”.

Estudando a história do uso da técnica de doze sons na América do Norte, o teórico Joseph Straus considera os vários mitos que se criaram e analisa cada um, bem como as características de cada compositor ao usar séries (Straus, 2009, p. 194-228).

No Brasil, verifica-se que, tanto o pensamento serial como o uso da indeterminação, estão ligados à atuação de dois importantes grupos de compositores: o “Música Viva”, entre 1940-50 e o “música nova”, nos anos 1960.

### **Música Viva**

Há uma estreita ligação entre os compositores que usaram a técnica de doze sons no Brasil e o músico de múltipla atividade, Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005).

Procedente da Alemanha, entre os muitos europeus que fugiam do crescimento do nazismo, Koellreutter chega ao Brasil em 1937, desembarcando no Rio de Janeiro. O musicólogo Carlos Kater chama a atenção para o fato de Koellreutter contar no seu currículo estudos com o regente Hermann Scherchen, o que teria concorrido para a abertura e o comprometimento com a música contemporânea, até emprestando da atividade do antigo mestre o nome e os objetivos para o movimento que viria a criar aqui (Kater, 2001, p.42, 45 e 47). Koellreutter trazia sua adesão às idéias européias mais atualizadas e, demonstrando liderança, buscou renovar os centros musicais brasileiros, representados primeiramente por Rio de Janeiro e São Paulo, estendendo-se mais tarde por Salvador, Belo Horizonte, entre outros. Além de sua atuação em concertos e na criação de cursos e festivais, fundou o Movimento “Música Viva”, ativo entre os anos de 1939-50, que contava entre seus objetivos, divulgar a música contemporânea através do compositor e de sua obra, promover cursos e concertos, publicar estudos e composições. Como o Movimento “Música Viva” reunia compositores e intérpretes de variadas tendências, os que vieram a constituir o Grupo “Música Viva” foram os compositores César Guerra Peixe, Eunice Katunda, Hans-Joachim Koellreutter, Edino Krieger e Claudio Santoro (Krieger, comunicação pessoal, abril, 2004).

Para o ambiente musical brasileiro, centrado em personalidades, “Música Viva” representou uma novidade, principalmente por se tratar de um grupo de pessoas, que se organizou e viveu em torno de ideais e os divulgou em manifestos. Foram vários documentos, dos quais citamos aqui algumas frases do Manifesto 1946, Declaração de princípios:

---

<sup>1</sup> Quando o compositor indica elementos musicais determinados, ao lado de outros indeterminados.

“MÚSICA VIVA” refuta a assim chamada arte acadêmica, negação da própria arte;

“MÚSICA VIVA”, baseada nesse princípio fundamental, apoia tudo o que favorece o nascimento e crescimento do novo, escolhendo a revolução e repelindo a reação;

“MÚSICA VIVA” acredita na função socializadora da música que é a arte de unir os homens, humanizando-os e universalizando-os. (Kater, 2001, p. 63-65)

Na estréia do programa que o Música Viva manteve durante dez anos na Rádio MEC, no qual eram apresentadas ao vivo peças dos compositores pelos intérpretes do movimento, o escritor Francisco de Assis Barbosa entrevista os participantes e comenta a modernidade de suas atuações, no radicalismo da época:

O que nos admira, em um movimento como esse, é que só agora foi possível reunir um grupo de musicistas competentes, com espírito de luta, dispostos a vencer a apatia do nosso ambiente artístico (...) para levar adiante um programa de vanguarda como o Música Viva. (Barbosa, 1944, p. 17)

É esclarecedor observar a comparação que o pesquisador Celso Chaves faz, de como a prática da técnica de doze sons se desenvolveu na Europa na criação do Serialismo Integral e no Brasil, os compositores não sentiram tanta necessidade de aderir inteiramente ao processo no uso das séries, pois estas foram tratadas com liberdade (Chaves, 1996, p. 70-1).

Na análise da composição de doze sons, o uso das séries é apenas um dos aspectos a se considerar. Muitas vezes, os relacionamentos entre os sons na formação de desenhos de conjuntos, reveste-se de maior interesse. Porém, como se trata de demonstrar o uso das séries, foi mantida aqui essa proposta.

Para explicar aspectos de sua música, o compositor Guerra-Peixe registrou entre outros, dois documentos: *Oitenta exemplos extraídos de minhas obras – até 1947 e Comentários sobre as aplicações das séries*. As análises do uso das séries a partir desses documentos constam do trabalho de pesquisa de Cecília Nazaré de Lima, nas peças que serviram de base para conhecimento do uso dessa técnica pelo compositor (Lima, 2002, p. 26-29)<sup>2</sup>. No primeiro documento, Guerra-Peixe apresenta a Série Simétrica, como base para as *Quatro Peças Breves*, para piano (1945), como mostra a Figura 1:



Figura. 1. Guerra-Peixe. Série simétrica.

<sup>2</sup> Os exemplos aqui apresentados foram trabalhados no Grupo Musicanálise, coordenado pela autora na Unica.

Esta série pode ser reconhecida na Figura abaixo, na qual na linha superior estão os onze sons, enquanto o baixo não realiza a série nos compassos 1 e 2. No lugar de *lá*, último som da série, reaparece *dó*, priorizando a linha melódica. Observe-se ainda o uso de duas vezes seis sons da série. O aspecto rítmico também deve ser destacado, pois será forte elemento de unidade da peça, como é possível acompanhar na Figura 2:

The image shows two systems of musical notation for 'Quatro Peças Breves' by Guerra-Peixe. The first system is marked 'Allegro' and 'f' (forte). It consists of two staves (treble and bass clef) in 2/4 time. The top staff has a melodic line with notes numbered 1 through 11. The bottom staff has a bass line with notes numbered 1 through 11. The second system is marked 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). It also consists of two staves in 2/4 time. The top staff has a melodic line with notes numbered 2 through 12. The bottom staff has a bass line with notes numbered 2 through 6. The piece concludes with a 'f' (forte) dynamic marking.

Figura 2. Guerra-Peixe. *Quatro Peças Breves*. (1945) I. Allegro (comp. 1-4). Cópia do manuscrito.

Outro compositor participante do “Música Viva” é Claudio Santoro. É possível observar como ele próprio divide sua trajetória em quatro fases, reveladas também através de documentos e representadas nos seus trinta e quatro *Prelúdios* para piano. O trabalho de Iracele Lívero de Souza (2003, p. 51) nos mostra esses aspectos, colocando como primeira fase, um período chamado por ele de obras atonais, seguido da prática da técnica dodecafônica entre 1939 e 1947. Na Figura 3 observa-se uma série de nove sons, base para a peça:

The image shows a single staff of music with a treble clef. Above the staff is the label 'O-0'. Below the staff are nine notes, each numbered from 1 to 9. The notes are: 1 (C), 2 (D), 3 (E), 4 (F), 5 (G), 6 (A), 7 (B), 8 (C), and 9 (D).

Figura 3. Claudio Santoro. Série do Prelúdio n. 2. (nove sons)

A peça traz o subtítulo *Invenção a duas vozes*, que é possível ouvir no exemplo seguinte, nas duas formas da série utilizadas, a Original (O-0) e sua quinta transposição (O-5). Também aqui, notam-se liberdades, como se ouve na Figura 4:

Fig. 4. Claudio Santoro. *Prelúdio n. 2*. (comp. 1-3). Cópia do manuscrito.

### música nova

No início da década de 1960, observa-se que a criação musical no Brasil apresentava, por um lado, compositores da linha nacionalista que pesquisavam e assimilavam o material musical de origem folclórica, desenvolvendo o pensamento de Mário de Andrade, geralmente em estruturas formais. Por outro lado, novos caminhos de expressão começaram a florescer, na procura de uma libertação de todas as normas, em atitude permanente de busca e ruptura.

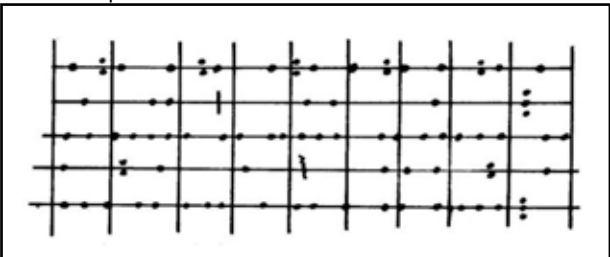
É nesta época que um grupo de compositores e músicos, atuantes em São Paulo, lança *música nova: compromisso total com o mundo contemporâneo*. Entre eles: Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Gilberto Mendes e Willy Correia de Oliveira. Gilberto Mendes registra que o grupo *música nova* entre outras manifestações, foi pioneiro a fazer música microtonal, experimentou o serialismo integral, a música não periódica, não discursiva, com a introdução do ruído no contexto sonoro, com novos grafismos e com indeterminação, (Mendes: 1994 p. 80). Como prática da época, este grupo também se expressou em Manifesto<sup>3</sup>:

música nova: procura de uma linguagem direta, utilizando os vários aspectos da realidade (física, fisiológica, psicológica, social, política e cultural) em que a máquina está incluída. Extensão ao mundo objetivo do processo criativo (indeterminação, inclusão de elementos 'alea', acaso controlado). (*Invenção*, 1963, p. 6)

Muitas das peças deste grupo foram estreadas no Festival Música Nova, criado por Gilberto Mendes em 1962, em Santos, que se estendeu depois por outras cidades.

Para representar o movimento, foi escolhida a peça de Gilberto Mendes (1922) *Blirium C9* de 1965. O trabalho de Maria Helena Del Pozzo apresenta uma análise da peça segundo os parâmetros de Material, Notação e Indeterminação, além de observações do intérprete (Pozzo, 2008, p. 224). Os três últimos ilustram a Figura 5:

<sup>3</sup> Os demais signatários do manifesto são: Régis Duprat, Sandino Hohagen, Julio Medaglia e Alexandre Pascoal (*Invenção*, 1963, p. 6).

NOTAÇÃO	
<b>Tipo</b>	Notação proporcional das durações, Notação como Livro de Regras e Notação Gráfica da partitura que o intérprete escreve. Coloca ainda 3 quadros que contêm as informações referentes aos grupos de notas a serem escolhidos, aos registros e aos andamentos.
<b>Exemplos</b>	<p>Trecho da 'partitura'</p> 

INDETERMINAÇÃO	
<b>Parcial ou total</b>	Total
<b>Parâmetros</b>	<p>I. Estrutura: Determinada</p> <p>II. Método: Indeterminado, em razão do Material</p> <p>III. Forma: Determinada</p> <p>IV. Material</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Frequência: Indeterminada</li> <li>- Amplitude: Indeterminada</li> <li>- Timbre: Indeterminado</li> <li>- Duração: Indeterminada</li> </ul>
<b>Grau de liberdade</b>	Alto
<b>PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE</b>	
<p>Algumas informações:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- executar trechos da partitura, escolhendo um grupo de alturas proposto pelo compositor, variando andamentos e registros. Uma vez que nos grupos predominam as alturas que se relacionam cromaticamente (classe de altura 1), os intervalos resultantes na formação de acordes serão as segundas menores, sétimas maiores e nonas menores. Devem ser executadas várias possibilidades de formação de acordes, a partir do mesmo grupo de alturas, alterando-se os intervalos entre as notas;</li> <li>- escolher as citações a serem incluídas, treinando mudanças de andamentos, ritmos, dinâmicas e registros. Quando estiver mais fluente, alternar a execução do grupo de alturas e as citações. Além disso, é recomendável a gravação destas improvisações, para que o intérprete possa avaliar falhas e aperfeiçoar sua versão.</li> </ul>	

Figura 5. Gilberto Mendes, *Blirium C9* (1965).

### **Mendes, G. *Blirium C9* (1965)**

a) para 1, 2 ou 3 teclados; b) para 3, 4 ou 5 instrumentos diversos da mesma família ou c) para as versões a) e b) mais (no máximo) 6 instrumentos de timbres diferentes.

### **Grupo de compositores da Bahia**

Em 1954 foram criados em Salvador os Seminários de Música, o que mais tarde se tornou a Escola de Música da UFBA. Se o início se deu sob a orientação de Koellreutter, foi na continuação com Ernst Widmer (1927-1990), chegado da Suíça à Bahia em 1956, que a Escola se consolidou, com ênfase no ensino de Literatura e Estruturação Musical de uma forma atualizada e um núcleo de Composição, que deu origem ao Grupo de Compositores da Bahia. A música de Widmer se encontra bem representada nas análises de Ilza Nogueira em *Ernst Widmer Perfil estilístico* (Nogueira, 1997) e de Paulo Costa Lima, *Ernst Widmer e o ensino de Composição Musical na Bahia* (Lima, 1999).

O Grupo de Compositores da Bahia estreou em 1966 e seu emblema é a Declaração de Princípios: “Principalmente estamos contra todo e qualquer princípio declarado”. Conforme Lima, é no contexto dos manifestos dos grupos anteriores, Música Viva e música nova que essa Declaração de Princípios faz mais sentido. Nas várias leituras possíveis, nota-se um sabor de neutralidade irônica, uma proposta de conviver com o paradoxal em um eterno movimento, um anarquismo (Lima, 1999, p. 35).

Entre os fundadores estão: Fernando Cerqueira, Milton Gomes, Nicolau Kokron, Rinaldo Rossi, Antonio José Santana Martins (Tomzé), Jmary Oliveira, Ernst Widmer. Participaram: Lindembergue Cardoso, Carlos de Carvalho, Carmen Mettig Rocha. Posteriormente: Lucemar Ferreira, Marco Antonio Guimarães, Rufo Herrera, Ilza Costa Nogueira, Alda de Oliveira, Agnaldo Ribeiro e como membro honorífico, Walter Smetak (Gomes, 2002, p. 1).

Widmer organizava festivais e concertos de música contemporânea, ao lado de primeiras audições de vários compositores brasileiros. Segundo Nogueira, “a interação entre o nacional e o internacional, entre a tradição (especialmente a da etnia brasileira nordestina) e a vanguarda, encontra-se tanto na obra de Widmer quanto na de seus alunos de composição” (Nogueira, 1997, p. 32).

Para representar o Grupo de Compositores da Bahia, a peça de Lindembergue Cardoso – *Relatividade III* (1982), para piano e triângulo, também apresentada no trabalho de Maria Helena Del Pozzo, apresenta uma análise segundo os parâmetros do Material, da Notação e do grau de Indeterminação, ao lado de observações do intérprete (Pozzo, 2008, p. 278), que constam de aspectos da Figura 6:

NOTAÇÃO	
<b>TIPO</b>	Notação mista (trechos com notação precisa e outros não precisa); notação aproximada das alturas; notações proporcional e indicativa das durações; notação gráfica.
<b>Exemplos</b>	
INDETERMINAÇÃO	
<b>Parcial ou total</b>	Parcial
<b>Parâmetros</b>	I. Estrutura: Determinada II. Método: Determinado III. Forma: Determinada IV. Material <ul style="list-style-type: none"> <li>- Frequência: Determinada e Indeterminada</li> <li>- Amplitude: Determinada</li> <li>- Timbre: Determinado</li> <li>- Duração: Determinada e Indeterminada</li> </ul>
<b>Grau de liberdade</b>	Baixo
PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE	
<p>Não há bula explicativa, são indicados na partitura somente para alguns símbolos. É possível contudo, deduzir as indicações que faltam (execução de grupo de notas ou improvisação), a partir de outras partituras do compositor como <i>Relatividade IV</i>, <i>La Torada</i> ou <i>Toccata</i>. O uso de pausas extremamente longas no final da peça (de até 25 segundos), torna mais difícil a fluência das idéias.</p>	

Figura 6. Lindemberg Cardoso – *Relatividade III*.

### Considerações finais



Entre compositores brasileiros, não é um fato comum se constituírem em grupos. O que se observa nestes três apresentados aqui é que viveram ideais comuns, favorecidos pelas circunstâncias de cada época, trouxeram muita informação à cultura musical brasileira e abriram caminhos para viver o século 20.

O Movimento Música Viva era schoenberguiano e ligado ao moderno, interessando-se por novas técnicas, porém se expressa livremente e exemplifica a quebra do mito da utilização da série sempre inteira; a música nova mostrou-se uma geração muito bem informada, que se comprometia com a inovação e já entrava pelo que é chamado hoje de pós-moderno. A didática libertadora e a prática dos princípios heterodoxos que se tornaram uma característica dos Seminários de Música proporcionou ao Grupo de Compositores da Bahia resolver mais abertamente o experimentalismo do criador contemporâneo no contexto da música brasileira. Nota-se nos três grupos, pelas suas declarações, que houve sempre uma grande preocupação de atuar na renovação da Educação Musical, seja através da modernização do ensino, como da ampliação do público dos concertos, da divulgação das peças recém-compostas e das discussões sobre o que é ser compositor.

Aqui se chega a conclusões possíveis, através de trabalhos de Análise, que por várias técnicas, demonstraram detalhes de épocas tão diferentes, porém significativas para se entender mais a música do século 20 e como foi manifestada no Brasil através desses grupos.

## Referências bibliográficas

Barbosa, Francisco de Assis. "A música e o sentido coletivista do compositor moderno". *Diretrizes*. Rio de Janeiro, 11/05/1944, p. 17-18.

Beal, Amy C. "Negotiating Cultural Allies: American Music in Darmstadt, 1946-56". *Journal of the American Musicological Society*. Vol 53, n. 1, 2000.

Cage, John. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.

Chaves, Celso Loureiro. "Brazilian music before and after Koellreutter". *World New Music Magazine*. N. 6. September, 1996, p. 65-73.

Gomes, Wellington. *Grupo de Compositores da Bahia. Estratégias orquestrais*. Salvador: UFBA, 2002.

Guerra-Peixe, César. Guerra-Peixe. *Oitenta exemplos extraídos de minhas obras – até 1947*. Ms.

Guerra-Peixe, César. *Comentários sobre as aplicações das séries*. Ms.

Kater, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreuter*. Movimentos em direção à Modernidade. São Paulo: Musas, 2001.

Krieger, Edino. Entrevista a autora. Registro áudio. Rio de Janeiro, abr/2004.

Lima, Cecília Nazaré de. *A fase dodecafônica de Guerra-Peixe, à luz das impressões do compositor*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Instituto de Artes, Unicamp, 2002.

Lima, Paulo Costa. *Ernst Widmer e o ensino de composição na Bahia*. Salvador: UFBA, 1999.

Mendes, Gilberto. *Uma Odisséia Musical*. São Paulo: Edusp, 1994.

Morgan, Robert. *Twentieth Century Music*. New York: Norton, 1991.

“Musica nova: compromisso total com o mundo contemporâneo”. *Invenção*. Ano 2. n. 3. São Paulo: Invenção, p. 6, junho 1963.

Nogueira, Ilza Maria Costa. *Ernst Widmer: Perfil estilístico*. Salvador: UFBA, 1997.

Pozzo, Maria Helena Del. *Da obra aberta à Indeterminação. Processos da utilização do acaso na música brasileira para piano*. Tese de Doutorado. Campinas: Instituto de Artes, Unicamp, 2008.

Souza, Iracele Vera Lívero. *Santoro: uma História em Miniaturas*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Instituto de Artes, Unicamp, 2003.

Souza, Laura de Mello e. “Um país chamado passado”. Entrevista a Carlos Haag. *Revista Pesquisa FAPESP*. N. 183. Maio. São Paulo: Fapesp, 2011. pp. 10-15.

Straus, Joseph. *Twelve –tone Music in America*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

# O repertório musical brasileiro frente aos modelos analíticos “antigos” e “novos”

*Sérgio Nogueira Mendes*  
Universidade de Brasília

Tendo a música brasileira ocupado definitivamente seu lugar na pesquisa musical brasileira, haja vista o aumento considerável na quantidade de trabalhos acadêmicos destinados ao seu estudo nas últimas décadas, nada mais justo do que supor que, em um dado momento, o interesse na formulação de propostas analíticas voltadas exclusivamente para este repertório viesse finalmente à tona. Se por um lado, o referido interesse parece originar-se da tão comentada fragilidade dos tradicionais métodos de análise quando aplicados em repertórios diferentes daqueles originalmente previstos, por outro lado, há que se lembrar que uma proposta analítica específica para a música brasileira somente de fato se justificaria, caso fôssemos capazes de demonstrar as diferenças estilísticas existentes entre as obras brasileiras e a produção das demais tradições musicais. Sendo impossível nos ocuparmos no presente momento de tão árdua tarefa, uma vez que nos afastaríamos consideravelmente do objetivo principal, ou seja, o delineamento de proposta analítica para a música brasileira, o presente trabalho se ocupa tão somente em averiguar que qualidade de resultados as ditas abordagens analíticas “novas” e “antigas” são capazes de produzir quando aplicadas em obras do repertório musical brasileiro.

A partir de uma simples leitura dos resumos das teses e dissertações defendidas em programas de pós-graduação de diferentes estados brasileiros, nos foi possível observar a maneira como, de um modo geral, a análise de obras brasileiras vem sendo realizada nas últimas décadas. As constatações resultantes desta tarefa inicial podem ser enumeradas da seguinte forma: 1) a preponderância absoluta de trabalhos classificados na área de práticas-interpretativas, realizados com os mais variados objetivos (performance, transcrição, edição crítica, pedagogia e idiomatismo instrumental, gravação, etc.); 2) a existência de um número menor de trabalhos voltados para as questões típicas e exclusivas das áreas de estruturação e composição musical; 3) a quase inexistência de trabalhos voltados para o estudo do idioma ou identidade musical brasileira. Completam este quadro de referência, além dos autores preferencialmente mencionados pelos pesquisadores, também a classificação das abordagens realizadas.

Quanto aos autores mencionados, salientamos a preferência por nomes importantes da tradição analítica, tais como Schoenberg e Forte, por exemplo, em detrimento de Henrich Schenker, então considerado por muitos especialistas o responsável pelo modelo analítico mais completo e de melhor concepção (embora o método de Salzer, um de seus mais importantes discípulos, tenha sido inúmeras vezes mencionado). Por outro lado, assim como os métodos analíticos de autores como White (1976) e LaRue (1992) parecem melhor atender às expectativas dos pesquisadores na área da performance, Mário de

Andrade (1943) aparece estritamente associado ao particular e reduzido grupo de trabalhos interessados no idioma musical brasileiro. No que tange a classificação das abordagens, salientamos inicialmente aquelas realizadas diretamente no texto musical (forma e estrutura, técnicas e processos composicionais, harmonia, retórica e etc), em seguida, as abordagens particularmente voltadas para as relações contextuais da obra (biografias, dados históricos, aspectos políticos ideológicos, poética), e finalmente, as abordagens mistas, como por exemplo, os estudos específicos da área de significação musical, em que texto e contexto são igualmente considerados. Nos parágrafos a seguir nos ocuparemos em averiguar os resultados proporcionados pelos modelos analíticos ditos “antigos”, ou seja, a prática analítica, tal como tradicionalmente realizada através dos trabalhos Forte (1973), Schoenberg (1970) e Salzer (1961), principalmente, modelos analíticos desenvolvidos ao longo do século XX e voltados especificamente para os aspectos imanentes da obra.

Considerado o principal representante da tradição analítica interessada nos aspectos motivico-formais da obras clássicas e românticas principalmente, Schoenberg alcançou semelhante destaque em razão da maneira como conseguiu sistematizar de maneira simples e eficiente uma terminologia, até então, marcada pela falta de clareza. Se por um lado, os antigos tratados se contradizem em que pese à terminologia mais elementar, tais como, por exemplo, as definições para os conceitos de frase e período fornecidos pelos tratados de forma musical de Zamacois (1960) e Bas (1947), por outro lado, ao reduzir a apenas duas (período e sentença) as inúmeras possibilidades de organização fraseológica existentes, Schoenberg proporcionou toda uma objetividade e clareza até então ausente da literatura analítica musical.

De certa maneira, podemos apontar o seccionamento como a principal ferramenta do método schoenberguiano em seu objetivo de demonstrar, esquematicamente, a forma completa da obra com suas divisões e subdivisões internas. Partindo da delimitação da extensão do motivo, o elemento inserido no início da composição e responsável por sua unificação, Schoenberg aplica o princípio do seccionamento em todos os níveis formais seguintes. Desta forma, assim como se torna possível observar a disposição ordenada das frases no interior de períodos e sentenças, estas duas estruturas podem ser igualmente observadas distribuídas no interior das seções e subseções da obra. Ainda como características marcantes do método, destaca-se a crença inabalável de seu autor nos princípios da unidade e organicidade. Enquanto no primeiro caso, tal como mencionado, o motivo em suas repetições literais e variadas é apontado como o elemento capaz de assegurar a unidade formal, no que tange a organicidade, ou seja, a crença na idéia de que a obra musical seria um organismo vivo que cresce e se desenvolve a partir de uma minúscula estrutura, podemos observar a vinculação do método às obras da tradição austro-germânica, uma vez que a procedência e estabelecimento do princípio da organicidade está diretamente relacionado aos compositores românticos procedentes desta tradição.

Elaborada por Allen Forte por volta da década de setenta, a Teoria dos conjuntos (Set Theory) foi concebida com o claro propósito de demonstrar a coerência das obras atonais do início do modernismo. Lembremos que com o esfacelamento da tonalidade no final do século XIX e da conseqüente ausência de organização formal assentada sobre o princípio das cadências harmônicas e encadeamento de acordes funcionais, as técnicas analíticas baseadas nos princípios de forma e motivo descritos acima haviam se tornado inteiramente obsoletas. Com o intuito de demonstrar a aplicabilidade de seu método sobre estilos desvinculados da corrente atonal, seu autor ainda publicaria mais tarde um segundo trabalho (Forte, 1978), o qual não seria recebido

com o mesmo entusiasmo reservado ao primeiro. Ainda assim, a essência do pensamento de Forte seria adotada por um grande número de entusiastas, quer seja aplicada por sobre o próprio repertório para o qual foi concebida, quer seja utilizada em obras estilisticamente diferenciadas, ainda que procedentes da mencionada corrente estilística.

Quanto à sua aplicação, a técnica de Forte consiste nas seguintes etapas: 1) isolamento de conjuntos específicos de notas, os quais passaram a substituir a noção de motivo do método anterior; 2) classificação das relações intervalares no interior do conjunto; 3) comparação dos conjuntos anteriormente isolados. Quanto ao primeiro quesito, residem exatamente neste nível as mais severas críticas dirigidas ao método, uma vez que para a maioria de seus opositores, a delimitação do conjunto de notas a ser isolado estaria a critério tão somente da intuição do analista. Não havendo no modelo de Forte um conjunto de normas destinadas ao controle desta etapa inicial, o analista estaria livre para buscar os conjuntos mais convenientes à sua linha de raciocínio, e desta forma, colocando em risco a própria confiabilidade da análise. Em que pese os resultados proporcionados, o modelo procura demonstrar que, em sua estrutura profunda, a obra reduzir-se-ia a alguns poucos conjuntos de notas, ou até mesmo a apenas um único conjunto. Uma vez que a corrente estilística para a qual o modelo foi originalmente concebido, ou seja, o atonalismo livre da Segunda Escola de Viena, descende diretamente do repertório romântico de tradição austro-germânica, podemos afirmar que ao investir em sua legitimação, Forte terminaria por repetir a mesma postura ideológica observada em Schoenberg, caracterizada pela sobrevalorização de princípios como unidade e organicidade.

Finalmente, em se tratando da análise de tradição schenkeriana, podemos afirmar que em sua concepção original, ou seja, tal como apresentada por seu criador, raramente se observa sua aplicação em trabalhos analíticos de música brasileira. Neste sentido, observamos que tanto os princípios schenkerianos em sua forma mais ortodoxa foram recebidos com pouco entusiasmo pelo corpo docente e discente de nossas instituições universitárias, quanto o estreito repertório ao qual o método se aplica em sua forma mais eficiente, qual seja, o repertório do período clássico, pode ser considerado o de menor número em abordagens analíticas na pesquisa musical brasileira.

Por sua vez, a proposta de ampliação e flexibilização do método schenkeriano, tal como apresentada por Felix Salzer (1961), seria acolhida em nossas instituições de maneira inteiramente diferenciada. Na medida em que os princípios ortodoxos originais de Schenker foram remodelados a ponto de serem aplicados em autores como Debussy, Bartók, Hindemith, Stravinsky, Prokofiev, Shostakovich e tantos outros, tornou-se possível a investigação do repertório de obras brasileiras referenciadas nestes autores, com base nos mesmos princípios schenkerianos. Embora Salzer não se utilize em seu trabalho de expressões tais como *Ursatz* (estrutura fundamental)<sup>1</sup>, por exemplo, nem tampouco se restrinja às descrições originais destas estruturas, ainda assim, o modelo pode ser considerado de aplicação limitada, uma vez que inúmeras obras neotonais modernas apenas precariamente podem ser explicadas a partir das propostas de Salzer.

Assim como os modelos de Schoenberg e Forte, acima mencionados, também a abordagem de tradição schenkeriana adota como modelo de equilíbrio e perfeição as obras de

---

<sup>1</sup> A *Ursatz* (ou estrutura fundamental) é a progressão básica a partir da qual todas as peças tonais podem ser hipoteticamente consideradas uma elaboração. Consiste de uma linha descendente na voz superior (*Urlinie*) sobre uma progressão no baixo (*Bassbrechung*).

tradição austro-germânica, embora neste caso, o próprio método esteja concebido a partir das estruturas observadas e extraídas das obras daquela tradição. Não se libertando inteiramente da ortodoxia que caracteriza o modelo em sua concepção original, também o método de Salzer, ao impor naturalmente um ideal estilístico previamente estabelecido, termina por não admitir e considerar como realizações equilibradas e eficientes, toda uma série de obras baseadas em princípios estruturais não contemplados pela tradição shenkeriana.

Assim como ocorre com os modelos analíticos acima mencionados, também os demais modelos considerados tradicionais, de um modo geral, seguem esta mesma convicção ideológica, uma vez que foram igualmente concebidos para demonstrar a presença de princípios tais como unidade e organicidade nas obras musicais. Aplicados nas obras brasileiras, tais modelos dificilmente nos possibilitam observar as características específicas que diferenciam a produção nacional das obras universais, mas, ao contrário, tendem sempre a revelá-la em sua condição universal e transcendente. Em seu critério transcendente, de acordo com Mário de Andrade (1943, p. 15), a música brasileira deveria “significar toda a música nacional como criação que tenha quer não tenha caráter étnico”. Em outras palavras, com o auxílio das práticas analíticas tradicionais descritas acima tenderemos a obter sempre como resultado elementos sonoro-estruturais que não são exclusivos da música brasileira, mas, compartilhados por toda a tradição musical ocidental.

