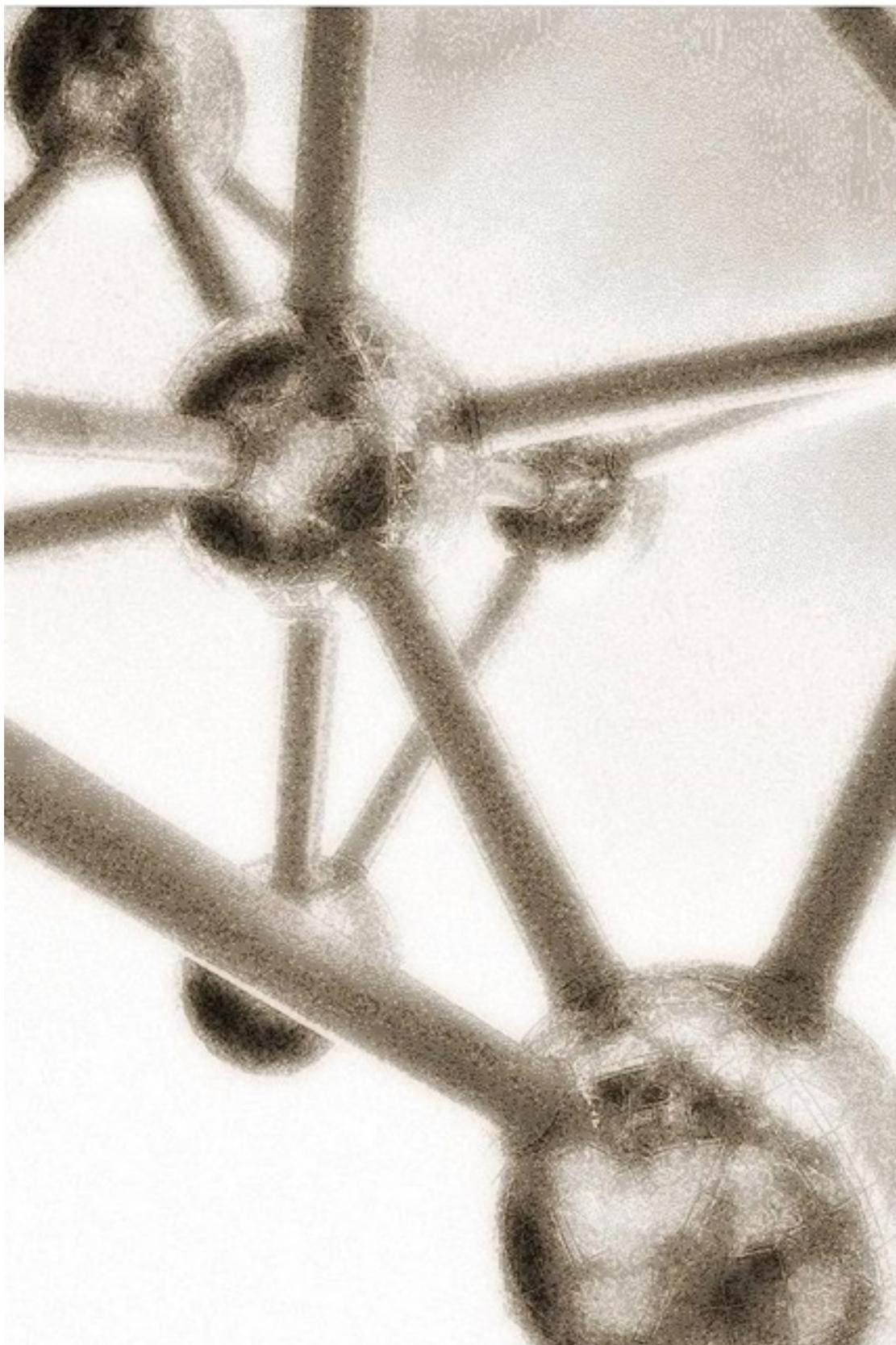


Musica Theorica

Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical – TeMA
Journal of the Brazilian Society for Music Theory and Analysis

Volume 6 · número 1 · janeiro a julho de 2021



Musica Theorica ISSN 2525-5541

ISSN 2525–5541

MUSICA
TEORICA

Revista da Associação Brasileira de Teoria
e Análise Musical – TeMA



Journal of the Brazilian Society for Music Theory and Analysis

Volume 6 · número 1 · janeiro a julho de 2021

Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical – TeMA

Rodolfo Coelho de Souza (USP) – Presidente
Maria Lúcia Pascoal (UNICAMP) – Vice-Presidente
Guilherme Sauerbronn de Barros (UDESC) – Secretário
Cássia Carrascoza Bomfim (USP) – Tesoureiro
Gabriel Navia (UNILA) – Editor chefe

REVISTA MUSICA THEORICA

Norton Dudeque (UFPR)
Edson Hansen Sant'Ana (IFMT/UNESP)
Gabriel Navia (UNILA)

CONSELHO EDITORIAL

Carole Gubernikoff (UNIRIO)
Celso Loureiro Chaves (UFRGS)
Fausto Borém de Oliveira (UFMG)
Janet Schmalfeldt (Tufts University)
João Pedro Paiva de Oliveira (Universidade de Aveiro, Portugal)
Jonathan Dunsby (Eastman School of Music)
José Oliveira Martins (Universidade Católica de Portugal, Porto)
Ludwig Holtmeier (Hochschule fuer Musik Freiburg)
Lawrence Kramer (Fordham University)
Maria Alice Volpe (UFRJ)
Maria Lucia Paschoal (UNICAMP)
Mark Evan Bonds (University of North Carolina)
Michael Klein (Temple University)
Michiel Schuijjer (Amsterdam University of Arts, Conservatorium van Amsterdam)
Miguel Roig-Francolí (University of Cincinnati)
Paulo de Tarso Salles (USP)
Paulo Costa Lima (UFBA)

As ideias e opiniões expressas neste periódico são de inteira responsabilidade de seus autores

Sumário

i Editorial

Artigos

- 1 Pierre Boulez, América Latina y la vanguardia europea después de la Segunda Guerra Mundial
Pierre Boulez, Latin America, and the European Avant-Garde After 1950
Cristina Catherine Losada
- 41 O ponto fixo do mundo em mudança: o sentido do agora na música instrumental tardia de Schubert
The Still Point of the Turning World: The Sense of the Now in Schubert's Late Instrumental Music
April Wu
- 74 Estratégias de composição para obras em grande escala por volta de 1600: autocitação, recomposição e emulação nos motetos *In ecclesiis* e *Benedictus es, Dominus* de Giovanni Gabrieli e na Missa *sine nomine* de Alessandro Tadei
Compositional Strategies for Large-Scale Works Around 1600: Self-Quotation, Reworking, and Emulation in Giovanni Gabrieli's Motets In ecclesiis, Benedictus es, Dominus and Alessandro Tadei's Missa sine nomine
Bernhard Rainer
- 100 O atonalismo, a dodecafonia e a música nacional de Eunice Katunda em *Variações sobre um tema popular* e *Quatro epígrafes*
Atonalism, dodecaphony, and national music by Eunice Katunda in Variações sobre um tema popular and Quatro epígrafes
Marisa Milan Candido, Amilcar Zani Netto e Eliana Monteiro da Silva

- 133 Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros, de Aylton Escobar: perspectivas analíticas
Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros, by Aylton Escobar: analytical approaches
Cintia Campos S. C. Santana, Yara Caznok e Angelo José Fernandes
- 165 [Meta]polifonia em Cântico das Crianças Corrompidas: uma visão ampliada da polifonia musical a partir das propostas de Mikhail Bakht
[Meta]polyphony in Cântico das crianças corrompidas: an expanded view of musical polyphony based on Mikhail Bakhtin's proposals
Felipe de Vasconcelos
- 192 Aspectos técnicos, estéticos e composicionais em Graphein de Raphael Cendo
Technical, Aesthetic, and Compositional Aspects in Graphein by Raphael Cendo
Sergio Kafejian e Silvio Ferraz
- 218 Composição algorítmica de progressões harmônicas ao estilo de Antonio Carlos Jobim através de processos markovianos
Algorithmic Composition of Harmonic Progressions through Markovian Processes in the Style of Antonio Carlos Jobim
Ana Miccolis, Claudia Usai, Eduardo Cabral, Igor Chagas, João Penchel, Max Kühn, Vinicius Ramos Braga e Carlos Almada
- 239 Codificações para geração de ritmos: uma proposta e um estudo comparativo
Codings for rhythm generation: a proposal and comparative study
Adolfo Maia Jr. e Igor Leão Maia
- 266 Sinais dos tempos: a crítica musical de Adorno e o jazz negro de Mingus
Signs of times: Adorno's music criticism and Mingus's black jazz
Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende
- 301 Sobre os autores

Editorial

O volume 6.1 da revista *Musica Theorica* inclui dez artigos que abordam uma variedade de assuntos a partir de uma ótica teórico-analítica. Dentre estes assuntos, destaco a relação entre Boulez e a América Latina, a temporalidade na música, a prática composicional na passagem do renascimento para o barroco, a importação e adaptação do conceito de polifonia proposto por Bakhtin para a música, a análise de obras e do estilo de compositores brasileiros do século XX, a corrente estética contemporânea conhecida como “Saturismo” e a aplicação de ferramentas dos campos da Matemática e da Computação para o estudo de progressões harmônicas e do ritmo.

O volume abre com um artigo de **Cristina Catherine Losada** que discute a importância das visitas de Pierre Boulez à América Latina para o desenvolvimento de seu estilo composicional. A autora se concentra nas três turnês que Boulez realizou pela América Latina no início da década de 1950, demonstrando como algumas transformações relevantes de sua linguagem composicional foram inspiradas por suas experiências nessa região.

Dois artigos deste volume lidam com a questão da temporalidade na música. **April Wu** examina, a partir de uma perspectiva fenomenológica, os processos formais, harmônicos e tópicos utilizados por Schubert para a construção de um sentido de presente em duas obras de seu período tardio, o segundo movimento do *Quinteto de Cordas em Dó Maior*, D. 956, e o segundo movimento da *Sonata para Piano em Lá Maior*, D. 959. A autora discute ainda a paradigmática transição, no início do século XIX, de uma abordagem formal arquitetônica para uma abordagem que privilegia uma concepção da forma musical como um processo. No artigo que fecha este volume, **Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende** parte do contraste temporal que marca o início da performance de “Old” *Blues for Walt’s Torin*, do disco *Tonight at Noon*, para, através das conflitantes ideias de Theodor Adorno e Charles Mingus, interpretar os sinais dos tempos do jazz negro, discutindo a centralidade do ato da performance para a configuração da forma musical e, de forma mais abrangente e relevante, para um momento de sociabilidade verdadeira que põe em evidência as possibilidades da vida negra.



Bernhard Rainer discute o uso de três estratégias composicionais, a autocitação, a recomposição e a emulação, em dois motetos de Giovanni Gabrieli e na *Missa sine nomine* de Alessandro Tadei, discípulo de Gabrieli. As análises individuais das obras revelam o uso recorrente do esquema *Monte Romanesca*, conexões motivicas e modais e relações cromáticas de terças, e a comparação destas análises, por fim, deposita luz sobre a relação mestre-discípulo entre Gabrieli e Tadei.

Na sequência, temos dois artigos dedicados à música brasileira do século XX. **Marisa Milan Candido, Amilcar Zani Netto e Eliana Monteiro da Silva** apresentam uma reflexão sobre os posicionamentos estéticos adotados por Eunice Katunda durante suas duas primeiras fases composicionais e ilustram a discussão inicial por meio da análise de duas obras, *Variações sobre um tema popular* e *Quatro epígrafes*. **Cintia Campos S. C. Santana, Yara Caznok e Angelo José Fernandes** analisam a *Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros*, de Aylton Escobar, buscando a compreensão do diálogo harmônico, rítmico, formal e tópico entre a música sacra e tradições populares e folclóricas brasileiras, diálogo este que dá substância a um processo de hibridação no decorrer da obra.

Felipe de Vasconcelos propõe, a partir das reflexões de Bakhtin sobre a polifonia na Literatura, o conceito de [meta]polifonia, isto é, uma polifonia multidimensional que se deriva de um processo dialógico, e ilustra algumas das características desta prática polifônica por meio da análise da obra eletroacústica *Cântico das crianças corrompidas*.

No artigo seguinte, **Sergio Kafajian e Silvio Ferraz** introduzem o Saturismo, uma corrente estética do século XXI que propõe novos modelos de organização do material sonoro e que dá seguimento às pesquisas sobre sonoridades, e, ao fim do artigo, se debruçam sobre a obra *Graphein* (2014) de Raphael Cendo, um dos principais compositores da corrente saturista, buscando compreender os recursos técnicos e os preceitos estéticos que dão sustentação à mesma.

Por fim, encontramos dois artigos que resultaram de pesquisas apresentadas no Congresso TeMA-MUSMAT de 2019, realizado no Rio de Janeiro. O primeiro, assinado por **Ana Miccolis, Claudia Usai, Eduardo Cabral, Igor Chagas, João Penchel, Max Kühn, Vinicius Ramos Braga e Carlos Almada**, aborda a composição algorítmica de progressões harmônicas ao estilo de Tom Jobim. Para isso, as autoras e os autores descrevem os processos estocásticos

markovianos que conduzem a criação de progressões acordais originais e apresentam um *software* (denominado *JobKov*), desenvolvido especialmente para a composição algorítmica destas progressões. Por fim, **Adolfo Maia Jr.** e **Igor Leão Maia** examinam estratégias de codificação para a geração de ritmos, avaliando suas vantagens e desvantagens analíticas e composicionais.

Desejamos a todos uma boa leitura!

Gabriel Navia
Foz do Iguaçu, 09 de dezembro de 2021

Pierre Boulez, América Latina y la vanguardia europea después de la Segunda Guerra Mundial

Pierre Boulez, Latin America, and the European Avant-Garde After 1950

Cristina Catherine Losada

University of Cincinnati

Resumen: Reconocido como crítico, compositor, profesor, director y empresario, Pierre Boulez dejó una huella enorme que definió la trayectoria de la música europea durante la segunda mitad del siglo veinte. Con la composición de *Le Marteau sans maître* (1953–1955) y varias obras posteriores en los cincuenta y los sesenta, se estableció como uno de los compositores más importantes de su entorno. Sus técnicas de composición cambiaron radicalmente durante este periodo. Pese a que sus procesos de organización de tonos no se esclarecieron hasta varias décadas después, las innovaciones con respecto a otros parámetros del lenguaje musical tuvieron un impacto claro e inmediato. Teniendo en cuenta lo anterior, con este título intencionalmente provocativo, quisiera discutir la posición decisiva de Latinoamérica en el desarrollo de la carrera de este gigante de la música del siglo veinte. Después de presentar un resumen de su trayectoria profesional, me centraré en discutir las tres giras que realizó a través de Latinoamérica a principios de la década de los cincuenta. Consideradas dentro del marco de su interés en la etnomusicología, estas fueron clave para su carrera, proporcionándole espacio e inspiración para algunas de estas innovaciones fundamentales para su desarrollo como compositor. Haciendo referencia a los escritos del compositor y tomando como base una lectura crítica de las obras que reflejan la influencia que recibió de la música latinoamericana, discutiré cómo algunos de los cambios más importantes en su lenguaje musical fueron inspirados por las experiencias de Boulez en sus giras en esta región, tanto o más que por influencias más reconocidas, como la música japonesa y la música africana. Esto tiene implicaciones importantes, dado a que el nuevo lenguaje musical de Boulez tuvo un impacto considerable en el desarrollo de la vanguardia europea después de la segunda guerra mundial.

Palabras clave: Boulez. América Latina. Serialismo. Poscolonial. Estética.

Abstract: Recognized as a critic, composer, teacher, conductor and impresario, Pierre Boulez left a huge footprint that defined the trajectory of European concert music during the second half of the twentieth century. With the composition of *Le Marteau sans maître* (1953–1955) and several subsequent works from the mid-1950s and early 1960s, he established himself as one



of the most important composers in his artistic circle. His compositional approach changed radically during the course of this time period. Although many of his pitch organization techniques were only unraveled several decades later, innovations with respect to other parameters of the musical language had a clear and immediate impact. Keeping this in mind, with this intentionally provocative title, I would like to discuss how Latin America played a decisive role in the career of this enormous figure of twentieth-century music. After presenting a brief summary of his professional trajectory, I will discuss the three tours he made of Latin America at the beginning of the 1950s, which, considered within the frame of his interest in ethnomusicology, were crucial to his career. They gave him the space and inspiration for crucial innovations in his development as a composer. By reference to Boulez's writings, and based on a critical reading of the works that reflect the influence of Latin American music, I will discuss how some of the most important changes in his musical language, like his emphasis on elements of contrast and resonance, were inspired by his experiences on this tour, as much, or more, than by more recognized influences, like Japanese and African music. This has some considerable implications, given that Boulez's new musical language had tremendous impact on the development of the European avant-garde in the second half of the twentieth century.

Keywords: Boulez. Latin America. Serialism. Postcolonial. Aesthetics.

Reconocido como crítico, compositor, profesor, director y empresario, Pierre Boulez dejó una huella enorme que definió la trayectoria de la música europea durante la segunda mitad del siglo veinte¹. Con la composición de *Le Marteau sans maître* (1953–1955) y varias obras inmediatamente posteriores en la década de los cincuenta y la primera mitad de la década de los sesenta, como por ejemplo la *Tercera Sonata para Piano* (1955–1977; 1963) y *Pli selon pli* (1957–1962), se estableció como uno de los compositores más importantes de su entorno. Sus técnicas de composición cambiaron radicalmente durante este periodo. Pese a que sus nuevos procesos de organización de tonos no se esclarecieron hasta varias décadas después, las innovaciones con respecto a otros parámetros del lenguaje musical tuvieron un impacto claro e inmediato. Teniendo en cuenta lo anterior, con este título intencionalmente provocativo, quisiera discutir la posición decisiva de Latinoamérica en el desarrollo de la carrera de este gigante de la música del siglo veinte. Después de presentar un resumen de su trayectoria profesional, me centraré en discutir las tres giras que realizó a través de

¹ Agradezco a la Fundación Paul Sacher en Basel, a la Fundación Stockhausen en Kürten, y a Universal Edition por el permiso para reproducir materiales en sus colecciones. Igualmente, agradezco a Pilar Romero y Andrea Beaudoin Valenzuela por su colaboración con aspectos editoriales y de traducción.

Latinoamérica a principios de la década de los cincuenta. Consideradas dentro del marco de su interés en la etnomusicología, estas fueron clave para su carrera, proporcionándole espacio e inspiración para algunas de estas innovaciones, que resultaron ser fundamentales dentro de su desarrollo como compositor².