Se por um lado, os métodos analíticos tradicionais não estão concebidos para dar conta das características específicas e diferenciadas de determinadas tradições musicais, por outro lado, temos que o levantamento destas características específicas no caso da tradição musical brasileira jamais foi realizado de forma eficiente. Neste sentido, temos que com relação à fragilidade da linha de pesquisa voltada para a investigação da identidade musical brasileira, podemos supor que o número exíguo de abordagens nesta área parece relacionar-se diretamente à ausência de trabalhos teóricos capazes de dar sustentação a tais investidas. Tal como podemos inferir das palavras de Behágue transcritas a seguir, tratar-se-ia de uma questão que ultrapassa as fronteiras da análise musical.

Em termos de conceituação da etnomusicologia brasileira, não há dúvidas de que Mário de Andrade foi seu verdadeiro pioneiro. Seu Ensaio sobre a música brasileira (1928) pode ser considerada a primeira tentativa inteligente de se delinear e analisar, de forma não-convencional, os vários elementos sonoro-estruturais da música folclórica brasileira. [...] O único estudante a tentar seguir seus passos foi Oneyda Alvarenga, embora tenha aderido à prevalecente abordagem descritiva dos estudos folclóricos”. (Behágue, 1982, p. 23)

Nesta área, portanto, não observamos no Brasil a ocorrência de trabalhos sistematizados, tanto de coleta de material, quanto de sua aplicação ao nível das obras eruditas, tal como se observa em torno do legado musical e teórico deixado por Béla Bartók (1985), por exemplo. Na medida em que se debruça sobre a produção deste compositor o analista se depara, tanto com a complexidade, profundidade e intelectualidade da música do século XX, quanto com a possibilidade de utilizar os próprios estudos teóricos do compositor como ferramenta analítica.

Uma segunda área igualmente negligenciada na pesquisa musical brasileira diz respeito ao estudo das relações entre os conteúdos textuais e contextuais, caso em que nos referimos, por um lado, aos aspectos imanentes da obra, amplamente focalizados pelos métodos

tradicionais analíticos, e por outro lado, aos aspectos externos, dentre os quais podemos citar, por exemplo, os dados biográficos do compositor, os dados históricos da obra, as influências de outros compositores, a possível relação do compositor com ideologias políticas, sua poética, obras teóricas publicadas e etc. Tal como temos observado na maioria da produção analítica musical brasileira, a simples e rígida inserção dos dados contextuais no corpo do trabalho, quase sempre em seções isoladas das elaborações referentes à estrutura, parece corresponder ao desejo do pesquisador de contemplar, ainda que de forma quase casual, a reciprocidade entre os aspectos intrínsecos da obra e o meio cultural de onde a mesma emerge.

Impulsionada pelo claro propósito de contornar as dificuldades inerentes a esta tão delicada e amplamente debatida questão, as novas abordagens analíticas surgem por volta do início da década de oitenta atreladas ao que se convencionou chamar de musicologia cultural ou crítica. Por qual motivo, se pergunta Joseph Kerman (1987, p.11) em determinada altura do caloroso debate, os analistas haveriam de concentrar-se unicamente na estrutura interna de cada obra de arte como entidade autônoma, sem levar em conta matérias tão importantes quanto a história, a comunicação, a emoção, os textos e programas, a existência de outras obras de arte, e tantas coisas mais?

Particularmente interessados em relacionar a obra musical a conteúdos extrínsecos à mesma, os partidários da nova musicologia terminaram por trazer novamente à baila a discutida questão da significação musical. Neste sentido, tal como nos informa Nicholas Cook (2001), nenhum novo modelo analítico foi elaborado particularmente com vistas ao alcance dos ambiciosos objetivos, mas sim, o redimensionamento de técnicas já existentes, tais como a hermenêutica musical, por exemplo. Praticada por figuras de vulto como Wagner e Liszt, a hermenêutica musical do século XIX tinha por objetivo a atribuição de um significado à obra, o que ocorria geralmente na forma de uma metáfora baseada única e exclusivamente na intuição do analista. Wagner, por exemplo, preferiu interpretar a sinfonia heróica de Beethoven atribuindo-lhe o significado que mais lhe apetecia, qual seja, o caminho percorrido pelo ser humano em direção à perfeição.

Assim como a dialética de Hegel foi redimensionada e remodelada a partir da intervenção de Marx, a hermenêutica nas mãos de Lawrence Kramer (2002) viria a sofrer igualmente profundas transformações. Em primeiro lugar, as metáforas de feição universal, ou seja, as idéias extra-musicais associadas à obra e não necessariamente atreladas a uma determinada tradição cultural foram substituídas por conteúdos contingenciados no contexto de onde a obra emerge. Em segundo lugar, as referências ao texto musical, até então inteiramente subjetivas, foram substituídas por análises mais rigorosas e voltadas para a forma e a estrutura da composição. E finalmente, uma homologia foi introduzida como mediação, caso em que nos referimos à inserção, na elaboração analítica, de uma estrutura formal compartilhada, tanto pelo texto musical, quanto pelo próprio significado atribuído à obra.

Dentre os autores que tomaram para si a tarefa de viabilizar as expectativas da nova musicologia referentes ao exame em conjunto dos aspectos intrínsecos e extrínsecos da obra, Gary Tomlinson (1984) parece ser aquele em melhores condições de contribuir com o desenvolvimento de estratégias analíticas específicas para a música brasileira, haja vista o caráter mais flexível de sua proposta. Tomlinson apenas flerta com a hermenêutica, uma vez que, embora compartilhe com esta a convicção de que as interpretações jamais são comprovadas, sendo apenas reconhecidas como as possibilidades mais prováveis, no que se refere ao embasamento teórico, sua proposta se apóia em conceitos extraídos da antropologia cultural de Clifford Geertz.

De acordo com Geertz (1989, p. 7) nossa competência para explicar ou interpretar uma “ação humana individual” está diretamente relacionada ao grau de familiaridade que somos capazes de desenvolver em relação ao contexto cultural de onde esta ação se origina. Retirada de seu contexto uma ação humana torna-se inteiramente destituída de seu significado, o que obriga o observador a retornar às ultrapassadas relações positivistas de causa e efeito para tentar explicar o fenômeno observado. Por sua vez, também o contexto cultural não é um dado concreto, mas algo dinâmico e em constante renovação, pois o observador o constrói pra si continuamente, de acordo com os resultados que obtém a cada nova interpretação. Ao transpor as idéias de Geertz para a musicologia Tomlison sugere que a obra de arte corporifica valores, suposições e idéias da cultura de onde se origina, podendo ser, portanto, considerada um artefato da mesma, e finalmente, passível de ser igualmente interpretada. Tal como afirma em seu trabalho (Tomlinson, 1973, p.351) “as obras musicais são a codificação ou o reflexo registrado das ações humanas criativas, e conseqüentemente devem ser compreendidas através de uma interpretação similar do contexto cultural”.

Apresentamos na parte final deste trabalho uma abordagem analítica em três etapas na *Sonata p/ Violino Solo* (1939) de Cláudio Santoro (Exemplo 1) utilizando conjuntamente as técnicas comentadas nos parágrafos anteriores, de um lado, os modelos tradicionais e imanentes da análise musical, e de outro lado, a interpretação da obra em razão de suas conexões extrínsecas. Procurar-se-á demonstrar quais resultados os métodos anteriormente mencionados podem proporcionar no sentido de assegurar a inclusão desta obra no repertório musical brasileiro, uma vez que não observamos em seu texto musical a ocorrência de quaisquer elementos característicos ou provenientes do idioma musical nacional.

**SONATA**  
PARA VIOLÍN SOLO

Prelúdio



Exemplo 1. Cláudio Santoro. *Sonata p/ Violino Solo* (1939)

No que se refere ao levantamento das relações estruturais do texto musical, observa-se inicialmente tratar-se de um exemplo de tonalidade obscurecida.<sup>2</sup> Embora os acordes de sol menor situados no primeiro e último compasso do trecho assegurem a preponderância desta região, as relações harmônico-melódicas não se limitam às notas da escala diatônica correspondente. Neste sentido, temos que em sua hierarquia tonal, o trecho se subdivide

<sup>2</sup> De acordo com Reginald Brindle a tonalidade obscurecida ocorre em passagens aparentemente atonais, embora passíveis de serem reduzidas a escalas diatônicas modais ou tonais com o auxílio de notas cromáticas auxiliares.



em três fragmentos principais: 1) na primeira linha, a região de sol menor acrescida de cromatismo [sol, lá, sib, (si), dó, (dó#), ré, mib, (mi), fá]; 2) na segunda linha, a região de mi bemol menor igualmente acrescida de cromatismo, [mib, (fáb), fá, solb, (sol), láb, sib, réb]; 3) na terceira linha, a passagem transitória tonalmente indefinida (tríades diminutas e tritonos) e retorno a região tonal inicial. Além da fragmentação acima evidenciada, não se verifica qualquer outra possibilidade de seccionamento formal do trecho, uma vez que se trata de um discurso melódico contínuo, ou seja, isento de pontuações cadenciais. Confirma esta hipótese, a ocorrência de uma melodia estrutural ao estilo salzeriano, conduzindo a nota si bemol 4 do compasso 1 até a nota mib 4 do compasso 8 por intermédio de graus conjuntos descendentes (sib, lá, sol, solb, fá, mib). Finalmente, quanto às características da estrutura rítmico-intervalar da linha melódica, podemos afirmar tratar-se de obra atemática, uma vez que nenhuma idéia motívica é ressaltada no início da obra.

Na etapa seguinte são levantados os dados histórico-culturais relacionados à obra e ao compositor, o que obviamente impõe como requisito, uma certa familiaridade com o contexto cultural onde ambos se inserem. Em que pese inicialmente os dados relacionados diretamente ao compositor, então contando 20 anos de idade, devemos ressaltar o marcante espírito revolucionário que caracterizou sua personalidade, o que o levaria a tornar-se quando ainda jovem, um fervoroso simpatizante do marxismo, além da conseqüente filiação ao Partido Comunista Brasileiro. Este mesmo espírito revolucionário seria igualmente responsável pelo seu desinteresse pelos estilos impressionista e nacionalista, ambos em voga no Brasil àquele momento. Ao contrário da maioria absoluta dos compositores brasileiros, Santoro passaria a dedicar-se neste período à assimilação da tão desconhecida quanto incompreendida escrita atonal-dodecafônica da Segunda Escola de Viena, embora quando da feita da obra, detivesse apenas um conhecimento superficial da produção da mencionada produção austríaca. Somente a partir da década de quarenta, quando de sua inclusão entre os componentes do Grupo Música-Viva, além das aulas recebidas diretamente de H. J. Koellreutter, Santoro teria acesso a informações técnicas mais precisas referentes à corrente atonalista,

Por outro lado, há que se levar igualmente em consideração os dados oriundos do contexto político-ideológico brasileiro no período em questão, caso em que destacamos inicialmente a oficialização da política de combate ao comunismo e perseguição aos esquerdistas durante o “Estado Novo” getulista. Quanto à atuação do governo Vargas no plano artístico, destaca-se o integral apoio concedido à figura de Heitor Villa-Lobos, então o mais destacado representante do nacionalismo musical brasileiro do século XX. Por volta de 1932, ao tornar-se Superintendente de educação musical e artística da prefeitura do Distrito federal, Villa-Lobos colocaria em prática seu plano de ensino musical infantil, tendo como ponto de partida a criação do curso de especialização em canto orfeônico.

A terceira e última etapa do trabalho é finalmente alcançada a partir do momento em que o pesquisador, promovendo a interação entre os dados textuais e contextuais levantados procede com as inferências e interpretações propriamente ditas a partir de sua própria intuição. Neste sentido, à guisa de exemplo podemos supor que a Sonata de Santoro pode ser reconhecida como uma manifestação prematura e ainda imprecisa, de uma vertente musical (Grupo Musica-Viva) cujos produtos artísticos somente na década seguinte viriam a público, após a formação de seu “núcleo de compositores”. Embora represente uma tomada de posição frente ao embate estético-ideológico que prevaleceria no contexto musical brasileiro nas décadas seguintes, sua linguagem indefinida entre o

atonalismo livre e o emprego de hierarquias tonais reflete o aspecto ainda embrionário da oposição de forças quando de sua elaboração.

Portanto, em que pese os benefícios que “as novas abordagens analíticas” podem proporcionar ao estudo da música brasileira, ressaltamos que, sendo a presente proposta analítica amplamente abrangente, ou seja, quer se ocupar de toda a rede de dados que permeiam a obra, temos que as duas questões levantadas na primeira parte do trabalho perdem sua razão de ser. Em primeiro lugar os limitados resultados analíticos proporcionados pelas análises estruturais podem ser considerados nesta proposta apenas um dado complementar a ser desenvolvido em níveis de profundidade variados de acordo com o interesse do pesquisador, e não necessariamente o elemento de primeira ordem. Quanto ao estudo do idioma musical brasileiro, a mesma observação anterior tende a ocorrer, uma vez que a caracterização da identidade musical através de conteúdo étnico será considerada nesta nova abordagem apenas mais uma dentre outras tantas possibilidades. Tal como observado na Sonata de Santoro, as novas abordagens analíticas estão prontas a reconhecer como nacionais não apenas os estilos herdados diretamente da tradição européia, mas, todos os outros estilos que porventura a música brasileira seja capaz de desenvolver, contanto que, de forma definitiva, sejam capazes de integrar-se ao contexto cultural brasileiro.

## Referências

- Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora; Instituto Nacional do Livro, 1943.
- Bártok, Bela. *Escritos sobre música popular*. Mexico, DF: SigloVeintiuno Editores, 1985.
- Bas, Julio. *Tratado de la Forma Musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1947.
- Béhague, Gerard. “Ecuadorian, Peruvian and Brazilian ethnomusicology: a general view”. *Latin American Music Review*, v. 3, n. 1, primavera/verão de 1982.
- Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press: 1973.
- Forte, Allen *The harmonic organization of The rite of spring*. New Haven: Yale University Press, 1978.
- Geertz, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora, 1989.
- Kerman, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- Kramer, Lawrence. *Toward a Critical History*. Los Angeles: University of California Press, 2002.
- LaRue, Jan. *Guidelines for style analysis*. 2ª ed. New York: Harmonie Park Press, 1992.
- Salzer, Felix. *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*. New York: Dover Publication, 1961.
- Schoenberg, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber, 1970.
- Tomlinson, Gary. The Web of Culture: A Context for Musicology. *19th century music*, v. 7 n. 3 , p. 350-362, 1984.

White, John D. *The Analysis of Music*. New York: Prentice-Hall, 1976.

Zamacois, Joaquin. *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Editorial Labor, 1960.



# Uma nova relação entre conjuntos de Forte aplicada à música brasileira pós-tonal

*Rodolfo Coelho de Souza*

Universidade de São Paulo – Ribeirão Preto

Este estudo adota uma abordagem alternativa ao problema de similaridade de conjuntos com base na identidade do conteúdo de suas classes de intervalos não-ordenados. Diversos pesquisadores propuseram diferentes definições de parâmetros que poderiam medir a similaridade entre dois conjuntos. Alguns deles se restringiam a conjuntos de mesma cardinalidade, como os parâmetros propostos por Forte (1973) e Lord (1981). Outras definições buscavam medir a similaridade entre conjuntos de diferentes cardinalidades, como os índices propostos por Teitelbaum (1965), Morris (1979), Rahn (1979, 1989), Lewin (1959, 1960, 1979) e Isaacson (1990). O importante a ser ressaltado é que todos eles partiam da premissa que a similaridade devia ser avaliada pela comparação dos conteúdos dos vetores intervalares dos dois conjuntos.

Soderberg (1995) tomou um caminho diferente ao concentrar-se num passo intermediário do processo de determinação da forma normal e da forma primária de um conjunto, no estudo da relação Z entre conjuntos (aliás, esta relação de Forte também é uma medida de similaridade). Ele examinou o que chamou de conjunto CORD, constituído pelos intervalos consecutivos entre os elementos de um conjunto em posição cerrada. Ele propôs a notação de colchetes duplos para se identificar os conjuntos CORD. Note-se que, uma vez que os conjuntos são considerados em sua forma normal ou primária, os intervalos dos conjuntos CORD são também classes de intervalos. Para exemplificar, tomemos o conjunto  $A = [0,1,6,8,9]$  que tem a sucessão de intervalos 1-5-2-1. Como a forma primária de A é 5-Z18 = (01457), segue-se que  $COR(A) = [[1312]]$ , onde 1-3-2-1 é a sucessão de intervalos entre as classes de intervalos 0-1-4-5-7. Note-se que conjuntos que partilham a relação Z não necessariamente partilham o mesmo conjunto CORD. O conjunto que tem a relação Z com 5-Z18 = (01457) é 5-Z38 = (01258), que chamaremos aqui de conjunto B. Obviamente ambos têm o mesmo vetor intervalar de Forte, contudo  $COR(B) = [[1133]]$  resulta bastante diferente de  $COR(A) = [[1312]]$ . Ainda assim, o estudo de Soderberg determinou a existência de uma relação estrutural entre eles, descrita por ele como uma inversão dualista, isto é, uma inversão que se relaciona com formas transpostas de partes do conjunto original.

Enfatizamos que a abordagem de Soderberg implica que o estudo de similaridade de conjuntos baseado na sucessão de intervalos dos conjuntos produz resultados diferentes do que o estudo de similaridade de conjuntos baseado no conteúdo de intervalos, de acordo com o vetor intervalar de Forte. Mais ainda, implica que não existe um padrão único para se analisar a similaridade entre dois conjuntos além do que estabelecer algum mapeamento de comparação entre eles. Em outras palavras, assim como a beleza, a similaridade está nos olhos de quem vê.

A maior parte dos estudos sobre similaridade de conjuntos assume como premissa que apenas os vetores intervalares governam o grau de similaridade entre classes de

conjuntos. De fato os vetores intervalares são realmente fatores fundamentais para a constituição de classes de conjuntos como coleções de conjuntos similares entre si. Até certa altura do desenvolvimento de sua teoria, Allen Forte (1973) partia da hipótese de que o vetor intervalar poderia ser uma propriedade exclusiva de cada classe de conjuntos e que este poderia ser uma condição suficiente para diferenciar uma classe de conjunto de todas as outras. Logo, porém, ele percebeu que isso não era verdade, mas que o fato de duas classes de conjuntos partilharem o mesmo vetor intervalar poderia ser considerado uma interessante propriedade de similaridade entre eles, que ele chamou de relação-Z.

Este estudo adota uma estratégia diferente na busca de similaridades entre conjuntos, indo além na direção proposta por Soderberg. Consideramos como sendo similares, conjuntos que partilham as mesmas classes de intervalos, mas não necessariamente na mesma ordenação. Definiremos PCORD como a forma normal, que neste caso coincide com a primária, de um conjunto CORD de classes de intervalos não-ordenadas, isto é, o conjunto que apresenta os elementos de um conjunto CORD em sua disposição primária. Por exemplo, considerando as formas primárias dos conjuntos acima definidos,  $A = (01457)$  e  $B = (01258)$ , que têm respectivamente  $\text{CORD}(A) = [[1312]]$  e  $\text{CORD}(B) = [[1133]]$ , encontramos  $\text{PCORD}(A) = ((1123))$  e  $\text{PCORD}(B) = ((1133))$ . Aplicamos a notação de parênteses duplos aos conjuntos PCORD, de modo similar à notação de colchetes duplos aplicada por Soderberg aos conjuntos CORD. Desse modo vemos que para o conjunto B,  $\text{CORD}(B)$  e  $\text{PCORD}(B)$  coincidem, mas para o conjunto A,  $\text{CORD}(A)$  e  $\text{PCORD}(A)$  são diferentes. Mais ainda, aplicando diretamente os intervalos de  $\text{PCORD}(A) = ((1123))$ , podemos gerar uma nova classe de conjuntos  $C = 5-Z36 = (01247)$ , que por acaso guarda uma relação-Z com o conjunto A. Contudo podemos achar outras classes de conjuntos que não são relacionadas em Z com A mas tem o mesmo PCORD de A e C, como os conjuntos  $5-14 = (01257)$ , que tem  $\text{CORD}(5-14) = [[1132]]$  e  $\text{PCORD}(5-14) = ((1123))$ , ou  $5-16 = (01347)$ , que tem  $\text{CORD}(5-16) = [[1213]]$  e  $\text{PCORD}(5-16) = ((1123))$ . Isto confirma nossa conclusão anterior de que a similaridade baseada em relação PCORD é um mapeamento diferente das relações-Z, ainda que o instrumento de medida que usamos seja baseado naquele usado por Soderberg para estudar a relação-Z.

Podemos considerar, por analogia, que as classes de conjunto de Forte são uma derivação de primeira ordem dos conjuntos, enquanto os PCORD são uma derivação de segunda ordem das classes de conjuntos, tal como, na Mecânica, a aceleração é uma derivada de segunda ordem do espaço enquanto a velocidade é uma derivada de primeira ordem do espaço. Por definição, todos os PCORD são eles mesmos conjuntos, e com certeza a lista de todos os PCORDs foi usada pelo programa original de Forte para gerar e comparar todos os conjuntos e classes de conjuntos possíveis, porque o conceito de permutação de intervalos, que está no âmago da definição de PCORD, é a mais simples estratégia algorítmica para se gerar todos os conjuntos e subseqüentemente estudar suas relações. A evidência que comprova esta afirmação aparece mais adiante na Tabela 1, em que encontramos muitas famílias de conjuntos relacionados por PCORD com números consecutivos da lista de classes de conjuntos de Forte. Em outras palavras, as relações PCORD estão implícitas na Teoria dos Conjuntos desde sua concepção inicial.

Como decorrência, podemos afirmar que uma abordagem gerativa dos PCORD pode ser usada como uma ferramenta útil para a composição musical, especialmente no âmbito da composição algorítmica. Consideremos, por exemplo, o  $\text{PCORD} = ((112))$ . Podemos gerar toda uma família de classes de conjuntos em que todos os membros são relacionados através de um PCORD particular, o que significa que eles seriam construídos por todas as permutações possíveis dos intervalos 1-1-2. Produziríamos assim uma coleção de classes de conjuntos

relacionados pelo PCORD = ((112)) usando as seqüências de intervalos 1-1-2, 1-2-1 e 2-1-1. Elas produzem as classes de intervalos (0124), (0134) e (0234). Todavia a classe de intervalos (0234) não existe como uma entidade independente porque o conjunto [0,2,3,4] pertence à classe de conjuntos (0124). Portanto a família de classes de conjuntos relacionadas pelo PCORD=((112)) é constituída por apenas dois membros, a saber (0124) e (0134).

Uma propriedade óbvia das classes de conjunto relacionadas por PCORD é que elas têm sempre o mesmo último número, além, obviamente, do primeiro, que é necessariamente zero. No exemplo acima considerado, ambas as classes de conjuntos terminam com 4. Esta propriedade faz reduzir bastante o trabalho requerido para se construir a Tabela 1 que relaciona todas as classes de conjuntos produzidas por cada PCORD.

**Tabela 1. Coleção de todas as classes de conjuntos relacionadas por PCORD**

Cardinality 3:

<b>PCORD</b>	((11))	((12))	((13))	((14))	((15))	((22))
<b>Set Class</b>	3-1 (012)	3-2 (013)	3-3 (014)	3-4 (015)	3-5 (016)	3-6 (024)
	((23))	((24))	((25))	((33))	((34))	((44))
	3-7 (025)	3-8 (026)	3-9 (027)	3-10 (036)	3-11 (037)	3-12 (048)

Cardinality 4:

<b>PCORD</b>	((111))	((112))	((113))	((114))	((115))	((122))
<b>Set Classes</b>	4-1 (0123)	4-2 (0124) 4-3 (0134)	4-4 (0125) 4-7 (0145)	4-5 (0126) 4-8 (0156)	4-6 (0127)	4-11 (0135) 4-10 (0235)
	((123))	((124))	((133))	((134))	((142))	((151))
	4-13 (0136) 4-215 (0146) 4-12 (0236)	4-229 (0137) 4-14 (0237)	4-18 (0147) 4-17 (0347)	4-19 (0148) 4-20 (0158)	4-16 (0157)	4-9 (0167) 4-21 (0246)
	((223))	((224))	((233))	((333))		
	4-22 (0247) 4-23 (0257)	4-24 (0248) 4-25 (0268)	4-27 (0258) 4-26 (0358)	4-28 (0369)		

Cardinality 5:

<b>PCORD</b>	((1111))	((1112))	((1113))	((1114))	((1122))	((1123))
<b>Set Classes</b>	5-1 (01234)	5-2 (01235) 5-3 (01245)	5-4 (01236) 5-6 (01256)	5-5 (01237) 5-7 (01267)	5-9 (01246) 5-10 (01346) 5-212 (01356) 5-8 (02346)	5-236 (01247) 5-14 (01257) 5-16 (01347) 5-19 (01367) 5-218 (01457) 5-11 (02347)
	((1124))	((1133))	((1222))	((1223))	((1233))	((2222))
	5-13 (01248) 5-15 (01268) 5-217 (01348) 5-20 (01568)	5-238 (01258) 5-21 (01458) 5-22 (01478) 5-237 (03458)	5-24 (01357) 5-23 (02357)	5-27 (01358) 5-29 (01368) 5-30 (01468) 5-25 (02358) 5-28 (02368) 5-26 (02458)	5-31 (01369) 5-32 (01469)	5-33 (02468) 5-34 (02469) 5-35 (02479)

Cardinality 6:

PCORD	((11111))	((11112))	((11113))	((11114))	((11122))
<b>Set Classes</b>	6-1 (12345)	6-2 (012346) 6-3 (012356) 6-4 (012456)	6-Z36 (012347) 6-5 (012367) 6-Z6 (012567)	6-Z37 (012348) 6-Z38 (012378) 6-7 (012678)	6-9 (012357) 6-Z11 (012457) 6-Z12 (012467) 6-Z10 (013457) 6-Z13 (013467) 6-8 (023457)

Cardinality 7:

((11123))	((11133))	((11222))	((11223))	((12222))	((22222))
6-Z40 (012358) 6-Z41(012368) 6-15 (012458) 6-Z17 (012478) 6-Z43 (012568) 6-18 (012578) 6-14 (013458) 6-Z19 (013478) 6-16 (014568) 6-Z39 (023458)	6-Z42 (012369) 6-Z44 (012569) 6-20 (014589)	6-22 (012468) 6-Z24 (013468) 6-Z25 (013568) 6-Z26 (013578) 6-21 (023468) 6-Z23 (023568)	6-Z46 (012469) 6-Z47 (012479) 6-Z48 (012579) 6-27 (013469) 6-Z49 (013479) 6-Z28 (013569) 6-30 (013679) 6-31 (014579) 6-Z50 (014679) 6-Z45 (023469) 6-Z29 (023679)	6-34 (013579) 6-33 (023579) 6-32 (024579)	6-35 (02468T)

Cardinality 8:

PCORD	((111111))	((11112))	((11113))
<b>Set Classes</b>	7-1 (0123456)	7-2 (0123457) 7-4 (0123467) 7-5 (0123567)	7-3 (0123458) 7-6 (0123478) 7-7 (0123678)

((111122))	((111123))	((111222))	((122222))
7-9 (0123468) 7-Z36 (0123568) 7-14 (0123578) 7-13 (0124568) 7-Z38 (0124578) 7-15 (0124678) 7-11 (0134568) 7-Z37 (0134578) 7-8 (0234568)	7-10 (0123469) 7-Z12 (0123479) 7-16 (0123569) 7-19 (0123679) 7-Z17 (0124569) 7-21 (0124589) 7-20 (0125679) 7-22 (0125689) 7-Z18 (0145679)	7-24 (0123579) 7-27 (0124579) 7-29 (0124679) 7-30 (0124689) 7-26 (0134579) 7-31 (0134679) 7-32 (0134689) 7-28 (0135679) 7-23 (0234579) 7-25 (0234679)	7-33 (012468T) 7-34 (013468T) 7-35 (013568T)

Cardinality 9:

PCORD	((1111111))	((111112))	((111113))	((111122))	((111222))
<b>Set Classes</b>	8-1 (01234567)	8-2 (01234568) 8-4 (01234578) 8-5 (01234678) 8-6 (01235678)	8-3 (01234569) 8-7 (01234589) 8-8 (01234789) 8-9 (01236789)	8-11 (01234579) 8-13 (01234679) 8-Z-15 (01234689) 8-Z29 (01235679) 8-18 (01235689) 8-16 (01235789) 8-14 (01245679) 8-19 (01245689) 8-20 (01245789) 8-12 (01345679) 8-17 (01345689) 8-10 (02345679)	8-21 (0123468T) 8-22 (0123568T) 8-23 (0123578T) 8-24 (0124568T) 8-27 (0124578T) 8-25 (0124678T) 8-26 (0134578T) 8-28 (0134679T)



Quando passamos de classes de conjuntos, cujos membros são classes de notas não ordenadas em forma primária, para conjuntos PCORD, cujos membros são classes de intervalos não-ordenados em forma primária, a quantidade de categorias decresce na proporção aproximada de 3:1, isto é, de 208 para 68. Estamos produzindo um quadro mais amplo, de mais alta ordem de abstração, que, apesar disso, ainda nos revela aspectos relacionais interessantes que não se destacariam sob outros pontos de vista. Por exemplo, podemos perceber que a maior variedade de PCORDs diferentes acontece para a cardinalidade 4, cuja família tem 17 membros. As cardinalidades 3, 5 e 6 tem uma variedade equivalente de PCORDs, ainda que um pouco menor, 12, 13 e 11 membros respectivamente. À medida que a cardinalidade aumenta para 7, 8 e 9, a quantidade de PCORDs decresce dramaticamente para 7, 5 e 3. Isto corresponde precisamente à nossa percepção ordinária. Harmonias baseadas em tetracordes sustentaram a variedade lingüística da música por longos períodos históricos, enquanto ouvintes não treinados acham quase impossível distinguir harmonias com seis ou mais notas.

Um corolário deste problema é que conjuntos complementares usualmente não compartilham relações de similaridade baseadas em PCORDs. Todavia ocasionalmente eles podem compartilhar, como por exemplo, os conjuntos complementares 6-Z-17 e 6-Z43 que são relacionados pelo PCORD = ((11123)), ou os conjuntos complementares 6-Z-49 e 6-Z-28, ou 6-Z-29 e 6-Z-50, todos eles relacionados pelo PCORD = ((11223)).