Haciendo referencia a los escritos del compositor y tomando como base una lectura crítica de las obras que reflejan la influencia que recibió de la música latinoamericana, así como de la música que conoció durante estas giras, discutiré en detalle cómo algunos de los cambios más importantes en su lenguaje musical, por ejemplo, el énfasis otorgado a los contrastes y la resonancia, fueron inspirados por sus experiencias durante estas giras, tanto o más que por influencias más reconocidas, como la música japonesa y la música africana. Aunque su música no hace referencia directa o trata de invocar tradiciones particulares, demostraré cómo Boulez permitió que las características de textura, resonancia y timbre de esta música, junto con un enfoque en los contrastes, transformaran su orientación estética y su lenguaje musical, llevando a una reconceptualización de las dimensiones del tiempo y el espacio. Esto tiene implicaciones importantes, dado que el nuevo lenguaje musical de Boulez tuvo un impacto considerable en el desarrollo de la vanguardia europea después de la segunda guerra mundial.

1. Contexto

Para empezar, daré un resumen de la trayectoria profesional de Boulez y en particular de cómo obtuvo reconocimiento a nivel internacional, con el fin de definir el contexto de sus giras en Latinoamérica³. Con artículos que generaron gran controversia, por ejemplo, el famoso ensayo "Schoenberg está Muerto"⁴, Boulez inicialmente fue reconocido internacionalmente como escritor y crítico a

² Este artículo tiene varios puntos de intersección con Worby (2017) y algunos puntos de intersección con Salem (2018). Interpreta y complementa una serie de datos históricos contenidos en artículos importantes, como Bassetto (2003; 2014), Campbell (2016) y O'Hagan (2007).

³ El siguiente resumen se basa en discusiones contenidas en biografías como Griffiths (1978), Jameaux (1991), y Peyser (1976).

⁴ Boulez (1952).

principios de los años cincuenta⁵. Hacia finales de esa misma década se posicionó como uno de los compositores más reconocidos del mundo occidental. Sus composiciones de esta época incluyen las obras clásicas mencionadas anteriormente, que rompen con sus precursores y redefinen la naturaleza del serialismo. También incluyen otras obras que exploran las ramas más experimentales de la composición, como la música electrónica, los cuartos de tono y la inclusión de aspectos aleatorios. Su fama durante esta etapa de su carrera se refleja en su posición como docente en instituciones de gran influencia, incluyendo la Universidad de Harvard y los cursos internacionales de verano de Darmstadt.

Estando en la cúspide de su posición dentro del círculo de compositores europeos a mediados de los años sesenta, Boulez aceptó posiciones simultáneas como director de dos de las orquestas más famosas del mundo, la Orquesta Filarmónica de Nueva York y, al otro lado del atlántico, la Orquesta Sinfónica BBC en Londres. Cabe notar que esta decisión acarrió bastantes objeciones por parte de los involucrados (O'Hagan 2016). Una de sus metas al hacer esto era la de transformar el repertorio estándar para las grandes audiencias del mundo. Este fue el principio de lo que llegó a ser una gran carrera, durante la cual Boulez se posicionó como uno de los directores de orquesta más exitosos y reconocidos del mundo. Su renombre en este campo tal vez sobrepasó su fama como compositor en algunos círculos hacia finales del siglo. Sin embargo, Boulez siguió componiendo una variedad de obras que desarrollaron nuevas técnicas y perspectivas estéticas, y que tuvieron gran influencia sobre la música de finales del siglo veinte. Además, su trabajo como empresario en París, particularmente con la fundación del *Ensemble Intercontemporain*, un ensamble de cámara dedicado a promover presentaciones de música contemporánea, e IRCAM, un centro dedicado a la investigación de la interacción entre la ciencia y la música fue esencial para el desarrollo de la música contemporánea (Harvey 1986, Born 1995). Este último es todavía uno de los centros de desarrollo artístico más importantes del mundo.

⁵ Según Campbell (2016), su posición como crítico y autor del ensayo "Schoenberg está muerto", le obtuvo reconocimiento durante la gira que tomó por Latinoamérica en 1954 cuando la revista Buenos Aires Musical publicó una entrevista con el título: "Pierre Boulez, el músico más moderno de Francia".

Es necesario entonces señalar los momentos críticos que definieron el futuro de este compositor. Quisiera centrarme, por lo pronto, en los primeros años de su carrera. En la primera mitad de la década de los cuarenta, Boulez realizó estudios en el conservatorio de París, donde estudió con Messiaen y luego tomó clases con René Leibowitz. Las primeras obras en obtener amplio reconocimiento, como su *Sonatina*, datan de 1946. Este año comprendió varios momentos decisivos en la trayectoria profesional del compositor. Fue entonces que aceptó la posición de director artístico de la compañía teatral *Renaud-Barrault*, lo cual le dio su primera experiencia como director. Un dato menos conocido es que en esta época Boulez expresó interés en ser etnomusicólogo (Boulez 1986, p. 145; Pereira de Tugny 1998; Bassetto 2003, p. 38; Pereira de Tugny 2006, Campbell 2010, Bassetto 2014). De hecho, los documentos sobre este tiempo, que reposan en los archivos de la Fundación Paul Sacher en Suiza, indican que ese año Boulez planeó un viaje de estudio, organizado por el museo Guimet, a Camboya. Según Luisa Bassetto, el viaje no se realizó debido al inicio de la guerra de Indochina. Sin embargo, existen transcripciones que hizo Boulez en esta época de la música Cambojana y de algunas tradiciones africanas. Este interés de Boulez en la música de otras culturas es natural, dado a que fue expuesto a estas tradiciones durante sus clases con Messiaen en el conservatorio de París. A pesar de que nunca realizó viajes a estos países, siguió indagando a fondo sobre el tema en su contacto con el Museo Guimet y con el etnomusicólogo André Schaeffner, quien le dejó escuchar muchas de sus propias grabaciones (Bassetto 2014, p. 60).

Al inicio de la década de los cincuenta, el estilo de composición de Boulez cambió radicalmente. De esta época datan sus experimentos con el serialismo integral, en la famosa obra *Structures 1^a* (primer movimiento de *Structures 1*, de 1952). A pesar de que en muchos círculos el nombre de Pierre Boulez se asocia casi inmediatamente con la práctica del serialismo integral, en gran parte por la publicidad que se le dio a esta obra tanto en el momento⁶ como en escritos posteriores, estos experimentos fueron de corta duración (O'Hagan 2006, p. 310). De hecho, el compositor modificó el serialismo integral estricto con otros procesos ya para el segundo y tercer movimiento de esta misma obra. Sin

⁶ Whittall (2008, p. 175) describe esta obra como el ejemplo más citado del serialismo integral europeo.

embargo, otros experimentos, que llevaron a cambios radicales en su estilo de composición y a la redefinición del serialismo como tal, prosiguieron inmediatamente. Estos cambios fueron clave para su reconocimiento como uno de los compositores más importantes de la segunda mitad de la década de los cincuenta.

Los cambios en sus técnicas de organización de tonos durante esta década han sido objeto de muchas investigaciones⁷. No obstante, como dije anteriormente, la transformación de su estilo con respecto a otros parámetros fue aún más importante en términos de la influencia que tuvo sobre el desarrollo de la música europea de esta época. En el siguiente fragmento argumentaré que esta transformación estuvo profundamente ligada a su interés en la música de otras culturas y en particular, a su experiencia en Latinoamérica.

2. Las giras

Durante este periodo crítico de su carrera, Boulez realizó tres giras extendidas de conciertos en Latinoamérica con la compañía teatral *Renaud-Barrault*. Estas fueron en 1950 (24 de abril a 28 de julio), 1954 (23 de abril a 16 de agosto) y 1956 (11 de abril a 23 de junio)⁸. La correspondencia de Boulez con figuras como los compositores John Cage, Karlheinz Stockhausen, el crítico Pierre Souvtchinsky y el etnomusicólogo, André Schaeffner, resumida en un artículo importante de Edward Campbell (Campbell 2016), dejan en evidencia algunos datos poco conocidos sobre estas giras, que cobran relevancia debido al interés explícito de Boulez en la música de otras culturas⁹.

Crucialmente, Boulez trabajó en dos obras de suprema importancia para el desarrollo de su carrera como compositor a lo largo de estos viajes. Durante la gira de 1954 (que incluyó Argentina, Brasil, Uruguay y Chile), Boulez aprovechó cada momento libre para trabajar *Le Marteau sans maître*, mientras que en la de 1956 (que incluyó México, Perú, Ecuador, Colombia y Venezuela), trabajó en su Tercera Sonata para piano. Aunque en su correspondencia el compositor se queja

⁷ Por ejemplo, Decroupet (2006), Heinemann (1993; 1998), Koblyakov (1977; 1981; 1990), Losada (2006; 2008; 2014; 2017; 2019), Salem (2018), Scotto (2014).

⁸ Las fechas aparecen en Bassetto (2003, p. 38, nota al pie de página no. 5).

⁹ Salem (2018) menciona la correspondencia desde un punto de vista completamente diferente.

incansablemente sobre cómo las actividades teatrales interrumpían el progreso de su labor de composición, también es importante reconocer la forma en que las nuevas perspectivas y oportunidades que se desarrollaron durante estas giras fueron clave para su carrera¹⁰. En la siguiente discusión, presentaré algunos comentarios de Boulez sobre Latinoamérica para mostrar su perspectiva sobre la cultura y los países que conoció; así mismo, presentaré un resumen de algunas influencias a nivel musical, centrándome finalmente en las repercusiones de fondo de estas experiencias.

Según su correspondencia, Boulez aprovechó estas giras, y particularmente la segunda y la tercera, para conocer las bellezas de Latinoamérica. Boulez habla de la hermosura del Brasil, así como las cosas espectaculares que vio en México, aclarando que viajó bastante por el país¹¹. En una carta de 1950 a John Cage, dice, por ejemplo:

¿Debo describirte el país? Debes verlo por ti mismo. Hace mucho calor porque es otoño, y tiene el calor del verano francés (¡lo que te hace pensar en el verano aquí!); el sol cae muy temprano alrededor de las 5 p.m. pero sigue siendo cálido, sin embargo [...] El país es increíblemente hermoso, estallando en todas partes; vegetación lujuriosa se afianza en todos los lugares posibles. Sería maravilloso poder llegar al interior de esta tierra... (Boulez 1950, p.5)¹².

De hecho, en las giras posteriores, Boulez realizó excursiones para conocer sitios remotos y escuchar música, como, por ejemplo, las ruinas de la civilización Inca durante su estadía en Perú y la música de las montañas en Chile (Campbell (2016, p. 7, p. 10, p. 17).

Tanto en la gira de 1950, como en la de 1954, Boulez aprovechó su estadía en Bahía para observar una ceremonia de *candomblé*, una variedad de *macumba*

¹⁰ Aquí sigo una sugerencia de Campbell, quien indica la necesidad de mirar esto más a fondo.

¹¹ Carta a Karlheinz Stockhausen, escrita entre el 7 y el 11 de mayo 1956 (copia en los Archivos de la Fundación Paul Sacher). Los originales de las cartas de Boulez a Stockhausen reposan en la Fundación Stockhausen en Kürten. © Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten (www.karlheinzstockhausen.org). La referencia aparece en Campbell (2016, p. 19).

¹² Carta de Pierre Boulez a John Cage, mayo 1950. En Nattiez (Ed.) (1990, p. 580 y Campbell (2016, p. 5). "Should I describe the country to you? You must see it for yourself. It is very warm because it is autumn, and it has the warmth of the French summer (which makes you think about summer here!); evening falls very early at about 5 p.m. but it remains warm nevertheless [...] The country is amazingly beautiful, bursting forth everywhere; luxurious vegetation takes hold in every last possible place. It would be marvelous to be able to get to the interior of this land". Las traducciones al español en este artículo son mías.

(Campbell 2016, p. 7, p. 17)¹³. Su reacción a la primera experiencia fue la de un distanciamiento, notando cómo esta forma de ritual y los asociados estados de trance, aunque lo habían atraído algunos años atrás (durante un periodo de fascinación con Antonin Artaud)¹⁴, ya no formaban parte sustancial de su estética. Sin embargo, la segunda experiencia con el *candomblé*, en 1954, lo llevó a comprar instrumentos que se llevó consigo a París. En una carta a Stockhausen, escrita entre el 9 y el 11 de agosto, en su viaje de regreso a París, anuncia:

Ya he vuelto a trabajar en *Le Marteau sans Maître* [...] nos deleitamos con los paisajes exóticos (refiriéndose al viaje por avión a Bahía y Recife) [...] He traído de vuelta una serie de instrumentos exóticos: campanas de madera, campanas dobles de hierro, flauta indígena, pequeña guitarra indígena, tambor de marco, campanas, birimbao (un instrumento muy curioso de Bahía, pero de origen africano) (Campbell 2016, p. 17)¹⁵.

En sus escritos y entrevistas, Boulez (1967, p. 4) caracteriza la influencia de la música latinoamericana (y de otras culturas en general) como una influencia espiritual, minimizando la importancia de los aspectos musicales. Aunque su interés en la música de otras culturas no desarrolló una perspectiva etnográfica, sí tuvo una influencia profunda en su modo de pensar sobre la música. En lo que sigue quisiera señalar algunas influencias musicales explícitas que se pueden rastrear en la obra de Boulez, a pesar de la insistencia del compositor en minimizarlas. Este esfuerzo por ocultar la percepción de dichas influencias está vinculado a la postura crítica de Boulez frente a la música basada primordialmente en la explotación de referencias a lo exótico (Boulez 1967, p. 45; 1991, p. 341). Pese a que hay conexiones musicales explícitas, quisiera hacer énfasis, como lo hizo el compositor, en la trascendencia de estas experiencias para Boulez, y además argumentar que su interacción con estas otras culturas

¹³ Campbell nota que hay una descripción detallada de las impresiones sobre el *candomblé* y su importancia en la producción de *L'Orestie* (1955) por parte del director de la compañía teatral, quien acompañó a Boulez en estas experiencias (Barrault 1961).

¹⁴ Boulez (1991, p. 54). Este ensayo fue escrito en 1948.

¹⁵ Carta de Boulez a Stockhausen. Sin fecha. Enviada desde Dakar, Senegal con fecha 9-10, 11 agosto 1954 (copia en los archivos de la Fundación Paul Sacher). © Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten (www.karlheinzstockhausen.org). "I am already back at work on *Le Marteau sans maître* [...] we feasted our eyes on exotic landscapes (referring to the plane ride from Bahia to Recife) [...] I've brought back a haul of 'exotic' instruments: wooden bells, double bells made of iron ['cloches doubles en fer'], Indian flute, little Indian guitar, frame drum, bells ['grelots'], Jew's harp ['birimbao'] (a very curious instrument from Bahia, but of African origin) ".

refleja una inmersión que se realiza por fuera del marco de esquemas de dominancia que marcaban la cultura de su época¹⁶.

3. Influencias musicales

Aunque hace mucho tiempo se ha hablado de la influencia de instrumentos exóticos en la obra de Boulez durante esta época, y particularmente en el mundo sonoro de sus obras maestras *Le Marteau sans maître* y *Pli selon pli*, la mayoría de los escritos se han enfocado en las influencias del mundo oriental¹⁷. En un escrito que se ha difundido bastante, Boulez mismo menciona cómo la xylorimba hace referencia al balafón africano, el vibráfono al gamelán balines y la guitarra al koto, del Japón¹⁸. En contraste, es mucho menos reconocida la importancia de la música latinoamericana a la que estuvo expuesto directamente durante la composición de la primera obra maestra. Pero, como explica inicialmente Bassetto (2003), esta influencia también es muy importante, y refleja varias tradiciones musicales latinoamericanas que conoció el compositor durante sus tres giras. A continuación, profundizaré considerablemente sobre la información que proporcionó Bassetto, argumentando, mediante una lectura crítica tanto de los comentarios del compositor, como de la música que escuchó y de la música que refleja estas influencias, que muchos de los cambios en el lenguaje musical del compositor resultaron de la exploración de la resonancia¹⁹ y los contrastes. Esto tiene repercusiones profundas para el entendimiento de la obra de Boulez, ya que el desarrollo posterior de estos elementos tuvo consecuencias más de fondo, como la reconceptualización de las dimensiones del tiempo y el espacio acústico, reflejada en otra obra emblemáticas de su siguiente etapa de desarrollo como compositor, *Éclat* (1965), y fueron el foco de sus experimentos con música electrónica en las décadas subsiguientes.

En lo que se refiere al sonido de la percusión, las fuentes existentes ya han establecido una relación directa entre el *candomblé* y la obra de Boulez. O'Hagan (2007, p. 40, p. 46), ha discutido cómo el carácter rítmico del *candomblé* tuvo una

¹⁶ Boulez (1967, p. 6), Borio (2009).

¹⁷ Griffiths (1978, p. 28), Piencikowski 1980, Bradshaw (1986, p. 159), Decroupet (Ed.) (2005, p. 44).

¹⁸ Boulez (1986, p. 341).

¹⁹ Cuando hablo de resonancia, me refiero a la forma natural en que decae el sonido, la cual varía en calidad y tiempo de acuerdo a varios factores.

influencia especialmente en el diseño de la percusión de la música incidental para la obra teatral *L'Orestie* (1955), la cual Boulez trabajó con Barrault, el director de la Compañía teatral con la que realizó la gira²⁰. Además, observa (p. 56) cómo el carácter rítmico de la música compuesta por Boulez para esta obra, presenta semejanza con transcripciones existentes de la música del *candomblé*²¹. Finalmente, menciona la instrumentación, y particularmente, el uso de los bongos, maracas y claves. Esto tiene gran importancia, en particular porque la música para esta obra teatral fue reutilizada como base para varias obras posteriores de Boulez, incluyendo *Pli selon pli* y *Éclat* (1965)²². O'Hagan presenta como evidencia las notas donde Barrault (1961) resume su primera concepción de la obra, escritas en el barco que tomaron de regreso a Francia, después de observar una ceremonia de *candomblé*. Estas notas hacen referencia explícita al *candomblé*, a la samba y a la importancia de la percusión²³. También pude comprobar la intención de invocar esta tradición, con las anotaciones a mano del compositor sobre el texto de *Orestie*, documento que se encuentra en la fundación Paul Sacher en Suiza²⁴. En estos documentos existe una anotación explícita que dice "principio de la macumba", junto a otras anotaciones de carácter rítmico.

Decroupet (2005, p. 62) demuestra la influencia de esta tradición latinoamericana sobre el sonido de la percusión en *Le Marteau sans maître*, mencionando que en la versión inicial de los primeros dos comentarios a *Bourreaux de Solitude* (uno de los tres ciclos de *Le Marteau sans maître*) la parte de la percusión era mucho más reducida. Boulez editó estos movimientos con mucho más énfasis en la percusión después de la gira de 1954 y los instrumentos que adquirió en Brasil fueron clave en esa transformación²⁵. Robert Worby (2017) presenta audio de algunos momentos dentro del primer comentario en este ciclo y los compara con ejemplos extraídos del *candomblé*, demostrando que el timbre,

²⁰ Otra fuente importante es Zenck (2002, pp. 20–27; 2004, p. 55).