O caso de cardinalidade 3 merece uma consideração especial. A lista de Forte mostra que existem doze classes de conjuntos com três notas. Três deles têm números finais únicos: (012), (013) and (048). Portanto eles têm PCORDs diferentes e únicos, respectivamente ((11)), ((12)) and ((44)). Outras classes de conjuntos têm o mesmo número final e poderiam ter o mesmo PCORD. Contudo é suficiente uma rápida inspeção para se perceber que isto não acontece, pois cada classe de conjunto de cardinalidade 3 tem um PCORD diferente. Este achado tem algum valor do ponto de vista teórico. Todos os índices de similaridade baseados em vetores intervalares (até mesmo o de Isaacson que produz distinções numéricas muito precisas) encontram similaridades entre as classes de conjuntos de cardinalidade 3. A argumentação de Isaacson (1990) para justificar a necessidade de seu índice salienta este fato. O índice relacional "Rn" de Forte (1973) coloca as classes de conjunto 3-3, 3-4, 3-5, 3-6, 3-7, 3-8, 3-10, 3-11 e 3-12 na mesma categoria  $R_{nada}$ . Lord (1981) determina que 3-3, 3-4, 3-5, 3-6, 3-7e 3-8 têm o mesmo índice  $sf(3-1,Y) = 0$ . O índice ASIM de Morris (1979) para (3-1,Y), entre outras coincidências, encontra 3-3, 3-4, 3-5, 3-6, 3-7, 3-8 e 3-9 tendo o mesmo SIM = 4. O índice  $MEMB_2(3-1,Y)$  de Rahn (1979) encontra, por exemplo, 3-3, 3-4, 3-5 e 3-6 com  $MEMB_2 = 3$ . Já o índice  $AMEMB_2(3-1,Y)$ , baseado em Rahn (1979), também encontra 3-3, 3-4, 3-5 e 3-6 com  $AMEMB_2 = 0.500$ . Lewin (1959) encontra  $REL_2(3-1,Y) = 0.4714$  para os conjuntos 3-3, 3-4, 3-5 e 3-6. Teitelbaum (1965) encontra s.i. (3-1,Y) = 2.00 para 3-3, 3-4 e 3-5. O índice  $lcVSIM$  de Isaacson (1990) encontra 3-3, 3-4 e 3-5 com o mesmo  $lcVSIM(3-1,Y) = 0.82$ .

Por outro lado, precisamente porque a relação PCORD não encontra similaridades entre classes de conjuntos de cardinalidade 3, justifica-se porque tricordes podem ser usados para analisar o conteúdo de classes de conjuntos de cardinalidade mais alta, produzindo sempre resultados distintos. Isto significa que, se a contagem de ocorrências das classes de intervalos 1 a 6 levou o vetor intervalar de Forte a ser considerado uma ferramenta analítica interessante para classes de conjuntos, num procedimento similar, subindo um degrau na hierarquia da abstração, as classes de conjuntos pertencentes às famílias de PCORD com

cardinalidade maior do que 3 podem ser analisadas pelo seu conteúdo de PCORDs de cardinalidade 3, produzindo um vetor intervalar de segunda ordem com 12 posições, que, do mesmo modo que o vetor intervalar de Forte, é nada mais do que uma contagem de ocorrências, neste caso de uma sub-classe de conjuntos conveniente, a de ordem 3. Assim como as classes de intervalos, tricordes podem ser associados a significações harmônicas familiares, tal como, (037) que aponta para tríades maiores e menores, (016) para a chamada tríade atonal, (048) para acordes aumentados, (036) para acordes diminutos, (012) para clusters de semitons, e assim por diante. Portanto um vetor intervalar de 2ª ordem pode fornecer para o compositor, ou para o analista, algumas informações úteis sobre a sonoridade das classes de conjuntos de cardinalidade mais alta.

Como exemplo, a Tabela 2 sintetiza a análise do conteúdo de PCORDs de cardinalidade três das classes de conjunto já analisadas acima, A = 5-Z18 (01457), B = 5-Z38 (01258) e C = 5-Z36 (01247). A cadeia de doze números da Tabela 2 pode ser vista como um vetor intervalar de segunda ordem para estas classes de conjunto.

**Tabela 2. Vetor intervalar de 2ª ordem (conteúdo de 3-PCORD) dos conjuntos A, B e C**

	PCORD	((11))	((12))	((13))	((14))	((15))	((22))	((23))	((24))	((25))	((33))	((34))	((44))
A	((1123))	0	1	2	2	1	0	0	1	1	1	1	0
B	((1133))	1	0	1	2	1	0	1	1	0	1	2	0
C	((1123))	1	1	1	0	2	1	1	0	1	1	1	0

Conclui-se que uma combinação da comparação de PCORDs, com uma inspeção detalhada do vetor intervalar de segunda ordem, pode revelar um grande número de semelhanças mútuas entre dois conjuntos de mesma cardinalidade. Para conjuntos de cardinalidades diferentes, ainda que os PCORDs não tenham sido projetados para esse propósito, uma inspeção de suas próprias similaridades pode, muitas vezes, produzir informações úteis. Ainda mais, seus vetores de segunda ordem podem ser comparados, produzindo, se não uma comparação quantitativa de conteúdo de tricordes, pelos menos uma qualitativa, que muitas vezes é mais informativa do que um mero índice numérico de similaridade.

A esta altura devemos demonstrar que na literatura existem exemplos musicais que ilustram a aplicabilidade desta teoria. Para este fim escolhemos duas passagens da peça para piano *Rudepoema* de Heitor Villa-Lobos que apresenta diversos casos interessantes de uso de conjuntos pentatônicos não-paradigmáticos, que pertencem a diferentes classes de conjunto, mas que, não obstante, são similares, na medida em que estão relacionados pelo mesmo PCORD. De resto, a linguagem da peça emprega constante alternância e sobreposição entre coleções simétricas paradigmáticas, ou seja, pentatônicas, tons-inteiros, octatônicas, lídio-mixolídiás, etc, procedimento este que não será abordado neste ensaio.

Figura 1. Trecho do Rudepoema de Villa-Lobos, entre os compassos 44 e 66, que apresenta diversos conjuntos relacionados pelo PCORD=((1223))

A Figura 1 traz o primeiro tema do *Rudepoema* e nela encontra-se, na linha do baixo, que é a matriz dos diversos materiais motivicos que são desenvolvidos na obra, a ocorrência de um motivo ascendente, formado por uma coleção pentatônica “padrão” Mi-Fá#-Lá-Si-Ré, que chamaremos de conjunto 1. Imediatamente a seguir, na mão direita do piano, encontramos uma apojatura de cinco notas que imediatamente associamos como sendo uma resposta ao material pentatônico da linha do baixo, ouvido logo antes. Todavia numa inspeção mais atenta, notamos que esse motivo, que chamaremos de conjunto 2, composto pelas notas Si-Ré-Fa-Sol-Lá (um subconjunto da coleção diatônica em Dó, ou seja, das notas brancas do piano), de fato não é uma transposição da conjunto 1, como pode parecer à primeira vista.

Fazendo-se o estudo da classe de conjuntos a que os conjuntos 1 e 2 pertencem, chegamos à seguinte conclusão:

Conjunto 1 = {4,6,9,E,2} → (02479) → CORD = [[2232]] → PCORD ((2223))

Conjunto 2 = {E,2,5,7,9} → (02469) → CORD = [[2223]] → PCORD ((2223))

ou seja, os dois conjuntos pertencem a classes de conjuntos diferentes, respectivamente (02479) e (02469) mas são semelhantes porque compartilham o mesmo PCORD ((2223)).

Um estudo dos conjuntos pentatônicos que se pode construir com as notas da escala diatônica (ver Figura 2) leva em conta a ocorrência dos intervalos de terça menor existentes nessa escala, pois ele é o intervalo que condiciona a formação do que se considera como sendo o conjunto pentatônico padrão, isto é, as cinco notas “pretas” do piano.

Figura 2. Escala diatônica e seus intervalos como geradores da pentatônica

A partir dessa análise combinatória conclui-se que existem quatro conjuntos pentatônicos, formados a partir dos intervalos 2 e 3, que são subconjuntos da escala diatônica, conforme mostrados na Figura 3. A ocorrência de todas essas formações ao longo da obra nos faz perceber que Villa-Lobos procurou trabalhar sistematicamente com

as possibilidades combinatórias de intervalos formadores de conjuntos pentatônicos, o que equivale a dizer que ele buscou construir uma família de coleções pentatônicas que partilhava o mesmo PCORD.

pentatonica 1A (02479) >> ((2223))

pentatonica 1B (02479) >> ((2223))

pentatonica 1C (02479) >> ((2223))

pentatonica 2 (02469) >> ((2223))

Figura 3. Família de conjuntos pentatônicos, como subconjuntos da escala diatônica

Consideremos a seguir outro caso do mesmo conceito que aparece em outro fragmento da mesma obra. A Figura 4 mostra um excerto de cinco compassos não consecutivos do *Rudepoema* que utilizam uma estratégia composicional particular.

Figura 4. Trecho do *Rudepoema* de Villa-Lobos, entre os compassos 44 e 66, que apresenta diversos conjuntos relacionados pelo PCORD=((1223))

No compasso 44 aparece somente a coleção de classe de notas [3,6,8,9,1] que pertence à classe de conjunto 5-29 (01368). Os compassos seguintes 45 e 46 usam a mesma coleção. No compasso 51 encontramos outro acorde, prolongado pelo arpejo da mão esquerda, e que traz a coleção [2,4,8,E,0]. Esta coleção pertence à classe de conjunto 5-26 (02458). Na mão direita desdobra-se uma coleção paradigmática contrastante, um conjunto pentatônico Mi-Sol-Lá-Ré-Dó, que pertence à classe de conjunto 5-35 (02479), o qual participa da estratégia composicional geral da peça que é a de trabalhar com a oposição de coleções simétricas hoje consideradas padrão. Contudo o acorde final [0,4,6,E], no compasso 51, é um sub-conjunto (0157) da classe de conjunto 5-29 (01368), que pede apenas a adição da nota Lá, ouvido logo antes na coleção pentatônica anterior, para ser considerado um 5-29 completo.

No compasso 58 encontramos a coleção [5,9,E,0,3] que pertence à classe de conjuntos de Forte 5-28 (02368). A mão direita do piano imediatamente introduz uma melodia octatônica contrastante que não é nosso objeto aqui. O que nos diz respeito são as classes de conjuntos (01368), que aparecem nos compassos 44 a 46, a (02458) no compasso 51, e a (02368) no compasso 58, pois todas elas estão relacionadas pelo mesmo PCORD ((1223)). Nesta peça, diversos outros segmentos se enquadram em procedimentos analíticos semelhantes e seria redundante exibi-los aqui.

Por outro lado, no compasso 60, aparece uma coleção de seis notas [4,7,9,E,1,3] que aparentemente não se encaixa em nenhuma formação padronizada. Mas podemos considerar que este conjunto é uma consolidação de dois conjuntos pentatônicos: o [4,7,9,1,3] que pertence à classe de conjuntos (02368), mais o conjunto [4,7,9,E,3] que pertence à classe de conjuntos (01468). Estas duas classes de conjuntos também estão relacionadas pelo mesmo PCORD ((1223)). O mesmo procedimento pode ser aplicado para se analisar o compasso 66 que apresenta outra coleção de seis notas, a [1,3,4,7,T,E] que todavia pode ser desmembrada em dois conjuntos pentatônicos da mesma classe de conjuntos (02458), quais sejam [1,3,4,7,E] e [1,3,7,T,E].

Portanto encontramos nesta passagem diversas ocorrências das classes de conjuntos (01368), (02458), (02368) e (01468), algumas bem aparentes, outras menos visíveis. Enfatizamos, porém, que todas elas podem ser derivadas do mesmo PCORD ((1223)), o que pode ser facilmente constatado consultando-se a Tabela 1.

A origem desses conjuntos não pode ser explicada como partições das coleções paradigmáticas acima discriminadas (tons-inteiros, octatônicas, etc) que respondem pelos aspectos mais relevantes da sintaxe desta obra. Ou, mais precisamente, a classe de conjuntos (02368) pode, de fato, ser vista como um subconjunto da coleção octatônica (0134679T), o que poderia justificar sua origem, mas todas as outras não, indicando que o compositor desenvolveu, como um princípio autônomo, o conceito de similaridade entre conjuntos a partir de seu conteúdo de intervalos não-ordenados. Portanto podemos presumir que Villa-Lobos usou nesta peça alguma técnica pessoal que produziu consistentemente conjuntos relacionados por similaridade de seus PCORDs com o propósito de contrastá-los com outras coleções simétricas padronizadas. Ou talvez as próprias coleções paradigmáticas tenham sido derivadas por ele usando o princípio de permutação dos mesmos intervalos, mas como se trata de coleções de maior cardinalidade tal hipótese é inviável de ser comprovada porque tais coleções, como já mencionamos no estudo da Tabela 1, compartilham poucos PCORDs.

A Figura 5 demonstra um caso que pode dar suporte a essa hipótese. Trata-se de outra passagem do Rudepoema que utiliza a coleção chamada de Lídio-Mixolídio, isto é,

uma escala diatônica com alterações ascendente no quarto grau e descendente no sétimo grau, como mostra a Figura 5. Esta não era uma coleção amplamente conhecida na época em que Villa-Lobos escreveu o *Rudepoema*. Como poderia ele tê-la conhecido? De fato ela aparece na obra de Debussy, mas em muito poucas instâncias, em obras de sua última fase. Teria Villa-Lobos copiado essa escala da análise de Debussy?

Figura 5. Trecho do *Rudepoema* de Villa-Lobos, entre os compassos 44 e 49, que utiliza a escala Lídio-Mixolídia

Uma explicação alternativa que podemos cogitar é que ele tenha deduzido essa escala a partir da permutação dos intervalos geradores da escala diatônica. Como demonstra a Figura 6, as coleções Lídio-Mixolídio e Diatônica partilham o mesmo PCORD ((112222)).

**Lídio-Mixolídio = (013468T) >> ((112222))**

**Diatônica = (013568T) >> ((112222))**

**Octatônica III (6 notas) = (013469) >> ((11223))**

Figura 6. Coleções paradigmáticas extensas que compartilham PCORDs

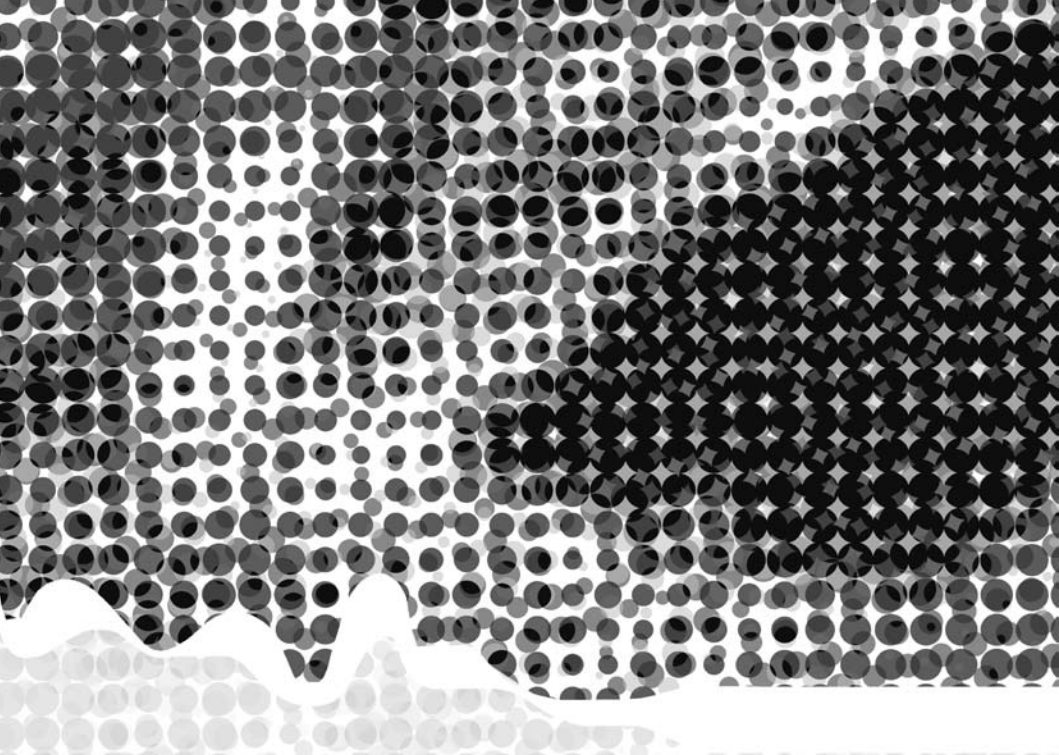
Note-se ainda que o Lídio-Mixolídio também se relaciona com o subconjunto de seis notas da coleção Octatônica III que aparece na passagem mostrada da Figura 5, uma vez que ambas têm uma significativa parcela de intervalos em comum, permitindo que essas coleções sejam consideradas como semelhantes, embora tenham cardinalidades diferentes.

## Referências

- Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.
- Isaacson, Eric. "Similarity of Interval-Class Content between Pitch-Class Sets: The IcVSIM Relation." *Journal of Music Theory* 34/1, p. 1-28, 1990.
- Lewin, David. 1959. "Intervallic Relations Between Two Collections of Notes." *Journal of Music Theory* 3, p. 298-301, 1959.
- Lewin, David. "The Intervallic Content of a Collection of Notes and Its Complement: An Application to Schoenberg's Hexachordal Pieces." *Journal of Music Theory* 4, p. 98-101, 1960.
- Lewin, David. "A Response to a Response: On Pcset Relatedness." *Perspectives of New Music* 18, p. 498-502, 1979
- Lord, Charles. "Intervallic Similarity Relations in Atonal Set Analysis." *Journal of Music Theory* 25, p. 91-111, 1981.
- Morris, Robert. "A Similarity Index for Pitch-Class Sets." *Perspectives of New Music* 18, p. 445-60, 1979.
- Rahn, John. "Relating Sets." *Perspectives of New Music* 18, p. 483-98, 1979.
- Soderberg, Stephen. "Z-Related Sets as Dual Inversions." *Journal of Music Theory* 39/1, p. 77-100, 1995.
- Teitelbaum, Richard. "Intervallic Relations in Atonal Music." *Journal of Music Theory* 9, p. 72-127, 1965.







# **SONOLOGIA E NOVOS PARADIGMAS EM TEORIA**



# Técnica como meio, processo como fim

Fernando Iazzetta  
Universidade de São Paulo\*

Este texto levanta algumas questões a respeito relação entre a técnica e a produção musical. Por um lado iremos ressaltar o papel da técnica na constituição do objeto artístico e, por consequência, da ideia de obra. Por outro, ao abordar práticas experimentais que se desenvolvem nos séculos XX e XXI, vamos notar que a diluição do conceito de obra em favor da ideia de processo criativo também está ligada a um reordenamento da técnica na arte em geral e na música em particular.

Desde os *readymade* de Marcel Duchamp, a dimensão artesanal da técnica deixou de ser evidente ou mesmo necessária em parte da produção artística. Novas abordagens passaram a ser cultivadas dentro de um círculo experimental em que as fronteiras entre criação e recepção, artista e público, conhecimento técnico e intuição foram deslocadas. Isso acontece, por exemplo, quando a música é feita a partir de materiais e procedimentos que são importados de outros domínios que estão fora da arte, colocando em xeque o projeto moderno de música enquanto forma autônoma de arte. É o caso da exploração do ruído e dos sons cotidianos na música de John Cage ou de Luc Ferrari, do emprego de dispositivos sonoros “não-musicais” como computadores e telefones móveis, da utilização de ambientes informáticos como as redes, ou da desconstrução de aparelhos que geram sons do *circuit bending*. Nesses casos, a ideia de técnica como conjunto de habilidades individuais constituídas em algum tipo de estabilidade e que se projetam na forma de uma obra dá lugar a um processo de experimentação.

## Técnica e Arte

Embora se possa traçar uma proximidade entre arte e técnica desde a origem destes termos, a relação entre eles não é estável e tende a acompanhar o próprio desenvolvimento das concepções de arte. Enquanto meio, a técnica é aquilo que permite concretizar uma ideia, um conceito ou mesmo um desejo artístico numa obra ou num processo criativo. Ela pode ser entendida como um procedimento ou uma habilidade genérica que se aplica a um objeto em particular. Por outro lado, é a generalidade da técnica empregada em uma determinada obra que permite a inserção dessa obra numa categoria compreensível ou acessível para o espectador. Por isso, o acesso à obra de arte passa, de algum modo, pela compreensão (ainda que parcial) das técnicas que a produziram. Por exemplo, a compreensão de aspectos da harmonia tonal (enquanto técnica genérica) permite apreciar uma composição em particular criada a partir dessa técnica.

Theodor W. Adorno (1903-1969) ressalta em sua *Teoria Estética* (publicada originalmente em 1968) o caráter essencial da técnica nas relações de produção e fruição da obra de arte, constituindo-se como uma espécie de chave de acesso àquilo que está

---

\* Esta pesquisa conta com apoio CNPq e da Fapesp.

contido numa obra: “A técnica é a figura determinável do enigma das obras de arte, figura ao mesmo tempo racional e abstrata. Ela autoriza o juízo na zona do que é desprovido de juízo” (Adorno, 1988, p. 240-1). E seguindo:

É necessário justificar o metier que se apresenta primeiramente como sopro, uma aura das obras, em contradição singular com as representações que os diletantes têm do poder artístico. O momento aurático que, de modo aparentemente paradoxal, se associa ao metier, é a lembrança da mão que ternamente e quase acariciadora, roça os contornos da obra e, ao articulá-la, também a suaviza. (Adorno, 1988, p. 241)

Ou seja, a habilidade do artista não apenas dá o contorno da obra, mas possibilita a configuração de suas relações, significados, e potencialidades.

O antropólogo britânico Alfred Gell (1945-1997) no texto *The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology* publicado originalmente em 1992 vai referir-se à arte a partir de sua *feitura* dentro de uma perspectiva estética que ele chama de ‘*tecnologia do encantamento*’. Ou seja, Gell não se refere apenas ao artesanato, ao trabalho habilidoso que produz um objeto de interesse estético, mas coloca a arte como uma tecnologia que produz um encantamento do sensível a partir de seu potencial estético. Ao mesmo tempo, a eficácia da arte enquanto *tecnologia do encantamento* estaria acompanhada, de um outro lado da moeda, de um *encantamento da tecnologia* uma vez que os processos técnicos que levam à criação de um objeto artístico “são construídos magicamente de modo que ao encantar-nos eles fazem o produto desses processos técnicos parecer encantado por um poder mágico” (Gell, 2010, p. 469). Assim, esses objetos de arte exercem seu poder sobre nós não pelo que eles são, mas pela maneira que eles se tornam o que são (Gell, 2010, p. 469). Quer dizer, algo se configura como arte por meio de técnicas e tecnologias que promovem um encantamento, mas essas técnicas e tecnologias são em si mesmas encantadoras.

Tomamos, por exemplo, duas performances de uma mesma fuga de Bach, sabendo que a primeira é realizada por um intérprete virtuoso e a segunda por aparelho sonoro que foi programado para tocar a sequência de notas que compõe a peça. No primeiro caso a performance é fruto da técnica mágica de um interprete virtuoso. O ouvinte a entende como sendo mágica porque a habilidade do intérprete está muito além daquilo que uma pessoa comum poderia realizar num instrumento. Entretanto, ao saber que a segunda performance da fuga de Bach está sendo reproduzida por um programa de computador, cuja operação reside simplesmente em disparar cada nota da partitura no momento correto, a escuta torna-se desencantada e a magia é substituída, quando muito, por mera curiosidade.

Assim como Adorno, Alfred Gell ressalta a relação entre a técnica e o valor que se pode atribuir a uma obra. Para o antropólogo, esse valor, produzido por essa tecnologia do encantamento, está na *resistência* de uma obra ao nosso desejo de possuí-la. Não se trata da resistência à aquisição da obra enquanto objeto (embora o desejo de comprá-la possa também influenciar na maneira como dou valor estético a uma obra), mas “da dificuldade que tenho em mentalmente compreender o seu *tornar-se um objeto no mundo*, acessível a mim por processos técnicos que, uma vez que transcendem minha compreensão, eu sou forçado a constituir como sendo mágicos” (Gell, 2010, p. 471).

Mas como compreender esse processo de *tornar-se um objeto de arte* capaz de

exercer um poder de encantamento quando as técnicas *aparentemente* deixam de compor o trabalho do artista e as tecnologias substituem o trabalho criativo por ações pré-programadas e automatizadas.

Veja-se o caso clássico do surgimento da fotografia em relação à pintura levantado por tantos autores, entre eles Roland Barthes, Walter Benjamin, como uma situação de mudança nas relações entre a técnica e a arte. Gell aponta que a fotografia não alcança prestígio (enquanto arte) até que se começa a encontrar dificuldade em conceitualizar o processo pelo qual certas fotografias puderam ser feitas a partir de um simples apertar de botão.

Na música as tecnologias de áudio, inauguradas no final do século XIX com o fonógrafo de Thomas Edison, somente alcançam esse status tardiamente quando a *fonografia* (ou seja, processos de gravação e reprodução) deu lugar à eletroacústica, quer dizer, quando os aparelhos de *reprodução* sonora tornam-se aparelhos de *produção* musical.

É uma mudança sutil, mas que, como sabemos, promove novas práticas de composição, de escuta e performance. A música eletroacústica não apenas transformou os materiais musicais, mas também a maneira de lidar com esses materiais, quer dizer, transformou as técnicas empregadas na feitura da música e também na sua escuta.

Essa passagem de um contexto de reprodução (fonografia) para um outro de criação (eletroacústica) expõe a dicotomia entre nota e som como matéria do pensamento musical. Essa dicotomia, por sua vez, vem refletida no confronto das técnicas que se constituem em torno da noção de nota com aquelas em que as qualidades sonoras são colocadas em relevo. Enquanto as primeiras emergem de um paradigma instrumental e vocal, as últimas encontram suporte na aparelhagem do estúdio. Por esse motivo nos parece ilustrativo levantar uma possível distinção entre os instrumentos tradicionais e os aparelhos utilizados no estúdio eletroacústico.

### **Instrumentos e Aparelhos**

O filósofo Vilém Flusser (1920-1991), também intrigado com o papel do uso da máquina fotográfica no âmbito da criação artística, estabeleceu uma distinção entre o instrumento e o aparelho. Para Flusser, os instrumentos trabalham inicialmente no âmbito do artesanato e depois transformados em máquinas durante o período industrial; eles “arrancam objetos da natureza e os informam”. Por outro lado, “Aparelhos não trabalham. Sua intenção não é a de modificar o mundo. Visam modificar a vida dos homens. De maneira que os aparelhos não são instrumentos no significado tradicional do termo” (Flusser, 1985, p. 14).

Flusser entende os aparelhos como elementos complexos cujo funcionamento não pode ser totalmente previsto ou compreendido. Usar um aparelho quer dizer brincar com ele (ao invés de trabalhar, como no caso do instrumento), é uma tentativa de realizar concretamente alguma possibilidade que ele traz de maneira potencial. O jogo com o aparelho atende a um programa e cada ação que se produz no aparelho serve para esgotar mais uma possibilidade oferecida pelo programa.

Em suma: aparelhos são caixas pretas que simulam o pensamento humano, graças a teorias científicas, as quais, como o pensamento humano, permutam símbolos contidos em sua “memória”, em seu programa. Caixas pretas que brincam de pensar (Flusser, 1985, p. 17).

Cito aqui um trecho do texto de Flusser sobre a fotografia que poderia ser facil-

mente aplicado aos aparelhos dos estúdios eletroacústicos:

Se considerarmos o aparelho fotográfico sob tal prisma, constataremos que o estar programado é que o caracteriza. As superfícies simbólicas que produz estão, de alguma forma, inscritas previamente (“programadas”, “pré-escritas”) por aqueles que o produziram. As fotografias são realizações de algumas das potencialidades inscritas no aparelho. O número de potencialidades é grande, mas limitado: é a soma de todas as fotografias fotografáveis por este aparelho. A cada fotografia realizada, diminui o número de potencialidades, aumentando o número de realizações: o programa vai se esgotando e o universo fotográfico vai se realizando. O fotógrafo age em prol do esgotamento do programa e em prol da realização do universo fotográfico. Já que o programa é muito “rico”, o fotógrafo se esforça por descobrir potencialidades ignoradas. O fotógrafo manipula o aparelho, o apalpa, olha para dentro e através dele, afim de descobrir sempre novas potencialidades. Seu interesse está concentrado no aparelho e o mundo lá fora só interessa em função do programa. Não está empenhado em modificar o mundo, mas em obrigar o aparelho a revelar suas potencialidades. O fotógrafo não trabalha com o aparelho, mas brinca com ele (Flusser, 1985, p. 15).

No caso da música, os instrumentos produzem sons, e dependem do esforço do músico para isso. A força motora imprime a ação sobre o instrumento. No aparelho, o botão aciona um dispositivo fechado sobre o qual temos pouco conhecimento acerca de seu funcionamento. Mas pode-se pensar que há no instrumento musical uma dimensão de aparelho: ele não apenas trabalha sobre contingências físicas da natureza para produzir sons, mas ele informa sobre sons que, ao mesmo tempo que remetem à natureza, são estranhos a ela. A flauta pode imitar o pássaro que canta na gaiola, mas sua virtude consiste em soar como um não-pássaro. A flauta nos mostra sons que dizem respeito ao mundo: ela nos informa, como diria Flusser. A flauta é um sintetizador que imita os sons do mundo. Não no seu timbre, mas na sua maneira de soar. Ela é instrumento, mas tenta funcionar como aparelho.

Por outro lado, os primeiros dispositivos do estúdio eletroacústico eram, de fato, aparelhos. Escondidos em suas caixas-pretas, os circuitos que compunham filtros, osciladores e processadores de sons eram operados por simples botões. A potencialidade desses aparelhos era vista como de extrema riqueza, apesar das suas conhecidas limitações. No estúdio eletroacústico o compositor brincava com os aparelhos. O jogo tornava-se dominante no processo de composição. Em certa medida, esses aparelhos perderam a sua dimensão *instrumento* por que eliminaram o trabalho, a ação de arrancar sons do mundo. Essa ação (trabalho) do instrumento caracterizava o domínio artesanal da performance (técnica) musical que naquele momento se perdia em função da brincadeira, do jogo, da exploração dos processos empíricos que os aparelhos possibilitavam. É nesse contexto que se desenvolve o experimentalismo no âmbito eletroacústico.

Talvez por esse motivo, em algum momento houve o desejo de trazer de volta a esses aparelhos a sua característica instrumento. Quando um teclado de piano é acoplado à caixa-preta do sintetizador cria-se um dispositivo misto, que não apenas tenta imitar os sons, mas tenta imitar os instrumentos que tocam sons. Instaura-se uma tautologia pois os instrumentos musicais já tentavam imitar os sons da natureza, como se fossem aparelhos.

Uma infinidade de aparelhos-instrumentos é produzida e passa a povoar não apenas as produções experimentais de música, mas também as músicas comerciais e de

entretenimento. Resgata-se assim uma dimensão instrumental, e por consequência artesanal da música. Busca-se, em alguma medida, manter o equilíbrio entre o trabalho técnico com o instrumento e jogo criativo que tradicionalmente se inscrevem na obra de arte.

### **Processo e Experimentalismo**

Mas o que ocorre com a música quando não é mais possível pensar em obra, e a técnica é submetida ao processo de jogo? Se o trabalho com o instrumento leva à ideia de obra, o jogo com o aparelho coloca em evidência o processo. A técnica não desaparece, apenas muda de contexto. Deixa de apoiar-se em procedimentos estruturados e sedimentados para emergir da própria experiência com os materiais. Abre lugar para o experimentalismo musical que, ao contrário do que possa parecer, não representa necessariamente um rompimento com as técnicas tradicionais, mas uma compreensão e utilização dessas técnicas por meio de um jogo. Experimentar é testar a falibilidade daquilo que conhecemos, em última instância da própria técnica.

Na música experimental transparece o sentido de transgressão ou de subversão das noções tradicionais de instrumento musical pela exploração de estruturas indeterminadas e roteiros imprecisos. A atenção da obra e da técnica é deslocada para o processo, passando do objeto para o contexto e do artesanal para o representacional.

Mas a difusão massiva de aparelhos sonoros a partir dos anos de 1980 cria um percurso paralelo em que a exploração (jogo) se sobrepõe ao trabalho composicional e ao refinamento da performance. A utilização cada vez mais frequente de aparatos eletrônicos trouxe uma nova dimensão para a música experimental. Isso leva a uma ruptura no processo de elaboração técnica apoiada no artesanato com os instrumentos e ao surgimento de práticas não fundamentadas em habilidades específicas, mas sim em processos de experimentação com aparelhos diversos. A relação dessa música com a tecnologia também apresentou traços de subversão de valores. Aparelhos concebidos para fins diversos (interfaces de jogos eletrônicos, computadores, telefones celulares, brinquedos eletrônicos) passam a ser usados no lugar de instrumentos musicais. Em muitos casos, o que se explora não é a funcionalidade e eficiência desses aparelhos, mas justamente o que eles produzem como falha: ruídos, mal-funcionamento, distorções. Aliás, se boa parte da vanguarda assumiu um discurso entusiasticamente positivo em relação à tecnologia, o experimentalismo tendeu a uma posição crítica em relação ao seu uso, muitas vezes pregando uma postura de subversão.

Nesse contexto ganham força ideias do *low-fi*, *low-tech*, bricolagem, *glitch*, *noise music* e do *faça-você-mesmo* (DIY - *do it yourself*), que na arte constitui-se como uma reação estética a um refinamento excessivo e elitista das formas estabelecidas nas Belas Artes e na música de concerto. O *faça-você-mesmo* pode ser entendido também como uma postura ética, como uma crítica ao consumismo e à submissão do indivíduo a um esquema social burocrático e segregacional: cada indivíduo poderia adquirir as competências para realizar as tarefas a que se propõe, ao invés de contratar especialistas. Na música, o projeto DIY encontrou receptividade em campos diversos, que vão da produção fonográfica caseira ao surgimento de gêneros como a *laptop music* e o *circuit bending*.

### **Conclusão**

Não se pode negar que paralelamente aos espaços institucionalizados da música, dos quais a sala de concerto é o mais emblemático, emerge um contexto colaborativo em

que são exploradas novas formas de produção musical, nas quais, em contraposição a uma postura mais rígida da tradição musical erudita, percebe-se a recorrência de um caráter irônico e lúdico, do desenvolvimento de processos de criação coletiva e do desengajamento institucional dessas músicas.

Retomando as ideias do antropólogo Alfred Gell, se o virtuosismo técnico é essencial à obra de arte é porque ele cria uma assimetria entre quem faz e quem aprecia a obra de arte. É a técnica, em seus modos particulares de realização que colocaria a arte como algo distinto do resto da experiência cotidiana. Essa assimetria se dissolve quando os aparelhos se colocam no lugar da técnica e a experimentação no lugar tradição. Brincar com os aparelhos remete a uma experiência em que a arte tende a deixar de ser arte. Se na arte tradicional a técnica é o meio para se chegar à obra, cada vez mais assistimos à emergência de propostas artísticas descarregadas de técnica e voltadas para a experiência, para o jogo com os materiais. Essa diluição da técnica dilui a arte? Ou é possível pensar que na arte de hoje, cada vez mais imersa no uso de traquitanas tecnológicas, o que se dilui, de maneira quase paradoxal, é a própria técnica?

### Referências Bibliográficas

Adorno, Theodor W. *Teoria Estética*. Trad. Artur Mourão. Lisboa/São Paulo: Edições 70/Livraria Martins Fontes, 1988. [Originalmente publicado como *Asthetische Theorie*, 1968]

Flusser, Vilem. *Filosofia da Caixa-Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985 [1983].

Gell, Alfred. “The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology”. In *The Craft Reader*, Glenn Adamson, ed, pp. 464-482. Oxford/New York: Berg, 2010. [Originalmente publicado In: *Anthropology, Art and Aesthetics*. J. Coote and A. Shelton, eds. pp. 40–66. Oxford: Clarendon, 1992].



# Processo criativo: do material à concretização, compreendendo interpretação-performance

*José Augusto Mannis*

Universidade Estadual de Campinas

O processo gerativo de uma obra (musical, sonora) envolve diversas etapas desde o estímulo inicial, a motivação, organização do *Material*, produção de idéias, construção da estrutura e da forma, integração para a consolidação geral do processo, concluindo na realização e na concretização sonora – até chegar à escuta: fruição. Não necessariamente nessa exata ordem, nem com todos esses mesmos itens.

A malha discursiva porta em si desdobramentos do *Material* agenciados de acordo com a *Estrutura* e define a conformação final do conteúdo, resultando na *Forma*.

Na observação do *Material* antecedendo e acompanhando a elaboração da obra, a escuta interna do “arquiteto sonoro” (compositor, *performer*, produtor) percebe, cria, inventa, apreende representações, sentidos, imagens e potenciais estruturais, discursivos e expressivos, como imanentes do *Material* do qual se apropriou. Na fruição, a atenção (do ouvinte) é tomada por objetos, gestos, sensações e impressões, num processo similar ao da escuta inicial do *Material*. O ciclo se fecha.

E se reabre. A dinâmica da fruição envolve ferramentas cognitivas e conectivas apreendendo figuras, princípios, idéias e processos. De um ponto de vista mais generalizado, o processo criativo (em música) envolve realização estrutural, discursiva, formal e realização (sonora), ou seja, concretização. Esta última é efetuada tanto pelo compositor de músicas sobre suporte (p. ex. eletroacústica, acusmática) – pelo compositor improvisador, pelo produtor realizador sonoro, pelo artista integrando elementos sonoros<sup>1</sup> em sua obra – quanto pelo intérprete conjugado ao *performer* (intérprete-*performer*). Estão todos envolvidos numa invenção (musical ou mesmo multimeios) e participam efetivamente do processo criativo da obra.

Este ensaio apresenta uma introdução discorrendo sobre os domínios considerados, premissas, sistemas elementares, reflete sobre esta proposta, expõe idéias, conceitos, noções envolvidas, argumenta e conduz o raciocínio para a compreensão de que a interpretação-*performance* é, finalmente, parte integrante do processo criativo de uma obra.

## **PROCESSO CRIATIVO PARTINDO DO MATERIAL**

Este artigo é basicamente um ensaio tratando de modelos e paradigmas observados ao longo dos anos em atividades de criação, ensino e pesquisa deste autor<sup>2</sup>. Por circular

---

<sup>1</sup> Incluindo vibrações e infra-sons.

<sup>2</sup> Este texto reúne um apanhado de reflexões deste autor, buscando organizá-las de forma a explicitar suas idéias. Discorrendo com naturalidade, flexibilidade formal e subjetividade, a bibliografia apresentada deve apenas ser considerada como um material para desdobramentos, podendo o conteúdo aqui exposto estar ora em acordo, ora em discordância com as obras citadas.

num âmbito amplo de gêneros e práticas, os termos atribuídos e os conceitos formados aqui propostos abrangem um largo leque de aplicações, desde canções e música de câmara tradicional, até instalações sonoras e multimeios, passando por performances com *live-electronics*<sup>3</sup>, músicas fixadas sobre suporte, peças radiofônicas, trilhas para teatro, dança e vídeo, além de paisagens sonoras projetadas em dispositivo multicanal. Contudo, os aspectos em foco são aqui limitados ao âmbito musical.

#### Considerem-se como premissas:

- Toda *Forma* está contida numa *Estrutura* que a sustenta;
- Toda *Estrutura* é construída a partir de elementos do *Material*, ou operadores agindo sobre um *Material*, pressupondo, assim, a existência deste;
- A análise é um processo preponderantemente heurístico de descoberta;
- A síntese é um processo preponderantemente heurístico de criação;
- O fazer musical envolve processos cognitivos, volitivos e heurística aplicada, se sucedendo, se sobrepondo, podendo estar contidos uns dentro dos outros e, a qualquer momento, alterarem sua conformação estrutural;
- O agente atuando na criação é sempre um “arquiteto sonoro”, seja ele compositor, produtor, artista sonoro ou multimídia<sup>4</sup>;
- O intérprete e o *performer* são a mesma pessoa, porém atuando em instâncias distintas. Pode ser denominado por um ou outro dos termos, ou mesmo intérprete-*performer*.

Várias instâncias e termos foram adotados de forma a expressar, assim espera-se, com clareza uma proposta de configuração sistêmica representando os processos criativos. A cada termo foram associadas categorias e expressões, algumas em língua francesa, buscando uma maior abrangência para o sentido de cada instância através de imagens captadas por diversos pontos de vista.

Foram constituídos sistemas cíclicos elementares na forma de tríades, como peças-chave estruturadoras:

1º termo – 2º termo – 3º termo

- Observação – Análise – Síntese
- Descoberta – Estímulo – Invenção
- Leitura – Assimilação – Formulação
- Material – Estrutura – Forma
- Cognição – Volição – Ação
- Domínio – Semeadura – Processamento
- Gesto – Princípio – Idéia

Os primeiros, segundos e terceiros termos, quando associados e combinados em novas tríades, mantém coerência e fazem sentido apesar de estarem em domínios distintos:

- Descoberta – Estrutura – Síntese

---

<sup>3</sup> Em itálico aparecem termos de outros idiomas, p.ex. *performer*, e termos próprios ao léxico estabelecido neste artigo, p. ex. *Material*, começando sempre por letra maiúscula.

<sup>4</sup> Inicialmente para alguns leitores o intérprete-*performer* poderia não estar nesse item. Sua omissão permite essa liberdade de leitura e reforça o propósito deste artigo de reunir todos os agentes numa mesma categoria ao final da argumentação e discussão.

- Observação – Volição – Invenção
- Cognição – Estímulo – Processamento
- Leitura – Semeadura – Invenção
- Material – Análise – Idéia
- Material gestual – Princípios estruturadores – Idéias de processamento
- Cognição e descoberta – Estímulo e volição – Ação e invenção
- Domínio e observação – Semeadura e análise – Processamento e síntese
- Observação do material – Análise e assimilação – Síntese e Invenção

A harmonia das relações fortalece os elos estruturadores sustentando o sistema.

As tríades acima geram produtos. E estes, por sua vez, podem restabelecer, encetar e reiniciar o ciclo de cada um dos sistemas elementares.



Figura 1. Ciclo eterno de observação-análise-síntese

Esses ciclos ilustrados na figura acima nos mostram o percurso de conteúdos evoluindo e se transformando na mente do “arquiteto sonoro”. Cada material observado é identificado por uma configuração estrutural nele reconhecida, adquirindo, portanto, características, propriedades, apresentando similitudes e, assim, remetendo a outras estruturas armazenadas na memória. Por fim, acaba se aproximando de alguns elementos, se distanciando de outros, influenciando o posterior processo de síntese e, conseqüentemente, o discurso musical da obra. Um enunciado ou fragmento de enunciado construído, pode se tornar um novo material. Quanto mais o material observado for marcante, pregnante, versátil, enfim, quanto maior for seu potencial gerativo, mais tenderá a se tornar um novo material ativo.

Em cada instância o conteúdo tem potencial para instância seguinte e é o **devir** de seu antecessor. Assim, o *Material* representa um potencial de Estrutura, e a *Estrutura* um potencial de Forma. A *Forma* é o devir da *Estrutura* e a *Estrutura* é o devir do *Material*.

Não se pode dizer exatamente quando nem onde começa a surgir a *Forma*, nem quando nem onde termina a fase de estruturação. Tampouco se pode localizar o limiar entre a *Forma* e a realização final (concretização sonora). Essas instâncias podem acontecer umas sobre as outras, como também se mesclarem umas às outras. Isso ocorre notadamente na *Realização* e *Finalização*, quando há integração geral entre todas as instâncias, elementos, forças e vetores. Estes se ajustam uns aos outros, se harmonizam, cedem lugar e prioridades entre si, num acerto final entre consistência *versus* suficiência, consolidado na *Têmpera*.

Cada produto acabado torna-se imediatamente *Material* com potencial para iniciar outros ciclos, podendo, portanto, induzir achados e descobertas e criar estímulos à imaginação criativa, suscitando a invenção de novos produtos.



Figura 2. Sequencia completa. Síntese 1: A partir do material - construção de um corpo sustentado : estrutura. Síntese 2: evolução dinâmica da estrutura através do conteúdo = forma.

**Material:** toda a paleta de sonoridades, recursos, modelos, processos, estímulos, diretivas e premissas estabelecida antes e durante o processo de uma obra. Pode envolver elementos e materiais de todas as naturezas, apresentados e representados em todos os suportes. Caracteriza-se, portanto, como o núcleo básico e original a partir do qual se constrói a obra através de sua estrutura até o estabelecimento final de sua forma. Elementos de *Estrutura* e *Forma* também podem fazer parte do *Material*. O *Material* constitui em si um potencial de *Estrutura* além de um potencial de sua própria transformação, ou seja, o *Material* pode se multiplicar, se reproduzir e se renovar.

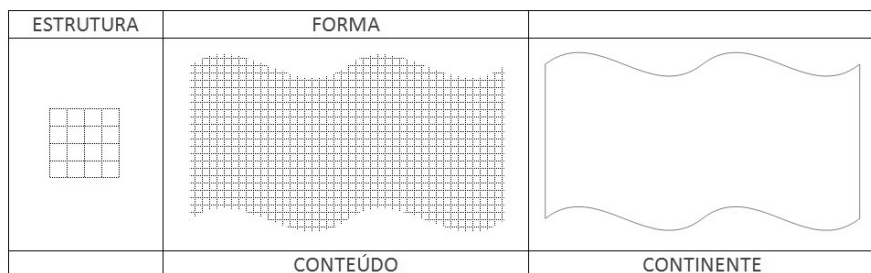


Figura 3. Estrutura se distribuindo pelo Conteúdo e a Forma envolvendo o conteúdo enquanto seu Continente.

**Estrutura:** Determinante do conteúdo. A *Estrutura* é o dever do *Material* e constitui em si um potencial de *Forma*.

**Forma:** Determinada pelo continente do conteúdo, ou seja, pela conformação do conteúdo total. A *Forma* é também a cristalização<sup>5</sup> da *Estrutura* dinamizada através da malha discursiva<sup>6</sup>. A *Forma* é o dever da *Estrutura*. Numa escala menor, o conteúdo também é um dever da *Estrutura* uma vez que o conteúdo consiste no desdobramento discursivo da estrutura dinamizada. Enquanto o conteúdo está num domínio que antecede a *Forma*, a conformação do conteúdo está no domínio da *Forma*.

**Realização discursiva:** elaboração de enunciados sonoros compreendendo também a manipulação, processamento e montagem de excertos, fragmentos, extratos e derivados de enunciados. O trajeto da realização discursiva é determinante da *Forma* (v. acima *Estrutura* e *Forma*). A realização discursiva faz parte dos *Processos dinamizadores* e ocorre no *Laboratorium*.

<sup>5</sup> A cristalização pode ser tanto fixada quanto aberta, mutável e efêmera.

<sup>6</sup> O discurso pode ser temporal ou *hors temps*.

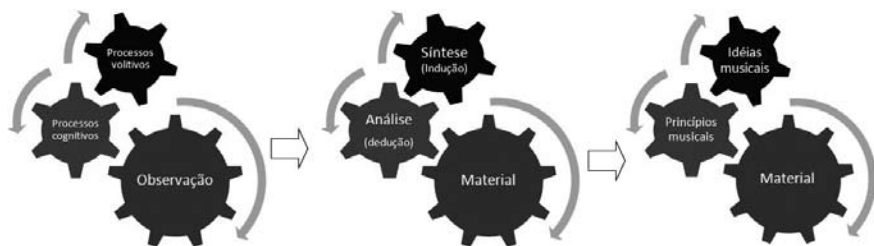


Figura 4. Como Idéias são geradas a partir do Material. Análise: Aquisição e Assimilação do Material.

**Realização artística:** compreende os processos construtivos específicos a uma obra, sendo de caráter convergente: processos dinamizadores, estruturativos, formativos e consolidadores. Ocorre no *Laboratorium*. (N.B. : Outros processos, como cognitivos e volitivos, por serem mais abrangentes, ultrapassam o âmbito de uma obra em realização. Refletem como o agente operador (compositor) recebe um *Material* (independentemente da obra) e como este atua sobre o próprio agente, motivando-o. A apreensão cognitiva e qualquer uma de suas volições decorrentes podem suscitar diversas outras obras. São, portanto de caráter divergente e ultrapassam esta etapa de *Realização Artística*. Assim, não integram este item.)

**Processos cognitivos:** processos de aquisição de informação e assimilação através de representações mentais e abstrações. Ocorrem no *Seminarium*. Processos cognitivos são convergentes, condensadores, redutores, de contenção, pois buscam localizar identidades e chegar a conclusões coerentes de análise em meio a um fluxo ou um volume de informação em processo de reconhecimento pelo indivíduo receptor. Através da cognição é possível a identificação e o reconhecimento de uma unidade, uma forma, uma característica e qualquer coisa podendo ser processada pelas funções estruturais da representação. Dentro dos processos cognitivos podem ser encontrados *Processos conectivos*, descritos logo a seguir, estes contribuindo para o estabelecimento de relações entre elementos de representações mentais em situação de comparação.

**Processos volitivos:** ações desencadeadas no indivíduo por motivação de sua vontade. Mobilização por estímulo. Contrariamente aos processos cognitivos, os processos volitivos são divergentes, multiplicadores, ampliadores, mobilizadores, pois buscam uma superação do indivíduo por força de sua vontade. Essa superação pode ser do próprio indivíduo em si, ou da condição material, sistêmica ou informacional com a qual está lidando. *Processos volitivos* ocorrem no *Seminarium*. Em alguns casos o *Seminarium* e o *Laboratorium* se conjugam, p. ex. na *performance*.

**Processos conectivos:** *mise en relation* – estabelecimento de correlação ou qualquer tipo de associação ou vínculo entre elementos representados na mente do indivíduo, pertencendo estes ou não a uma mesma categoria. Ocorrem no *Seminarium*.

**Processos dinamizadores:** *mise en oeuvre (facere)* – operacionalização de recursos adquiridos e assimilados pela cognição, através da aplicação prática e de realizações. É um processo desencadeado por *volição*. Ocorrem no *Laboratorium*. Compreendem a *realização discursiva* e a decorrente manipulação, processamento e montagem de macro-elementos discursivos (excertos, fragmentos, extratos e derivados de enunciados).

**Processos estruturativos:** *mise en jeu (mise en relation)* – processos operando para

a armação e a sustentação do conteúdo. Atuam para o agenciamento de forças e energias sobre o *Material* em vista de sua integração ao fluxo discursivo, formando aglutinações configuradas (podendo estas ser coesas e coerentes, mas não necessariamente). Aqui atua fortemente o binômio “acaso e necessidade”. Ocorrem no *Seminarium*.

**Processos formativos<sup>7</sup>:** *mise en forme* (delineamento continente) – dinâmica da estrutura através do fluxo discursivo. Ocorrem no *Laboratorium*.

**Processos consolidadores:** *mise en place* (montagem final) – integração: ajuste entre *Estrutura* e *Forma* consolidado na *Têmpera*. Ocorrem no *Laboratorium*.

**Processos aquisitivos (de material):** *mise en reserve (amadurecimento do compositor enquanto o material observado repousa)* – seleção de objetos, forças e energias com potencial estruturante. Envolve: estratégias, articulações, combinações, familiaridades, semelhanças, mimetismos, oposições, complementaridades, atrações, repulsões, classificações, orientações, tendências, topologias. Ocorrem no *Seminarium*.

**Processos aquisitivos (para armazenamento de achados):** *heureka* – seleção de objetos, forças e energias com identificação de descobertas. Envolve: matérias e materiais, procedimentos, recursos, métodos, soluções, vias de fluxo, respostas que se buscavam. Ocorrem no *Seminarium*.

**Heurística aplicada:** método de investigação e criação objetivando a descoberta e o achado através do fazer pensando, do pensar com gestos e ações expressivas; pensar a música com o fazer musical. Inclui o “achado musical” revelado por *insight* no fazer musical além da dedução lógica. Ocorre no *Seminarium* e no *Laboratorium*, alimentando imediatamente o *Observatorium*.

**Têmpera:** Processo consolidando o ajuste entre *Estrutura* e *Forma*. Ocorre na *Realização* e *Finalização*.

**Realização e Finalização:** Processo final compreendendo integração e concretização da obra.

**Concretização:** tornar a obra concreta, real; concretizá-la; substancialização (e materialização)<sup>8</sup> da obra.

**Observatorium:** Domínio no qual o *Material* é reunido, reservado e observado.

**Seminarium:** Instância de aquisição, apreensão, estudo e análise onde o *Material* é germinado. É de caráter dedutivo. O conteúdo apreendido (imagem) é associado a outros elementos por *Processos conectivos*. O complexo assimilado, imagem mais associações, é estudado e analisado (processo dedutivo). Caracteriza-se como a primeira instância de invenção (*inventio, invenire, heuriskein*). Compreende atividades do fazer artístico em caráter preliminar e preparatório às elaborações operacionais.

**Laboratorium:** Instância operacional de manipulação, processamento, transformação, mutação e desdobramento. Movido pela vontade (processos volitivos) o agente sintetiza (processo indutivo) enunciados/expressões/ações/fluxos/processos a partir do que assimilou (elementos do *Material* e da *Estrutura*). É também a instância prática e executiva na qual ocorre a *Realização* e *Finalização* (Integração – ajuste *Forma/Estrutura*

<sup>7</sup> Diferencia-se o conceito de *formativo* (aqui restrito: que serve de maneira expressa à constituição da *forma* da obra) do conceito amplo de *formador* (que forma, constitui)

<sup>8</sup> Considera-se aqui toda emissão sonora como uma materialização que virá a ocorrer durante a posterior escuta. É aceitar as vibrações sonoras como devir enquanto ainda são potência. Como uma fé incondicional de que toda vibração se tornará sempre e inevitavelmente um som percebido.

- e *Têmpera*) e a concretização final. Esta denominação tem um sentido mais restrito que o termo original em latim<sup>9</sup>, limitando-se aqui ao fazer artístico enquanto enunciado, expressão, concretização. Segunda instância de invenção (*inventio, invenire, heuriskein*).



Figura 5. As três instâncias: *Observatorium, Seminarium, Laboratorium*.

**Gesto musical:** termo de sentido amplo podendo significar:

- característica de uma figuração musical (apoio, oscilação, traço);
- característica de movimentos de agógica (*ritardando, rubato, rallentando, accelerando*);
- modulações de dinâmica (*crescendo, decrescendo, súbito pp*);
- ação definindo uma articulação musical ou um modo de tocar (*legato, staccato, jeté, ricochet*);
- desenho de um fraseado;
- figuração de um melisma ou de um ornamento;
- movimento de transição entre texturas ou agrupações distintas;
- maneira como as vozes (partes), ou grupos, entram e saem em determinada textura;
- maneira pela qual uma imagem, ou uma idéia, ou um conceito são representados sonoramente e/ou musicalmente;
- estratégia de distribuição de atribuições musicais entre diversos sub-grupos de um conjunto (seqüenciamento) ou em diferentes sessões de uma mesma peça (organizações *hors temps*).

**Princípio musical amplo:** contém o núcleo a partir do qual germina o fluxo musical (N.B.: Uma obra não precisa necessariamente se iniciar pelo seu núcleo gerador).

**Princípio musical gestual:** combina gestos geralmente interagindo sob a forma de

<sup>9</sup> Toda invenção na estruturação e na preparação discursiva é também um *labor*.

dualidades ou ações complementares, p. ex. antecedente/conseqüente:

- apoio/lançamento; percussão/ressonância; fluxo/refluxo; *arsis/thesis*; motivo/resposta; sinal/eco; tensão/relaxamento; dinâmico/estático; lançamento/corte; descontínuo/contínuo.

**Idéia musical ampla:** Dinâmica à qual é submetida um sistema de princípios musicais através de um processo de mutação (N.B.: esta dinâmica pode também ser nula).

**Idéia musical gestual:** Estabelecimento de uma situação comportando jogo musical entre princípios musicais.

**Princípio textural:** elemento básico de uma situação atemporal<sup>10</sup> de estrutura/textura: figura/fundo; melodia/acompanhamento.

**Procedimento estruturante:** Dinâmica atribuída a uma *Idéia musical* e aos jogos que lhe são inerentes. Em contexto gestual temos, p. ex., acumulação, rarefação, empilhamento, repetição condicionada, repetição com deriva, repetição aperiódica, alternância concatenada, ciclos com trajetos diferentes passando por um mesmo ponto (como um rondó)<sup>11</sup>.

## REALIZAÇÃO E CONCRETIZAÇÃO DA OBRA

**Interpretação e performance:** ações referentes a etapas distintas durante um mesmo processo. O intérprete e o *performer* estão conjugados no mesmo agente e conforme a situação será denominado por um ou por outro destes termos. O intérprete entra em ação antes do *performer*, mas sempre segue conjugado a ele, até o final. Aquisição, análise, construção de conteúdo são da instância de interpretação, enquanto toda mobilização para concretização gestual e sônica<sup>12</sup> é da instância de *performance*.

Na etapa de realização e finalização apresentada na Figura 7, observa-se primeiramente um processo de aquisição e assimilação, seguido de uma estruturação de elementos musicais extraídos, recolhidos, identificados, localizados na partitura/escuta; ou então achados pelos dedos, pelos olhos ou simplesmente ouvidos em meio a todos os sons. Essas etapas correspondem à apreensão, análise da música e uma síntese estrutural no agenciamento dos elementos musicais assimilados, objetivando a *performance* e, portanto, se caracterizando como uma interpretação aplicada à *performance*. A *Estrutura de performance* reflete como o intérprete ouve a música em realização e como este busca salientar o que percebeu, identificou e descobriu. Portanto, determina sua concepção pessoal da obra, ou seja, sua interpretação. A *Estrutura da performance* representa um potencial de *Forma da performance*<sup>13</sup>.

Ao final do processo, na concretização, ocorre uma re-síntese da Estrutura: a obra é montada<sup>14</sup> e sonificada num mesmo gesto. Uma verdadeira conjunção de processos onde

<sup>10</sup> *Hors temps*

<sup>11</sup> Exemplo de *Forma* entrando como *Material*.

<sup>12</sup> Reunir gesto e som na concretização permite abranger toda a ação corporal do intérprete, mesmo quando não tenham um produto sonoro resultante. Inclui o teatro musical, toda expressão (e ação técnica corporal) ocorrendo na *performance*.

<sup>13</sup> A *forma* da execução resulta da maneira pela qual a estrutura de *performance* é realizada. A *forma* da execução não é a *forma da obra*, embora possa se confundir com ela, pois ambas tem o mesmo corpo.

<sup>14</sup> No sentido amplo de montagem como empregado no teatro, reunindo todos os elementos (tanto aqueles que foram inicialmente dados quanto os inventados decorrentes) para a concretização cênica de uma peça.



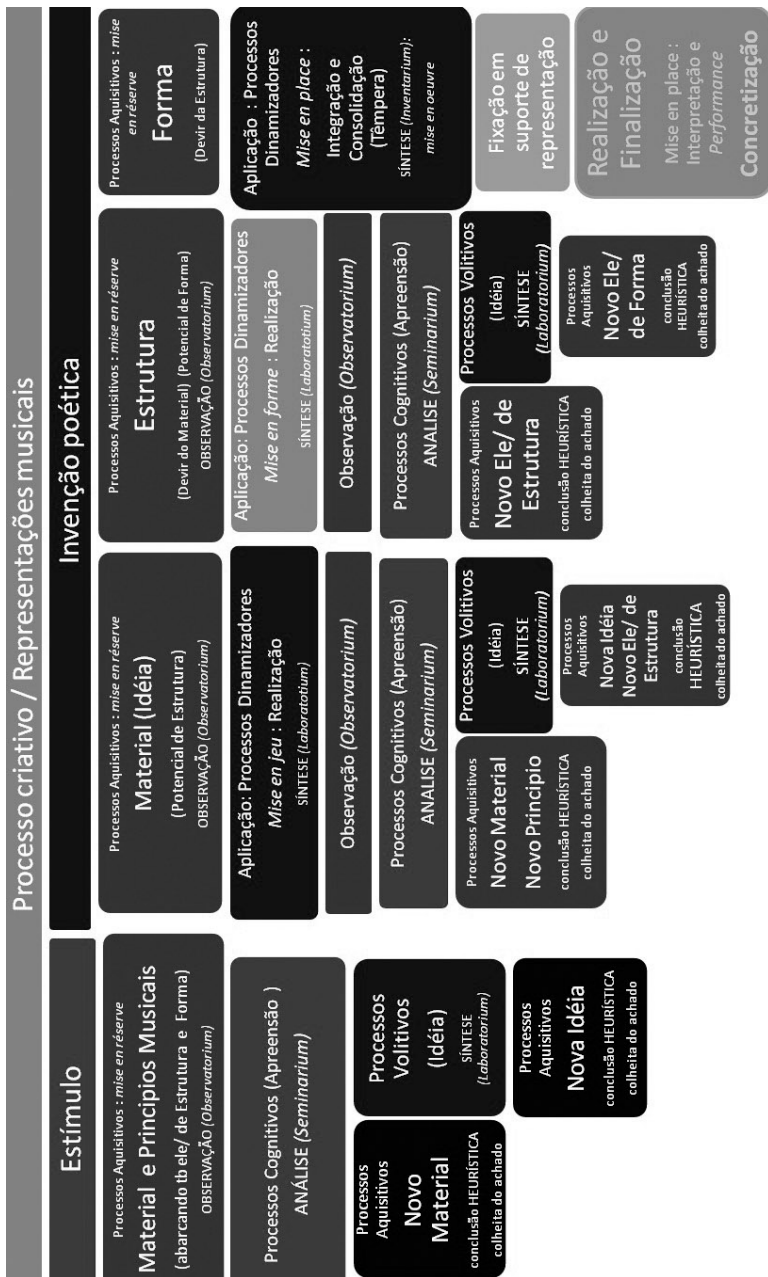


Figura 6. Processo criativo: detalhado até a realização e finalização (ver figura a seguir).