²¹ Tomando como referencia Binon (1967).

²² Piencikowski (1993).

²³ Barrault también discute la importancia de la influencia del *candomblé* en entrevistas y otros escritos.

²⁴ Mappe G, Dossier 1^a, 2 *Orestie* (Archivos de la Fundación Paul Sacher, Colección Pierre Boulez).

²⁵ O'Hagan también menciona esta relación en Worby (2017).

la textura y los ritmos hacen referencia explícita a la música que lo inspiró²⁶. O'Hagan (2007, p. 35) nos informa en qué movimiento trabajó Boulez durante su gira de 1954. Cabe añadir, que precisamente es este, el III comentario a *Bourreaux de Solitude*, que hace uso de la mayoría de los instrumentos, utilizando maracas, bongos y claves.²⁷ Las claves tienen un papel importante al inicio del movimiento, controlando la textura y sentando el carácter rítmico. La forma en que el percusionista termina la obra (Ejemplo 1), con los bongos y las maracas atacando simultáneamente, invoca directamente la forma de tocar el birimbao, donde el instrumentista sostiene unas maracas en la mano donde tiene la baqueta.

Aunque los datos anteriores presentan evidencia de influencias musicales superficiales, no demuestran aspectos más profundos. Otros autores han mencionado la influencia de alguna de la música que Boulez escuchó en Latinoamérica sobre su tratamiento de la dimensión del tiempo, sin embargo, no lo han explicado en detalle. Worby (2017), basándose en evidencia presentada principalmente por Campbell y O'Hagan, menciona la importancia particular del *candomblé* no sólo sobre el sonido de percusión, sino también sobre elementos más de fondo, como la elasticidad en la dimensión del tiempo, la estructura y el significado de obras como *Le Marteau sans maître*, *L'Orestie* (1955) y *Pli selon pli*. Bassetto 2003 presenta un argumento parecido. En lo que sigue, explicaré estos comentarios, y demostraré cómo estas características reflejan las mencionadas exploraciones en el campo de la resonancia y los contrastes, lo cual resulta en una exploración del espacio acústico que tuvo grandes consecuencias para el desarrollo de la música contemporánea y cuya asociación no se ha mencionado previamente.

Es importante reconocer por lo menos dos formas en las que la influencia de estas otras culturas trasciende las alusiones superficiales desde el punto de vista estético. Una es la elasticidad temporal que menciona Worby, creada, por ejemplo, por el intercambio de notas aisladas entre instrumentos y por las repeticiones irregulares y pausas en la percusión al final del tercer comentario en este ciclo *Bourreaux de Solitude* de *Le Marteau sans maître*, presentadas en el

²⁶ Recomiendo escuchar, en particular la comparación que hace en los siguientes límites de tiempo: 9:34–9:54.

²⁷ Bassetto (2003, p. 40) menciona el uso de estos instrumentos en una obra posterior, *Pli selon pli*.

Ejemplo 1²⁸. La otra, que está profundamente ligada a esta elasticidad temporal, trata del papel fundamental de los contrastes en la música²⁹, en particular los contrastes en el campo de la resonancia, pero también los contrastes en la actividad rítmica, así como los contrastes desde el punto de vista de la percepción, entre los momentos de claridad y los momentos de gran complejidad, donde se pierden los detalles. Un ejemplo de esto, que proviene del mismo movimiento de *Le Marteau sans maître*, aparece en el Ejemplo 2. En este pasaje, se aprecia un contraste fuerte entre la propulsión rítmica del principio de la obra, impulsada por las claves y la aparente fluidez del perfil rítmico a partir del compás 21 (*subitement ralenti*). Estos aspectos asumen un papel fundamental dentro la obra de este compositor hasta el final de su carrera³⁰.

Para entender en detalle estos parámetros es útil discutir características típicas del *candomblé*. Algunas obras dentro de esta tradición exhiben un incremento gradual de complejidad rítmica que juega con los límites entre la percepción y no percepción, seguido por una pausa abrupta donde la percusión resuena antes de la entrada de la voz³¹. Además de los contrastes en términos de textura, timbre y resonancia, que son elementos clave de este repertorio, esto crea un importante contraste en la actividad rítmica, reflejando la oposición entre un espacio continuo (smooth) y escalonado (striated), que ha sido reconocida como importante dentro de la obra del compositor³². Por otro lado, el efecto dramático de la resonancia determina la longitud de las pausas, un elemento importante de elasticidad temporal. La Figura 1 refleja este esquema. Son estos aspectos, más allá de la influencia en términos de instrumentación, que se pueden apreciar al principio y fin del III Comentario de *Bourreaux de Solitude*.³³

²⁸ Boulez (1984, p. 140) explica cómo esto está ligado a la influencia de otras culturas.

²⁹ Goldman (2011) hace énfasis sobre la función importante de los contrastes en la música de Boulez.

³⁰ Boulez (1984, pp. 134–135 y 140–141) hace referencia a estas mismas ideas.

³¹ Un ejemplo de esto es *Avaninha/Vassi D'Ogun*, en la grabación *Brésil: les eaux d'Oxala* (Candomblé: Afro-Brazilian Ritual) de Oxossi (2006). No tenemos evidencia detallada de la música que escuchó Boulez en estas giras, pero sí es posible encontrar ejemplos de obras que, a pesar de que han sido separadas de su entorno cultural mediante grabaciones, reflejan las características que él describe, para poder apreciar la influencia.

³² Boulez (1971, p. 83). Campbell (2010, p. 221).

³³ Recomiendo escuchar, en particular, el primer y último minuto de este movimiento.

76

The musical score is divided into three systems, each with four staves: Fl. en sol, Xylor., Vib., and Maracas. The first system (measures 127-130) begins with a tempo of $\text{rit.} (\text{♩} = 63)$ and changes to $\text{acceler.} - \text{molto} (\text{♩} = 132)$. It features dynamic markings from pp to f and performance instructions like 'pour 4' and 'pour 5'. Time signatures are $3/4$ and $2/4$. The second system (measures 131-134) starts with $\text{au T}^{\circ} (\text{♩} = 120)$ and $\text{Subitement Assez lent} (\text{♩} = 96)$, with dynamics ff and f . Time signatures are $6/8$ and $6/8$. The third system (measures 135-138) is marked $\text{rall.} (\text{♩} = 42)$ with dynamics ff and f . Time signatures are $9/8$ and $9/8$. The Maracas part includes rhythmic patterns and dynamic markings like ppp and ppp .

U.F. 12850-12652 LW

Ejemplo 1: Final del III Comentario de *Bourreaux de Solitud*, de *Le Marteau sans maître*.

PAUSA CON RESONANCIA

Ejemplo 2: Comentario a *Bourreaux de Solitude* (c. 11–28).

PAUSA CON RESONANCIA

Espacio escalonado- intensidad rítmica

Espacio continuo- flexibilidad rítmica

Figura 1: Oposición entre espacio continuo y escalonado en *Avaninha/Vassi D'Ogun*, y en el III comentario a *Bourreaux de Solitude* en *Le Marteau sans maître*.

O'Hagan presenta evidencia que confirma la importancia del contraste y de la resonancia en el *candomblé* y proporciona claves adicionales sobre otros repertorios latinoamericanos que tuvieron influencia sobre las obras de Boulez. En una entrevista con Boulez en el 2013, le pregunta directamente sobre influencias musicales conscientes de estas giras. Boulez responde así:

La única cosa que me impresionó fue en Chile, la música de los campesinos, porque fuimos ahí en un carro con un hombre que era periodista, y él nos llevó al campo por un día... Me gustaron las canciones y el sonido del arpa—que era único—y también el registro alto de la flauta píccolo con aire. El sonido entre el arpa, la flauta y el píccolo, eso es algo que utilicé en *Pli selon pli*, donde hay cuatro piccolos y tres arpas: este sonido viene directamente del Perú. Creo que era una música completamente desconocida, así que no había peligro de otras imitaciones, y por eso utilicé este sonido.

Aparte de esto, la única otra cosa que utilicé fue la percusión de la música del *candomblé*, porque era más que todo percusión, muy impresionante [...] una mezcla de sonido: la emoción de la percusión, y después, durante los momentos de calma, la voz—el contraste entre percusión y voz, como los salmos (Boulez 2016, p. 23)³⁴.

La textura de flautas y arpa que invoca Boulez en particular en *Improvisation III sur Mallarmé* (1957)³⁵, refleja la importancia de esta segunda tradición musical latinoamericana que menciona Boulez, la música de los Andes típica de Perú y Chile. Bassetto ha destacado la importancia de la aplicación de una técnica guitarrística al arpa, relacionada con esta tradición latinoamericana, en las obras de Boulez³⁶. Es importante destacar nuevamente, sin embargo, que

³⁴ Esta entrevista aparece en Campbell (2016, p. 23). "The only thing that impressed me was in Chile, the music of the peasants, because we went there in a car with a man who was a journalist, and he brought us to the country for one day. I liked the songs and the sound of the harp—that was so unique—and also the high register on the piccolo/flute with air [blows air]. The sound between the harp, flute and piccolo—that was really something. I took it in *Pli selon pli*, where there are three piccolos and three harps: this sonority comes from Peru directly. I think it was completely unknown, so there was no danger of it being imitated immediately, so I used this sonority. But otherwise, the only thing I used was the percussion of the music of the *candomblé*. The *candomblé* was the thing that was most impressive [...] a mixture of sound: the excitement of the percussion, and then when there was a calm moment, it was always with voice—the contrast between percussion/voice, like psalms".

³⁵ Una referencia a *Improvisation III sur Mallarmé*, sin explicación, aparece en Bassetto (2003, p. 40).

³⁶ Bassetto (2003, p. 40). Worby 2017 también hace mención de la misma. De hecho, el arpa retiene un papel primordial en la obra de Boulez durante muchas décadas, apareciendo como foco en obras tan importantes como *Éclat, Répons* (1981–84), y *Sur Incises* (1996/98).

la influencia musical es más profunda que una simple referencia a una textura o a un timbre. Para entender este punto, conviene escuchar tanto ejemplos de la música que lo inspiró, como los pasajes que reflejan esta influencia. Muchas interpretaciones de *El Condor Pasa*, por ejemplo, empiezan con una introducción de carácter improvisatorio que parece suspender el tiempo, con un ritmo fluido y flexible, y explorado el contraste de timbre y la resonancia de las flautas y el arpa³⁷. La interacción entre el arpa y la flauta en este tipo de arreglos refleja la idea de explorar el espacio acústico por medio de la resonancia. Como lo demuestran los Ejemplos 3 y 4, el contraste entre los dos timbres (con la voz apoyando a la flauta), se aprecian como elementos primordiales del principio del movimiento *Improvisation III sur Mallarmé*, de *Pli selon pli*, y también se aprecian posteriormente, con un efecto estridente, cuando ocurren de una manera simultánea en los números de ensayo 11 y 12 del mismo movimiento. Cabe notar también la importancia del contraste entre la fluidez y maleabilidad rítmica del principio de la obra y el contorno rítmico definido de lo que sigue en el compás 54. Este contraste invierte el esquema presentado en la Figura 1. Al analizar la promulgación de los elementos de contraste y resonancia en *Pli selon pli*, es claro que transforman el lenguaje del compositor desde adentro, nuevamente manipulando la dimensión del tiempo, y extendiéndose hacia la dirección del espacio acústico.

Otra tradición musical importante mencionada por Bassetto (2003, p.40) es el *son* mexicano, que Boulez conoció en su gira de 1956. Según Bassetto, este tuvo influencia sobre la técnica de los xilófonos en el cuarto movimiento de *Pli selon pli* (*Improvisation sur Mallarmé III*)³⁸. La técnica de interpretación del xilófono en grabaciones del *son* mexicano, ligada a sus raíces africanas, muestra una preocupación con la resonancia³⁹. Como en el caso del arpa de la música andina, Boulez absorbe esta técnica para explotar estas características de resonancia, y esto se vuelve el foco de su función en el movimiento mencionado de *Pli selon pli*.

³⁷ Una interpretación representativa aparece en: Peruvian Harp & Flute Ensemble (*The Andes - 20 Harp & Flute Favourites*, 2009).

³⁸ Este movimiento también fue escrito en 1957.

³⁹ Por ejemplo: Sones de México Ensemble: Mexican American Music & Dance from Chicago <https://www.loc.gov/item/webcast-7057> (visto el 8.10.2020). Sept. 16, 2015. Library of Congress. Este es un concierto del el grupo folclórico Sones de México Ensemble. Ver en particular la música que ocurre de 19:45–20:10.

Otro ejemplo importante, presentado como el Ejemplo 5, es la forma en que utiliza el vibráfono, un instrumento aún más parecido a la marimba, en el cuarto movimiento (*Improvisation sur Mallarmé II*), compás 108. En este pasaje, que hace alusión directa a la técnica de interpretación del son mexicano, el vibráfono emerge de la textura, creando un mundo sonoro que explora nuevas dimensiones del espacio acústico (cabe notar que en ese momento tiene acompañamiento de las maracas, claves y el arpa). El compositor siguió explorando el potencial de estos instrumentos en otras obras como *Éclat*.

En una citación que ha tenido amplia diseminación, Boulez hace mención explícita a la música de otras culturas, mas no a la música que escuchó en Latinoamérica, cuando discute su concepción de tiempo:

Sobre el tema de diferentes nociones temporales, las obras cíclicas aparentemente sin principio ni fin: en India o en Japón, la música se escucha durante mucho tiempo, la gente entra, sale, escucha o no según su gusto. Yo diría que, en nivel de creación, vivo en una especie de plasma que me permite moverme deslizándome hacia adelante y hacia atrás. Me quedo en lo mismo e irradio en varias direcciones a la vez. Ahora tengo un material flexible que me permite estos deslizamientos en el tiempo y las recreaciones. Así es como hice varias versiones de *Pli selon pli* y pienso en una expansión de *Éclat* (Boulez 1966, p.8)⁴⁰.

Sin embargo, como vimos anteriormente, la manipulación del tiempo también es parte íntegral de algunas tradiciones musicales latinoamericanas que tuvieron influencia sobre Boulez. Las nociones temporales que menciona describen muy bien las características del *candomblé*. La forma del *candomblé*, que se define por esquemas globales a nivel de textura y complejidad rítmica sujetos a variaciones a nivel local, además de representar el contraste entre percepción y no-percepción que caracteriza a la obra de Boulez, se distingue por sus aspectos aleatorios. Pese a que no todo está predeterminado, la estructura global depende de los elementos de contraste. Este es otro elemento clave de la elasticidad

⁴⁰ Boulez (1967, p. 8). Aparece en Bassetto (2003, p. 41). “Regarding the different time conception and the cyclic works which apparently have neither beginning nor end—in India and Japan a performance lasts a very long time, people come and go, listen or not as they please—I would say that on a creative level I live in a kind of plasma which enables me to change my location by moving from front to rear. I remain in the same material and project my thoughts in several directions at once. I now have a flexible material that permits these shifts in time and these diversions. Because of this I have made several versions of *Pli selon pli* and am thinking of extending *Éclat*”.

temporal y también refleja la forma en que el compositor adoptó procesos aleatorios en su música.

3 Modéré $\text{♩} = 90$
4

Lent $\text{♩} = 60$ (flexible, mais sans traîner)

Voix
1
2
3
Flûtes
Flûte en sol(4)
Trombone
Harpe 1
Harpe 2
Harpe 3

sourd. harmon
f *p* *ppp*

mf *p*
A la nue

mp *mf*

ppp

ff *mf* *p* *ppp*

ff *mf* *p* *ppp*

ff *mf* *p* *ppp*

près de la table
jeu normal
l.v.

Mib Fa# Sol# La#
Ré# Do# Sib

près de la table
jeu normal
l.v.

Mib Fa# Sol# La#
Ré# Do# Sib

près de la table → jeu normal
l.v.

Mib Fa# Sol# La#
Ré# Do# Sib

GORNO MUSIC LIBRARY
University of Cincinnati

*) Les petites notes ne sont volontairement pas indiquées comme devant être jouées sur le temps ou avant le temps; elles restent donc tout à fait libres. / Die Vorschlagsnoten sind nicht unbedingt vor dem Schlag auszuführen (wenn auch immer so notiert) - sie können nach Belieben entweder vor oder mit dem Schlag gespielt werden. / Whatever the notation, the grace-notes can be played either before or on the beat, ad lib.

Ejemplo 3: principio de *Improvisation III sur Mallarmé*, de *Pli selon pli* (c. 1–7).

The image shows a musical score for 'Improvisation III sur Mallarmé' by Pli selon pli, measures 69-70. The score is divided into two sections. The top section, measures 69-70, is marked 'Lent J=60' and features four flutes (piccolo and flute) and two violas. The bottom section, measures 71-74, is marked 'Lent J=60' and 'Rapido J=120' and features two harps. The score includes various dynamics, articulations, and performance instructions in French, German, and English.

Measures 69-70 (Lent J=60):
 Flutes: *ff*, *mf*, *ff*, *mf*, *ff*, *mf*, *ff*, *mf*.
 Violas: *p*, *gliss. imperceptiblement*.
 Harps (Measures 71-74):
 Harpe 1: *f*, *mf*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, *f*, *mf*.
 Harpe 2: *f*, *mf*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, *f*, *mf*.
 Performance instructions: *respirer sans que cela se remarque, pas ensemble* / *Luemerklich atmen, nicht gleichzeitig!* / *inhale imperceptibly, not together*.
***)* *changer l'archet imperceptiblement, pas ensemble* / *den Bogen unmerklich wechseln, nicht gleichzeitig!* / *change the bow imperceptibly, not together*.

Ejemplo 4: *Improvisation III sur Mallarmé*, de *Pli selon pli* (c. 69–70). Contraste estridente entre flautas y arpas en el número de ensayo 11.

Ejemplo 5: Improvisation II sur Mallarmé, de Pli selon pli (c. 108).

Uno de los motivos que no se ha reconocido suficientemente sobre la influencia de la música latinoamericana, es que Boulez, en sus escritos, identifica al *candomblé* como música africana⁴¹:

Conocí la música peruana durante un viaje largo con Jean-Louis Barrault, y también la música de África. He estudiado y transcrito música de la India, pero si el conocimiento de estas civilizaciones me ha influenciado, ha sido solo a nivel espiritual. He encontrado una ética de existencia más que una estética de placer. La influencia es sobre mi espíritu y no sobre mi obra. Los puntos principales son los siguientes: la estructura del tiempo, la concepción de tiempo es diferente; la idea de la anonimidad; la idea de una obra de arte no como una obra maestra, sino como elemento de vida espiritual (Boulez 1967, p.5)⁴².

⁴¹ Hasta el punto en que Boulez (1984), así como varios otros de sus escritos que estudian la influencia de otras culturas sobre la forma de pensar de la música occidental, nunca hacen mención explícita a la música latinoamericana.

⁴² "I came to know Peruvian music during the course of a long journey with Jean-Louis Barrault, and also the music of Black Africa. I have carefully studied and transcribed Indian music, but if knowledge and study of these civilizations has influenced me they have only done so on the spiritual level, I have found an ethics of existence rather than an aesthetic of enjoyment. The influence is on my spirit and not on my work. The main points are as follows: the time structure, the conception of time being different; the idea of anonymity; the idea of a work of art not being admired as a masterpiece but as an element of spiritual life".

Esta posición, que interpretaba la música brasilera como una manifestación “auténtica” de la tradición africana, era bastante común en esta época, incluso entre algunos etnomusicólogos que estudiaban esta tradición.⁴³ Mi argumento es que este “nivel espiritual” al que se refiere el compositor, realmente abarca parámetros musicales de gran trascendencia, pero completamente separados de la organización de tonos. El uso de instrumentos y timbres, así como el impacto de aspectos rítmicos, reflejan influencias superficiales, pero el efecto de la música de otras culturas sobre la obra de Boulez es más de fondo. Como mencioné anteriormente, se extiende a una transformación radical, no sólo en el manejo de la dimensión del tiempo (como lo describe el compositor), sino también en la dimensión del espacio por medio de la resonancia acústica. Notemos que en ningún momento se trata de la imitación de una tradición musical, sino de inspiración con respecto a una textura, un timbre que se presta a la resonancia, o de características que llevan a momentos de contraste con mucho significado dramático. La aplicación de la técnica guitarrística a el arpa y la influencia del *son* mexicano sobre el estilo del xilófono son importantes más que todo por su resonancia. Lo mismo ocurre con el contraste entre la percusión y la voz en el *candomblé*, que usualmente ocurre luego de un incremento tremendo de energía en la parte de la percusión, seguido por una pausa llena de resonancia. Boulez menciona la posibilidad de usar instrumentos de otras culturas para desestabilizar las jerarquías dominantes.⁴⁴ En el mismo ensayo, aclara la importancia, que hasta ahora no se ha reconocido explícitamente, de la resonancia:

En las culturas no europeas, por otro lado, y especialmente en África, lo que prevalece es la individualidad del sonido. Esto a tal punto que en algunos casos las características del instrumento cambian de tal forma que afectan a cada nota con un timbre diferente. En consecuencia, nos movemos hacia la individualidad de cada componente y no hacia una jerarquía (aquí se refiere a una jerarquía que se centra en la organización de tonos) que implica la neutralidad del instrumento y sus elementos constituyentes. Podemos ver cómo dos tipos de cultura reaccionan en una forma completamente opuesta

⁴³ Alonso (2014, pp. 131–135).

⁴⁴ Boulez (1984, p. 140).

a los hechos simples como la resonancia de la madera, el metal y otros materiales naturales (Boulez 1984, p. 134).⁴⁵

Son comentarios como éste y el anterior que me llevan a interpretar esta interacción entre la música de otras culturas y la obra de Boulez fuera del marco de la cultura poscolonial de su tiempo. La interacción es un ejemplo de recepción productiva, en el sentido presentado por Maria Moog-Grünwald 1993 y demuestra elementos de “critical listening positionality” descritos por Dylan Robinson 2020⁴⁶.

Cabe notar que la reestructuración de la dimensión del tiempo descrita anteriormente, así como los contrastes de textura/percepción, tienen vínculo con el concepto de *statistischen form* (Iverson 2014) que tuvo tanta influencia sobre los compositores europeos en la década de los cincuenta⁴⁷, también relacionada con la eventual adopción de procesos aleatorios y estructuras abiertas. Así mismo cabe notar que estas exploraciones de timbres y espacio acústico se realizaron en paralelo con las que ocurrieron durante este mismo periodo en el estudio WDR (Westdeutscher Rundfunk) en Cologne (Iverson 2016). La relación entre estos elementos se aprecia en este extracto de una carta de 1955 de Boulez a Stockhausen:

Lo que me dices sobre tu conferencia en Kassel es bien interesante, sobre la confusión de sonidos instrumentales y sonidos electrónicos. Este es un periodo de desarrollo instrumental, que se une al desarrollo electroacústico.

⁴⁵ “Dans les cultures non-européennes, par contre, et spécialement en Afrique, c'est l'individualité du son qui prime. Ceci à un point tel que, dans certains cas, on modifie les caractéristiques de l'instrument pour qu'il affecte chaque hauteur d'un timbre différent. Par conséquent, on s'est dirigé vers l'individualité de chaque composante et non vers cette hiérarchie qui implique la neutralité absolue de l'instrument et de ses éléments constitutifs. On voit combien deux types de culture ont réagi en un sens radicalement inversé aux mêmes données simples telles la résonance du bois, du métal ou de tous les matériaux naturels”.

⁴⁶ Cabe notar que Robinson consideraría que la extracción de estos elementos es problemática. Desde mi punto de vista, sin embargo, como una persona cuya identidad es fruto de la interacción de muchas culturas, me parece interesante ver como este ejemplo de recepción productiva invierte los esquemas de dominancia en el marco artístico, invocando un cambio en la forma en que escuchamos y concebimos de las obra de arte.

⁴⁷ Aunque Iverson argumenta que el concepto de *statistischen form* (al que Stockhausen se refiere a menudo), tuvo influencia sobre el desarrollo de la técnica de multiplicación de Boulez, en realidad Boulez desarrolló la técnica de multiplicación en 1952, antes de cualquier referencia por parte de Stockhausen a este concepto (O'Hagan 2006, p. 310).

¡Tenemos que unir las dos áreas, definitivamente! Más que nunca, yo persisto en la idea de una síntesis global⁴⁸.

Todos estos son conceptos que desarrolla cuidadosamente el compositor en obras subsiguientes, por ejemplo, *Éclat*, una obra emblemática del siguiente periodo de desarrollo del compositor, que se caracteriza por una exploración consciente de elementos estéticos (Losada 2019). Según el compositor, esta obra está estructurada primordialmente por el contraste entre los instrumentos con resonancia y aquellos que sostienen. La resonancia, los contrastes y la forma en que exploran nuevas dimensiones del tiempo y espacio acústico se vuelven el foco de la concepción artística⁴⁹. Esto afecta su concepción del tiempo, ya que la continuidad de la obra depende de la variación en el grado resonancia de cada instrumento. Así mismo, las obras posteriores de Boulez exploran la manipulación electrónica del espacio acústico utilizando instrumentos tradicionales. De esta forma se puede ver cómo la música de otras culturas se filtra dentro del lenguaje del compositor transformando su estética sin hacer referencia directa al contexto original. Esto describe exactamente lo que admiraba Boulez sobre la forma trascendental en la que Debussy absorbió influencias de otras culturas dentro de su música⁵⁰. Por otra parte, la misma variedad de tradiciones a las que se expone el compositor, que, como vemos, va mucho más allá del *candomblé*, fomenta influencias de fondo y previene imitaciones superficiales del lenguaje musical⁵¹.

⁴⁸ “[...] Ce que vous me dites de votre conférence de Kassel est bien intéressant, sur la confusion des sons instrumentaux et de sons électroniques. C’est une période du développement instrumental, qui rejoint le procédé électro-acoustique. Il faut faire rejoindre les deux domaines, absolument ! Plus que jamais, je persiste dans cette idée de synthèse globale.[...]” Manuscrito sin fecha ; fecha de correo postal: Paris, La Boétie, 8(?).10.55. Copia en los archivos de la Fundación Paul Sacher. © Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten (www.karlheinzstockhausen.org).

⁴⁹ Sugiero ver los comentarios del compositor en Scheffer 1994, especialmente los que ocurren dentro de los siguientes límites de tiempo: 18:52–22:10. Cabe notar que Boulez (1984, p. 140), menciona la importancia de la tradición africana sobre su forma de utilizar el xilófono.

⁵⁰ Boulez (1967, p. 6). Es importante ver también Boulez (1984, pp. 142–143) y el ensayo “La Corruption dans les censoires” (Boulez 1991, pp. 20-26), originalmente publicado en Diciembre de 1956 (fecha con gran significado en este contexto).

⁵¹ Agradezco la sugerencia de Stefan Fiol sobre este punto. Boulez (1984, p. 139) también presenta estas ideas.

4. Otras repercusiones de las giras

En *Le Marteau sans maître*, una de las obras más importante que combina una organización de tonos basada en serialismo con texturas y timbres de otras culturas, existen también algunas conexiones bastante interesantes a nivel del texto. Es importante recordar que, durante estos años, París fue centro de grandes protestas lideradas por facciones comunistas debido a la situación en Indochina y Algeria. Naturalmente, Boulez tendría alguna opinión sobre la situación en Indochina, ya que esta guerra fue la que interfirió con su viaje a Camboya.

Aunque, aparte de una frase muy citada donde se describe a sí mismo como “muy Leninsta”, la posición política de Boulez no está documentada en detalle⁵², algunas de sus obras de esta época, particularmente *Le Soleil des eaux* (1948; 1950; 1958; 1965 con texto de René Char), hacen referencia a la situación de los oprimidos (Stacey 1987). Además, según Cornago (2018), en 1960 Boulez participó en el *Manifeste des 121*, una protesta contra la guerra con Algeria. Esto tuvo repercusiones fuertes por parte del gobierno francés. Se le prohibió cruzar el borde con Francia hasta 1963 (para entonces, Boulez había establecido su residencia en Alemania). Aunque Boulez nunca logró realizar los viajes de estudio proyectados al Oriente, sí pudo completar giras extendidas por Latinoamérica. En estas giras, Boulez sería testigo directo de la situación política tensa, creada por dictaduras militares que buscaban reprimir las ideas comunistas, algo que afectaba al Perú en ese momento. Su conciencia de esta situación se refleja en la siguiente citación: “Conozco las regiones andinas y a los indígenas del Perú, pero allí existe el mismo problema; una inercia física, una pérdida de energía directamente relacionada con las condiciones políticas, económicas y sociales que han parado el desarrollo artístico de civilizaciones tales como la India y las de los Andes”⁵³.

⁵² La referencia completa es “muy Leninista. Estoy completamente a favor de la eficiencia de la revolución, yendo a las organizaciones importantes para cambiar su sentido y para convencerlos de mi existencia”. Jacobson (1974, p. 22). Citado en Carroll (2003, p. 92). Cabe notar que, al describirse como revolucionario, Boulez se está refiriendo a una revolución contra las instituciones culturales, y no contra el orden social.

⁵³ Boulez (1967, p. 3). “I know the Andean regions and the Indians of Peru, and there the same problem exists: a physical inertia, a loss of energy closely related to political, economic and social conditions which have brought to a standstill the artistic development of civilizations such as those of India and the Andes”.

En este marco, es interesante notar que el texto de René Char para *Le Marteau sans maître* (Figura 2), el cual presumiblemente escogió el compositor entre su primera y segunda gira⁵⁴, hace una referencia explícita, pero críptica, al Perú. El texto es notable por la violencia de las imágenes que conlleva, así como la multitud de interpretaciones que ofrecen sus frases que invocan la tradición surrealista⁵⁵. Eso presenta un contraste con el texto de *Le Soleil des eaux*, que hace referencia mucho más directa a ideas de desigualdad social. A pesar de que Peter Stacey (1987, 56–57) interpreta este texto como un comentario sobre la inutilidad del involucramiento político, y sobre el inevitable fracaso de ideas revolucionarias e idealismo político, reflejando el título de la obra, el martillo sin maestro, el texto es muy ambiguo en sus implicaciones. La referencia al Perú, entendida dentro del contexto de las experiencias del compositor en Latinoamérica, ofrece una nueva perspectiva sobre su significado.

La roulotte rouge au bord du clou
Et cadavre dans le panier
Et chevaux de labours dans le fer à cheval
Je rêve la tête sur la pointe de mon couteau le Pérou

La caravana roja al borde del clavo
Y el cadáver en la cesta
Y caballos de trabajo en herradura
Sueño la cabeza sobre la punta de mi cuchillo Perú⁵⁶

Figura 2: Texto de René Char para *Le Marteau sans maître*.

Las giras de Boulez por Latinoamérica tuvieron influencia sobre su desarrollo en formas más generales. Particularmente durante la gira de 1954, Boulez interactuó con varias figuras importantes del ámbito artístico

⁵⁴ Decroupet (Ed.) (2005, p. 47) aclara que la primera mención de *Le Marteau sans maître* fue en octubre de 1952 en una carta a Henry Pousseur.

⁵⁵ Piencikowski (1980) presenta una discusión extendida sobre el texto de esta obra.

⁵⁶ Traducción mía.

latinoamericano⁵⁷. En 1954, Boulez interactuó en São Paulo con Augusto y Haroldo de Campos, creadores de la poesía concreta. Este género de poesía se basa en una estructura dinámica que explota nuevas formas de establecer relaciones. Según relata Boulez en una carta a Souvtchinsky del 3 de junio de 1954, en esta reunión hablaron de la obra de Pound, Joyce, Cummings y de *Coup de dés* de Mallarmé, al que él se refiere como el poema más importante de la lengua francesa. Es interesante notar, como lo hizo Campbell, la relación entre poemas de Augusto de Campos de 1954 y la partitura de la *Tercera Sonata para Piano* de Boulez, que empezó a componer en diciembre de 1954⁵⁸. Ambas exploran la idea de una serie de rutas alternativas distinguidas por colores, La *Tercera Sonata para Piano* fue una obra clave para Boulez dada su posición dentro de la vanguardia europea, precisamente por esta innovación de rutas alternativas.

5. Implicaciones

Una carta de 1956 de Boulez a Souvtchinsky recuenta uno de los momentos más importantes en el desarrollo de su carrera como director de orquesta. Esta fue su primera experiencia dirigiendo una orquesta sinfónica, la Orquesta Sinfónica de Caracas en el teatro municipal de Caracas el 16 de junio de 1956⁵⁹. En su carta, Boulez recuenta que esta experiencia le dio confianza en sus habilidades para conducir una orquesta, y comenta que, de ese momento en adelante, piensa aceptar otras oportunidades que se le presenten⁶⁰.

Conduje prácticamente de memoria, a pesar de que me aprendí *Iberia* y la obra de Prokofiev a último momento. La Orquesta se mostró muy

⁵⁷ Campbell (2016, p. 11). Según Campbell, durante la gira de 1950 Boulez había conocido a Mauricio Kagel. Reconectando con él en 1954, Boulez impulsó a Kagel a que desarrollara su carrera en Europa, y, de tal forma, tuvo una influencia decisiva sobre su trayectoria profesional.

⁵⁸ Una de las primeras descripciones de las ideas que llevaron a la Tercera Sonata aparece en una carta de Boulez a Stockhausen de diciembre, 1954 (copia en los archivos de la Fundación Paul Sacher). © Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten (www.karlheinzstockhausen.org).

⁵⁹ Campbell (2016, p. 21–22), Cornago (2018, p.155). El programa, que originalmente iba a incluir dos obras de Schoenberg y una de Bartók, terminó siendo así: *Jeux e Iberia*, de Claude Debussy, la primera sinfonía de Prokofiev, y la Sinfonía para Instrumentos de Viento de Stravinsky.

⁶⁰ Campbell (2016, p. 12) indica que la idea de conducir una orquesta parece tener su primer indicio en una sugerencia de Jean-Louis Barrault durante la gira de 1954.

complacida conmigo, el público también –pequeño en número, pero cálido— creo que toqué de una manera seria y pienso, tal vez, volver el próximo año para la obra de Schoenberg y Bartók y también Stravinsky.

¿En cuanto a mis propias impresiones? Para ser franco, le temía a la prueba de la orquesta completa. Me siento aliviado de haber despejado un gran interrogante. Puedo conducir una orquesta sin dificultad. Dudé en conducir “Jeux” en particular. Lo he hecho y lo logré sin causar ningún torpidez. Ahora estoy pensando en aceptar invitaciones que puedan llegar (Boulez 2016, p. 21)⁶¹.

En otro contexto, Boulez también comenta que la distancia con París le dio la confianza para intentarlo⁶². Resulta interesante, entonces, que al poco tiempo de regresar a Europa después de la gira de 1956, Boulez empiece a dirigir más y más conciertos del *Domaine Musicale* y, que en 1957 acepte su primera invitación para dirigir una orquesta en Europa.

Este estudio sugiere que la transformación radical del lenguaje musical de Boulez, así como su primer intento de dirigir una orquesta, tal vez nunca hubieran ocurrido si no fuera por la distancia a la que Boulez se encontró de su ámbito cultural durante estas giras en Latinoamérica.⁶³ En 1956, Boulez le escribió a Souvtchinsky, en el revés de una postal conteniendo una imagen de una de las ruinas de los Incas en el Perú:

Mira esta postal. ¡Te mostraré el ritmo de mi aliento cuando estoy solo! Estoy acá durante dos días completamente solo, cara a cara con eso. Me estoy oxigenando para el futuro. Y todas las antiguas conexiones van a caer [...] El santuario en estos sitios me ha quitado las ansias y ha fortalecido mi resolución. Hablaremos de ello en París (Campbell 2016, p. 20)⁶⁴.

⁶¹ Carta de Boulez a Souvtchinsky. Estimada entre el 17 y el 26 de junio de 1956 (BNF: NLA 393 (7) 3-6). En Campbell (2016, p. 21). “I conducted practically by heart, despite learning Iberia and the Prokofiev at the last minute. The orchestra was very pleased with me, the public also—small in number but welcoming—I think I played in a serious way; and I think, perhaps, I’ll come back next year for the Schoenberg and Bartók and also Stravinsky (The Rite or The Nightingale). As for my own impressions? To be honest, I feared the test of the large orchestra. I feel relieved of a big question mark. I can conduct the large orchestra without difficulty. I questioned conducting *Jeux* in particular. I’ve done it and I pulled it off without doing any harm. I’m now thinking of accepting the engagements that come along. I have the impression that I’ll be able to rise to the challenge”.

⁶² Campbell (2016, p. 21) citando a Peyser (1976, p. 133).

⁶³ Salem (2018) llega a la misma conclusión, pero siguiendo un razonamiento muy diferente.