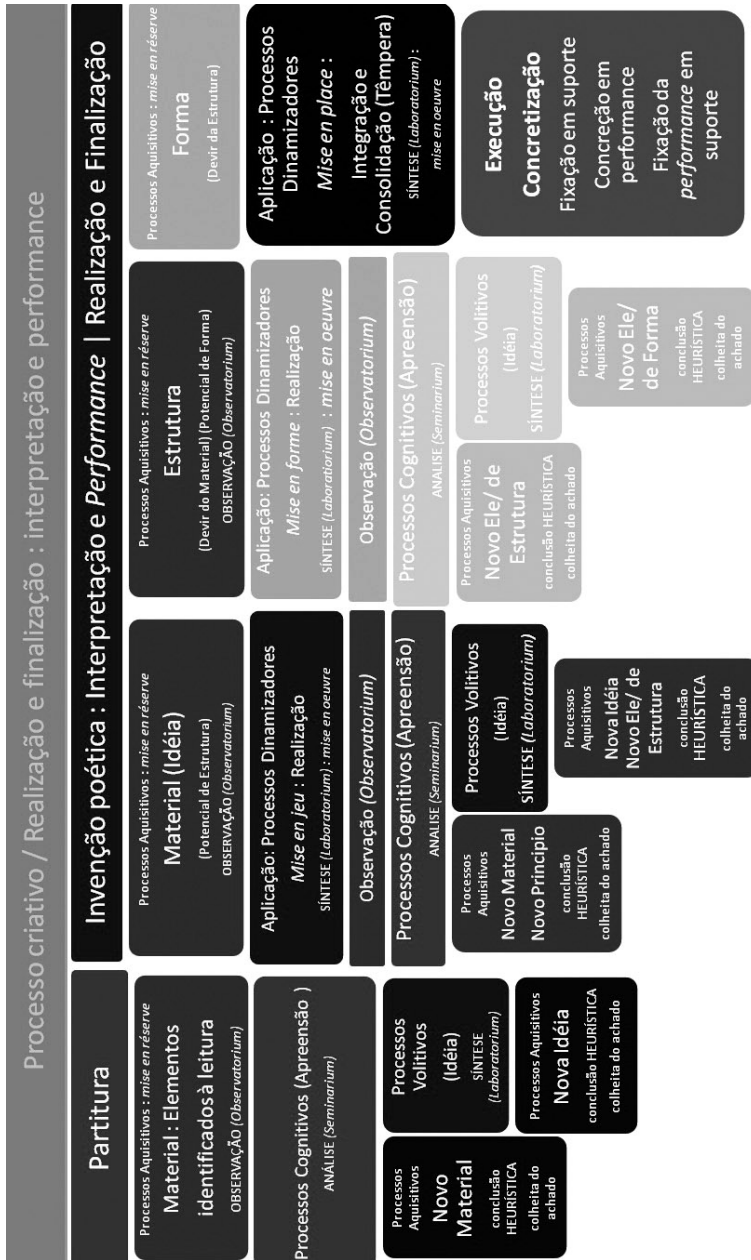


Figura 7. Processo criativo na realização final: concretização da obra.

*Estrutura e Forma de performance* brotam conjuntamente. Esta etapa complexa caracteriza a ação do *performer*.

Na Figura 7 observa-se que o intérprete toma contato com a música/partitura procedendo à *aquisição de elementos*, sendo estes identificados durante a leitura<sup>15</sup>/escuta. A quantidade e a qualidade dos elementos musicais encontrados dependerão do grau de profundidade da sua leitura, bem como da sua sensibilidade, disposição e motivação. Esses “achados” são como que “personagens”/“entidades” da narrativa musical desenhada pelo intérprete para sua *performance*. Podem ser figurações, contornos, imagens, agrupamentos, naturezas de caráter, uma infinidade de coisas.

O intérprete verifica se a conformação dos elementos encontrados faz sentido, se estes têm potencial gerativo, e se deles brota organicidade. A organicidade é condição necessária para que um sistema possa ser estruturado. A organicidade do material representa seu **potencial de Estrutura** e pode ser avaliada: (1) pelas possibilidades: (1.a) de combinações entre os elementos; (1.b) de articulações entre si; e (2) pela versatilidade para agenciamentos.

A *Estrutura da performance* atribuirá “relevô” aos elementos adquiridos<sup>16</sup> com a implementação de processos, gestos, ações, intervenções como velocidades, modulação de durações, diferenciações, articulações, planos, saliências, aproximações e distanciamentos<sup>17</sup>. Na *Estrutura da performance* se estabelecem e ocorrem: o processo de associação entre elementos adquiridos (figurações, agrupamentos percebidos pelo intérprete); a determinação dos tipos de relações entre os elementos (como um vai se comportar e reagir em função dos demais); a maneira como os elementos serão: distribuídos no tempo ou no espaço musical, dinamizados e harmonizados. Trata-se de uma estratégia cuja qualidade é função da sensibilidade, do refinamento, da imaginação e da capacidade de avaliação do *performer*, refletindo sua interpretação da obra.

Escolhas às quais procede o intérprete depois da aquisição, assimilação inicial da obra:

Quais elementos devem ser aproximados entre si?

Quais elementos devem ser distanciados entre si?

Quem se agrupa com quem?

O que faz sentido estar junto?

O que faz sentido estar separado?

Dentre o que está separado: quais elementos devem estar correlacionados na dinâmica da *performance*?

Quem deve estar à frente?

Quem deve estar em segundo plano?

Quanto a figura em destaque deve estar separada em relação ao fundo?

A figura deve/pode ou não se confundir ocasionalmente com o fundo? Se puder, como deve sair e como deve retornar?

Isso define a clareza e a inteligibilidade do resultado após a concretização.

Pode-se dizer que na *performance* houve uma evolução discursiva coordenada pela *Estrutura de performance*, resultando numa *Forma da performance*, conjugada e integrada à

<sup>15</sup> (leitura inicial de superfície, ainda sem relevô)

<sup>16</sup> Elementos da obra apreendidos desde o contato inicial.

<sup>17</sup> Processos, gestos, procedimentos implementados

*Forma* da obra. A integração entre *Estrutura* e *Forma* faz apelo a uma *Têmpera* e estruturalmente é similar a todo os esquemas anteriormente constatados na evolução do processo criativo.

O processo envolvido na interpretação e a *performance* é o mesmo para:

- um compositor finalizando uma mixagem de uma obra a ser fixada em suporte;
- um diretor de cinema finalizando montagem e mixagem de filme.

De maneira que tanto as realizações musicais fixadas em suporte, quanto criações envolvendo multimeios, nos revelam que aquilo que o intérprete-*performer* faz é efetivamente produto de atos criativos, ou seja, ações e intervenções integrantes do *Processo criativo da obra*. Faria sentido continuar separando interpretação *performance* do processo criativo se ambos estão integrados numa mesma ação?

## Bibliografia

Adorno, Theodor W. *Filosofia da nova música*. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1974.

Adorno, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.

Almeida, Jorge M. B. de. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007. 311p.

Baggio, Igor. "Música, temporalidade e filosofia em Adorno". *Revista Música Hodie*, Goiânia, v.7, n.1, p.133-146.

Caesar, Rodolfo. *Círculos ceifados*. São Paulo: FAPESP, 7 Letras, 2008.

Caznok, Yara B. *Música: entre o sonoro e o visual*. São Paulo: Unesp, 2003.

Ferraz, Silvio (org). *Notas, atos, gestos*. São Paulo: FAPESP, 7 Letras, 2007.

Genevois, Hugues; Vivo, Raphael de. *Les nouveaux gestes de la musique*. Marseille: Parenthèse, 1999.

Heidegger, Martin. *Lógica - A pergunta pela essência da linguagem*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

Mannis, José A. "Gesto, principio e idéia na criação musical". *Anais... SEMINÁRIO MÚSICA CIÊNCIA E TECNOLOGIA*, 3, São Paulo. Programa de Pós-Graduação em Música da ECA/USP, 2009, São Paulo.

Mannis, José A. "Silêncio e vazio". *POLÊMICA*, Rio de Janeiro, v.8, n.2, pp.121-135.

QUADRIVIUM: musiques et sciences, 1991, Metz. *Actes du Colloque*. Paris: IPCM, 1992.

Ray, Sonia. (org.). *Performance musical e suas interfaces*. Goiânia: Vieira/Irokun, 2005.

Tomás, Lia. *Ouvir o logos: música e filosofia*. São Paulo: Unesp, 2002.

Tomás, Lia. *Música e filosofia: estética musical*. São Paulo: Vitale, 2004.

Zagonel, Bernadete. *O que é gesto musical*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

# A escuta entre o robô e o animal

Rodolfo Caesar

Universidade Federal do Rio de Janeiro

## Antecedentes

O cruzamento de duas pesquisas que venho empreendendo conduz a questões de ordem mais ampla do que as iniciais. A primeira, de fins composicionais sobre ritmos a-métricos observados na comunicação animal, efetivou-se na construção de modelos imitativos. A segunda é sobre o confronto entre composição, imitação e subjetivação tecnológica. Ambas ensejam a discussão e solicitam aportes de distintas áreas do conhecimento: a bio-acústica, a etologia, a zoologia, a filosofia, a robótica e outras. No centro do tema encontra-se a interseção dos limites do humano: o mecânico e o animal.

O caráter fragmentado do que segue deve-se a dois fatores: tratar-se de um texto apresentado em mesa-redonda, aqui desprovido de recursos audiovisuais e de gestos e olhares significativos próprios à oralidade, e ao fato de ser um texto de abertura a questionamentos resultantes do cruzamento de diferentes focos de pesquisa.

O relacionamento da música com as tecnologias é um campo fértil para gerar novas dúvidas, para a crítica, para a própria arte e para o conhecimento em geral. Em cada setor da cultura sente-se efeitos determinados pelas alterações nos sistemas de *processamento, armazenamento e distribuição de dados* (F. Kittler, 2004; McLuhan, 1967). Os que vemos consagrados ou sendo experimentados no campo da música ocidental já são bastante conhecidos em literaturas específicas, considerando-se - em destaque - as avaliações de consequências como a do sistema de notação ocidental, a do temperamento igual, e atualmente a das chamadas novas tecnologias do som (Sterne, 2006; Taylor, 2001; Toop, 2010).

Por conta da minha opção pessoal de exercer a composição musical no espaço aberto por estas, entendo que seja parte importante do ofício questionar esse relacionamento, menos para controlar entusiasmos da tecnofilia positivista iniciais, do que pela sua decorrente necessidade de prevenção contra eventuais e insidiosas subjetivações de processos técnicos no disputado espaço da 'criatividade' musical. Tantas vezes atribuímos falsamente à 'genialidade' de autores o que, com o passar do tempo, revela-se mero efeito colateral da determinação de procedimentos tempestivamente publicados.

Sugestionado pela escuta de determinadas obras eletroacústicas, desde a virada para os anos noventa dediquei alguns textos a essa percepção (Caesar, 1992). Com alguma dose de ingenuidade bibliográfica chamei-a inicialmente de *strong-action* (em minha tese de doutoramento), referindo-me mais tarde a *marcas* ou *sinais tecnográficos* (pleonasma intencional), *tecnografismos*, etc. Em 1995 comentei – de passagem – sobre o efeito nivelador, no espaço da música doméstica, da placa digital de som então vendida sob o arrepiante nome de *SoundBlaster*, que, mais que neutralizar timbres instrumentais com enganosas ofertas de imitações acústicas, privou a música de seus humanos problemas de afinação e ritmo. No espaço da música popular a crença em timbres 'naturais' - pelo sintetizador DX7 - multiplicou o alcance dessa marca inconfundível nas mais diversas e

opostas estéticas. Explorando o aristotelismo mimetista de consumidores em estado de natural(ista) ingenuidade, a indústria estabeleceu o agora trintão protocolo MIDI, já aos vinte anos promovido a General. Nota-se bem que aqui empreendemos uma discussão entre o ‘natural’ e o ‘artificial’. Esse texto não propõe uma volta da composição ao papel e tinta, o que seria uma leviandade anacrônica; apenas sugere reflexões acerca de efeitos dos novos dispositivos. Atualmente encontro-me em vias de terminar uma pesquisa mais abrangente em que o *loop* figura como dispositivo tecnográfico exemplar (Caesar, 2008b; Caesar 2008c; Caesar, 2010), que abordarei a seguir.

Paralelamente a esses trabalhos, a partir da segunda metade dos anos noventa iniciei a sistematização de algumas observações referentes à rítmica peculiar e aos timbres de sons produzidos por animais tais como grilos (Caesar, 1996), sapos (Caesar, 1997) e arapongas (Caesar, 2002). Meu interesse se explicava principalmente pelo encontro entre rítmica e irregularidades métricas na chamada ‘comunicação animal’ (usando a expressão utilizada pela Biologia, por falta de outra), e às similaridades entre sonoridades de síntese por Modulação de Frequência (MF) - a mesma do citado DX7 - e algumas amostras de origem diversa na fauna. Empregando o mesmo princípio (MF), é possível sintetizar tanto timbres quanto ritmos, ou seja, um mesmo procedimento técnico deu conta de lidar com percepções distintas – uma do espaço macroscópico, a outra do microscópico - em expressões sonoro-musicais do mundo animal. O resultado dessa pesquisa foi extensamente comentado em publicação de divulgação científica e artística (Caesar, 2008a).

Gostaria de adentrar no espaço interseccional entre essas duas linhas distintas, confrontando o tecnicismo com a animalidade em um estágio cujo ímpeto ainda inicial impede prognósticos mais conclusivos ou até mesmo alguma hipótese consolidada. Pretendo desse modo inserir uma experiência do âmbito crítico e outra do técnico - o *tecnografismo* de um lado, e do outro a instrumentalidade tecnológica da MF - em espaço mais geral. A experiência induz à impressão segundo a qual, em nosso estágio de conhecimento, pouco sabemos sobre o alcance da técnica, menos ainda sobre o animal, e, no entanto, tem sido exatamente contra o fundo dessas duas categorias que retiramos nossa identidade de autores ou até mesmo de *homo sapiens*.

### **A cópia sem original**

Após o concerto de renomado compositor europeu em visita ao Rio de Janeiro em 1988, era difícil evitar efusivos sinais de admiração por conta de alguns tratamentos computacionais aplicados a sons vocálicos em uma das obras executadas. Extensos prolongamentos da duração de vogais, a um ponto tecnicamente inimaginável para mim, estimularam elogios que, por força das circunstâncias, terminaram tendo menor duração. Pois apenas poucos meses mais tarde tive a oportunidade de aprender a usar o software correspondente, recebendo a lição secundária de que aquele efeito não passava de mais um entre tantos clichês. Quando se fala de uma música que trocou o *tom* pelo *som* (Guigue, 2009), a invenção do som é moeda central na requisição de autoria. Nos anos oitenta tornou-se clichê da ‘música de invenção’ o uso, em obras eletroacústicas, desses estiramentos e congelamentos por tratamento digital. Seu abuso só perdia, em reincidência, para o da *síntese cruzada* entre timbres (correspondendo, esta, ao *morphing* - tecnografismo visual hiper-explorado em filmes e comerciais de TV, em que se via, por exemplo, uma cara fundindo-se em outra).

Uma reflexão mais detida sobre essa anedota retira da pauta o assunto ‘autoria e

originalidade artística', pertencente a uma instância do âmbito da crítica local, levando-a (a crítica) a pontos mais sensíveis e, a partir desse momento, sim, desconcertantes. Em uma camada mais geo-politizada, por exemplo, referida ao tenso relacionamento Norte-Sul / metrópole-periferia, cabe perguntar que grau de ocupação técnico-cultural se sustenta quando essa repetição incide sobre culturas afastadas do 'centro crítico'. Mesmo a despeito de todas e quaisquer ideias libertárias sustentadas *a priori* ou *a posteriori* pelos autores<sup>1</sup>, a relação de forças é evidente e mantida.

A crítica da (falta de) originalidade geralmente denuncia a cópia de algo que supõe, e, portanto, valoriza a existência de um original. De certa forma o copiadador sempre termina celebrando o criador original. Se fosse esta a discussão a que me refiro, aqui mesmo a terminaria. Porém o assunto tem maior alcance ao nos darmos conta da inexistência de um original. Ocorreu uma subtração da noção de autoria já no berço: o clichê reproduzido sob a máscara da invenção autoral provinha diretamente do repertório de sonoridades propiciadas pelos *dispositivos técnicos*. O homo sapiens está 'macaqueando' máquinas. Questionamentos dessa ordem ampliam a perspectiva quando concebemos o *dispositivo* de modo abrangente, conduzindo a reflexão para fora da arena da crítica musical específica, e pensando, com Giorgio Agamben, que:

os dispositivos não são um acidente dentro do qual os homens se encontrariam por acaso. Eles mergulham suas raízes no próprio processo de "hominização" que tornou humanos os animais que agrupamos na categoria de homo sapiens. (Agamben, 2007, p. 35)

os dispositivos existem desde o surgimento do *homo sapiens*, mas parece que hoje não há mais nenhum instante da vida dos indivíduos que não seja modelado, contaminado ou controlado por um dispositivo. (Agamben, 2007, p. 34)

### **Tecnografismo 'do bem' no loop**

Foi esse mesmo tratamento de dispositivo que reservei ao estudo do *loop*. Que, curiosamente, nem sempre traduz apenas uma existência de simulacro esvaziado, daí meu interesse pelo dispositivo, que, em se tratando de arte musical, é filosoficamente menos categórico.

A repetição, tão comum nas manifestações musicais do homem e nas sonoras de animais, até mesmo nas do imaginativo sabiá, já era usada pelo homem como procedimento de *armazenamento* (F. A. Kittler, 1986) de informações em seu suporte mais antigo, a memória (Havelock, 1986; Zumthor, 1990). Mais tarde, aplicado à música concreta, o termo *fixação* foi utilizado por Michel Chion (1991), para explicar a *musique concrète* como *musique des sons fixés*. O *sillon fermé*, sulco fechado no disco, antecedeu a *boucle* da fita magnética.

A noção de que o *loop* mantém relação de causa / efeito e dependência com seu suporte é corroborada até mesmo quando ele se manifesta em período historicamente intocado pelas tecnologias que propiciaram a forma como o conhecemos hoje. A repetição da palavra *ewig* (eterno) n'*A Canção da Terra*, de Mahler (1911), por exemplo, pode ter refletido a imitação de um disco arranhado (Caesar, 2008c). E o palíndromo de Machaut em

---

<sup>1</sup> Cabe lembrar a oportunidade da mesa-redonda da tarde anterior, que discuti entre outros assuntos a diferença entre teoria e prática.

*Ma fin est mon commencement* está decisivamente associado à fixação e ao processamento, permitidos pela nascente escrita notacional (Taruskin, 2010a).

Eventualmente o *loop* constitui um tecnografismo não apenas viável esteticamente como, em alguns casos, essencial. Tal é o caso dos dois exemplos metalinguísticos mencionados acima, assim como o de tantos outros, inumeráveis, da música eletroacústica e na *minimal music* (cf. *Come out*, de Steve Reich, 1967). Ou seja: a pesquisa não fecha questões referentes a julgamentos definitivos sobre o uso das novas tecnologias na música, mas propõe a abertura de discussão sobre autoria, oportunidade e oportunismo, imitação robotizada, etc.

Vejamos como isso se encaminha para o outro lado da questão, o animal.

## O reino animal

Proseguindo o percurso pelas bordas da imitação, do dispositivo e da autoria, gostaria de mencionar o estágio atual do andamento das pesquisas composicionais sobre ritmos a-métricos e timbres. O universo da computação propiciou esteio para a realização de modelos imitativos de determinados comportamentos. O aplicativo *LiarBird*, por exemplo, sintetiza expressões sonoras que podem enganar o zoólogo, o ornitólogo, talvez até o animal imitado.

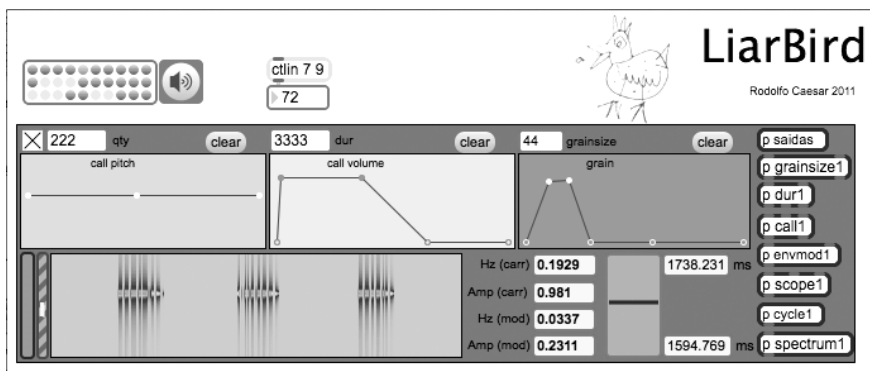


Figura 1. LiarBird: aplicativo em ambiente MaxMSP para simulação de sons da fauna.

No estágio em que se encontra, a pesquisa se depara com dificuldades de ordem analítica, que interessa mencionar:

- como descrever (solfejar) os sons imitados, e
- como classificá-los.

A leitura de pesquisas da zoologia, da etologia, da bio-acústica e da ornitologia tem sido de pouca ajuda (McGregor 2005), pois aí também encontramos terreno para perplexidade: no que se refere às terminologias da etologia, da bio-acústica e da zoologia, não há sintonia entre os textos estudados, dificultando o trabalho descritivo. É possível acreditar que a música teria, agora, um serviço a prestar à ciência.

## A terminologia

A ciência biológica opera com modelos fonéticos e linguísticos que parecem pouco



apropriados. A maior autoridade no gênero em nosso país, o ornitólogo Helmut Sick, descreve cantos e pios de pássaros brasileiros por intermédio de fonemas adequados para uma pronúncia alemã: seus sabiás são capazes de:

“djok”, “tzri” (advertência); ressonante “tjö-tjóit”, “drü-wip”; sequência descendente de aproximadamente 9 “drüö..” (chama bastante atenção); canto forte, contínuo, motivos bem pronunciados e variados que podem ser muito atraentes pelo tom cheio; canto localmente (p. ex.: no ex-Estado da Guanabara) simplificado e monótono, como “düi-düo düi-düo”, “füri-türi”, levado ao infinito (“oitenta-e-oito”, “teófilo-vai-teófilo-vem”), constituindo uma forma viciada do canto, uma espécie de dialeto, um carioca dos sabiás (v. Introdução).’ (Sick, 1984, p. 634)

Não é somente o solfejo que traz problemas, mas toda a categorização classificatória, em que se debatem, como na musicologia, modelos alternando formalismo e semântica:

Some species of insects and anurans produce **advertisement signals** lasting a few milliseconds at intervals of seconds or minutes, others produce continuous **trills** for minutes or even hours, and still others organize **pulses** into **complex sequences**.’...’These kind of extremes make it difficult to define the duration of a **signal** or even to say what constitutes an **episode**, or **bout**, of signaling. Thus, many authors identify **recurring acoustic units** and then describe how they are temporally organized. In many species there are two or more higher-order **patterns** that repeat.’...’Whatever the rationale for identifying **acoustic elements**, attempts to establish a universal terminology are almost certainly doomed by traditional usage and the sheer diversity of **signal structures**. Terms such as **pulse**, **impulse**, **syllable**, **note**, **echeme**, **chirp**, **element**, and **call** have all sometimes been used to label the very same kind of basic acoustic unit, even in the same taxa.’ (Gerhardt e Huber, 2002, p. 11; negritos meus)

Cricket calling songs consists of series of **bursts** of an **almost pure tone** called syllables. These syllables are collected in groups called **chirps**. (Brandt e Lund, 2003)

## Reprodução e sobrevivência

Para ultrapassar as dificuldades impostas pela experiência científica, afastada de uma escuta objetiva, cabe indagar sobre como seria a possibilidade de algum aporte musical, com o propósito não de estabelecer uma crítica ao discurso científico, mas tentar estendê-la a outros. Uma *écoute réduite* (Schaeffer, 1966) dos sons animais não tem significado bioacústico preciso, mas evitaria o caráter antropomórfico das análises correntes, evitando assim interpretações a priori do comportamento animal. Conforme o que vem sendo feito, classificações recaem em um de dois eixos, o da *reprodução* e o da *sobrevivência*, tudo no reino animal se reduzindo a sexo e violência, viabilizados pela *comunicação*.

Some of the most conspicuous behaviours performed by an animal are related to communication – communication that mediates reproduction and survival. (McGregor, 2005, p. 1)

A complexidade do canto do sabiá, assim como a da cauda do pavão e outras

animalidades ainda não foram satisfatoriamente explicadas pela zoologia. A afirmação de que seriam procedimentos de sedução não satisfaz ao músico (a menos que a mesma explicação seja proposta para a circunscrever a atividade artística do ser humano). Pois se gostamos de entender que o pavão quer só impressionar sua consorte, é preciso que se explique por que razão ele exhibe aquele padrão ao invés de outro, assim como é preciso expor o motivo de tanta complexidade no canto do sabiá.

Como conclusão desse percurso entre o mecânico e o animal, é oportuna a comparação entre os resultados acústicos da imitação de animal feita pelo homem por meio de uma máquina – o aplicativo *LiarBird*, acima citado, com a imitação da máquina do homem feita por um animal.



Figura 2. Lyrebird: neste clip o pássaro-lira imita, com precisão de alta-fidelidade, sons de seus vizinhos pássaros, e também sons de alarme de automóvel, moto-serra, máquina fotográfica, etc.

## Bibliografia

Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris: Payot-Rivages, 2007.

Agamben, Giorgio. *The open. Man and animal*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

Brandt, David, e Henrik Hautop Lund. "Robot Implementation of Duty-cycle Invariance in Cricket Calling Song Preference." *IEEE International Conference on Intelligent Robots and Systems*. Las Vegas: IEEE Press, 2003.

Buchanan, Brett. *Onto-ethologies. The animal environments of Uexküll, Heidegger, Merleau-Ponty and Deleuze*. New York: State University of New York, 2009.

Caesar, Rodolfo. *The composition of electroacoustic music*. Doutorado. Norwich: University of East Anglia, 1992.

Caesar, Rodolfo. "A eletrônica de uma poética em 'Ranap-Gaô'." *Anais do III Colóquio de Pesquisa da Pós-graduação*. Rio de Janeiro: Pós-Graduação em Música - UFRJ, 2002. 29-34.

Caesar, Rodolfo. "Artefatos FM para a produção de ritmos 'pseudo-naturais'." *III Simpósio Brasileiro de Computação e Música*. Recife: UFPE, 1996. 73-77.

- Caesar, Rodolfo. *Círculos Ceifados*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008a.
- Caesar, Rodolfo. "Loops Institucionais." *Anais do XIX Congresso da Anppom*. Florianópolis: UDESC, 2010.
- Caesar, Rodolfo. "O loop como promessa de eternidade." *Anais do XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação*. Salvador, 2008c.
- Caesar, Rodolfo. "Sem título." In: *Encontros Desencontros. Encontro de pesquisadores e músicos XI Bienal de MBC*, por Carole Gubernikoff, 114-118. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1996.
- Caesar, Rodolfo. "Sobre transporte e o tempo." Edição: Fernando Iazzetta. São Paulo: ECA-USP, 2008b.
- Caesar, Rodolfo. "Um encontro da composição com a bio-acústica via FM." Goiânia: UFG, 1997. 236-242.
- Chion, Michel. *L'art des sons fixés, ou la musique concrètement*. 1a Ed. Fontaine: Métamkine, 1991.
- Gerhardt, H. Carl, e Franz Huber. *Acoustic communication in insects and anurans*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.
- Guigue, Didier. *Esthétique de la sonorité. L'héritage de Debussy dans la musique pour piano du Xxe siècle*. 1a. Paris: L'Harmattan, 2009.
- Havelock, Eric A. *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- Heidegger, Martin. *The question concerning technology and other essays*. 1a. Tradução: William Lovitt. New York: Harper & Row, publishers, 1977.
- Kittler, Friedrich A. *Gramophone, Film, Typewriter*. New York: Writing Science, 1986.
- Kittler, Friedrich A. "Wet, Hard, Soft and Harder." *Critical Inquiry* (The University of Chicago Press) 31, n. 1 (Outono 2004): 244-255.
- Margulis, Lynn. "The Zoological Malaise from a Microbial Perspective." *American Zoologist* (Oxford University Press) 30, n. 4 (1990): 861-875.
- McGregor, Peter K. *Animal Communication Networks*. New York: Cambridge University Press, 2005.
- McLuhan, Marshall. *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*. 1a. New York: Bantam Books, 1967.
- Schaeffer, Pierre. *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. Paris: Ed. du Seuil, 1966.
- Sick, Helmut. *Ornitologia Brasileira*. 3a. Vol. I e II. II vols. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1984.