⁶⁴ “Have a look at this card. It will show you the rhythm of my breathing when I’m alone! I’m here for two days completely alone, face to face with that. I’m ventilating myself for the future

Estas giras que tradicionalmente se han considerado tangenciales al desarrollo de este compositor, de hecho, tuvieron una influencia radical y directa sobre su carrera. Esta influencia, como muchos otros detalles cruciales para entender la importancia y el significado de la carrera del compositor, típicamente han sido ofuscados por una narrativa que hace énfasis en la complejidad de su lenguaje musical y de su estética. La mayoría de las referencias a la música de Boulez dentro de una perspectiva cultural, o política, como las de Ben Parsons, Susan McClary y M.J. Grant, se han centrado en discusiones sobre la estética del serialismo integral, la cual tuvo una posición muy limitada dentro de su carrera, y en discusiones sobre los procesos relativamente claros que llevaron a la composición de *Structures 1^a*.⁶⁵ Esto, por la misma claridad de los procesos que se prestaron a una exposición sencilla tan temprano como la de Ligeti (1958). Estas fuentes hacen una referencia muy pasajera a las obras posteriores de Boulez, como *Le Marteau sans maître*, que tuvieron una influencia mucho más trascendental sobre otros compositores en su época. En general, esto se debe a la percibida complejidad de las nuevas técnicas serialistas, las cuales, se argumentaba, carecían de vínculo con el mundo sonoro de las obras (Lerdahl 1988).

Investigaciones recientes sobre el mundo sonoro de las obras escritas por Boulez después de 1955 (esas mismas obras que le obtuvieron tanto reconocimiento), revelan aspectos fundamentales de su estética⁶⁶. Entre estos aspectos se destacan la importancia del contraste entre la percepción y la no percepción, así como la importancia de estructuras creadas por una estética anti orgánica que Boulez caracterizó como *rhizome*.⁶⁷ En cuanto a la primera, Boulez dice: “Es el contraste entre la percepción y no-percepción que me interesa; la ambigüedad que conlleva a que, en ciertos momentos las opciones son muy

[Je m’oxygène]. And all of the old connections are going to fall [...] Sanctuary in these places has dispelled my edginess but strengthened my resolutions. We will speak about it in Paris”.

⁶⁵ McClary (1989), Parsons (2003), Grant (2001). Scherzinger (2008), quien discute las ramificaciones políticas de la obra de Boulez dentro del contexto de su influencia sobre Deleuze, a quien conoció durante la década de los 50, es una excepción importante.

⁶⁶ Por ejemplo, Campbell (2010), Dal Molin (2006; 2007; 2009; 2016), Decroupet (2003; 2006; 2016), Decroupet; Leleu (2006), Edwards (1993; 2006), Goldman (2011), Losada (2006; 2008; 2014; 2017; 2019a; 2019b; 2009c), O’Hagan (1997; 2006; 2017); Pereira de Tugny (2006), Piencikowski (1985; 1993; 2016), Tissier (2012), Zenck (2016).

⁶⁷ Este concepto tuvo influencia sobre la obra de Deleuze y Guattari. Ver Scherzinger (2008).

claras, y en otros completamente caóticas, con todas las gradaciones entre un extremo y el otro”⁶⁸. El término *rhizome*, que invoca tanto aspectos de técnica de composición,⁶⁹ como aspectos de estética relacionadas con la idea de la obra abierta, se refiere a una red multidireccional de asociaciones por medio de la cual, como se dijo anteriormente, el compositor puede “permanecer dentro del mismo material y proyectar ideas en varias dimensiones a la vez”⁷⁰.

De hecho, estas nuevas perspectivas estéticas, que emergieron de la influencia de otras culturas⁷¹, tuvieron un impacto enorme sobre las técnicas de composición de Boulez, motivando la redefinición radical del serialismo. En *Le Marteau sans maître*, Boulez experimenta con tres técnicas serialistas supremamente distintas para poder realizar sus nuevos objetivos desde el punto de vista estético⁷². Como Boulez le comentó a Cage, escribiendo desde Buenos Aires en 1954, y discutiendo el progreso de su composición de *Le Marteau sans maître*:

Estoy tratando de ir más lejos y más a fondo, y de ampliar mi perspectiva. Junto con las dos obras para coro a capella que escribí el año pasado, esta es una de las obras que me ha dado más trabajo. Estoy tratando de deshacerme de huellas preexistentes y tabúes; estoy tratando de tener una visión cada vez más compleja —menos visible y más elaborada a fondo—. Estoy intentando expandir la serie, y expandir el principio serial al máximo de sus capacidades (Boulez 2016, p.13)⁷³.

⁶⁸ Boulez, en Albèra (Ed.) (2003, 15). “C’est le rapport entre perception et non-perception qui m’intéresse, l’ambiguïté qui veut qu’à certains moments les choses soient très claires, et à d’autres complètement chaotiques, avec tous les registres intermédiaires”. Ver Boulez (1976, pp. 51–52).

⁶⁹ Losada (2019a; 2019b; 2019c).

⁷⁰ Boulez (1967, p. 8). Ver Scherzinger (2008).

⁷¹ Boulez (1984, p. 141-142) explícitamente relaciona estas ideas con la influencia de otras culturas.

⁷² Koblyakov (1990), Decroupet (Ed.) (2005). Sobre la más famosa de estas técnicas, la de multiplicación de acordes, ver Losada (2006; 2008; 2014; 2017), Decroupet (2006), Heinemann (1993; 1998), Koblyakov (1977; 1981; 1990), Salem (2018), Scotto (2014).

⁷³ Carta de Boulez a Cage. Sin fecha, (Nattiez (Ed.) 2003), Campbell (2016, p. 13). “I am trying to go ever further and deeper, and also to widen my outlook. With the two a cappella choral pieces I wrote last year, it is one of the works that has given me the most trouble. I am trying to rid myself of my thumbprints and taboos; I am trying to have an ever more complex vision—less visible and more worked out in depth—I am trying to expand the series, and expand the serial principle to the maximum of its possibilities”.

Este proceso no paró con los experimentos de *Le Marteau*. La estructura y el mismo significado de las obras de Boulez después de 1956 sufrieron de modificaciones radicales. La influencia de las ideas matemáticas de Rougier le ayudó a establecer gradualmente ciertas técnicas de desarrollo de material, basadas en serialismo, que permiten la propagación de diversos aspectos estructurales durante el momento de la composición⁷⁴. Investigaciones recientes revelan las consecuencias estructurales de estas nuevas técnicas, argumentando que hay un vínculo muy directo entre los procesos que utiliza en cada momento de la composición y la forma en que percibimos sus obras⁷⁵. Esto tiene que ver con sus objetivos estéticos, como lo confirma una carta a Stockhausen de esta época: "Ahora que tenemos una técnica básica suficientemente amplia y sólida, debemos trabajar como locos en la poética"⁷⁶.

6. Conclusiones

Las obras de Boulez se caracterizan por contrastes fuertes que eliminan el sentido de continuidad y sucesión temporal. Estos contrastes usualmente reflejan el uso de técnicas con implicaciones estructurales y armónicas diferentes. La proliferación y estratificación de diversas técnicas en ciertos momentos de la obra se relacionan con texturas complejas que definen la estructura de la obra a nivel global mediante el contraste con otras más sencillas. Estas facilitaron la estética de *rhizome*, los contrastes a nivel de complejidad que llevan a la interacción entre la percepción y la no-percepción, así como las exploraciones en las dimensiones del tiempo y el espacio acústico (Losada 2019c). Cabe notar que estos son los aspectos de las obras de Boulez que, por medio de su proliferación en obras posteriores, hubieran influenciado a la siguiente generación de compositores

⁷⁴ Decroupet (2003); (Losada 2019c).

⁷⁵ Gracias a la aplicación de técnicas analíticas, como la teoría de transformaciones basadas en una perspectiva matemática. Lewin (1982–83; 1987; 1993).

⁷⁶ Carta de Boulez a Stockhausen, alrededor de octubre de 1957 (copia en los archivos de la Fundación Paul Sacher). "Maintenant que nous avons une technique de base suffisamment solide et assez large, il nous faut travailler follement sur la poétique". © Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten (www.karlheinzstockhausen.org).

interesados en masas de sonido (Decroupet 2006), la música electrónica y el espectralismo, por ejemplo⁷⁷.

Despejando mitos de impenetrabilidad, y revelando aspectos estructurales básicos en la concepción de las obras, este trabajo ha llevado a una ampliación del entendimiento del contexto y el significado de la obra de este compositor, proporcionando una nueva base para interpretar sus escritos, que han tenido mucha influencia en las narrativas históricas de la segunda mitad del siglo veinte. El entendimiento más profundo de la organización estructural de estas obras y sus ramificaciones estéticas debe esclarecer el velo de misticismo que ha prevenido que estas obras sean el foco de estudios socio políticos.

Este artículo hace énfasis en cómo la absorción, a un nivel básico, de elementos de la música de otras culturas transformó el lenguaje musical de esta figura líder de la vanguardia europea. Estos elementos se integraron plenamente en la cultura europea de una forma que se opone a los esquemas de dominancia característicos de una sociedad colonial. Las giras por Latinoamérica y la influencia de otras culturas suplieron la motivación para una reconceptualización completa del lenguaje musical de Boulez, para la redefinición del serialismo (un fenómeno crucial de cultura musical después de la segunda guerra mundial) y, por medio de su influencia sobre importantes tendencias como el desarrollo de la música electrónica, la composición con masas de sonido y el espectralismo, para la trayectoria de la música europea en la segunda mitad del siglo veinte. Este estudio contribuye, de esta forma, a las contrastantes narrativas históricas que han envuelto al compositor, planteando la necesidad de explorar las implicaciones sociopolíticas y culturales de este repertorio desde otra perspectiva, y dando soporte al argumento de Borio (2009; 2013) sobre la importancia de estos artistas en el desarrollo de la cultura poscolonial de los sesenta.

Referencias

1. Albèra, Philippe (Ed.). 2003. *Pli selon pli de Pierre Boulez: Entretien et études*. Ginebra: Contrechamps.

⁷⁷ Born (1995, p. 170) habla del estatus de *Répons*, por ejemplo, entre los compositores de IRCAM.

2. Alonso, Miguel. 2014. *The Development of Yoruba Candomble Communities in Salvador, Bahia, 1835–1986*. New York: Palgrave Macmillan.
3. Barrault, Jean-Louis. 1961. *The Theatre of Jean-Louis Barrault*. Traducción de Joseph Chiari. Londres: Barrie and Rockliff. Publicado primero como *Nouvelles Reflexions sur le Théâtre*. Paris: Flammarion, 1959.
4. Bassetto, Luisa. 2003. Orient-Accident? Pli selon pli, ou l'‘eurexcentrisme’ selon Boulez. En Philippe Albèra, *Pli selon pli de Pierre Boulez: Entretien et études*. Ginebra: Contrechamps, p. 37–44.
5. _____. 2014. Ritratto del compositore come apprendista etnologo: Pierre Boulez prima dell'incontro con André Schaeffner. En Paolo Dal Molin, *Immagini di Gioventù: Saggi sulla Formazione e sulle Prime Opere di Pierre Boulez (Musicalia, Annuario Internazionale di Studi Musicologici)*, v. 7, p. 61–82.
6. Binon, Gisele. 1967. La Musique dans le Candomblé. En: Tolia Nikiprowensky, *La Musique dans la vie*. Paris: Nagy, p. 159–207.
7. Borio, Gianmario. 2009. Finne dell'esotismo: l'infiltrazione dell'Altro nella musica d'arte dell'Occidente. En: Francesco Ginnattasio y Serena Facci, *L'etnomusicologia e le musiche contemporanee (Seminario internazionale di studi 2007)*. Venecia: Fondazione Cini: <<http://www.cini.it/it/publication/page/99>>. Traducido como “Vom Ende des Exotizismus. Über den Einbruch des Anderen in die westliche Musik des 20. Jahrhunderts”. En Andreas Meyer, *Was bleibt? 100 Jahre Neue Musik*. Mainz: Schott, 2011, p. 114–134.
8. _____. 2013. *The End of Exoticism or The Infiltration of the Other into Western Art Music - Boulez, Debussy, Kagel, Varèse and the Development of Musical Thought*. Presentación para la Italian Academy for Advanced Studies in America, Nueva York, Columbia University.
9. Borio, Gianmario; Danuser, Hermann (Eds.). 1997. *Im Zenit der Moderne: Die internationalen Ferienkurse für neue Musik Darmstadt 1946–1966*. V. 3. Friburgo en Breisgau: Rombach.
10. Born, Georgina. 1995. *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of Musical Avant-Garde*. Berkeley: California University Press.
11. Boulez, Pierre. 1952. Schönberg is dead. *The Score*, v. 6, p. 18–22.
12. _____. 1967. Musiques traditionnelles- un paradis perdu?. Transcripción de una entrevista con Martine Cadieu en Londres el 29 de octubre de 1966. *The World*

- of Music, revue du Conseil International de la Musique à l'UNESCO* 9.2. Kassel: Bärenreiter, p. 3–10.
13. _____. 1971. *Boulez on Music Today*. Traducido por Susan Bradshaw y Richard Rodney Bennett. Cambridge: Harvard University Press. Edición original: *Musikdenken heute*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1963. *Penser la Musique Aujourd'hui*. Ginebra: Gonthier, 1964.
 14. _____. 1975. *Par volonté et par hasard: Entretiens avec Célestin Deliège*. Paris: Seuil. Traducción al inglés: *Pierre Boulez: Conversations with Célestin Deliège*. Londres: Eulenburg, 1976.
 15. _____. 1984. Existe-t-il un conflit entre la pensée européenne et non-européenne?. En: Hans Oesch, Wulf Arlt y Max Haas, *Europäische Musik zwischen Nationalismus und Exotik*. Amadeus: Winterthur, p. 131–145.
 16. _____. 1986. *Orientations*. Jean-Jacques Nattiez (Ed.). Traducido por Martin Cooper. Cambridge: Harvard University Press.
 17. _____. 1991. *Stocktakings from an Apprenticeship*. Colección de Paule Thévenin. Traducido por Stephen Walsh. Oxford: Clarendon Press. Edición Original: *Relevés d'apprenti*. Paris: Seuil, 1966.
 18. _____. 1986. Musiques d'ici et d'ailleurs. En Claude Samuel, *Éclat/Boulez*. Claude Samuel (ed.). Paris: Éditions du Centre Pompidou, p. 93–95. Segunda edición: *Pierre Boulez, Éclats*. Paris: Mémoire du Livre, 2002, p. 281–290.
 19. Bradshaw, Susan. 1986. The instrumental and vocal music. En: William Glock, *Pierre Boulez: A Symposium*. Londres: Eulenberg, p. 127–229.
 20. Campbell, Edward. 2010. *Boulez Music and Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
 21. _____. 2016. Pierre Boulez: Composer, Traveller, Correspondent. En: Edward Campbell y Peter O'Hagan, *Pierre Boulez Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 3–24.
 22. _____. 2016. Tartan from Baden-Baden: Boulez at the 1965 Edinburgh International Festival. En: Edward Campbell y Peter O'Hagan, *Pierre Boulez Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 327–353.
 23. Campbell, Edward; O'Hagan, Peter (Eds.). 2016. *Pierre Boulez Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
 24. Carroll, Mark. 2003. *Music and Ideology in Cold War Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.

25. Cornago, Noé. 2018. Schaeffer, Boulez, and the Everyday Diplomacies of French Decolonization. En: Frédéric Ramel y Cécile Prévost-Thomas, *International Relations, Music and Diplomacy: Sounds and Voices on the International Stage*. Cham: Palgrave Macmillan.
26. Dal Molin, Paolo. 2006. 'Sans cause extérieure apparente, ni affluents, ni glaciers, ni orages' ...La construction de l'hétérophonie dans les versets de Rituel. En: Pascal Decroupet y Jean-Louis Leleu, *Pierre Boulez: Techniques d'écriture et enjeux esthétiques*. Ginebra : Contrechamps, p. 157–76.
27. _____. 2007. *Introduction à la famille d'oeuvres ... explosante-fixe ... de Pierre Boulez: Étude philologique*. Tesis Doctoral, Université de Nice-Sophia Antipolis.
28. _____. 2009. Mémoire de Pierre Boulez. Ce que les sources (ne) nous disent (pas). *Revue de Musicologie*, v. 95, n. 2, p. 475–523.
29. _____. 2016. Composing an Improvisation at the Beginning of the 1970s. En: Edward Campbell y Peter O'Hagan, *Pierre Boulez Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 270–300.
30. Dal Molin, Paolo (Ed.). 2014. Immagini di Gioventù: Saggi sulla Formazione e sulle Prime Opere di Pierre Boulez. *Musicalia: Annuario Internazionale di Studi Musicologici*, v. 7.
31. Decroupet, Pascal. 1995. Renverser la vapeur...; Zu Musikdenken und Kompositionen von Boulez in den fünfziger Jahren. *Musik-Konzepte*, v. 89–90, p. 112–131.
32. _____. 1995. Rätsel der Zahlen-Quadrate: Funktion und Permutation in der seriellen Musik von Boulez und Stockhausen. *Positionen; Beiträge zur neuen Musik*, v. 23, p. 25–29.
33. _____. 2003. Comment boulez pense sa musique au début des années soixante. En: Philippe Albèra, *Pli selon pli de Pierre Boulez: Entretien et études*. Ginebra: Contrechamps, p. 49–57.
34. _____. 2006. Moments doubles, figurés en prisme. En: Pascal Decroupet y Jean-Louis Leleu, *Pierre Boulez: Techniques d'écriture et enjeux esthétiques*. Ginebra: Contrechamps, p. 133–57.
35. _____. 2012. Le rôle des clés et algorithmes dans le décryptage analytique: L'exemple des musiques sérielles de Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen et Bernd Alois Zimmermann. *Revue de musicologie*, v. 98, n. 1, p. 221–246.
36. _____. 2016. Serial Organisation and Beyond: Cross-Relations of Determinants in *Le Marteau sans maître* and the Dynamic Pitch-Algorithm of 'Constellation'.