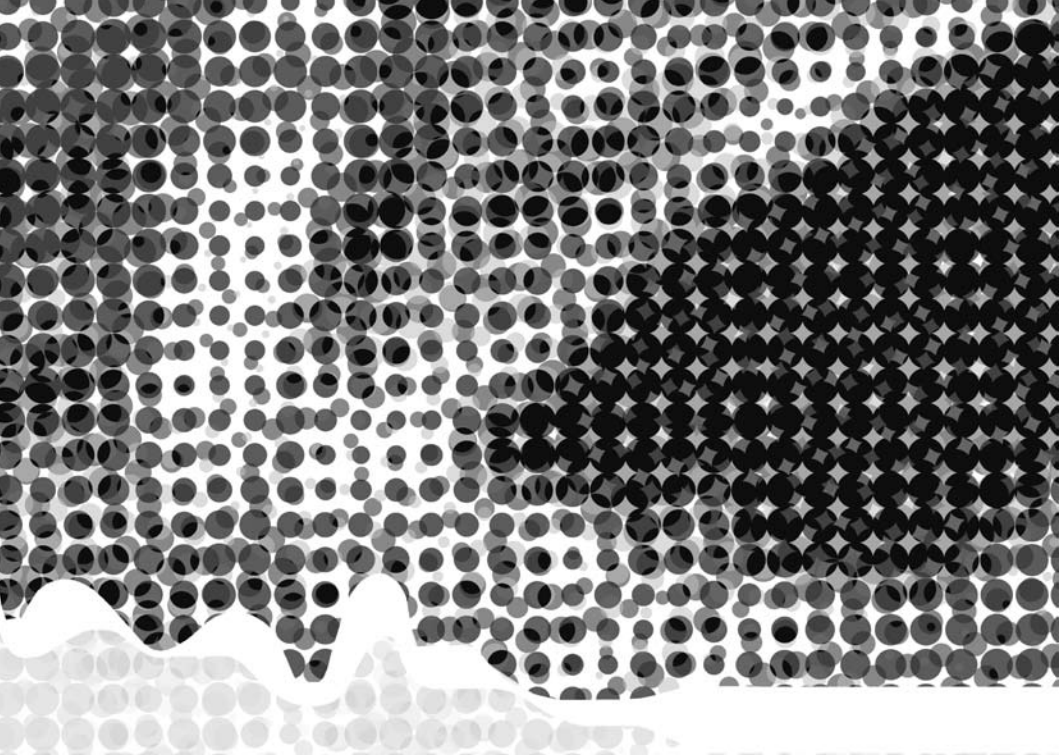
Sterne, Jonathan. *The audible past. Cultural origins of sound reproduction*. Durham, EUA: Duke University Press, 2006.

Taruskin, Richard. *The Oxford History of Music I. Music from the Earliest Notations to the XVth Century*. Vol. I. V vols. New York: Oxford University Press, 2010a.

Taylor, Timothy D. *Strange sounds. Music, Technology & Culture*. Londres: Routledge, 2001.

Toop, David. *Sinister resonance. The mediumship of the listener*. New York: Continuum, 2010.

Zumthor, Paul. *Oral Poetry. An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.



# **contribuições da pesquisa composicional à musicologia**



# O fio e a trama

Marisa Rezende

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Neste simpósio, vários trabalhos abordam interfaces entre a composição e a musicologia, por ângulos diversos. Ao ver-me inserida aqui nesta mesa temática – Contribuições da pesquisa composicional à musicologia -, tento deixar que meu olhar de compositora teça uma certa trama a partir de um frouxo fio, tal qual acontece quando componho: algumas sensações, outras intenções, mas nenhuma certeza de que a priori conseguirei uma verdadeira costura, mesmo que isso possa significar muitas coisas. Assim é meu processo composicional, permeado de dúvidas, e talvez seja esse o exercício de minha sensibilidade capaz de marcar algum testemunho, ainda que seja preciso admitir a existência de certos filtros atuantes na memória, que se embebem do que está ao redor só na medida do que vem a ser desejável ou possível.

A meu ver, a pesquisa composicional move a musicologia sistemática e a teoria. Não conheço produção dessas que independa daquela. Se tomarmos como exemplo Leonard Meyer, em seu livro “Style and Music - Theory, History and Ideology”<sup>1</sup> vemos que são a análise e interpretação da obra escrita, desenvolvidas sobre categorias bem específicas, que lhe permitem traçar o fio de seus argumentos. E o mesmo pode ser dito de Charles Rosen, em seu livro “The Classical Style”<sup>2</sup>, ainda que ele deixe sua marca de intérprete impregnar o texto, às vezes com colocações ótimas. Estes dois autores, pinçados dentre muitos outros, apenas reforçam minha sensação do quanto uma ferramenta “metodológica” - a análise-, no caso, pode ser dirigida para esse ou aquele fim, e revelar um interesse específico de seus autores. Com o pensamento nesse “interesse específico” e outras questões correlatas, reli alguns escritos de compositores sobre seus processos composicionais buscando ver neles algumas de suas possíveis motivações e também como esses compositores se revelam através de seus textos.

Antigamente, muito antes da ideia de musicologia existir, tratados já firmavam aspectos da escrita musical, da composição inclusive, escritos por pessoas envolvidas com esses processos. Note-se que ainda não digo escritos por compositores, embora em sua maioria o fossem também. Alguns aspectos me interessam desde já: o fato de que, ao escrever, firma-se um conjunto de práticas e em alguma medida, uma reflexão sobre elas, pressupondo-se que esse escrever traduza com relativa objetividade o objeto de estudo. E isto acontece principalmente porque há aspectos técnicos tanto na escrita musical quanto na composição que instigam especulações e ou definições. Por isso, parece-me que esse ato de escrever atende também à necessidade de explicar, discutir, ou ensinar essas práticas.

Esse mergulho no tempo, tão vago quanto antigamente enquanto recorte temporal, revela que desde há muito o tecido musical desperta vontades e necessidades que explicam um número expressivo de escritos sobre ele. Dando um salto no tempo, foco o olhar no

---

<sup>1</sup> Meyer, 1989.

<sup>2</sup> Rosen, 1972.

século XX, já com um campo de observação mais específico. Começo com dois compositores de origem germânica – Hindemith e Schoenberg, que escreveram diversos livros além de terem composto inúmeras obras que os tornaram famosos. Ambos fixaram residência nos EUA por um período de tempo razoável e também se dedicaram intensamente ao ensino, o que provavelmente explica seus livros teóricos e didáticos, mas estes não vêm ao caso aqui.

Hindemith, em seu “The craft of musical composition”<sup>3</sup> lança os fundamentos de sua linguagem harmônica partindo da série harmônica, estabelecendo pilares (*building stones*) e chegando à harmonia propriamente dita, como ele a percebe. Também inclui um capítulo sobre melodia e termina com análises harmônicas de Machaut, Bach, Wagner, Stravinsky, Schoenberg e dele próprio, com um trecho do prelúdio de sua obra “Mathis der Mahler”. Eu arriscaria dizer que uma de suas motivações para escrever esse livro foi embasar suas obras, escritas em linguagem ainda tonal, numa época em que o tonalismo se desfazia. Diz-se que Hindemith revisou suas obras iniciais modificando-as de acordo com sua teoria, com certa perda de espontaneidade. Ou seja, além da suposta motivação à qual aludi, de algum modo ele, como compositor, sentiu necessidade de empreender essa tarefa nada pequena de escrutinar e refletir sobre sua linguagem harmônica, buscando, quem sabe, uma coesão que lhe fazia falta. Dessa forma, empreendeu um percurso inusitado também - o de um compositor formalizando sua própria teoria-, com reflexos para suas escolhas composicionais. Acredito que esse seu livro fala de um tempo, de uma prática e o revela como pessoa, o que seu outro livro “A composer’s world” o faz ainda mais, com a simplicidade que era sua marca, como dito em seu prefácio:

Este livro pretende ser um guia através do pequeno universo que é o lugar de trabalho de um homem que escreve música. Assim ele fala predominantemente ao leigo. O centro de todos os problemas que intrigam o compositor – as considerações teóricas sobre a natureza e o potencial técnico de progressões tonais, e entre acordes, que são seu material de construção – é demonstrado de uma forma genérica, de modo a deixar o leitor familiarizado com o núcleo do assunto sem entediá-lo com sutilezas da técnica.<sup>4</sup>

Mas, além de breves notas de rodapé de Wallace Berry em seu “Structural Functions in Music”<sup>5</sup>, com respeito a seu conceito de *leveled structure*, e sobre sua hierarquia de dissonâncias, não sei apontar outros desdobramentos, para a musicologia inclusive. Hindemith é citado no prefácio do livro “Perspectives on Contemporary Music Theory”<sup>6</sup>, editado por Benjamin Boretz e Edward Cone (1972), como veremos adiante.

Schoenberg, além de seus escritos teóricos, deixou-nos um amplo conjunto de

<sup>3</sup> Versão para inglês (1942) do original alemão “Unterweisung im Tonsatz”, 1937.

<sup>4</sup> “The book aims to be a guide through the little universe which is the working place of the man who writes music. As such it talks predominantly to the layman [...] The core of all the problems puzzling the composer – namely, the theoretical considerations concerning the nature and technical potentialities of chordal and tonal progressions which are his material of construction- is demonstrated in a general way, so as to acquaint the reader with the gist of the matter without bothering him with the subtleties of technique” (Hindemith, 1952, p. viii).

<sup>5</sup> Berry, 1976.

<sup>6</sup> Boretz e Cone, 1972.



textos, reunidos sob o título “Style and Idea”, editados por Dika Newlin e publicados em Nova York em 1950, e posteriormente expandidos e reeditados por Leonard Stein em 1975, que diz em seu prefácio: “Schoenberg era um escritor inveterado e compulsivo, que frequentemente escrevia rascunhos para artigos sobre diversos assuntos”<sup>7</sup>. Assim, esses textos nos falam de muitos assuntos que interessavam a Schoenberg e que são agrupados em partes, pelo editor, tal o escopo que abrangem: *Personal Evaluation and Retrospect, Modern Music, Critics and Criticism, Folk-Music and Nationalism, Music Teaching, Composers etc.* Esses depoimentos são valiosos pelo que revelam sobre o pensamento do compositor e seu tempo, com referências à questões importantes e urgentes como a dificuldade de aceitação de suas peças, entre muitas outras. Detenho-me na parte que reúne os escritos sobre *Twelve-tone composition*, e ainda assim chega a ser difícil selecionar trechos para citar, tal a profusão de ideias interessantes. No artigo intitulado “*Schoenberg’s tone-rows*”(1936) ele diz claramente:

No princípio, quando eu usei pela 1ª vez séries de 12 notas no outono de 1921, eu antevi a confusão que se ergueria caso eu resolvesse tornar público esse método. Consequentemente, fiquei silencioso por quase dois anos. E, quando reuni cerca de 20 dos meus alunos para explica-los o novo método em 1923, eu assim o fiz por temer ser tido como um imitador de Hauer.<sup>8</sup>

A citação fala não só dessa possível motivação (primária?), mas também da dificuldade que ele antevia se se dispusesse a tornar público seu método, o qual ele diz não chamar de sistema, mas sim método, o que o faz considera-lo como uma ferramenta da composição e não como uma teoria (p. 213). E também a forma de divulga-lo escolhida é entre alunos, o que pressupõe uma informalidade entre outras coisas. Ainda nesse artigo ele diz se considerar mais um compositor do que ‘um hábil e engenhoso teórico’, como havia sido chamado por Mr. Richard Hill, que havia dissecado seu uso das séries num artigo, uso esse que ele mesmo diz que já havia esquecido como tinha feito e teria que achar de novo (p. 214). E, não posso deixar de citar um último e suculento bife desse mesmo artigo:

Enquanto a ciência tem que demonstrar seus problemas, perfeita e completamente, sem qualquer omissão, e sob todos os pontos de vista, e portanto tem que proceder sistematicamente, logicamente e consequentemente, arte apresenta só um certo número de casos interessantes e luta pela perfeição pela maneira de apresentação (...). Mencionar essa filosofia barata pode parecer superficial, se não fosse o caso de que teóricos sempre incorrem no erro de acreditar que suas teorias são regras para os compositores ao invés de *sinomas*, regras às quais o compositor tem que obedecer, ao invés de peculiaridades que são extraídas dos trabalhos<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> “Schoenberg was an inveterate and often compulsive writer who constantly jotted down sketches for articles on a number of subjects”. Prefácio de Leonard Stein, apud Schoenberg, 1975, p.11

<sup>8</sup> “At the very beginning, when I used for the first time rows of twelve tones in the fall of 1921, I foresaw the confusion which would arise in case I were to make publicly known this method. Consequently I was silent for nearly two years. And when I gathered about twenty of my pupils to explain to them the new method in 1923, I did it because I was afraid to be taken as an imitator of Hauer” (Schoenberg, 1975, p. 213).

<sup>9</sup> “While science has to demonstrate its problems perfectly and completely without any

Acho que Schoenberg deixou bem claro suas opiniões sobre a distância entre um método e uma teoria, sobre a forma como ele lidou com esse princípio em boa parte de suas composições a partir de 1921 e de como ele vê o papel dos teóricos, e da arte em comparação com a ciência. Num outro artigo de 1941 – “Composition with Twelve-Tones” – ele muda sua postura. Aí sim ele se dispõe a explicitar passo a passo a mecânica de seu método, e também a buscar uma inserção e ou justificativa para este em relação a uma tradição vigente, fato alias recorrente em seus escritos. Novamente estamos frente a um compositor que se viu na contingência de mudança em sua linguagem, dessa vez de ordem mais radical. E ainda assim ele pontua: “Bem, uma coisa é perceber um instante criativo de inspiração e outra é materializar essa visão através da conexão penosa de seus detalhes até que estes se fundam em algum tipo de organismo”.<sup>10</sup>

É interessante ver o comentário acerca desses dois compositores citados no prefácio de Boretz e Cone mencionado acima:

Schoenberg, a despeito da superfície determinista de sua prosa, comportou-se tanto teoricamente quanto composicionalmente, com um verdadeiro espírito empirista [...] Hindemith, em contraste com toda sua apregoada praticabilidade, era um teórico, e como compositor, um idealista radical ao invés de um empirista.<sup>11</sup>

Ao que talvez Hindemith tivesse respondido, se vivo fosse e se isso fosse um diálogo, com esse trecho tirado do prefácio do *A Composer's World*:

Para o cientista, nosso método – ou em seus olhos, não método – de olhar para tudo sem nunca fundamentalmente compreendê-lo, deve parecer profundamente amadorístico. De fato, a abordagem artística é essencial e inevitavelmente amadorística, sendo sua diferença para o ponto de vista de um amador apenas uma questão de amplitude. Devemos ser gratos que nossa arte está a meio caminho entre ciência e religião, gozando igualmente das vantagens do pensamento exato – com relação aos aspectos técnicos da música – e do ilimitado mundo da fé.<sup>12</sup>

---

omission and from every point of view, and has therefore to proceed systematically, logically and consequently, art presents only a certain number of interesting cases and strives for perfection by the manner of presentation. (...) To mention such a commonplace wisdom should appear superficial, were it not that the theorists always fall into the error of believing their theories to be rules for composers instead of symptoms, rules which a composer has to obey, instead of peculiarities which are extracted from the works”. (Schoenberg, 1975, p. 214).

<sup>10</sup> “Alas, it is one thing to envision in a creative instant of inspiration and it is another thing to materialize one’s vision by painstakingly connecting details until they fuse into a kind of organism”. (Schoenberg, 1975, p. 215).

<sup>11</sup> “Schoenberg, despite the deterministic surface of his prose, behaved theoretically, as he continued to behave compositionally in a truly empiricist spirit. [...] Hindemith, by contrast, for all his vaunted practicality, was a theorist, and ultimately as a composer, a radical idealist rather than an empiricist”. (Boretz e Cone, 1972, p. viii).

<sup>12</sup> “To the scientist our method – or, in his eyes, nonmethod – of looking at everything without ever fundamentally comprehending it must seem utterly amateurish. In fact, the artistic approach is essentially and inevitably amateurish, its distinction from the amateur’s point of view being merely a considerably wider panorama. We must be grateful that with our art we have been placed halfway

Só aí já teríamos muito sobre o que discutir. No mínimo, que se pontue a diferença do olhar entre eles: se se trata de uma questão de fé, não há consenso possível. Mas a meu ver, Hindemith pode ter teorizado prioritariamente para ele próprio, e quem sabe, seus alunos. Mas o fez tenazmente, e gozando de um terreno mais seguro, fez de sua obra um espelho de sua teoria, daí a asserção de Boretz e Cone. Schoenberg movia-se em terreno novo, e não é por acaso que suas primeiras obras seriais respaldam-se em modelos formais de uma suíte, menos inquietos do que os de suas *Seis pequenas peças para piano*, opus 19. Esse terreno, justamente por ser novo, deu desdobramentos e motivou o surgimento, anos mais tarde, da talvez mais consistente teoria de que se tem conhecimento em música, a Teoria dos Conjuntos, pelo menos na visão daqueles que a advogam. Sem querer nem poder me aprofundar nesse território, devo dizer que nesse livro já citado, e editado por Boretz e Cone, há um conjunto diversificado de textos de vários autores, vários deles compositores, cobrindo duas grandes partes: Metateoria e Metodologia, e Teoria Composicional. Dentre eles estão quatro artigos de Milton Babbitt, compositor e teórico americano que lançou as bases para a teoria posteriormente desenvolvida por Allen Forte e outros. Babbitt, matemático por formação, e responsável por desenvolver o conceito de “combinatoriality” aplicado à música serial, era um ferrenho defensor do rigor teórico. Em um desses artigos, “Past and Present Concepts of the Nature and Limits of Music”, ele diz:

Progredindo do conceito até a lei (generalidade sintética) nós chegamos por dedução ao sistema interrelacionado de leis que é uma teoria, definível por um sistema conexo de axiomas, definições e teoremas, comprovados por meio da lógica apropriada.<sup>13</sup>

Trata-se de uma mudança radical no pensamento sobre música, penso eu, mas deu frutos para a musicologia, talvez por representar um filão capaz de nortear o olhar dos pesquisadores sobre esse “terreno novo”. Uma série de livros sobre compositores famosos do século XX são devedores desse olhar mais objetivo dirigido à compreensão da linguagem musical, como *The Music of Stravinsky* (Pieter van den Toorn), *The Music of Béla Bartok: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music* (Elliott Antokoletz), entre outros. Sinal dos tempos, marca do forte e influente sistema acadêmico universitário dos EUA, devidamente apoiado por um número imenso de publicações veiculadas por periódicos, que tem nos influenciado diretamente aqui no Brasil. Há ganhos. A música de Villa-Lobos finalmente tem merecido estudos sérios por vários musicólogos brasileiros e, dentre eles, cito o trabalho de Marcos Lacerda (2011), “Aspectos harmônicos do *Choros nº 4* de Villa-Lobos e a linguagem harmônica modernista”, no qual Villa é visto à luz de Stravinsky e Debussy. Mas temo que haja perdas também, com um achatamento da subjetividade tão cara à música. Não foi à toa que Pousseur lançou mão de imagens poéticas ao falar da 3ª peça do 1º livro de *Structures* de Pierre Boulez em seu artigo “The Question of Order in New Music”:

---

between science and religion, enjoying equally the advantages of exactitude in thinking – so far as the technical aspects in music are concerned – and the unlimited world of faith.” (Hindemith, 1952, p. ix).

<sup>13</sup> “Progressing from the concept to the law (synthetic generality) we arrive at the deductively interrelated system of laws that is a theory, storable as a connected set of axioms, definitions, and theorems, the proofs of which are derived by means of appropriate logic”. (Babbitt, 1972, p. 4).

Se o charme da música é inegável, isso acontece menos em decorrência de uma geometria perfeitamente clara e transparente, do que em decorrência do mais misterioso charme encontrado em nossa percepção de formas distributivas presentes na natureza: a vagarosa dispersão das nuvens que passam, o tilintar dos seixos no leito de um riacho da montanha, ou a quebra das ondas contra uma costa rochosa.<sup>14</sup>

E por isso mesmo nota-se uma preocupação com a retomada da questão da emoção na música, como mostram, entre outros, os recentes estudos sobre o Sublime. Há sim um conjunto de sensações pouco traduzíveis objetivamente, valiosas justamente por isso, e que interferem diretamente na construção do tecido musical. O compositor sonha, e delira, quem sabe, mesmo ao lidar com seus intrincados sistemas de construção musical, como percebo nos escritos de Sílvio Ferraz em seu *Livro das Sonoridades* ou de Flo Menezes no seu memorial “Música: matemática dos afetos”, onde ao lado das múltiplas permutações sobre seus arquétipos harmônicos, ele inclui um capítulo sobre sua poética musical. Não faz sentido imaginar que assim não seja. Que haja lugar para as diferenças, para a pluralidade: elas nos fazem mais ricos.

### Referências bibliográficas

Antokoletz, Elliott. *The Music of Béla Bartok: a Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*. Berkeley: University of California Press, 1984.

Babbitt, Milton. “Past and Present Concepts of the Nature and Limits of Music”. In: Boretz, Benjamin e Cone, Edward (eds.), *Perspectives of Contemporary Music Theory*, New York; London: W.W. Norton, 1972, p.3-9.

Berry, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications, 1976.

Boretz, Benjamin e Cone, Edward. *Perspectives of Contemporary Music Theory*. New York; London: W.W. Norton, 1972, p. vii- x.

Ferraz, Sílvio. *O Livro das Sonoridades (notas dispersas sobre a composição)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

Hindemith, Paul. *The Craft of Musical Composition*. New York: Associated Music Publishers, 1942.

Hindemith, Paul. *A Composer’s World*. Gloucester, Mass.: Peter Smith, 1952.

Lacerda, Marcos. “Aspectos harmônicos do *Choros nº 4* de Villa-Lobos e a linguagem harmônica modernista”. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 24 n. 2, p. 276-296, jul-dez 2011.

---

<sup>14</sup> “If the charm of music is undeniable nonetheless, that is less the result of a perfectly clear and transparent ‘geometry’ than of the more mysterious charm to be found in our awareness of many distributive forms found in nature: the unhurried dispersion of passing cloud, the twinkle of pebbles in the bed of a mountain stream, or the breaking of surf against a rocky coast.” (Pousseur, 1972, p. 97).

Menezes, Flo. *Música: matemática dos afetos*. Memorial defendido no concurso para professor titular. São Paulo: UNESP, 2011.

Meyer, Leonard. *Style and Music: Theory, History and Ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.

Pousseur, Henri. "The Question of Order in New Music". In: Boretz, Benjamin e Cone, Edward (eds.), *Perspectives of Contemporary Music Theory*, New York: London: W.W. Norton, 1972, p. 97- 115.

Rosen, Charles. *The Classical Style*. New York: W.W. Norton & Company, 1972.

Schoenberg, Arnold. "Schoenberg's Tone-Rows". In: Stein, Leonard (ed.), *Style and Idea*. Berkeley: University of California Press, 1984, p. 213-214

Schoenberg, Arnold. "Composition With Twelve-Tones (1)". In: Stein, Leonard (ed.). *Style and Idea*. Berkeley: University of California Press, 1984. p. 214-224.

Toorn, Pieter van den. *The Music of Stravinsky*. New Haven: Yale University Press, 1983.



# Diálogos entre a Musicologia e a Composição à luz de três modelos composicionais

Liduíno Pitombeira

Universidade Federal de Campina Grande

Imaginamos a atividade composicional, sob uma perspectiva epistemológica, como um processo criativo que se pode desenvolver a partir de três modelos organizacionais básicos. No primeiro modelo, que, neste trabalho, denominaremos aristoxênico, a composição se desenvolve linearmente no tempo, sem planejamento prévio, e os resultados são uma relação direta do potencial intrínseco do material inicial e da habilidade do compositor em gerenciar os gestos gerados intuitivamente. Tal habilidade, no caso desse tipo de abordagem composicional, onde a percepção sonora e as soluções locais e imediatas têm primazia em relação a um modelo teórico racionalmente definido a priori, é adquirida pelo contato direto com diversas manifestações sonoras, tanto pela prática instrumental como por um conhecimento íntimo da literatura composicional.

Esse tipo de enfoque, onde prepondera mais a percepção sonora do que uma atitude racional, se sintoniza com as idéias de Aristóxeno, expressas no final do século IV, a.C., em seu *Elementa Harmonica*. Como menciona Barker (1989, p. 3), mesmo não havendo uma abordagem grega homogênea para assuntos fundamentais da música, como teoria harmônica e acústica, todos os escritos nessa linha podem ser classificados em duas grandes tradições: a aristoxênica e a pitagórica. A primeira prioriza uma agenda focalizada na percepção auditiva e no estabelecimento de uma linguagem puramente musical, apartada de justificativas e terminologias matemáticas. Assim, dentro dessa perspectiva, enquanto é correto afirmar que a nota Lá é o grau dominante da tonalidade de Ré maior, seria incorreto dizer que a frequência de 440 Hz teria essa mesma função (Barker, 1989, p.4).<sup>1</sup> A segunda linha, denominada pitagórica, por outro lado, vê a ordem musical como uma ordem puramente matemática inserida em um contexto maior que é a ordem universal. Assim, o intervalo de quinta justa seria agradável à percepção humana porque tem uma proporção matemática simples e elegante (2:3). Pode-se então posicionar essas duas linhas de pensar a música em posições claramente antagônicas: uma intuitiva, empírica, outra racional. Várias foram as tentativas de conciliar essas duas teorias em um único corpo metodológico. Somente com Ptolomeu, no século II, a.C., se vislumbra uma coordenação do rigor matemático pitagórico com a sensibilidade aristoxênica.

Nesse primeiro modelo composicional, que denominamos aristoxênico, portanto, o compositor tem sempre em mente a percepção e a organização do fenômeno sonoro a partir das características intrínsecas de determinado impulso gerador, sem levar em conta

---

<sup>1</sup> Aqui nos referimos aos graus melódicos de uma escala e não aos graus harmônicos. A nomenclatura completa desses graus pode ser encontrada em diversos tratados de harmonia, entre eles Aldwell (1989, p.6).

modelos teóricos alheios ao fenômeno de criação e desenvolvimento de gestos musicais. Mesmo quando o argumento para criação dos gestos geradores surge de uma ideia abstrata, como por exemplo, uma distribuição intervalar fundamentada em propriedades simétricas, o perfil sonoro desse material é sempre levado em consideração. Assim sendo, a obra de arte surge linearmente, como que de maneira improvisada, e quando o impulso inicial é claramente um fenômeno sonoro, este é constantemente aferido pela percepção auditiva, sem considerar imposições externas. Como diz Bernard (1981, p. 3), referindo-se à técnica composicional de Varèse (1883-1965): “a ordem não é imposta a partir do exterior, mas cresce, de alguma maneira, de dentro para fora”. O próprio Varèse afirma, ao explicar suas escolhas intervalares em *Déserts*, que “elas são decididas pelas exigências dessa obra em particular” (Cowell, 1995, p. 372). Essas exigências não derivam de um planejamento estrutural prévio, uma possibilidade descartada por Varèse ao afirmar que “há um mal-entendido em se pensar a forma como um ponto de partida, um padrão a ser seguido, um molde a ser preenchido” e ao traçar uma analogia entre seu processo composicional e o processo de cristalização (Varèse, 1966, p.16), que se caracteriza pela expansão ordenada de uma estrutura mínima, gerando formas ilimitadas, assim como ocorre nos processos de cristalização naturais. No entanto, como enfatiza Bernard (1981, p. 4), esse processo não se assemelha às manipulações de células geradoras propostas, por exemplo, por Perle, onde ocorre expansão “através da permutação de seus componentes ou através da combinação livre de suas várias transposições” (Perle, 1991, p. 9). Em Varèse, os traços característicos dessa célula inicial podem desaparecer totalmente no decorrer da composição de maneira que a integridade do gesto inicial é drasticamente alterada.

No processo composicional de Varèse, as propriedades simétricas na distribuição das alturas na textura musical têm um papel fundamental.<sup>2</sup> Observe-se, por exemplo, na figura 1, em uma redução dos compassos 21-22 de *Déserts*, como os intervalos são distribuídos de forma especular com relação ao registro (os intervalos 6 e 7 se distribuem simetricamente em torno do eixo 6). É interessante ressaltar que, mesmo que a teoria dos conjuntos de classes de notas de Forte (1973) pareça ser inadequada para analisar as obras de Varèse, como sugere Bernard (1981, p. 4), ao afirmar que os princípios de equivalência inversional e de equivalência de oitava ocultam certas propriedades simétricas, as relações de encapsulamento entre as classes de conjuntos produzem uma analogia cristalográfica que lembra as estruturas fractais<sup>3</sup>, mostrada na tabela da figura 1. Observe-se ainda que o superconjunto que abrange todas as alturas é o quinto modo de transposição limitada de Messiaen (1956, p. 62), uma estrutura em si mesma simétrica, conforme se verifica graficamente no diagrama circular da figura 1.

Mesmo no âmbito da música eletroacústica, Varèse não vê seu processo como resultado de um planejamento apriorístico. Em entrevista a Gunther Schuller, ele menciona que, enquanto Babbitt quer exercitar o máximo controle sobre certos materiais, ele, Varèse, pensa em um espaço musical aberto, onde ele quer “simplesmente projetar um som, um pensamento musical, para dar início, e então deixar esse som seguir seu próprio caminho”, sem um controle a priori de seus aspectos (Schuller, 1971, p. 39).

<sup>2</sup> Bernard (1981, p.4-24) identifica cinco tipos de processos composicionais em Varèse: simetria (especular, paralela e parcial), projeção, rotação, expansão e contração. Elizabeth Marvin (1991) propõe ainda a utilização de segmentos de contorno (C-seg) e segmentos de duração (D-seg).

<sup>3</sup> Fractais são estrutura auto-similares, cujas partes integrantes, ao serem ampliadas, se assemelham ao todo (LAM, 1998, p. 11)



Sol#	Ré	Lá	[016]	[0167]	[012678]
Sol#	Ré	Mi♭	[016]		
Sol#	Lá	Mi♭	[016]		
Ré	Lá	Mi♭	[016]	[0167]	
Lá	Mi♭	Si♭	[016]		
Lá	Mi♭	Mi	[016]		
Lá	Si♭	Mi	[016]		
Mi♭	Si♭	Mi	[016]		

A figura 2 sintetiza o processo aplicado no modelo composicional aristoxênico: uma idéia inicial, denominada invenção, muitas vezes oriunda de uma escolha preponderantemente auditiva, sugere quatro tipos de elaboração, que são arbitrariamente escolhidas pelo compositor e posicionadas no tempo. Essa idéia inicial, em situações mais abstratas, pode ser simplesmente um processo de distribuição intervalar, como, no exemplo de Varèse da figura 1. Cada uma dessas elaborações, por sua vez, engendram gerações posteriores de elaboração que recebem o mesmo tratamento, ou seja, são posicionadas temporalmente de acordo com critérios auditivos. As elaborações continuam até que o compositor, por uma decisão predominantemente sensorial, desconectada de qualquer imposição formal pré-estabelecida, sinta completude na obra. Assim, forma-se a textura musical, de maneira improvisada, com base no acúmulo de elaborações que podem ser conectadas de alguma forma à idéia inicial, mesmo que idéias totalmente estranhas possam, em algum momento, também integrar o texto musical.