- En: Edward Campbell y Peter O'Hagan, *Pierre Boulez Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 108–138.
37. Decroupet, Pascal (Ed.). 2005. *Pierre Boulez, Le Marteau sans maître. Facsimile of the Draft Score and the First Fair Copy of the Full Score*. Una publicación de la Fundación Paul Sacher. Mainz: Schott.
38. Decroupet, Pascal y Jean-Louis Leleu. 2006. 'Penser sensiblement' la musique: production et description du matériau harmonique dans le troisième mouvement du Marteau sans maître. En: Pascal Decroupet y Jean-Louis Leleu, *Pierre Boulez: Techniques d'écriture et enjeux esthétiques*. Ginebra: Contrechamps, p. 177–215.
39. Decroupet, Pascal ; Leleu, Jean-Louis (Eds.). 2006. *Pierre Boulez: Techniques d'écriture et enjeux esthétiques*. Ginebra: Contrechamps
40. Edwards, Allen. 1993. Boulez's Doubles and Figures Doubles Prisms: A Preliminary Study. *Tempo*, v. 185, p. 6–17.
41. _____. 2006. *Éclat/Multiples* et le problème de la forme musicale dans les œuvres sérielles de Pierre Boulez. En: Pascal Decroupet y Jean-Louis Leleu, *Pierre Boulez: Techniques d'écriture et enjeux esthétiques*. Ginebra: Contrechamps, p. 159–175.
42. Glock, William (Ed.). 1986. *Pierre Boulez: A Symposium*. Londres: Eulenberg.
43. Goldman, Jonathan. 2011. *The Musical Language of Pierre Boulez*. Cambridge: Cambridge University Press.
44. Grant, M.J. 2001. *Serial music, serial aesthetics: Compositional theory in post-war Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
45. Griffiths, Paul. 1978. *Boulez*. Londres: Oxford University Press.
46. Guldbrandsen, Erling. 1997. New light on Pierre Boulez and postwar modernism. On the composition of 'Improvisation I-III sur Mallarmé'. En: Søren Møller Sørensen, *In the Plural; Institutions, Pluralism and Critical Self-Awareness in Contemporary Music*. Copenhagen: Departamento de Musicología, Universidad de Copenhagen, p. 15–28.
47. _____. 2016. Casting New Light on Boulezian Serialism: Unpredictability and Free Choice in the Composition of *Pli selon pli* – portrait de Mallarmé. En: Edward Campbell y Peter O'Hagan (eds.), *Pierre Boulez Studies*. Cambridge, Cambridge University Press, p. 193–220.
48. Harvey, Jonathan. 1986. IRCAM. En: William Glock, *Pierre Boulez: A Symposium*. Londres: Eulenberg, p. 239–246.

49. Heinemann, Stephen. 1993. *Pitch-class set multiplication in Boulez's Le Marteau sans maître*. Tesis D.M.A., University of Washington.
50. _____. 1998. Pitch-Class Set Multiplication in Theory and Practice. *Music Theory Spectrum*, v. 20, p. 72–96.
51. Iverson, Jennifer. 2014. Statistical Form Amongst the Darmstadt School. *Music Analysis*, v. 33, n. 2, p. 341–387.
52. _____. 2016. Invisible Collaboration: The Dawn and Evolution of elektronische Musik. *Music Theory Spectrum*, v. 39, no. 2, p. 200–222.
53. Jacobson, Robert. 1974. *Reverberations: Interviews with the World's Leading Musicians*. Nueva York: William Morrow.
54. Jameux, Dominique. 1991. *Pierre Boulez*. Traducido por Susan Bradshaw. Londres: Faber and Faber.
55. Koblyakov, Lev. 1977. 'P. Boulez' 'Le Marteau sans maître': Analysis of Pitch Structure. *Zeitschrift für Musiktheorie*, v. 8, n. 1, p. 24–39.
56. _____. 1981. *The World of Harmony of Pierre Boulez: Analysis of Le Marteau sans maître*. Tesis doctoral, Hebrew University of Jerusalem.
57. _____. 1990. *Pierre Boulez: A World of Harmony*. Nueva York: Harwood Academic Publishers.
58. Lerdhal, Fred. 1988. Cognitive Constraints on Compositional Systems. En: John Sloboda, *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*. Oxford: Oxford University Press, p. 231–259.
59. Lewin, David. 1982-83. Transformational Techniques in Atonal and Other Music Theories. *Perspectives on New Music*, v. 21, n. 1-2, p. 312–71.
60. _____. 1987. *Generalized Musical Intervals and Transformations*. New Haven: Yale University Press.
61. _____. 1993. *Musical Form and Transformation: 4 Analytic Essays*. New Haven: Yale University Press.
62. Ligeti, György. 1958. Pierre Boulez: Decision and Automatism in Structure Ia. *Die Reihe*, v. 4. Bryn Maur, PA: Theodore Presser, p. 36–62.
63. Losada, C. Catherine. 2006. Simplifying Complex Multiplication. *Conferencia Anual de la Sociedad de Teoría de la Música*. Los Angeles, 2006.
64. _____. 2008. Isography and Structure in the Music of Pierre Boulez. *Journal of Mathematics and Music*, v.2, n. 3, p. 135–155.

65. _____. 2014. Complex Multiplication, Structure and Process: Harmony and Form in Boulez's *Structures II*. *Music Theory Spectrum*, v. 36, n. 1, p. 86–120.
66. _____. 2017. Between Freedom and Control: Composing Out, Compositional Process, and Structure in the Music of Boulez. *Journal of Music Theory*, v. 61, n. 2, p. 201–242.
67. _____. 2019. Middleground Structure in the Cadenza to Boulez's *Éclat*. *Music Theory Online*, v. 25, n. 1.
68. _____. 2019. Nécessité d'une orientation esthétique': Techniques of Development in the Music of Boulez. *Music Theory and Analysis*, v. 6, n 1, p. 87–128.
69. _____. 2019. Boulez and Mathematics. En: Roberto Illiano, *Twentieth-Century Music and Mathematics*. Turnhout, Brepols, p. 91–109.
70. _____. Por publicar. Pierre Boulez and the Redefinition of Serialism. En: Martin Iddon, *Cambridge Companion to Serialism*. Cambridge, Cambridge University Press.
71. McClary, Susan. 1989. Terminal Prestige: The Case of Avant-Garde Music Composition. *Cultural Critique*, v. 12, p. 57–81.
72. Moor-Grünwald, Maria. 1993. Investigación de las Influencias y de la Recepción. *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, p. 245–270. Edición original: "Einfluß- und Rezeptionsforschung". En Manfred Schmeling, *Vergleichende Literaturwissenschaft – Eine Anleitung*. Wiesbaden: Athenaion 1981, 49–72.
73. Nattiez, Jean-Jacques (Ed.). 1993. *The Boulez-Cage Correspondence*. Traducido por Robert Samuels. Cambridge: Cambridge University Press. Originalmente publicado en francés e inglés como Pierre Boulez/John Cage: *Correspondance et documents*. Winterthur, Suiza : Amadeus Verlag, 1990.
74. O'Hagan, Peter. 1997. *Sonate, 'que me veux-tu?'; an Investigation of the Manuscript Sources in Relation to the Third Sonata and the Issue of Performer choice*. Tesis Ph.D. University of Surrey.
75. _____. 2006. 'Antiphonie': une analyse du processus de composition. En: Pascal Decroupet y Jean-Louis Leleu, *Pierre Boulez: Techniques d'écriture et enjeux esthétiques*. Ginebra: Contrechamps, p. 109–131.
76. _____. 2006. Pierre Boulez and the Foundation of IRCAM. En: Richard Langham Smith y Caroline Potter, *French Music since Berlioz*. Aldershot, UK: Ashgate, p. 303–330.

77. _____. 2007. Pierre Boulez and the Project of 'L'Orestie'. *Tempo*, v. 61, n. 241, p. 34–52.
78. _____. 2016. Pierre Boulez in London: the William Glock Years. En: Edward Campbell y Peter O'Hagan, *Pierre Boulez Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 303–326.
79. _____. 2017. *Pierre Boulez and the Piano: A Study in Style and Technique*. Nueva York: Routledge.
80. Oxossi, Toninho de. 2006. *Brésil: les eaux d'Oxala (Candomblé: Afro-Brazilian Ritual)*. Buda musique ASIN B0015OXGCI.
81. Parsons, Ben. 2003. Sets and the City: Serial Analysis, Parisian Reception, and Pierre Boulez's Structures 1a. *Current Musicology*, v. 76, p. 53–79.
82. _____. 2004. Arresting Boulez: Post-War Modernism in Context". *Journal of the Royal Musical Association*, v. 129, n. 1, p. 161–176.
83. Pereira de Tugny, Rosângela. 1999. Au commencement était l'esquisse. À propos de Constellation-Miroir de Pierre Boulez. *Musurgia*, v. 6, n. 1, p. 41–61.
84. _____. 2006. L'autre moitié de l'art". En Pascal Decroupet y Jean-Louis Leleu, *Pierre Boulez: Techniques d'écriture et enjeux esthétiques*. Ginebra: Contrechamps, p. 299–317.
85. Pereira de Tugny, Rosângela (Ed.). 1998. *Pierre Boulez/André Schaeffner Correspondence 1954–1970*. Paris: Fayard.
86. Peruvian Harp & Flute Ensemble. 2009. *The Andes - 20 Harp & Flute Favourites*. World Music. WM-CD-040.
87. Peyser, Joan. 1976. *Boulez: Composer, Conductor, Enigma*. New York: Schirmer.
88. Piencikowski, Robert. 1980. René Char et Pierre Boulez: Esquisse analytique du Marteau sans maître. *Schweizer Beitrage zur musikwissenschaft*, v. 4, p. 193–264.
89. _____. 1985. Nature morte avec guitare. En Joseph Häusler, *Pierre Boulez: Eine Festschrift zum 60. Geburtstag am 26. März 1985*. Viena: Universal Edition.
90. _____. 1993. 'Assez lent, suspendu, comme imprévisible': quelques aperçus sur les travaux d'approche d'éclat. *Genesis*, v. 4, p. 51–68. Publicado originalmente en alemán en *Quellenstudien II: Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts*. Meyer, Felix (ed.). Publicación de la Fundación Paul Sacher. Winterthur: Amadeus-Verlag, 1993.

91. _____. 2000. Pierre Boulez's *Le Marteau sans maître*. *The Rosaleen Moldenhauer memorial: Music history from primary sources—A guide to the Moldenhauer Archives*. Washington, D.C.: Library of Congress, p. 134–41.
92. _____. 2016. Fragmentary Reflections on the Boulezian 'non finito'. En: Edward Campbell y Peter O'Hagan, *Pierre Boulez Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 93–107.
93. Robinson, Dylan. 2020. *Hungry Listening : Resonant Theory for Indigenous Sound Studies*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
94. Salem, Joseph. 2014. *Boulez Revised: Compositional Process as Aesthetic Critique in the Composer's Formative Works*. Tesis Ph.D., Yale University.
95. _____. 2016. Serial Processes, Agency and Improvisation. En: Edward Campbell y Peter O'Hagan, *Pierre Boulez Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 221–245.
96. _____. 2018. Boulez's *Künstlerroman*: Using blocs sonores to Overcome Anxieties and Influence in *Le Marteau sans maître*. *Journal of the American Musicological Society*, v. 71, n. 1, p. 109–154.
97. _____. 2019. Teasing the Ever-Expanding Sonnet from Pierre Boulez's Musical Poetics. *Music Theory Spectrum*, v. 41, n. 2, p. 244–270.
98. Scherzinger, Martin. 2008. Musical Modernism in the Thought of 'Mille Plateaux,' and its Twofold Politics. *Perspectives of New Music*, v. 46, n. 2, p. 130–158.
99. Scheffer, Frank. 1994. *Pierre Boulez ECLAT*. Nieuw Ensemble conducido por Ed Spaanlard. Juxtapositions: Pierre Boulez-Eclat & Sur Incises. Frank Scheffer y Andy Sommer (Dir.). Allegri/Avro. Holanda, DVD9DS15.
100. Scotto, Ciro. 2014. Reexamining PC-Set Multiplication, Complex Multiplication, and Transpositional Combination to Determine Their Formal and Functional Equivalence. *Perspectives of New Music*, v. 52, n. 1, p. 134–216.
101. _____. 2015. *Sones de México Ensemble: Mexican American Music & Dance from Chicago*. <https://www.loc.gov/item/webcast-7057> (visto el 8.10. 2020). Library of Congress (online video).
102. Stacey, Peter F. 1987. *Boulez and the Modern Concept*. Aldershot: Scolar.
103. Tissier, Brice. 2012. *Mutations esthétiques, mais continuité technique dans l'oeuvre de Pierre Boulez*. Tesis Ph.D., Université de Montréal y Université de Paris-Sorbonne.

104. Uno-Everett, Yayoi. 2019. From Exoticism to Interculturalism: Counterframing the East-West Binary. *Sesión plenaria de la conferencia anual de la Sociedad de Teoría de la Música*. Columbus, OH.
105. Whittall, Arnold. 2008. *The Cambridge Introduction to Serialism*. Cambridge: Cambridge University Press.
106. Worby Robert. 2017. *Boulez and His Rumble in the Jungle*. Londres: transmisión de la BBC. <<https://www.bbc.co.uk/sounds/play/b08c2n8v>> [consulta 16/3/2020].
107. Zenck, Martin. 2002. *L'Orestie-Marges*. Zu den frühen rituellen musiktheatralen Projekten von Pierre Boulez. *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, v. 4 ,p. 20–27.
108. _____. 2004. Pierre Boulez' Oper Orestie. *Musik & Ästhetik*, v. 29, p. 50–73.
109. _____. 2016. Pierre Boulez: die Partitur de Geste und das Theater der Avantgarde. Paderborn: Wilhelm Fink.

The Still Point of the Turning World: The Sense of the Now in Schubert's Late Instrumental Music

O ponto fixo do mundo em mudança: o sentido do agora na música instrumental tardia de Schubert

April Wu
University of Oxford

Abstract: Schubert's late instrumental music evokes a distinctive time-sense which not only expands the expressive potential of stylistic norms, but also invites deeper reflections on the relationship between the self and the world through his multilayered construction of temporal consciousness. The sense of now, towards which past and future gravitate, is particularly salient. In this article, I examine the formal, harmonic, topical processes through which Schubert constructs a vivid sense of the now in two movements from his late period, D. 956/ii and D. 959/ii, through the lens of phenomenology, drawing on conceptions of time as formulated by Husserl and Merleau-Ponty. I aim to bridge two fields together: first, the general theory of musical time, as has been delineated by Kramer, Barry and Clifton, which examines concepts such as linearity/nonlinearity, silence and stasis; and second, the scholarship on late Schubert, with key conceptual tools such as landscape, late style, lyricism, songfulness and interiority, formulated in the works of Adorno, Burnham, Mak and Taylor. I will also provide the cultural context of musical time in the early-nineteenth century, focusing on the wider paradigm shift from form-as-architecture to form-as-process in music. My analysis reflects a phenomenological orientation within a hermeneutic, narrative mode. I highlight the often disorienting subjective experience of time as evoked by moments that deflect from norms and expectations, specifically the tension between the transient nature of music and the sense of permanence evoked through Schubert's cyclic, paratactic procedures. I then show how Schubert's construal of temporal consciousness acquires a historiographical import and resonates with the broader intellectual world by framing it in terms of Schlegel's three stages of history. I conclude by promoting phenomenological approaches in analysing Schubert's works and nineteenth-century music at large.

Keywords: Schubert's late instrumental music. Musical aesthetics in the nineteenth century. Temporality of music. Phenomenology of music.



1. Prelude

Sviatoslav Richter's interpretation of Schubert's late G major sonata, D. 894 is among the most contentious of any work by the composer. The first movement, played in a 1978 Moscow concert, clocks in at 26', almost 10' longer than 17' time frame adopted by pianists such as Brendel, Lupu and Sokolov. Richter turns the opening chords into an epitome of musical stillness. The feathery tonic chords linger on, reaching into the depths of the instrument and stretching our aural concentration. The ghostly echoes weave an uncanny stasis, barely disrupted by the dominant ripples. The musette-like bass, narrow mezzo-soprano melodic range (A–D), closed-off harmonic progression, and the key of G major—all of which markers of the pastoral (Hatten 2004, p. 53–67)—obtain a new intensity as time dilates far beyond the breadth of time-frame of a sonata first subject, to an extent that the music acquires an eerie primal quality. As the teleological impetus of sonata form dissolves in the languid give-and-take of the hymnal theme, so does our customary sense of formal and temporal equilibrium. Enveloped in the musical present, the listener is caught in a paradox between the timelessness of inaction and the transience of sonority. Richter's radical, revelatory statement casts light on the masterfully controlled temporal elasticity in Schubert's late instrumental music. In doing so it raises complex questions regarding perception, subjectivity, cultural and philosophical construction of time and temporalities of Classical and Romantic forms. In exploring the temporality of Schubert's late music, the article aims to explore two interrelated questions: 1) by what technical means does Schubert construct the musical present in a way that makes one feel its presence so vividly? 2) what can the temporal world of late Schubert tell us about the cultural milieu of the early nineteenth century and the human perception of time in general?

2. Theoretical Overview

This article investigates Schubert's late instrumental music through the lens of temporality as formulated in phenomenological thought, where the present is conceived as the focal point of time-perception. My approach will combine the experiential and musico-technical orientation of the first question with the cultural and philosophical orientation of the second. I see these two as inextricably linked as musical composition is a creative and communicative

process as draws on and replenishes the symbolic arsenal of wider culture. A survey of the vast literature on Schubert's late music reveals an unceasing fascination with issues of memory, mortality, subjectivity and consciousness.¹ From its earliest reception by Schumann (Schulze, ed. 1965, p. 177–9), to the enigma of Adorno's "truth-characters" (1928, p. 71) and the tragic-heroism embodied in the Wanderer persona (Kinderman 2016), the repertoire has attracted intensely personal reflections. It invites a language steeped in visual metaphors, several of which, such as landscape and circular journey,² have become fruitful mainstays in Schubert scholarship. Writers have acknowledged that Schubert's late music transcends ordinary auditory experience: it has been variously characterised as "luxurious" (Korstvedt 2016, p. 418), "extraordinary, even preternatural" (Burnham 2016, p. 41), and involving a "near-mystical communion with numinous musical symbols" (Hatten 2016, p. 91). Indeed, writings on this repertoire seem like exercises in stretching analytical language to its metaphorical extremes. Schubert's late music, then, is at its core paradigm-defeating.

Few scholars have framed the repertoire explicitly around issues of temporality.³ There is, admittedly, considerable conceptual challenge in incorporating time into an analytical framework. Time is a freely associative multiplex: accounts of time have been offered in contexts as disparate as physics, social and cultural history, evolutionary psychology, anthropology and philosophy,⁴ with resonances and cross-currents in between. Time conditions human life and moulds our perception of the world on a basic level. Schubert's late music invites consideration in terms of temporal concepts for four reasons: 1) the repertoire's idiosyncratic time-sense, reflected especially in its vivid "presentness", which Richter made pronounced in his interpretation of D. 894/i;

¹ For classic examples, see Adorno (2005); Burnham (2000) and (2014); Fisk (2000); Frisch 2000; Gingerich (2000); Mak (2008); Taylor (2016).

² Both concepts were first proposed in Adorno 1928, later developed in Burnham (2005) and Kinderman (1997).

³ A notable exception is Chung (2018), in which Chung explores the expressive implications of Schubert's repetition strategies and cyclic organisation of form through phenomenological concepts.

⁴ For a socio-historical account, see Whitrow 1989; for a recent anthology on philosophical issues surrounding time, see Phillips (2017).