Nesse primeiro modelo composicional, o diálogo entre composição e musicologia só ocorre propriamente em uma fase posterior à criação, no âmbito da atividade que denominamos análise. O analista dissecar o objeto artístico na tentativa de identificar recorrências, padrões, diferenças e propõe uma modelagem que mais se aproxime do processo utilizado na construção desse objeto, com o propósito de, ao compreendê-lo, oferecer ferramentas pedagógicas de recriação.

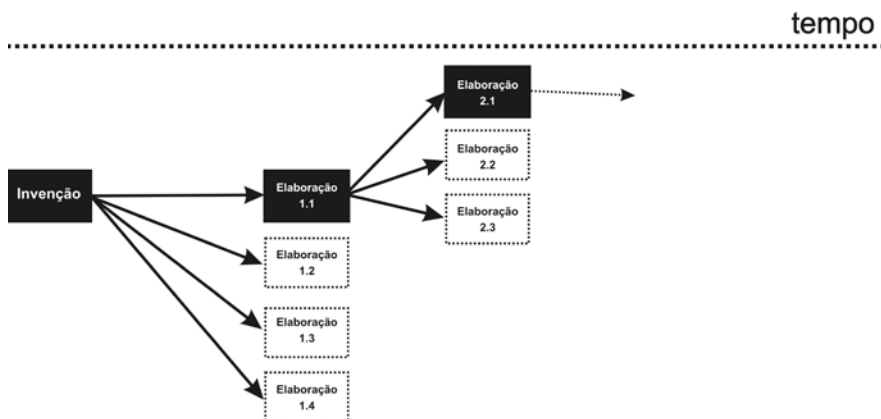


Figura 2. Modelo composicional aristoxênico

No segundo modelo composicional, que denominaremos pitagórico, a invenção surge a partir de modelos teóricos já sedimentados no campo musicológico ou de novos modelos, sejam estes originais, emprestados de outros campos do conhecimento ou gerados a partir da fusão e expansão de modelos anteriores. Nessa abordagem, o vetor temporal é amplamente monitorado por analogias espaciais, tratando-se o discurso musical como uma manifestação espacial. Aqui o tempo é congelado, para que gestos temporais sejam manipulados e dispostos microscopicamente no âmbito da narrativa musical. Diagramas, gráficos, tabelas e esquemas traçam todo o desenrolar de um gesto musical, desde as suas fases mais incipientes e reconhecíveis em relação ao impulso inventivo inicial até seu desenvolvimento pleno, maduro, onde apenas traços abstratos são detectados racionalmente. Em certas situações esses traços são observados mais sob uma perspectiva visual do que auditiva. Neste tipo de abordagem se enquadram as composições geradas a partir de sistemas e planejamentos composicionais rigorosamente estabelecidos.

Aplicações dessa abordagem composicional podem ser abundantemente encontradas na obra de Milton Babbitt (1916-2011). Por exemplo, em *Composition for Four Instruments*, Babbitt distribui os instrumentos na textura musical segundo um princípio formal rigoroso: os subconjuntos de um conjunto de  $n$  elementos, calculados segundo a fórmula  $2^n$ . No caso dessa obra, os quatro instrumentos, geram 16 possibilidades de distribuição (4 solos, 6 duetos, 4 trios e grupo completo), incluindo-se aqui o conjunto vazio, onde todos os instrumentos estariam em silêncio, situação que é desprezada por Babbitt. Na figura 3, observa-se um planejamento gráfico da distribuição desses subconjuntos na estrutura da obra. Por meio desse planejamento o compositor tem então uma visão a priori de tudo que vai ocorrer, em termos de distribuição instrumental, do primeiro ao último compasso.

	1-36	37-59	60-88	89-118	119-138	139-163	164-185	186-205	206-225	228-250	251-288	289-327	328-350	351-367	368-405
Violino		■		■				■		■	■			■	■
Violoncelo		■	■			■	■							■	■
Flauta		■		■	■		■		■			■	■		■
Clarinete	■		■		■			■	■			■		■	■

Figura 3. Distribuição instrumental em *Composition for Four Instruments*

Nessa mesma obra, Mead (1994, p. 39) observa que a estrutura rítmica deriva da aplicação de princípios seriais a uma célula básica, cuja distribuição original consiste em um padrão de 1, 4, 3 e 2 unidades. Desta célula básica resultam três outras células, obtidas por retrogradação, por inversão<sup>4</sup> e pela combinação desses dois procedimentos. A figura 4 mostra a célula rítmica original utilizada em *Composition for Four Instruments* e suas derivadas.<sup>5</sup> Veremos mais adiante, na figura 9, uma aplicação de uma das células (P) por

<sup>4</sup> A inversão, nesse caso, é obtida subtraindo-se o número 5 pelos componentes da série, isto é, se considera que a operação de inversão é realizada no âmbito da base 5. O mesmo procedimento é aplicado quando precisamos determinar o inverso de uma classe de nota que integra uma série dodecafônica. Nesse caso, como a base é 12, subtrai-se esse valor pela classe de nota que se deseja inverter (representada por um número inteiro). Por exemplo, o inverso de Lá (9) na base 12, é Mi bemol (3), uma vez que  $12 - 9 = 3$ . Essa inversão ocorre em torno do eixo 0 (Dó).

<sup>5</sup> O original dessa figura encontra-se em Mead (1994, p.39).

encapsulamento de auto-similaridade, onde cada elemento do padrão 1 4 3 2 contém esse mesmo padrão em seu interior.

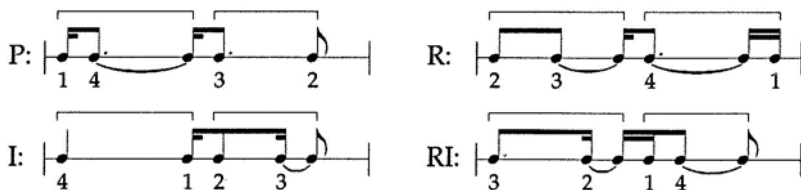


Figura 4. Padrões rítmicos em *Composition for Four Instruments*

No domínio das alturas, Babbitt criou um conceito original através da síntese e expansão de duas técnicas anteriores aplicadas à música dodecafônica pela Segunda Escola de Viena: combinatoriedade e derivação. Esse conceito de Babbitt, denominado combinatoriedade tricordal, consiste em produzir agregados de doze notas em três níveis distintos de temporalidade operando sobre uma estrutura formada por quatro séries dodecafônicas superpostas. Esses níveis são: (1) a série dodecafônica disposta horizontalmente, (2) dois hexacordes de duas séries dodecafônicas superpostas, sincronizados verticalmente e (3) quatro tricordes de quatro séries superpostas, também sincronizados verticalmente. Todas as séries envolvidas nesse processo podem ser construídas com os mesmos tricordes, o que caracteriza derivação (Straus, 2000, p. 179). Assim Babbitt utiliza concomitantemente a combinatoriedade schoenberguiana e a derivação weberniana ao mesmo tempo em que amplia esse conceito para o âmbito tricordal.

Tradicionalmente, a combinatoriedade consiste em produzir agregados a partir da justaposição de hexacordes. No caso particular de Schoenberg, essas séries foram construídas tomando como base hexacordes com o potencial de produzir combinatoriedade pela justaposição de uma série com uma de suas formas inversas. Como afirma Straus (2000, p. 185) e Mead (1994, p. 20), Schoenberg sempre projetou suas séries com a finalidade de produzir combinatoriedade hexacordal inversiva. Babbitt, por outro lado, trabalhou, na maioria de suas obras, com hexacordes que produzem combinatoriedade total (Mead, 1994, p. 22). Dos seis hexacordes que possuem essa propriedade intrínseca, mostrados na tabela da figura 5, Babbitt utilizou apenas os cinco primeiros, uma vez que o sexto (F), consistindo na escala de tons inteiros, é muito “redundante para uso composicional” (Mead, 1994, p. 22). Uma propriedade adicional desses hexacordes é a derivação intrínseca, ou seja, todos são formados pelos mesmos tipos de tricordes.<sup>6</sup> Observe-se ainda que três deles (D, E e F) são modos de transposição limitada, dois dos quais identificados por Messiaen (1956): o D é o quinto modo e o F é primeiro modo.

<sup>6</sup> No exemplo da figura 5 não indicamos todas as possibilidades tricordais que podem ser utilizadas na geração de hexacordes combinatoriais totais. Por exemplo, além do tricorde [012], o hexacorde [012345] pode ser gerado pelos tricordes [013], [014] e [024]. Todos os hexacordes combinatoriais totais podem ser gerados a partir de 4 tricordes, com exceção do [02468A] que só pode ser gerado a partir de três tricordes. Uma lista completa desses tricordes geradores é encontrada em Mead (1994, p.29).

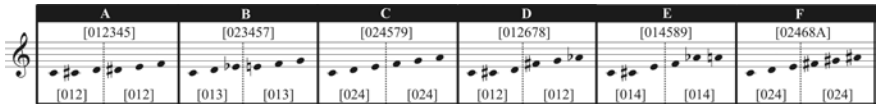


Figura 5. Hexacordes com combinatoriedade total

Um exemplo do uso da combinatoriedade tricordal, pode ser encontrada também em *Composition for Four Instruments*. A série original utilizada nessa obra foi construída a partir da derivação do tricorde [014] que produz o hexacorde combinatorial total [012345]. A justaposição de duas formas da mesma série, por exemplo,  $P_6$  e  $I_1$  produz combinatoriedade, ou seja, ambos os hexacordes dessas séries, quando estas são justapostas de maneira sincronizada, produzem agregados de doze notas (veja matriz dodecafônica na figura 6). Obviamente, só é possível produzir combinatoriedade hexacordal utilizando duas formas da série, uma vez que desta maneira se completam as dozes notas cromáticas. Com a justaposição de quatro formas da série é possível, no entanto, produzir combinatoriedade hexacordal entre pares de séries e, ao mesmo tempo, produzir combinatoriedade tricordal entre as quatro séries sincronizadas. Se observamos a matriz dodecafônica utilizada em *Composition for Four Instruments* (figura 6), identificamos que a justaposição de  $P_6$ ,  $I_1$ ,  $R_6$  e  $RI_1$  produz combinatoriedade em três níveis temporais distintos: entre os dois hexacordes de  $P_6$ , entre os hexacordes de  $P_6$  e  $I_1$  (e de  $R_6$  e  $RI_1$ ) e entre todos os tricordes discretos das quatro séries. Um diagrama do lado direito da matriz ilustra esses níveis combinatoriais.

F#	A	F	G#	E	G	D#	B#	D	B	E#	C
E#	F#	D	F	D#	E	B#	G	B	G#	C	A
G	B#	F#	A	F	G#	D	B	E#	C	E	D#
E	G	E#	F#	D	F	B	G#	C	A	D#	B#
G#	B	G	B#	F#	A	E#	C	E	D#	F	D
F	G#	E	G	E#	F#	C	A	D#	B#	D	B
B	D	B#	D#	A	C	F#	E#	G	E	G#	F
D	F	D#	E	C	E#	A	F#	B#	G	B	G#
B#	D#	A	C	G#	B	F	D	F#	E#	G	E
D#	E	C	E#	B	D	G#	F	A	F#	B#	G
A	C	G#	B	G	B#	E	D#	F	D	F#	E#
C	E#	B	D	B#	D#	G	E	G#	F	A	F#

	[ 0 1 2 3 4 5 ]						[ 0 1 2 3 4 5 ]					
	[ 0 1 4 ]		[ 0 1 4 ]				[ 0 1 4 ]		[ 0 1 4 ]			
$P_6$	F#	A	F	G#	E	G	D#	B#	D	B	E#	C
$I_1$	D#	B#	D	B	E#	C	F#	A	F	G#	E	G
$R_6$	C	E#	B	D	B#	D#	G	E	G#	F	A	F#
$RI_1$	G	E	G#	F	A	F#	C	E#	B	D	B#	D#

Figura 6. Uma das matrizes dodecafônicas utilizadas em *Composition for Four Instruments*

Mesmo tendo essa série original criada por Babbitt um potencial intrínseco de produzir combinatoriedade em três níveis, o compositor resolveu rearrumar os tricordes das duas séries inferiores (mostradas no diagrama direito da figura 6), com o propósito de criar uma série distinta da original (embora com os mesmo tricordes). Essa nova série, expressa em duas formas, foi associada aos dois instrumentos de madeira e a série original foi utilizada pelos instrumentos de corda.<sup>7</sup> Dessa maneira, Babbitt representou a “divisão

<sup>7</sup> Como se observar no diagrama da figura 3, essa obra foi escrita para dois instrumentos de corda (violino e violoncelo) e dois instrumentos de madeira (flauta e clarinete).

fundamental do grupo entre dois pares de instrumentos similares porém distintos” (Mead, 1994, p.57). Um resultado imediato dessa rearrumação é que, agora, não somente os tricordes discretos, mas todos os tricordes contíguos produzem agregados cromáticos. No diagrama da figura 7, as duas séries inferiores são resultantes dessa rearrumação tricordal e, por isso, suas duas formas são rotuladas com um prefixo T.

	[ 0 1 2 3 4 5 ]						[ 0 1 2 3 4 5 ]					
	[ 0 1 4 ]			[ 0 1 4 ]			[ 0 1 4 ]			[ 0 1 4 ]		
P <sub>6</sub>	F <sup>#</sup>	A	F	G <sup>#</sup>	E	G	D <sup>b</sup>	B <sup>b</sup>	D	B	E <sup>b</sup>	C
I <sub>1</sub>	D <sup>b</sup>	B <sup>b</sup>	D	B	E <sup>b</sup>	C	F <sup>#</sup>	A	F	G <sup>#</sup>	E	G
TP <sub>8</sub>	G <sup>#</sup>	E	G	F <sup>#</sup>	A	F	B	E <sup>b</sup>	C	D <sup>b</sup>	B <sup>b</sup>	D
TI <sub>11</sub>	B	E <sup>b</sup>	C	D <sup>b</sup>	B <sup>b</sup>	D	G <sup>#</sup>	E	G	F <sup>#</sup>	A	F

Figura 7. Duas séries dodecafônicas utilizadas em *Composition for Four Instruments*

Mas o planejamento rigoroso não termina aqui. Como vimos no diagrama da figura 3, essa obra se inicia com um solo de clarinete. Nesse solo, Babbitt não distribuiu simplesmente a série de forma linear, mas dividiu o registro em quatro regiões, da mais aguda para a mais grave, e distribuiu os quatro tricordes da série no espaço de registro de acordo com um planejamento prévio, que faz analogia direta com a própria distribuição instrumental, a qual, como vimos anteriormente, é oriunda de um processo formal. No diagrama da figura 8 vemos como a distribuição dos tricordes segue a mesma lógica empregada na distribuição dos instrumentos (figura 3). Nesse diagrama, mostramos apenas dois blocos tricordais referentes ao trecho do solo mostrado na figura 9, onde se observam a linha melódica na pauta superior e os tricordes nas pautas inferiores, separados por registro. As formas dos tricordes são relativizadas por sua estrutura intervalar. Assim, se  $P = +4-3$ , então  $I = -4+3$ ,  $R = +3-4$  e  $RI = -3+4$  (figura 9). Observando a distribuição instrumental e a distribuição tricordal nessa obra de Babbitt, vemos como a auto-similaridade dessas estruturas forma, como aconteceu em Varèse, por outros meios, uma analogia fractal, onde o conteúdo interno se assemelha ao externo.

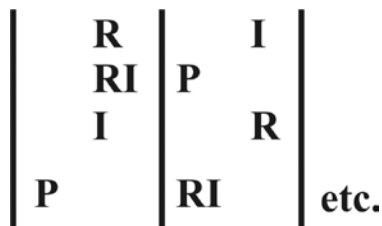


Figura 8. Início da distribuição tricordal do clarinete em *Composition for Four Instruments*

1 4 3 2 | 1 4 3 2 | 1 4 3 2

Agudo ↑  
Grave ↓

R  
RI  
I  
P  
RI  
R

1 + 3

2 2

Figura 9. Início do solo de clarinete em *Composition for Four Instruments*

O diagrama da figura 10 sintetiza o processo aplicado no modelo composicional pitagórico: um modelo teórico controla a obra desde seus níveis celulares (invenção) até seus níveis mais externos (elaborações). O tempo, que no modelo aristoxênico é um fluxo de eventos onde os processos musicais são realizados sem planejamento prévio, se confunde com o próprio espaço nesse segundo modelo composicional, só passando a ser realidade no momento de execução da obra.

Em termos de diálogo com a musicologia, esse segundo modelo composicional se confunde, em seus estágios iniciais, com a própria atividade musicológica, uma vez que os primeiros impulsos criativos são totalmente monitorados por modelos teóricos, tanto na criação dos arquétipos fundamentais da obra como na manipulação e disposição temporal desses gestos.

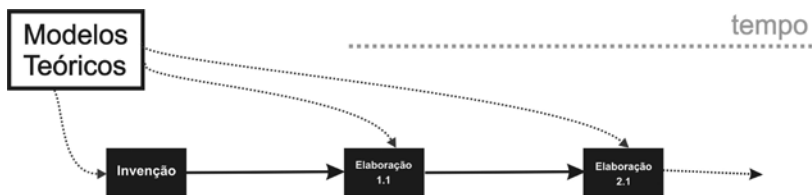


Figura 10. Modelo composicional pitagórico

No terceiro modelo, que denominaremos ptolomaico, combinam-se em infinitos níveis de gradação, as abordagens linear e planejada, com diversos circuitos de retroalimentação filtrados por intermédio de modelos teóricos que reorientam a trajetória organizacional tanto do ponto de vista microscópico (evolução interna) como macroscópica (disposição formal). Nenhum exemplo na literatura é tão explícito em apontar um compositor diretamente associado a esse modelo híbrido, da mesma maneira que pudemos associar o modelo aristoxênico predominantemente a Varèse, cujas próprias palavras literalmente repudiam o planejamento composicional, e o modelo pitagórico a Babbitt, cuja atitude de planejamento composicional rigoroso, amplamente discutida na literatura analítica, é claramente racional.

O diagrama da figura 11 sintetiza o processo aplicado no modelo composicional ptolomaico: um modelo teórico ou um gesto intuitivo serve como ponto de partida (invenção) para a composição. Em certo momento, as elaborações engendradas por processos intuitivos são analisadas, validadas e enriquecidas por modelos teóricos e realimentadas na rede criativa. Esse processo de avaliação continua até que o autor considere a obra finalizada.

Esse terceiro modelo composicional parte tanto de um planejamento racional que é flexibilizado por processos intuitivos, no decorrer da composição, como de impulsos iniciais livres que são, em certos momentos, arbitrariamente escolhidos pelo compositor, analisados e realimentados no corpo da obra. Mesmo que, por uma questão de senso comum se possa inferir que a maioria dos compositores se enquadre nesse terceiro modelo, o fato de não identificarmos com facilidade compositores que forneçam uma descrição passo a passo de seu processo composicional, algo similar ao que fez Edgar Allan Poe ao analisar o processo de criação de *O Corvo* (Poe, 2008, p.17-34), nos convida a propor um exercício composicional onde se possa identificar convenientemente o momento em que gestos criados intuitivamente são analisados, processados e inseridos novamente na composição.

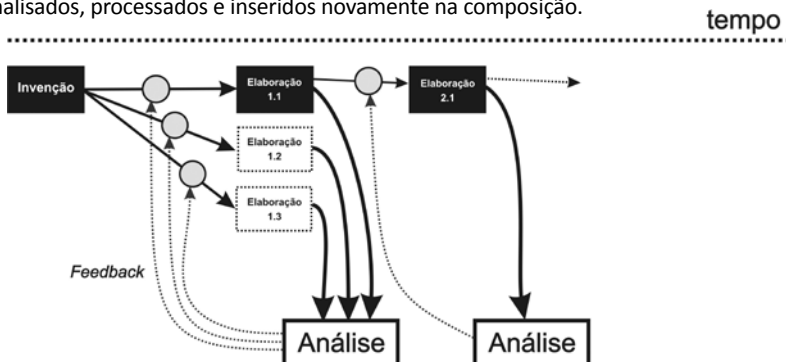


Figura 11. Modelo composicional ptolomaico

Nesse exercício, comporemos um fragmento para piano solo, partindo de um sistema composicional simples com a seguinte definição: o parâmetro altura, único a ser controlado pelo sistema, consiste na transformação parcimoniosa entre classes de conjuntos tricordais. Partindo desse sistema, em um nível hierárquico inferior, planejamos uma estrutura com três classes tricordais que se conectam pela alteração parcimoniosa de um de seus elementos: [012], [013] e [014]. Observa-se que ao último elemento do primeiro tricorde acrescenta-se a classe intervalar 1, transformando-o no segundo tricorde e assim por diante. Arbitrariamente, decidimos o número de compassos para cada conjunto: por uma associação com o maior elemento de cada tricorde, esses conjuntos atuarão durante dois, três e quatro compassos. Como o sistema composicional mantém controle exclusivamente sobre o parâmetro altura, os demais parâmetros que não passaram por uma decisão nessa fase inicial de planejamento serão utilizados livremente no decorrer da composição. De posse dessas restrições mínimas, iniciamos a composição propriamente dita.

A figura 12 mostra o início desse fragmento composicional, onde se pode observar que, nos dois primeiros compassos, todo o material referente ao parâmetro altura deriva do tricorde [012], seguido pela utilização do tricorde [013], nos compassos 3-5. No compasso 4, a utilização dos tricordes é mais abstrata comparativamente aos compassos anteriores (as classes de notas da mão esquerda se combinam a duas classes de notas da mão direita para formar o tricorde [013]). No compasso 6, chegamos, conforme o planejamento, ao tricorde [014]. Nesse momento, a peculiaridade da sonoridade hexacordal produzida pela justaposição arbitrária de dois tricordes [014] nos sugere uma interrupção no processo composicional para que se proceda uma reflexão analítica

Verificamos que esse hexacorde possui diversas propriedades: 1) é um hexacorde com combinatoriedade total de nível 3, o que significa que, em usos dodecafônicos, produz séries que apresentam, cada uma, combinatoriedade com 3 outras formas de P, de R, de I e de RI; 2) é um modo de transposição limitada de nível 4, ou seja, se transpusermos esse hexacorde quatro vezes, o resultado é o mesmo conteúdo de classes de notas; 3) é um pólo hexatônico e assim, além de ter associações extramusicais com fenômenos sobrenaturais e com a morte já sedimentadas na literatura musical, fato observado por Cohn (2004), pode ser decomposto em dois tricordes aumentados ([048]) ou dois tricordes típicos da música tonal, uma tríade maior e uma tríade menor, que mantêm entre si uma relação de medianes terciárias<sup>8</sup>.

Diante desse quadro de possibilidades, gerado por uma distribuição arbitrária do tricorde [014], determinada pelo sistema e sugerida pelo planejamento composicional, realizamos algumas experimentações auditivas e optamos por utilizar as três perspectivas dessa sonoridade nos três compassos restantes que a ela foram designados. Assim, no

---

<sup>8</sup> Originalmente denominada de *double mixture*, por ALDWELL (1989, p.508), a mistura terciária consiste em alterar a terça de um acorde emprestado de uma tonalidade homônima gerando entre esse acorde e a tônica da tonalidade uma relação de mediante cromática sem notas comuns. Exemplo: os acordes de Dó maior e Lá bemol menor.



The image shows a musical score for piano, measures 1012 to 1014. Measure 1012 starts with a tempo of 60 and a 4/4 time signature. It features a right-hand part with a 'loco' marking and a 4:3 ratio, and a left-hand part with a 4:3 ratio. Measure 1013 continues with a 'loco' marking and a 3:2 ratio, featuring triplets in both hands. Measure 1014 begins with a 'cresc.' marking and continues with triplets in both hands, ending with a 'p subito' marking. The score includes dynamic markings such as *ff*, *pp*, *f*, and *p*, and articulation like accents and slurs.

Figura 12. Fragmento composicional

compasso 7 será utilizado um agregado de doze notas produzido a partir do tricorde [014], no compasso 8 o material será resultante de duas transposições de um pólo hexatônico, onde serão enfatizados seus componentes internos aumentados, e no compasso 9, um pólo hexatônico será decomposto em medianas cromáticas.

Constata-se que, nesse tipo de abordagem composicional, o diálogo entre a composição e a musicologia sistemática, através da aplicação de modelos teóricos como filtros reguladores da atividade criativa, é permanente, combinando-se assim os impulsos e as decisões intuitivas com a reflexão analítica à luz de paradigmas musicológicos. Esse diálogo permite também uma constante revitalização desses paradigmas pela via eminentemente empírica da composição, que ao se beneficiar da aplicação desses modelos teóricos testa seus limites e sua robustez e, muitas vezes, propõe sua expansão e transformação.

Por fim, deve-se salientar que é bastante salutar, no campo da pedagogia da composição musical, a vivência desses três modelos composicionais pelos jovens compositores. A inclinação natural por um modelo mais intuitivo, que é geralmente o que ocorre nos estágios iniciais, deve ser, sempre que possível, ser compensada pela prática de um modelo mais racional e vice-versa. A experimentação dessas abordagens de forma metódica pode levar a uma definição clara da própria voz composicional por um caminho mais tranquilo.

## Referências bibliográficas

- Aldwell, Edward e Schachter, Carl. *Harmony and Voice Leading*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1989.
- Barker, Andrew. *Greek Musical Writings, vol. II: Harmonic and Acoustic Theory* in Cambridge Readings in the Literature of Music. New York: Cambridge University Press, 1989.
- Bernard, Jonathan. "Pitch/Register in the Music of Edgard Varèse". *Music Theory Spectrum*. vol. 3, p. 1-25, 1981.
- Cohn, Richard. "Tonal Signification in the Freudian Age." *Journal of the American Musicological Society*, vol. 57, nº 2, p.285-323, Verão de 2004.
- Cowell, Henry. "Current Chronicle". *The Musical Quarterly*, V. 41, Julho de 1995: 372.
- Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.
- Lam, Lui. *Nonlinear Physics for Beginners: Fractals, Chaos, Solitons, Pattern Formation, Cellular Automata and Complex Systems*. New Jersey: World Scientific, 1998.
- Marvin, Elizabeth. "The Perception of Rhythm in Non-Tonal Music: Rhythmic Contours in the Music of Edgard Varèse." *Music Theory Spectrum*. vol. 13, nº 1, p. 61-78, Primavera de 1991.
- Mead, Andrew. *An Introduction to the Music of Milton Babbitt*. New Jersey: Princeton University Press, 1994.
- Messiaen, Olivier. *The Technique of My Musical Language*. John Satterfield, Trad. Paris: Alphonse Leduc, 1965.
- Perle, George. *Serial Composition and Atonality: an Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*. Los Angeles: University of California Press, 1991.
- Poe, Edgar Allan. *A Filosofia da Composição*. Trad. Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- Schuller, Gunther. "Conversation with Varèse". *Perspective on American Composers*. Benjamin Boretz e Edward T. Cone, Ed. New York: W. W. Norton & Company, 1971, p. 34-39.
- Straus, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Theory*, 2ª Ed. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2000.
- Varèse, Edgar e Wen-Chung, Chou. "The Liberation of Sound". *Perspectives of New Music*, vol.5, nº 1, p. 11-19, Outono-Inverno de 1966.

# Semântica cognitiva: do processo criativo à musicologia

Marcos Nogueira

Universidade Federal do Rio de Janeiro

## Musicologia e processos criativos

Tomando as palavras de Mário de Andrade, no *Dicionário Musical Brasileiro* (1989), como sinalizadoras de uma fundação da musicologia brasileira, em suas categorias “aplicada” e “sistemática” a disciplina contemplaria tanto a crítica e a teoria da música quanto as práticas etnográficas, a estética, a pedagogia, a sociologia e a psicologia da música, além da fisiologia da execução vocal e instrumental e a acústica musical. Caberiam à musicologia “histórica” os estudos de estilística, terminologia, composição, a ciência das fontes e da notação, a práxis interpretativa, a iconografia e a organologia. Atualmente, o ementário dos programas de pós-graduação tende a considerar essa extensa lista de subcategorias, elaborada por Mário de Andrade, em linhas de pesquisa que envolvem, de um lado, a teoria, os estudos especulativos, a linguagem, e, de outro, a música como objeto de pesquisa sócio-cultural.

Uma sucinta revisão da trajetória da disciplina no Brasil, bem como de sua contribuição para a produção de conhecimento em Música em centros de pesquisa mais antigos e notabilizados, não deixa dúvida quanto à maior interação do viés histórico da disciplina com a pesquisa dos processos criativos musicais. Assim sendo, se o exercício de fundamentação teórica em musicologia histórica tem levado em conta abordagens tais como as do materialismo histórico, do estruturalismo, da história nova, da fenomenologia, da hermenêutica e da semiologia, não pode causar surpresa uma tradição de estudos em Composição e Práticas Interpretativas que priorize a música de períodos passados, os estilos já consolidados, as práticas já reconhecidas.

Certamente, não desejo considerar aqui que dada ferramenta composicional empregada no repertório clássico ou certo procedimento executivo característico do período barroco não sejam virtualmente objetos da pesquisa contemporânea em processos criativos. Contudo, devemos admitir que os suportes metodológicos usualmente distintivos da musicologia histórica têm concorrido para a consolidação de uma pesquisa em Composição e em Práticas Interpretativas que enfatiza na análise dos discursos e dos textos musicais, em detrimento dos conhecimentos que têm a mente e o corpo como fulcros da investigação, ou seja, a experiência da música, propriamente. As condições e as contingências da memória, dos gestos corporais, da voz, dos estados psíquicos e do espaço que nos circunda raramente são objetos centrais das investigações musicológicas.

A aparente inadequação das citadas abordagens teórico-investigatórias da musicologia à pesquisa plena dos processos criativos pode ser, portanto, considerada importante complicador da delimitação dessas subáreas do conhecimento musical, reclamada nas últimas décadas. No presente artigo proponho, primeiramente, um contraponto entre teorias da *experiência*, esta aqui entendida como geradora dos modos de consciência que constituem os fundamentos do pensamento e da expressão humana. A partir disso, procuro

colocar num mesmo plano o poder específico da música para gerar *sentidos* e a capacidade humana de produzir *pensamento*. Esse paralelismo será aqui apresentado como possível, considerando-se o referencial teórico das ciências cognitivas contemporâneas, a partir do qual a constituição de uma semântica da expressão musical parece plausível.