2) the paradigm shift from form-based to process-based compositional thinking which occurred during the early nineteenth century (Schmalfeldt 2013), provoking a reassessment of the nature of form as the scaffolding of musical time; 3) Schubert's acute awareness of his impending death from 1824, adding an autobiographical, hermeneutic layer to the broadening of time-sense that characterised his late style; and 4) the repertoire's focus on subjectivity and memory, which are not only central issues in Schubert's time but also in the temporal phenomenology of the early twentieth century.

The notion of "late style" itself wrestles with several layers of temporality. While one can always be accused of revisionism in discussing the late style of an artist, this article avoids any straightforward linkage between music and biography and takes advantage of the vast pool of cultural and aesthetic associations attached to the phrase "late style". The richness of the concept is investigated in Edward Said's seminal work on this subject (2006), which gives the notion of artistic lateness a strong bearing on criticism. My notion of late Schubert refers to the portion of his music that projects a poignant, valedictory aura rarely found in his youthful works. The existential engagement of this repertoire grows acute towards the composer's final months. Several scholars have taken as the beginning of this new style the Quartettsatz, D. 703 of 1820, commonly viewed as a stylistic watershed in Schubert's output.⁵ My main focus will be on two slow movements written in Schubert's final months: the second movement from the String Quintet in C major, D. 956, and the second movement from the Piano Sonata in A major, D. 959. The question of whether the otherworldly character of this body of works mirrored Schubert's awareness of his fatal illness or was the result of the natural maturing of his compositional style will not be central to the arguments of this dissertation.⁶ Instead attention will be devoted to ways in which existential contemplation, a staple of late style, is projected through the musical panorama of the repertoire. I will focus on instrumental music, so that musical events can take the spotlight in the absence of the additional hermeneutic layer brought in by words. This approach offers clearer insights into the distinctive attributes of a "musical" time.

⁵ See, for example, Barry (2014).

⁶ For an extended discussion on this issue, see Bodley (2005).

This article contains three main sections. The first, establishing the critical framework on which the analysis is based, delineates the concepts of musical time and especially the notion of the now. It introduces two key methodological tools: ideas about temporality in the phenomenological tradition, and Being and Becoming, a conceptual dialectic influential across the arts in Schubert's time. This dual approach offers a vocabulary to interpret Schubert's nuanced time-sense and situate the repertoire within the cultural and stylistic context of the early nineteenth century. These concepts inform the subsequent section, in which I explore facets of Schubertian present by examining two slow movements from the end of Schubert's career, D. 956/ii and D. 959/ii. The analysis is divided into three subsections, each of which explores an aspect of Schubertian present, corresponding respectively to the A, B and A' sections of the movements. In the third section I situate the temporal characteristics in Schubert's late music in the cultural and stylistic milieu of the early nineteenth century and explore the historiographical import of Schubert's time-sense in light of Friedrich Schlegel's tripartite view of history. In light of the layering of Schubertian temporality, I conclude by reflecting on the ways in which a temporal orientation enriches current scholarship on late Schubert.

2.1. The Phenomenology of the Now: Husserl's Time-Diagram and Merleau-Ponty's Fountain

A comprehensive theory of time seems out of human grasp. Newtonian time that "flows equably without relation to anything external" (Newton 1753, in Burrows 2007, p. 20) has long been abolished by Einstein's theory of special relativity, which disproves time as a fixed entity independent of space. In humanistic studies, time has also been notoriously hard to define. As Thomas Clifton has pointed out, while a clock seems to be a symbol that time can be somehow isolated from the living experience, it only creates the *illusion* of time as an even, unidirectional continuity; it is a temporal phenomena rather than time itself (Clifton 1984, p. 51). Robert Adlington notes that Western thinkers of the last two centuries have conceived of time as acting as a "constraint upon subjectivity" (Adlington 2003, p. 297). In this view, not only does time come into existence through a perceiving subject, human consciousness is also delineated through and delimited by its grasp of time.

This symbiotic relationship between time and subjectivity is extensively explored in twentieth-century phenomenology, which aims to “examin[e] the structures of consciousness from within” and engage with concrete subjective experience rather than metaphysical abstractions (Moran 2000, p. xiii). In particular, it has made problems concerning time-consciousness central to its enquiry. Merleau-Ponty, for instance, has proclaimed that it is the experiencing subject that gives meaning to time-concepts such as yesterday and tomorrow, and more generally, the idea of succession (Clifton 1984, p. 81). Husserl gives temporality foundational status in his philosophy and maintains that “all constitution, of every type and level of existence, is a temporalizing” (Husserl 1970, p. 169). Time and temporality in the philosophical context are usually distinguished by the presence or absence of the perceiver: the former denotes scientific “clocktime” and the latter concerns lived experience of time. Phenomenology is chiefly concerned with the latter. I now give a brief account of Husserl’s model of time-consciousness as illustrated by his time-diagram (Fig. 1), complemented by Merleau-Ponty’s metaphor of time as a fountain. Of vital concern to the two philosophers is the following question: is time a “staccato” of disconnected now-points or a continuous flow?—is it a “string of pearls” or a “river” (Hoy 2012, p. 52)?

Husserl captures the paradox between the ephemerality of the now and the ability to perceive time as unified experience in his time-diagram (Fig. 1). This model of temporality consists of primal impression, protention and retention (ibid., p. 51). It is perhaps unsurprising that melody is Husserl’s “favorite example of a temporal object” (ibid.). At the moment when a note is heard, the now is already no-more: it recedes immediately into the past and becomes “retained” in what Husserl calls primary memory, while at the same time effecting protention, “the intentional anticipation” reaching into the immediate future of the note (ibid.). As one note succeeds another, growing into a melody, there is a new primal impression that corresponds to each new now, contributing to the perception of the melody all-at-once (*Zugleich*). The perceptual unity is what renders time enduring (ibid., p. 53). The now is conceived by Husserl as the “original or ground form” aligning temporal positions of past, present and future (Brough, in Philips, p. 85). An ontological tension underlies Husserl’s concept of the now: it is both a single point in the past-present-future continuum as well its sole constituent, “a continuous moment of individuation” (Husserl 1991, p. 68).

Husserl's thesis of intentionality postulates that conscious experiences (*Erlebnisse*) are always directed towards an object (Moran 2000, p. 16). In other words, contra Kant, there is no "pure intuition" of time, and the perceiving act is coterminous with the perceived object (Brough 2017, p. 83). This primacy of the now is reinforced by the intentional model. Husserl further distinguishes between retention and recollection, the latter being a conscious act of memorising: a re-presentation of the present (Clarke 2011, p. 5). Retention is thus a prerequisite for recollection, as is protention for anticipation, the future-oriented counterpart of recollection. The lines dividing past, present and future are always provisional. As primal impressions are continually replaced by new ones, temporality evokes a unity or wholeness through consciousness while maintaining its oneness at any given point (Hoy 2012, p. xvi). The emphasis given on retention reflects a past-oriented model of temporality, suggesting Husserl's view of the present as a "form(ation) of memory" (Clarke 2011, p. 5).

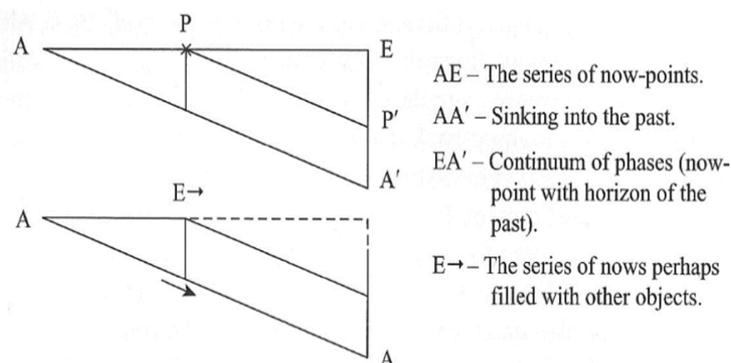


Figure 1: Husserl's time-diagram (Husserl 1991, p. 29).

Merleau-Ponty builds his temporal phenomenology on Husserl's and shares the latter's privileging of the now among time-concepts (ibid., p. 69). His idea of temporality is encapsulated in the image of the fountain, reflected in his remark that "we are the upsurge of time" (Merleau-Ponty 2012, p. 429). The fountain at once captures the unceasing resurgence of the now and presents an "image of eternity" (Hoy 2012, p. 66). This visualisation of temporality is in tension with the schematic diagrams of Husserl that suggests time as a steady, uniform flow of nows. In addition, Merleau-Ponty proposes the concept *anticipatory retrospection*, which "projects the future backward into the past in the very act of looking forward to what is coming next" (ibid., p. 72), extending the

complexity of the process of protention and the degree of interpenetration between past, present and future. Merleau-Ponty goes further than Husserl in grounding the self as the basis of temporality when he declares that "I am myself time, a time which 'abides' and does not 'flow' or 'change'". It is clear that both Husserl and Merleau-Ponty reject the notion of time as "a string of pearls", or a succession of nows. For them the human sense of time emerges a posteriori through a dynamic process involving the constant overlapping of retention and protention. As the now is the only "time" that we have direct experiential access to, temporality consists of the actual now, past nows and future nows, and consciousness is what glues them into a cohesive whole.

2.2. Schubert, Being and Becoming and Phenomenology

What Husserl and Merleau-Ponty have in common is the view that temporality is more about perception of relations than it is an ontology independent of a perceiving subject. Music is particularly apt for a phenomenological inquiry, as shown by Husserl's propensity for using melody as an example to supplement ideas. Not only is it the "temporal art par excellence" (Brelet 1949, p. 25), music, like time, has also been defined as "a certain reciprocal relation established between a person, his behavior, and [an]...object" (ibid., p. 10). Its "finer-tuned" (Burrows 2007, p. 70–1) quality makes it ideal for a focused investigation of the workings of temporality. There is also an ambiguity in that music both constitutes the content of temporal succession and embodies succession itself: in Husserlian terms, it is at the same time "the intending temporal experience and its correlate, the intended temporal object" (Brough 2017, p. 83).

Music contains "a dense fabric of concurrent tensions" that is uniquely capable of modelling various aspects of life (Langer 1957, p. 111–3). Its "combination of implicative choices and their definitive realisation" (Barry 1990, p. 95), for example, mirrors human free will and models Husserl's idea of protention. Its process of linking up successive events into a larger conceptual unity through consciousness exemplifies Husserlian retention. In addition, temporality assumed vital importance in the culture of nineteenth-century Europe, where many of the ideas now understood to be "modern", crucially, memory, subjectivity and (sub)consciousness, took shape. A dominant cultural

ideal was to “synthesise art and life so that the world became ‘romanticized’” (Beiser 2006, p. 9) and music was thought to have a “privileged ability to invoke the human experience of time as well as the art form which most directly stylise[s]...our temporal relation to the world” (Taylor 2016, p. 7).

Schubert’s lifespan coincides with a crucial turning point in music history, one in which the sonata formula that dominated the eighteenth century gradually lost its hold, while no new paradigm fully materialised. In this state of flux, the Classical style was subject to a full-scale overhaul. Three factors distinguish the emergent style from the previous one: 1) the general tendency to broaden (in length, tonal and formal scope) and diversify (in generic, topical and emotional ambit); 2) the priority given to the self as embodied in the composer, seen as an agent of originality; and 3) the cross-fertilisation between art forms, resulting particularly in the significance of an extramusical programme, often of a literary nature, in defining musical meaning. The tendency to liberate music from merely fulfilling a functional role or adhering to a fixed set of rules vastly extended the flexibility of musical time.

Schubert’s music occupies a special place in the process of reorienting Classical towards Romantic temporality. The shift into Romantic forms can be best contextualised through idea of Becoming (*Werden*) that is central to the German Idealist tradition (Schmalfeldt 2017, p. 11). While the Classical form is marked by discrete sections, each of which have pre-assigned functions, formal schemata became gradually replaced by process as a compositional principle from the late eighteenth century onwards (*ibid.*, p. 116). This is a procedure whereby music unfolds organically from a small motivic cell and is always in the emergent process of Becoming. While time-perception in much of Classical music is held in check by largely predictable formal stages, the new form evinces more continuous time-sense that orders particularly proactive listening. The music of middle-period Beethoven can be seen the paradigm of musical Becoming. Schubert, in his late years, largely avoids the organic method of motivic development. He forged a style that drew inspiration from both Classical

and processual models, leading to a new formal principle and temporal mode best characterised by Being, the dialectical opposite of Becoming.⁷

The seminal artistic manifestation of Being is the lyric, a dominant poetic form in nineteenth-century Europe (Murray 2004, p. 700), which depicts scenes, situations and emotions of a self-contained, introspective nature (Mak 2006, p. 279). It evokes a static temporal frame that curbs narrative progress and, by extension, the teleological time of Becoming. It represents an aesthetics of the present since the now is framed as the predominant temporal mode. Being is in many ways a harbinger of the Husserlian temporal model, which, when applied to music, posits that the current musical moment is the only one we have direct access to, and our sense of coherence and form is predicated on acts of retaining and recalling former nows and projecting horizon onto future ones.

3. Case Studies

In his late years, Schubert pushes a mode of temporality that evokes the multiple layers of the now to the forefront of the musical fabric via the saturating of primal impression. He achieves this in three main ways: 1) by extending the perceived duration of the now, often maintaining the intensity with which we focus on the ephemeral now throughout a lengthy passage that stems from a single intention; 2) by introducing passages of unmediated violence that overthrow the established temporal order; and 3) by evoking what Burnham calls the “sound of the past-in-the-present” (Burnham 2000, p. 658), and in light of Husserl, treating the present as a form(ation) of memory: the idea that the present not only evokes memory, but is also built upon the act of memorising.

3.1. The Present as Extended Now

Husserl has observed the “subjectively variable” nature of the present, asserting that it is a construct that can be “dilated for as long as it is possible to hold a temporal object in a single “nexus of apprehension” stemming from an

⁷ An exception would be the first movement of the A Minor Sonata, D. 845, which largely emulates Beethoven's teleological time. There is, however, still a sense in which a Schubertian impulse towards stasis and thematic discreteness impedes the themes from fragmenting into motivic cues.

intentional meaning (Clarke 2011, p. 16). In his final years, Schubert was occupied by the idea of prolonging the musical present towards a state of stasis. He explores the potential for acoustic and rhetorical continuity of various instruments and their combinations, using sonority as a emotive as well as temporal device.⁸ The ABA' form, with its minimal formal necessities, proves ideal for Schubert to experiment with musical time as an extended now, manifest in lengthy passages that exist for their own sake. This results in not a neutral, vacant kind of stasis, but one which abounds in “disenchantment and pleasure”, whose coexistence is a staple of late style (Korstvedt 2016, p. 425).

The opening section of the slow movement from his String Quintet, D. 956 exemplifies the way in which Schubert sustains a pleasure-charged stasis. Written in Schubert's “dream-key” of E major (Wollenberg 2011, p. 162),⁹ the opening bars of the Adagio evoke a soothing spaciousness, with its broad 12/8 metre, long-held legato in the inner strings, gentle lilt of the cello, and tentative march figures which shimmer on top of the texture, all in tranquil pianissimo (Ex. 1). Schubert employs a limited harmonic and rhythmic palette, casting the three-note rising motif in different registers but retaining its original shape in each instance and avoiding V – I progressions. This enacts an engrossing play of tonal colours while making the music lodge securely in the present tense. The eternal and the fleeting are encapsulated in the contrasting note lengths of the outer and inner parts, which to Scott Burnham represent two “temporal extremes of subjectivity: time as a concentrated moment, and time as an endless horizon” (Burnham 2014, p. 156). This captures the basic property of the now: it is at once a “slice” of the temporal stream and the linchpin through which we temporalise the world. In other words, it is both a point on the horizon of consciousness and the focal point of consciousness (Clifton 1984, p. 97). Burnham contextualises Schubert's temporal model in the tradition of Romantic paintings, reading it as a pastoral allegory of the synthesis of human and nature (Burnham 2014, p. 156). The pictorial imagination inspired by the near-stasis of such passages reinforces the link between Schubert's late music and the idea of Being. Jonathan Kramer similarly remarks on the twofold nature of stasis when he defines it as “a single

⁸ On sonority in late Schubert, see Black (2016).

⁹ See also Kramer (1988, p. 376): “According to Freud, both dreams and the unconscious are timeless”.

present stretched out into an enormous duration, a potentially infinite 'now' that nonetheless feels like an instant" (Kramer 1988, p. 55). This evokes the sense of 'vertical time', a temporal mode which highlights involvement of the listening subject and sonic luxuriance (a speciality of strings), in distinction to horizontal time, which involves active recall and anchors a goal-directed discourse (ibid., p. 56).¹⁰ The opening of the Adagio, through its painting-like materiality, fixates us in the now that is oblivious to its own past or future.

The image shows the musical score for Schubert's Adagio, D. 956/ii, measures 1-9. The score is in 4/8 time and D major. It features a piano (pp) and expressive (espressivo) opening. The first system shows the piano and violin parts with dynamics like pp, cresc., and p. The second system continues with dynamics like p, pp, and decresc. The score is written for piano, violin, and cello/double bass.

Example 1: D. 956/ii (bb. 1-9).

As the opening section unfolds, however, it projects a surfeit of stillness that would gradually become unsettling rather than calming. The opening invites an auditory mode geared almost exclusively towards primal impression and which makes redundant the acts of recollection or anticipation integral to appreciating the processual model of music. Eventually, however, we grow aware of our attentiveness to the present and its unnatural longevity. The paratactic harmonic syntax (shifting in thirds, patched together rather than following a purposeful progression) and the meandering melody become increasingly hard to sustain as conscious recollection and anticipation begin to dismantle the state of absorption. The self-fulfilling now begins to dissipate as

¹⁰ This differentiation can be mapped onto that between the paratactic and the hypotactic in linguistics. See Mak, 2006 for an account of Schubert's paratactic strategies in sonata form examined through the lens of the Romantic lyric.

the finitude of perception takes over the sense of the eternal that the opening evokes. In this light, the present appears to us as an agent that embodies the fragile, internalising nature of temporality, as a sort of lucid dream in which one is fully conscious of its illusoriness.¹¹ As long as it lasts, we are invited to suspend the protentional or forward-looking mode of listening, and retreat to and revel in the sound qua sound. The pleasure is, however, precariously sustained and as will be clear in the middle section, carries a premonition of its own demise.