A pesquisa por uma *semântica cognitiva* da experiência musical pressupõe a pergunta inicial pela natureza da experiência do som, por meio da qual experimentamos a música. A exploração contemporânea da experiência humana do som e de seus produtos, tanto linguísticos quanto musicais, tem produzido hipóteses originais, como as de David Burrows (*Sound, speech, and music*, 1990), que afirma que nossa experiência sônica originou um modo de consciência único, que constituiria o fundamento de todo pensamento, assim como da expressão musical. Essa experiência nos conta que não estamos sós em nossa transitoriedade e contingência. A audição nos dá o primeiro sinal de nossa presença no mundo, gerando um sentimento de singularidade. Sendo assim, para Burrows o silêncio é menos experimentado como “vazio” do que como uma “presença negativa”. O som de fundo, essa ubiquidade cotidiana que tratamos com aparente negligência, dá ao mundo uma “textura de microatividade”.

A segunda pergunta da semântica cognitiva é pela natureza da experiência da música que ouvimos *nos sons*, as “formas que se movem nos sons”, conforme nos ensinava Eduard Hanslick, em sua tese de 1854. E para entendermos a natureza dessa experiência, antes precisamos fazer o percurso que o fenomenologista Roman Ingarden nos convidou a fazer. Um esforço de aproximação da “superfície musical”, visando à descrição cognitiva da experiência da música, deve se voltar, num primeiro momento, para a *coisa* a partir da qual, no ato da escuta, constituímos o *objeto*.

Assim, nas últimas décadas, desenvolveu-se uma pesquisa seminal acerca do papel crucial do *corpo* na atividade cognitiva, que ofereceu ainda mais validade, por exemplo, à antiga insistência fenomenológica nos fundamentos corporais da atividade musical. O problema para a teoria do sentido musical é explicar como um conjunto de sinais sem sentido proposicional, um conjunto de sons pode vir a ter sentido. Donde a extensão figurativa que toma a forma de *projeção metafórica*, da esfera das interações físico-corporais para o domínio do entendimento musical torna-se um dispositivo cognitivo potencialmente adequado à pesquisa do sentido dos objetos musicais e à fundamentação de uma semântica do entendimento musical. Este tem se tornado um campo fértil para a pesquisa em processos criativos, na atualidade, e pretendo aqui abordar sua validade como ferramenta da pesquisa musicológica.

### **O sentido musical e a concretização da obra de arte**

A Análise musical, enquanto disciplina moderna, espelhou-se, desde o seu advento, na separação cartesiana operada sempre que pensamos a obra musical como um objeto específico do “mundo externo” e, portanto, distinto de nós enquanto sujeitos da percepção e do conhecimento. Todavia, a partir do arcabouço teórico que os estudos de Husserl – de quem foi um dos primeiros alunos – lhe proporcionaram, o fenomenologista Roman Ingarden, que se notabilizou por sua estética da obra literária, mostrou que o *status* ontológico do objeto musical é uma questão mais complexa do que se havia considerado desde o advento da modernidade.

Em seu ensaio sobre o problema da identidade da obra musical, concluído em 1957, mas somente publicado em 1966 – correspondendo a uma parte do segundo volume dos estudos de estética dedicados a pintura, arquitetura, música e cinema –, Ingarden põe em

questão a ideia da obra musical enquanto *objeto* determinado: a obra é a sua performance, a sua partitura, a sua gravação? Onde está a obra musical? Como pode existir algo que não tem identidade material (física) – a obra é o que ouvimos ou tentamos ouvir *em* uma sequência de sons quando a ouvimos como música – nem é mental (pertencente à consciência) e existe mesmo quando ninguém manifesta qualquer interesse consciente por ele?

Iniciando sua ontologia do objeto da experiência musical, Ingarden assinala então que uma obra musical é algo moldado por um compositor num esforço criativo, durante certo período de tempo. Por isso, esse objeto não pode ser considerado um objeto “ideal”, como cogitariam alguns filósofos – talvez tomando como referência os objetos da investigação matemática. Aquilo que é moldado não existia antes, mas a partir do momento em que passa a existir, de algum modo existe independente da *execução* ou de qualquer interesse de alguém. Além disso, o objeto musical não é parte da experiência consciente nem do seu criador nem de seus ouvintes, pois continua a existir quando o compositor deixa de existir ou quando cessa o ato de escuta.

Tal objeto não se identificaria, pois, com as suas *execuções*. Aqui o termo “execução” é tomado por Ingarden não apenas com sentido de decodificação e sonorização de textos musicais – a ação mediadora dos intérpretes-executantes, que demanda certas qualidades tais como uma disposição especial no contato com a materialidade da música e que assim pressupõe uma habilidade técnico-ideativa congênita, espontânea e desenvolvida –, mas este termo é tomado com sentido de ação de fazer com que *textos* musicais, sejam eles escritos ou sonoros (estes últimos em suporte ou performance) produzam, dialogicamente, um efeito real – incluído, portanto, o ato da escuta (uma execução “interior”). Assim sendo, como queria Ingarden, a obra é uma coisa, a execução, outra. Apesar dessa diferença, a *performance* de intérpretes-executantes *parece-se* com uma obra particular, e é nisso que repousam, normalmente, os atributos dessa performance – ao apreciarmos performances distintas de uma determinada obra, e em condições distintas, ouvimos ainda assim a *mesma* obra.

Antes de discutir a argumentação de Ingarden acerca da performance musical, lembro que Burrows ressaltou que tal como a vocalização a música é experimentada como emanção de um centro corporal, como algo que nos tira do “aqui e agora” e rejeita limites espaço-temporais para estabelecer um campo mais dinâmico de engajamento do corpo e de manifestação de si próprio. O som que produzimos por meio de uma ação sobre uma coisa está “em nossas mãos”, mesmo sendo impalpável: o som musical já está no gesto que o cria. Mas quando se trata de um som vocal o problema de sua origem adquire feição especial. Radicaliza-se aí a vinculação entre som e subjetividade, de onde resulta a oposição “som instrumental e som vocal”, isto é, entre objetos inanimados e corpos viventes que cantam, que respiram, que sentem. O nosso corpo só começa a se transformar em “instrumento” quando é percebido como uma *coisa* capaz de emitir sons. Daí passa a existir a possibilidade, também para a voz, de considerarmos a experiência de produzir sons por meio de ações individuais agora dirigidas ao nosso próprio corpo-instrumento – que além de instrumento não deixa de ser também uma “voz que diz” – e de exercermos um controle sobre esses sons para que igualmente estejam “em nossas mãos”.

Se a voz foi metaforicamente estendida para compreender coisas como instrumentos musicais, a conversação foi estendida para o engajamento musical coletivo; nesse caso, a *performance* pode ser vista como um convite à participação dialógica de outrem. Tomo aqui de Paul Zumthor sua acepção do termo “performance”. Esse termo antropológico relacionado com as condições de apresentação e de experiência denota, portanto, uma

ação comunicativa: “refere-se a um ponto no tempo que é experienciado como o presente e pela presença concreta de participantes que estão diretamente incluídos na ação” (Zumthor, 1994, p. 218). Cumpre advertir que conquanto Ingarden empregue o termo “performance” para referir a ação exclusiva de instrumentistas e cantores, no presente estudo darei ao termo um sentido mais amplo. Todo texto estético, na medida em que se vise a transmiti-lo a um público, tem sua *criação, transmissão, recepção, conservação e repetição* – as “cinco operações que constituem sua história”, descritas por Zumthor, em seu *La lettre e la voix* (1987) – realizadas por via sensorial; quando coincidem *transmissão e recepção*, assim como em certos casos também *criação*, temos uma situação de performance.

Assim, a performance é um ponto privilegiado no tempo no qual um *texto* é experimentado – atualizado. Como vemos, tanto Ingarden quanto Zumthor distinguem “obra” e “texto”. O texto é um suporte objetivo, ou seja, a “base ôntica” do objeto estético, cujo sentido global não pode ser reduzido à soma dos efeitos particulares de sentido evocados por cada uma de suas partes. Em contraste, a obra é entendida como aquilo que é poeticamente comunicado (texto, sons, ritmos, elementos óticos). O termo inclui, portanto, a totalidade dos traços de uma performance. Sua origem está no elo entre as condições textuais e as condições sócio-corporais.

Refletindo sobre o problema da relação obra-performance, Ingarden observa que cada performance de uma obra musical é uma ocorrência – um *processo* acústico – individual que tem lugar apenas uma única vez:

Este processo é composto de ações físicas complexas (por exemplo, dedos batendo em teclas de piano, vibração e ressonância de cordas, vibração do ar) e atos mentais dos executantes (como, por exemplo, sua consciência das ações que executa, seu controle sobre elas, sua escuta da sua própria performance, ser afetado pela composição). (Ingarden, 1986, p. 11)

Cada performance, enquanto processo, tem início num dado instante, persiste por um período de tempo e nos é dada de um determinado ponto no espaço. Nossa experiência dela pode ser restrita à percepção auditiva (de múltiplos aspectos auditivos, altamente variáveis de ouvinte para ouvinte) ou incluir percepções visuais, e depende não somente das condições objetivas, mas também das condições subjetivas que mudam a cada momento. Quando completada, entretanto, não pode se repetir; pode somente ser seguida de outra performance num outro tempo.

Da constatação de que o objeto musical não é um objeto “ideal” não sobrevém sua condição de objeto “real”, uma vez que os âmbitos desses dois conceitos não cobrem todos os objetos. Ter duração, por exemplo, não equivale a ser real: “embora uma obra musical seja um objeto que persiste no tempo, ela não é ‘temporal’ no mesmo sentido que suas performances específicas [...] enquanto as performances são processos, a obra musical como tal não é um processo” (Ingarden, 1986, p. 16). Segundo Ingarden, todos os movimentos da *obra* ela mesma existem conjuntamente em um todo completo e, ao contrário de suas performances particulares, a obra não possui uma localização espacial definida. Donde a obra difere de todas as suas possíveis performances, embora sejam as similaridades entre obra e performance, que nos permitem dizer de *uma performance de certa obra*.

Uma obra musical é uma seleção de fatos mentais condicionada pelo estímulo físico e o problema de sua identidade tem origem na dificuldade de sua “tradução” – nas ilusões

produzidas com as imprecisões da linguagem verbal. Quando os teóricos do psicologismo definem a obra musical como “mental”, parecem entender que ela é uma experiência humana consciente e, sobretudo, uma experiência auditiva. Para Ingarden, tal asserção está fundada, no entanto, no conceito de que o mental é entendido como tudo aquilo que não é nem físico nem existente independente da experiência consciente, ou seja, aquilo que é “subjetivo”. Então ressalva:

Em um ponto podemos concordar imediatamente: um produto musical não é existencialmente independente das experiências conscientes de seu compositor. Pode ser que não seja mesmo de todo existencialmente independente das experiências conscientes de seus ouvintes. Se por isso concordássemos com o sentido acima do termo “subjetivo”, então teríamos de reconhecer que nesse sentido uma obra musical é “subjetiva”. Mas ainda assim não há razão para afirmar que ela é algo mental ou elemento de alguma experiência consciente. (Ingarden, 1986, p. 6)

Todas as experiências são acessíveis à cognição somente em ações da “experiência interior” –, mas ninguém conhece uma obra musical a partir de uma ação desse tipo. Além disso, uma obra musical não é um ato de consciência como os atos de escuta ou de imaginação.

Percepções não são objetos que foram determinados qualitativamente. Sendo assim, percepções auditivas não são sons, notas, acordes ou melodias, nem mesmo os atributos qualitativos destes, tais como altura e timbre ou um contorno melódico. Notas e melodias nos são dadas como objetos de uma performance individual. Quando percebemos a melodia auditivamente, explica Ingarden, experimentamos uma multiplicidade de dados e seus aspectos auditivos. Por outro lado, nosso ato perceptivo contém uma *intenção* determinada, relacionada à melodia, por exemplo; uma intenção que não é um conteúdo imediatamente presente do ato de percepção, mas sim algo por nós designado. Trata-se, portanto, de algo que pertence à consciência, é mental, mas difere radicalmente da melodia ouvida: essa intenção

não tem as propriedades possuídas pela melodia e pode vir a ser conhecida num modo totalmente diferente de uma melodia: ou seja, ela pode ser dada numa percepção imanente, reflexiva (não por qualquer definição uma experiência sensível), enquanto a melodia individual agora ocorrente é dada objetivamente em uma experiência sensível não-reflexiva, exterior, isto é, naquela que faz uso do conteúdo ou dos dados que estamos experimentando. (Ingarden, 1986, p. 32)

Ingarden rejeita igualmente a confusão da obra musical com a sua *notação* – a partitura. Aquilo que torna uma folha de papel impresso a partitura de uma obra musical particular é tão-somente sua função de simbolizar certos objetos determinados ou processos. Para ele, qualquer engano nesse sentido é consequência do postulado da redução de todos os objetos a coisas materiais ou a processos mentais. Primeiramente, um signo musical impresso não é a mancha de tinta no papel; objetos materiais como esse não possuem, estritamente, propriedades imateriais como a função de *significação*, uma vez que esta é *intencional*, é aplicada ao signo num ato de consciência subjetivo. Um objeto físico “pode apenas ser uma base ôptica de um signo, este que é ele próprio o produto de uma operação consciente subjetiva que lhe concede, exatamente, a função intencional”

(Ingarden, 1986, p. 36). A partitura ela mesma é uma coisa física, enquanto os signos que criamos por meio de operações subjetivas são produtos que transcendem tais operações. Assim sendo, se um signo é diferente do objeto que designa, a partitura não é a obra por ela designada. Sua conexão ôntica é uma correlação convencionalizada. Para Ingarden, se plausível, a redução da obra à notação deveria, ao menos, exigir uma correlação isomórfica que nem mesmo ocorre. Obra e partitura possuem características próprias e distintas: a obra inclui aspectos sonoros e é determinada por propriedades rítmicas. Além disso, uma obra musical pode, simplesmente, ser ouvida sem a ajuda da partitura<sup>1</sup> – muitas vezes, a obra sequer é constituída no ato de notação; é o caso, por exemplo, das obras originadas de atos intencionais criativos cujas intenções são realizadas durante a performance pelo próprio compositor – uma improvisação. Enfim, a notação é um modo de revelar os desejos (ou parte deles) do compositor de *como* a obra deve ser.

A partitura foi até as primeiras décadas do século xx exclusivamente um esquema prescritivo e incompleto para a performance. Sua elaboração tem como princípio a fixação de certos aspectos sonoros da performance – os “elementos sonoros” –, enquanto outros, sobretudo os “elementos não-sonoros” são, quando muito, parcialmente definidos. Na fenomenologia musical de Ingarden, os fenômenos elementares constitutivos do objeto musical são certas qualidades sonoras das quais se originam os “construtos sonoros”. Estes constituem totalidades e são concretos, o que nos possibilita reconhecê-los, tipificá-los (como, por exemplo, motivos, frases, acordes, ou outros objetos texturais) e perceber seu encadeamento – ou mesmo sua transformação gradual – numa lógica de continuidade. A menos que se apresente como algo proposital ou de ordem estilística, uma lacuna na continuidade é normalmente percebida como uma falha de composição.

Todavia, a obra musical enquanto objeto estético – e não apenas enquanto “sinal acústico complexo”, uma aglomeração de fenômenos sonoros – não inclui somente sua base sonora, mas também elementos cuja natureza não é puramente sonora. Talvez o elemento não-sonoro mais relevante da obra musical seja o *movimento*, algo que se manifesta no desdobramento dos construtos sonoros como um fluxo musical. Trata-se, no entanto, de um movimento específico, apreendido exclusivamente na escuta, e que se dá no tempo qualitativo da obra musical, constituindo uma *espacialidade* especificamente musical – outro elemento não-sonoro. Para Ingarden, portanto, movimento e espaço fenomênicos estão ligados à identificação dos construtos sonoros e à questão da continuidade, sobre o que aparecem *formas* (elementos não-sonoros heterogêneos e acumulativos, que têm culminância num ordenamento racional da obra musical), qualidades emocionais (distintas dos sentimentos que executantes e ouvintes experimentam sob influência da obra que ouvem<sup>2</sup>) e *representações*.

<sup>1</sup> No curso da história da notação musical, assistimos a uma permanente desproporção entre o número limitado de fruidores aptos à leitura fluente do texto musical escrito e a imensa maioria do público potencialmente visado pela música. A “leitura” da partitura nunca constituiu uma prática autônoma. Manteve-se até os nossos dias como esquema operatório – e mesmo incompleto – destinado aos intérpretes-executantes, mas não aos intérpretes-ouvintes. A partitura não é capaz de oferecer uma representação do objeto estético tal como é percebido na experiência da música, propriamente: trata-se de um simulacro de *escritura*.

<sup>2</sup> Isso mostra que Ingarden rejeita a tese de que as qualidades emocionais manifestam-se na obra musical tão-somente como uma mera projeção dos próprios sentimentos do ouvinte sobre a obra.



Devido à imperfeição dos procedimentos notacionais em música, o texto escrito da obra musical possui vazios<sup>3</sup>. – ou “áreas de indeterminação” – que só podem ser preenchidos na execução. Por conseguinte, tal imperfeição não é superada, como explica Ingarden, por uma gravação da obra musical – um texto sonoro da obra –, pois o que é gravado não é a obra ela mesma, mas certos efeitos resultantes de ondas sonoras emitidas pelas fontes sonoras utilizadas na performance. Na reprodução da gravação – uma segunda performance –, aquilo que é realizado é tão-somente um sistema de ondas sonoras que torna possível a percepção da performance gravada da obra: uma vez mais, portanto, a base sonora da obra. E somente atos de consciência apropriados podem fazer com que essa base designe as qualidades de valor estético da obra. Além disso, por haver vazios no texto elaborado pelo compositor – isto é, por nele haver aspectos não especificados – as performances de uma mesma obra variam. A partir de seus atos de consciência – sua execução – o ouvinte, de algum modo, preencheria parte dos “vazios” encontrados na performance (ou gravação) da obra, num processo de concreção de qualidades que já pertencem idealmente à obra.

É em função da presença de um texto musical, que nos orientamos numa multiplicidade de “atos de consciência” conexos entre si. A complexidade da construção textual faz com que tais “atos” sejam de natureza muito variada e se processem em diferentes combinações possíveis. Uma consequência evidente da variação dos “modos” em que experimentamos, ora certas vivências, ora outras, é que a obra nunca é apreendida plenamente em todos os seus aspectos, mas sempre só parcialmente. Trazendo esse enfoque para a esfera da experiência musical, podemos observar que essas “abreviações perspectivistas” mudam de execução para execução da obra, bem como ao longo de uma mesma execução, e são menos dependentes do texto (escrito ou sonoro) em questão, que das condições particulares em que a execução se realiza. A multiplicidade de aspectos pertencentes a uma e mesma execução da obra é decisiva para a constituição de uma dada concretização da obra – conceito fundamental de Ingarden. E a diversidade dessa multiplicidade nos permite, portanto, reconhecer a diferença entre a obra e cada uma de suas concretizações.

O conceito de “concretização” – a atualização da obra – rompeu com o conceito tradicional da arte como mera representação. Não visamos à concretização “enquanto tal”, mas sim à obra ela mesma. Em geral, não tomamos sequer consciência da sua diversidade em relação a cada concretização. Apesar disso, a obra é essencialmente distinta de todas as concretizações efetivadas por intérpretes-executantes ou intérpretes-ouvintes, e é somente através destas que se manifesta e se explicita: a obra nunca é, de fato, realizada, mas concretizada.

Ingarden vê nisso razão suficiente para considerarmos a obra que é designada por

---

<sup>3</sup> Roman Ingarden, em *Das literarische Kunstwerk*, retoma o quadro de referência fenomenológica de determinação dos objetos, para descrever o modo como a obra de arte nos é dada. Cada objeto real, diz, é “total e univocamente determinado” e “no seu modo de ser não assinala qualquer ponto de indeterminação”. A unidade formada por todas as determinações do objeto somente é desfeita quando da ação discriminatória de um sujeito cognoscente que apreende e separa intencionalmente as determinações de sua concreção original. Tais operações cognitivas do sujeito são ilimitadas e por muitas que sejam as determinações captadas de um dado objeto, até certo ponto continuam sempre por apreender ainda outras determinações. Por conseguinte, “nunca podemos saber por um conhecimento originário realizado numa multiplicidade finita de atos, como é que determinado objeto é constituído sob todos os aspectos” (Ingarden, 1965).

sua base ôntica – uma partitura ou uma gravação – um *objeto puramente intencional*. E ao atribuir à obra musical o caráter de “objeto intencional” da percepção musical – e aceitar a proposição de que nenhum objeto puramente intencional é real, mas que a existência de objetos intencionais implica a existência de certos objetos reais –, Ingarden está enfatizando que a obra musical persiste como algo que podemos criar apenas intencionalmente e não em realidade: “este objeto, enquanto puramente intencional, não é nem puramente a experiência perceptiva na qual é dado nem uma experiência que designa criativamente o objeto e nem mesmo qualquer parte ou elemento dessas experiências. É somente algo a que essas experiências referem; não é nem mental nem subjetivo” (Ingarden, 1986, p. 120-1).

### **A descrição da experiência como procedimento musicológico**

Se aceitarmos a hipótese central de Ingarden, podemos admitir que o objeto intencional da experiência da música pode ser identificado somente por meio de *metáforas*. Identificá-lo no mundo material é identificar os aspectos sonoros desejados pelo compositor e atualizados na performance ao se produzirem os eventos sonoros. A performance é uma tentativa de determinar a base ôntica do objeto intencional de uma experiência musical ao atualizar os aspectos mais relevantes de um dado padrão sonoro. As metáforas musicais são, por sua vez, uma verdadeira descrição de fatos não materiais – que não são sequer fatos sonoros – e não podem ser simplesmente eliminadas da descrição da música, uma vez que definem o objeto intencional da experiência musical. Sem as metáforas não há descrição da experiência musical. Abandonando a experiência de um espaço musical, por exemplo, eliminaríamos a ideia de orientação em música, notas deixariam de se mover em direção a outras, nenhum salto melódico seria maior que outros, nem mesmo haveria saltos. A experiência da música não envolveria nem melodia nem contrastes texturais. A essencialidade metafórica do discurso sobre a música reafirma sua condição de estar além do mundo estritamente *material* dos sons.

As qualidades musicais não são inferidas de uma experiência musical nem mesmo invocadas na explicação dessa experiência. São elas percebidas através da ativação de nossa *imaginação*, que implica a transferência de conceitos de outra ordem para o “campo de força” musical. A isso Roger Scruton (1997) ainda acrescentou que as qualidades musicais são, “como todo objeto de percepção imaginativa, objetos da vontade” (Scruton, 1997, p. 94). Podemos então supor a existência de um conteúdo não-conceitual da experiência, uma vez que é possível que algo se ofereça à percepção sem, contudo, poder ser conceitualizado por quem o percebe. Estamos assim atribuindo estatuto de conteúdo às coisas da ordem não-conceitual.

Metáforas visam a descrever algo por meio de similaridades, operando-se uma transferência de contexto – segundo a própria origem grega do termo. Aprendemos os predicados “angular”, “áspero” ou “alegre” aplicando-os àquilo que é literalmente angular – segundo, particularmente, a visão –, áspero – segundo, sobretudo, o tato –, ou alegre – de acordo com nossa percepção de estados psíquicos; então transferimos os predicados para coisas que não são, e mesmo não podem ser, angulares, ásperas ou alegres – tais como a música.

Que motivação teria esse ato de transferência? O interesse em produzirmos conhecimento sobre como experimentamos música, sobre como atribuímos sentido e valor a esta experiência e, mais adiante, no campo mais específico dos processos criativos, o interesse em descrever os processos mentais que orientam as decisões composicionais e interpretativas.

Essa busca da musicologia tradicional originou a discussão em torno de uma *sintaxe*

para a música que nos leva a perguntar sobre o que em música nos faz buscar uma sintaxe. A virtualidade de uma linguagem verbal – cuja gramática se mantém estável por um longo período de tempo – implica a possibilidade de construção de todas as expressões necessárias, aceitáveis e significativas, assim entendidas pela maioria de seus praticantes – que, em geral, dominam uma única gramática referencial. Ao invés, ouvintes de música podem estar familiarizados com uma notável diversidade de formas e estilos musicais, mesmo que mais habituados com uma ou outra orientação. Formas e estilos musicais mudam rapidamente sua inserção e seu papel na cultura musical, a partir do que são mais ou menos aceitáveis e significativos. De um modo ou de outro, esse contraste se deve à específica função comunicativa da linguagem verbal, que favorece sua unidade e estabilidade.

Ao converter a própria sintaxe musical, isto é, o processo de construção do texto musical, em objeto de apreciação estética, o sujeito instaura uma escuta especial. Se na prática comunicativa da linguagem verbal – ou seja, na escuta linguística – os elementos materiais, como os sons, são descartados pelo receptor tão logo cumprem a função de suporte da mensagem, na escuta musical estabelece-se, sobretudo, uma ordem icônica. No processo perceptivo da música, o próprio som assume, inicialmente, o estatuto de “mensagem”, assim como as *formas sonoras* advindas. De certo modo, isso traz para o âmbito da experiência da música artifícios de orientação, coerência e logicidade discursivas análogos aos de uma sintaxe linguística. Mas na experiência da música geramos, mais do que tudo, imagens mentais incomunicáveis e altamente fugazes, sentimentos, memórias e expectativas, tudo isso muitas vezes acompanhado de ação motora corporal mais ou menos voluntária. O problema central aqui é como penetrar no passo a passo do envolvimento mental com a música.

A organização que ouvimos em música pode ser semelhante a uma sintaxe, mas não é verdadeiramente sintática. Mesmo os estilos mais cristalizados têm uma sintaxe metafórica. As regras “sintáticas” em música não são, exatamente, prescritivas; podemos afirmar que são, de fato, generalizações e categorizações de procedimentos habituais. Devemos também lembrar que na prática linguística falantes e ouvintes compartilham as mesmas competências e usam as mesmas regras para expressar e compreender; isso não ocorre entre compositores, intérpretes e ouvintes. Além disso, ao contrário da linguagem, quanto mais previsível e determinada por regras aprendidas, menos instigante e interessante é a música. Todavia, a música é inquestionavelmente significativa e sua “sintaxe” é, de algum modo, expressiva, constituindo uma parcela essencial do sentido musical.

A música é estruturada de modo que parte dos seus aspectos sonoros mantém suas configurações numa faixa de similaridade por algum tempo, até que em um dado momento alguns desses parâmetros mudam mais sensivelmente. Essas mudanças podem ter abrangência maior ou menor, dependendo do que é estabelecido no decorrer da própria obra como o “normal” do estilo vigente. Esses pontos de mudança comumente multiparamétrica são *limites* formais, constituídos basicamente em dois níveis de experiência musical relacionados a processos da memória entendidos pela psicologia cognitiva como de curto e de longo prazos. É necessário, entretanto, observar que como qualquer outro tipo de limite o seccionamento formal da música apresenta graus diferentes de precisão. Ou seja, como os limites entre seções e subseções das obras musicais correspondem a mudanças mais sensíveis, o que estabelece a coerência interna dos segmentos é a sua relativa constância paramétrica. Por isso, enquanto a configuração de uma seção ou segmento particular de uma obra musical se mantém, segundo o estilo, num relativo grau de constância, o limite é adiado.

Quanto menos o discurso musical e o discurso sobre a música forem regidos por padrões sintáticos cristalizados, e quanto mais se organizarem considerando o caráter indeterminado, lacunar e ambíguo da experiência da música, mais próximos estarão da pesquisa dos modos de escuta, que enfatizam a experiência *incorporada*<sup>4</sup> da música e os dispositivos de conceitualização do objeto musical. Esses novos vieses da pesquisa da forma e da sintaxe musicais correspondem a um número cada vez mais significativo de estudos do sentido musical. Creio que uma semântica do entendimento musical fundada nos últimos desdobramentos da neurociência, das teorias da percepção e na pesquisa em cognição musical, em geral, brevemente nos oferecerá novos recursos teóricos para a abordagem do sentido da obra musical, avançando especialmente na direção mais ousada do projeto dos primeiros formalistas, qual seja a que se distancia do pensamento lógico aproximando-se da percepção.

Quero entender que assim sendo a pesquisa em Composição, na forma de “retroalimentação”, passa a dar efetiva contribuição para a constituição de um novo paradigma em Musicologia.

### Referências bibliográficas

Andrade, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1989.

Burrows, David. *Sound, speech, and music*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1990.

Hanslick, Eduard. *Do belo musical: uma contribuição para a revisão da estética musical*. Tradução Nicolino Simone Neto. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.

Husserl, Edmund. *Ideas relativas a uma fenomenologia pura y uma filosofia fenomenológica*. Tradução José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Ingarden, Roman. *A obra de arte literária*. Tradução Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965.

Ingarden, Roman. *The work of music and the problem of its identity*. Berkeley: University of California Press, 1986.

Scruton, Roger. *The aesthetics of music*. New York: Oxford University Press, 1997.

Zumthor, Paul. *A Letra e a voz: a “literatura medieval”*. Tradução Amálio Pinheiro e Jerusa P. Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

---

<sup>4</sup> A ciência cognitiva reabriu algumas questões centrais da filosofia. Como disciplina que estuda os sistemas conceituais, tem como alguns de seus principais postulados que a mente é inerentemente *incorporada*, que o pensamento é em grande parte *inconsciente*, e que os conceitos abstratos são altamente *metafóricos*. Nesse contexto teórico dizer que os conceitos e a razão são “incorporados” é enfatizar o papel fundamental que desempenha o nosso sistema sensório-motor na produção do conhecimento.



---

Xeriure con hent iniam, vulla facilit  
lan ulputpat, veliqua tionulla facil  
del enim velit, velendigna adiam,  
quisEt nibh exer in ut utat nulla  
facillaore erat, conullum do odo-  
lesequat.  
Et wis eliquamet nit volore vullup-  
tatum iliquat. Tin eugueros

ISBN 978-85-62537-01-8



9 788565 537018



UFRJ

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
Carlos Antônio Levi da Conceição – Reitor  
Antônio José Ledo Alves da Cunha – Vice-reitor  
Debora Foguel – Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa

**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 em Música  
Maria Alice Volpe – Editora-chefe

**Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ**  
**Volume 2: Teoria, Crítica e Música na Atualidade**  
**Maria Alice Volpe (org.)**

**Conselho Editorial**  
André Cardoso  
Diósnio Machado Neto  
Elliott Antokoletz  
Ilza Nogueira  
Marcos Nogueira  
Maria Alice Volpe  
Maria Lúcia Pascoal

Publicação

PPGM-UFRJ



Apoio