Schubert's strategy of extending the now could result in a sense of imprisonment as much as it could perpetuate a pleasurable present. The opening section of the Andantino of the A major sonata, D. 959 arrests the listener's attention in a starkly different sense. The slow tempo and the key of F# minor echo the middle movement of Mozart's Piano Concerto in A major, K. 488, one of his most overtly tragic movements. Opening with a skeletal texture outlining the tonic and dominant (sternly opposing, in contrast to Quintet movement's fluid third-motions) and with sigh figure as the binding motif, the music paints a bleak winterscape and evokes the trudging Wanderer of *Winterreise* (Ex. 2).¹² The haunting quality permeates motivic, textural, phrasal, and harmonic levels: the wide-spaced LH and hidden sigh gestures in the bass pattern (F#-E#, mirroring the RH); the lack of organic growth that sustains the wintry image; the sigh motif thinly decorated with a turn in b. 3 and the addition of an inner voice in b. 6 only reinforcing the pathos of sigh; and the RH's repeated revisits to the supertonic G# (e.g., b. 2, b. 4, b. 8), thwarting any sense of progress. The listener is repeatedly driven back to the starting point, reliving the same present over and over again. The sense of claustrophobia is built into the very shape of the phrase, as reflected in the 4 + 4 symmetrical structure of the theme. The phrasal arrangement models Classical periodicity while eschewing its goal-directedness. This evokes a listening mode that divides time into a series of "blocks" of now, putting the listener on edge with relentless metronomic regularity, in contrast to the free-floating joy (although later proven to be deceptive) evoked through the discursive opening of D. 956/ii. The theme recurs multiple times, with tentative

¹¹ Kramer (1988, p. 56): "The way in which the music compels rapt attention while submerging the usual conscious process of listening is closely akin to immersion in the vivid presentness of a dream".

¹² Schubert has been persistently identified with the image of a wanderer, the "antithesis of the hero, the commander, the domineering authority". See Korstvedt (2016, p. 417–8).

phrasal extensions and new harmonic layers. These restylings, however, further reveal the theme's immobile kernel: in b. 29, for example, the incoming soprano voice, usually a sign of renewal, is only an affirmation of the overlap between tonic and dominant harmonies; the main voice, now in the middle, is literally trapped between the outer voices.

The musical score for Schubert's Andantino, D. 959/ii, measures 1-42, is presented in four systems. The piece is in 3/8 time, key of D major, and marked 'Andantino'. The first system (measures 1-10) begins with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 11-21) features a fortissimo (*fp*) dynamic. The third system (measures 22-32) includes a fortissimo (*fp*) dynamic and a pianissimo (*pp*) dynamic. The fourth system (measures 33-42) returns to a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (e.g., 3, 4, 5).

Example 2: D. 959/ii (bb. 1–42).

Throughout the A section of the Andantino, we hear a narrative voice trapped in a seemingly endless loop reminiscent of Nietzsche's eternal recurrence, the haunting notion that every small detail of one's life must return to one "innumerable times" (Nietzsche 2001, p. 194), a temporality that "posits time as an endless infinity that is neither cyclic nor linear" (Hoy 2012, p. 84). The sense of infinity evoked here is in stark contrast to that established in the opening of D. 956/ii, which embodies the sublime in its Edenic union of nature and humanity. Here each new snapshot of now reaffirms and burdens the previous one, through which the sense of imprisonment is entrenched. In light of the Wanderer image it strongly evokes, the opening section of the Andantino stages the now as prisoned subjectivity in a never-ending exile.

3.2. The Present under Crisis

Both slow movements feature a middle section that evokes a temporal world puzzlingly incongruent in relation to that of the framing sections. These middle sections contain some of the most disorienting passages in Schubert's oeuvre, as the composer probes into expressive extremes, testing the physical constraints of the instruments, blending stylistic language with the psychological and effecting high levels of temporal disjunction. On the whole, Husserl seems to regard memory and consciousness as continuous and experience as "flow[ing] along in a single stream" (Hoy 2012, p. 110). The astonishing middle sections of the two movements challenge this uniform conception of temporal experience and problematise the smooth, "fixed" process of retention and protention.

In the Adagio, the timeless dream-world gently reaches its resolution in b. 28. Without any warning, however, the tonic E creeps up a semitone into Neapolitan territory, and an ominous-sounding trill crescendos through the strings in unison (Ex. 3). The trill gesture has become something of an *idée fixe* for Schubert in his late years. Rather than functioning decoratively, it often takes on a significant hermeneutic and structural role. The gesture has a gritty, buzzing sonority that channels a chord of anxiety and a momentary suspension of formal time, as it evokes a space of ambiguity that is neither "here" nor "there". The liminal nature of the trill enables Schubert to use it as a symbol of the uncanny and the subversive. Examples include the opening accretion of trills that opens the Quartettsatz, D. 703 and the tremolo underlay that answers the opening series of cadential gestures of his D. 877/i. Apropos the Adagio of the Quintet, Burnham describes this unexpectedly brusque gesture as "more like an astonishing transformation than a willed process of development" (Burnham 2014, p. 159). The fatalistic overtone is enhanced when he identifies the trill as a "memento mori" that poses as "a kind of inert, almost impersonal reminder" of the discrepancy between reality and dream (ibid.). The trill's disruption of the temporal surface is further reflected, for example, in its being used sequentially to effect turbulent key changes: bb. 35–36 to E \flat major, 36–37 to F major, and 37–38 to the C-minor climax (Ex. 4).

Example 3: D. 956/ii, trill leading up to the F-minor section (b. 28).

Example 4: D. 956/ii, sequential use of the trill (bb. 35–38).

From a temporal standpoint, the trill signifies the stepping out of the *Gemütlichkeit* of the temporal world inhabited by chamber music, a finessed “dream”, into the more erratic time-frame of reality. The juxtaposition of distantly-related major and minor modes occurs frequently in Schubert’s songs.

Major and minor keys are troped respectively as dream and reality.¹³ This is supported by the poetic narrative in Schubert's cyclically structured songs, such as "*Frühlingstraum*" from *Winterreise*. In this song, the protagonist dreams about "bright flowers that blossom in May" and "green meadows" (Youens 2013, p. 209) before waking up to a bleak reality. Schubert uses major and minor modes to symbolise "the polarity between memory and the present moment, imagination and outward perception, happy past and tragic present" (ibid., p. 214). By transplanting this device from song to an instrumental plane, Schubert reveals his essentially poetic approach to composition, as the shift from E major to F minor coincides with a shift in affective and temporal landscape. The affinity between the music and the idea of Being, which lyric poetry exemplifies, is strengthened. The phenomenological perspective adds a further degree of nuance: the distinction between the present and the memory is not clear as the present is the "ground form" out of which the past is built.

The sense of now in the B section can be viewed in relation to Adorno's "intensive time", where time is "contracted and subjugated" through a ruthless drive, which characterises Beethoven's middle-period works (Adorno 1998, p. 228). Despite the mayhem on rhythmic, textual and harmonic levels, the B section does not cohere to the temporal world of middle-period Beethoven: there is no clear sense of progress or "character-growth". The music here works 'against' time as it did in the beginning, perhaps more so as here it is compelled to intermesh with the past: the syncopated rhythm in the accompaniment here is derived from the violin's march-figure in the opening, and the nervous semiquaver triplets are a sped-up version of the triple-quavers prominent in the shape of A-section themes. The juxtaposition of various rhythmic groupings (syncopated quavers against triplet semiquavers, underneath a recitative-like melody) reflects a nonlinear, fragmented temporal surface in stark contrast to the expansive time-frame of the A section. All these musical features put under pressure straightforward conceptions of the now and of time as a smooth continuum.

¹³ See Kinderman (1996), where he cites Hans Heinrich Eggebrecht: "in Schubert's songs, major and minor are often juxtaposed with one another as the illusory world of the beautiful, bright dreams to the real world of banal, wretched, naked reality" (p. 65).

The shift in temporal landscape in the Andantino is more gradual as the music undergoes several stages of topical transformation. The effect, however, is a greater sense of temporal disjunction than in D. 956/ii. The sigh figure which permeates the A section is elaborated into a recitative with an accelerating impulse, featuring semiquaver triplets to demisemiquavers (Ex. 5). A more expansive theatrical time is enacted (bb. 69–84) that brings out the ephemeral property of music, as here the writing highlights music as ongoing creative activity rather than as fixed entity. The new improvisatory mode of expression directs our attention to the now as a self-generating process, evoking Merleau-Ponty's self-replenishing image of fountain. The chromaticism of the RH line, diminished seventh harmony, disconcerting trills (b. 87) evoke free fantasia style. These unsettling elements build up to a paroxysm of etude-like figurations (bb. 101–106 and bb. 116–121), fortissimo block chords (bb. 109–112) and virtuosic octaves (bb. 117–122), overturning the usual hiatal role of a sonata slow movement.¹⁴ Psychological poles are represented by the unusually wide registral space (G#2 – E7)¹⁵ that the music traverses (Ex. 7). The streak of violence distorts, even collapses the order of time established in the A section, again challenging the unity and continuity of experience foregrounded in Husserl's intentional model of time. The improvisatory modality blurs the distinction between music as event and music as work (Kania 2017).¹⁶ In particular, it challenges the well-established work status of the sonata, as the violent passages seek to transcend the bounds of notation as well as the orderly temporal frame entailed by formal schemata.

¹⁴ The slow movement of Mozart's Sonata in A minor, K. 310 can be seen as a precursor to the polarised expressive world of such movements by Schubert in having a violent middle section that contrasts with the tranquil outer sections.

¹⁵ In Scientific Pitch Notation.

¹⁶ More precisely, between "the specific temporal properties of the musical event one experiences directly and the determinable temporal properties of a work for performance" (Kania 2017, p. 357).

Example 5: D. 959/ii (bb. 73–86). This musical score consists of four systems of piano music. Each system has a treble and bass clef staff. The first system (measures 73-76) features a complex melodic line in the treble with triplets and a steady bass accompaniment. The second system (measures 77-79) continues the melodic development with various fingerings. The third system (measures 80-82) shows a change in the bass line. The fourth system (measures 83-86) concludes with a *mf* dynamic marking and a final cadence.

Example 5: D. 959/ii (bb. 73–86).

Example 6: D. 959/ii, G#2 in b. 111 and E7 in b. 114 (bb. 108–116). This musical score consists of three systems of piano music. The first system (measures 108-110) begins with a *fz* dynamic and features a dense texture. The second system (measures 111-113) includes a *cresc.* marking and a *fz* dynamic, with a specific annotation δ_1 above measure 111. The third system (measures 114-116) starts with a *p* dynamic and includes another δ_1 annotation above measure 114. The score is highly detailed with numerous fingerings and articulation marks.

Example 6: D. 959/ii, G#2 in b. 111 and E7 in b. 114 (bb. 108–116).

The disjointedness of temporal experience culminates in the confrontation between fortissimo block chords and the quiet recitative material of bb. 69–70 following the outburst (bb. 122–130). Two divergent temporal worlds are positioned side-by-side: the chordal hammerings punctuate individual nows in a metronomic temporal stream while the chromatic lines seize upon the slippery nature of the now. The brief gaps between the chords and the lines provide a new temporal ingredient through which to view previous music, where there are no virtually breaks. The sounds are now as though driven over the surface of silence, which becomes audible precisely through its surrounding music. Edward Pearsall points out that music broadens the semantic connotations of silence and that silence calls for more interpretive engagement from the listener than any other type of musical event (Pearsall 2006, p. 43). The quieter recitative component coaxes the C#-minor block chords to D major, C# major and then to a bracing G# major seventh (bb. 143–144). The RH's hesitant descent along the new C# major scale is again punctuated by Schubert's "sounding silences", pregnant pauses that evoke the future-oriented or protentional now as it is filled with suspense (Youens 2013, p. 211).



Example 7: D. 959/ii, juxtaposition of two temporal and affective extremes, bb. 124–125.

3.3. The Past in the Present

In Schubert's late music, resolutions are never straightforward and repetitions carry the burden of the past. The cyclic structure of the two slow movements provides an ideal background for unmediated contrasts that models the temporal essence of lyric poetry and the anti-teleological nature of Being. The returns of the two opening sections evoke a similar condition of memory, in which the present is poised between a past self-interpreted through memory and

the immediate, generative now (Hatten 2006),¹⁷ between *Vorstellung* and *Darstellung*.¹⁸ In phenomenological thought, memory is paradoxical in that it both concerns with things past and that it is a “present feeling” (James apud Hoy 2012, p. 101). Husserl describes memory as the retention of retention or “secondary memory”: the reflexivity is what distinguishes it from primary impression (Hoy 2012, p. 102). The asymmetry between the act of memorising (actual now) and the content of memory (an accumulation of past nows) can be framed in terms of Merleau-Ponty’s idea of anticipatory retrospection. The ternary form commands a particular mode of listening, one that sets the listener up with an anticipation for the original state to be restored. This protentional mode of listening is entangled with the recollection of the past, in these cases, the traumatic middle section. In both movements, Schubert’s conclusion lies precariously between restoration and loss, and inspires notions that go beyond formal stipulations by capturing the complex and not always coherent workings of memory and time-perception in general.

In the Quintet movement, the idyllic past returns at a heavy cost, as the painful memory of the turbulent middle section leaves its indelible mark. In the return of the opening theme, the inner strings retain the static long notes that evoke a sense of eternity in the opening section, while the outer strings spin out tentative recitative lines that engage in a somewhat jaded dialogue (Ex. 8). The decenteredness of the texture suggests a stream-of-consciousness mode of time, revealing a fractured persona, in contrast to the sharply focused stasis of the opening. The first violin, imitating a defunct soprano, has a pleading intonation akin to that of the *Beklemmt* section of the Cavatina from Beethoven’s String Quartet in B \flat , Op. 130. The theme in its original form does return in b. 78, this time with pizzicato flourishes in the first violin that create a harp sonority, a touch of playfulness that kindles hope for restoration.

¹⁷ According to Hatten, the linguistic analogy would be the “present, experienced time of a speech act in which one employs the future or past tense” (Hatten 2006, p. 63).

¹⁸ The “inner process of imagination and creation” through which we engage with the past and the “external motion of exhibition and depiction” through which we engage with the present (Kramer 2008, p. 163).



Example 8: D. 956/ii, varied return of the opening theme (bb. 64–66).

This hope is thwarted as the sinister trill that connected the A and B sections creeps up in the first violin soon after the perfect cadence, marring the already-reached bliss (b. 91). In this movement, the trill is a memory cue of the demolition of A section's idyllic landscape, just as now it threatens its re-establishment. The outcome, however, can be viewed as a hard-won reconciliation between the two opposing forces. This time the violin alone plays the trill, weakening the rhetorical power it previously had when all five strings played in unison. It seems that now the trill is reassigned to its usual Classical role of cadential preparation. The F-minor chord melts into a C seventh, which then leads to E in second inversion, preparing for the final unassuming cadence, a longed-for simplicity. The hymnal voicing and the affective leap from F minor to E major in the last three bars round up the movement with a note of redemption (Ex. 9), echoing the sense of eternity first evoked through the expansive temporal horizon of the opening.

Example 9: Ending of D. 956/ii, bb. 91–94.

Memory is at work at every juncture of the returning section. Through demonstrating that past can never be recovered intact, Schubert invokes the fundamental process of time-perception, that we shape the present in view of the past and vice versa. Each now is filtered through the lens of what happened before, as reality is created and regulated through continuous reinterpretation. We comment on and modify aspects of the past, seeking to amend the conflicting elements that jeopardise our identity, just as the nightmarish trill has to resolve into quiet resignation. In the end the trill takes on a double function as both the disruptive element foreboding peril and its own antidote. It is the constant negotiation between past, present and future that defines the human experience of time. In the Adagio, Schubert reminds us not only of the inevitable pastness of the present, the notion that the present is only a construct through which we navigate ourselves in the shadow of the past, but also of its fragility. The fact that the trill functions as the only mediation between the two worlds is a warning that an ostensibly immutable present can be easily torn down with a simple gesture.

In the Andantino, retrospection is a much more daunting task. After one of Schubert's most extreme streaks of violence,¹⁹ the transition becomes the only ground for temporal respite. Schubert selects the most assuaging trope, the lullaby, to divert from the movement's monochromatic soundscape. The affirmation of the tonic and subdominant projects a tonal security never achieved before,²⁰ while the melody's mellow tenor range, the orderly LH patterns and the bright C# major tonality relieve the ears from the highly charged recitative passage that precedes (Ex. 10). This temporal oasis evokes the "dream" trope common in lyric poetry of the time. The F#-minor theme returns with a trotting rhythm, resuming the temporal world of the beginning with its orderly succession of nows in earnest. It retains the broad nocturne-style accompaniment from the transition, over which a new soprano voice joins in with a dramatic flair

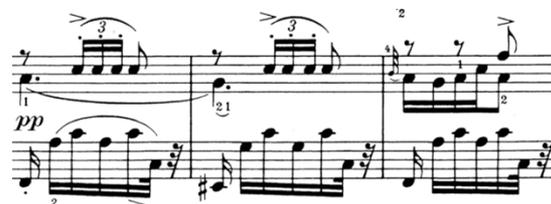
¹⁹ Contrary to the usual image of Schubert as a composer disposed towards dulcet lyricism, Wollenberg proposes that "Schubert's violent streak is the one that above all seems to be at the heart of his individual way of writing" (Wollenberg 2016, p. 161).

²⁰ In exploring Schubert's "ingenious deployment of the functional potential of the subdominant" in D. 958/ii, Burnham remarks that while the dominant forms the "polar counterpart" of the tonic, the subdominant shares the tonic pitch with it and seems "contained" within it. This property of the subdominant allows Schubert to use it as a tonal/harmonic emblem of interiority (Burnham 2000, p. 659).

echoing the tragic underlay of the movement. The nervous triplets in bb. 159–60, 162, 167–8, 170 renew an insistence on the dominant, while the inverted turn in bb. 163–4 is linked motivically to the turn figure in b. 3 (Ex. 11). The new soprano functions like the little commentarial voice that crops up every now and then when past events reenact themselves through memory. The way in which registral expansion enhances the pathetic is felt in moments like b. 187, where major motivic elements of triplet rhythm, descending minor scale, sigh gesture are fused together and stretched over to the left hand in the next bar.



Example 10: D. 959/ii (bb. 147–151).



Example 11: D. 959/ii (bb. 159–161).

In its final incarnation, the F#-minor theme veers unexpectedly to a major key (bb. 189–92). The A folds inwards to G \sharp , enacting a cadential movement to D major in b. 191. The unexpected standstill on the second beats of bb. 189–90, combined with pianissimo dynamics, induces a sudden watchfulness that pins one firmly down in the present. For a brief moment, akin to the experience evoked by the lullaby episode, we seem to step into a tenseless new realm, free of the metrical barricades of the opening theme. After the fleeting overstepping, the theme finds its way back to haunt us, as again F# minor takes central stage in b. 194. The weary trotting is now ceased, replaced by bare octaves in the tonic, a gesture of defeat or death (Ex. 12). It parallels the ending of the Quintet movement, which also evokes a sense of returning to original simplicity, although the latter strikes a more idealistic tone with the transfiguration of the trill and the “dream” quality of E major.



Example 12: Ending of D. 959/ii (bb. 196–202).

Burnham maintains that memory both expresses and constitutes one's identity, and the act of recollection is not only a creative but also an existential one (Burnham 2000, p. 655). The existential pathos is etched into the consummation of the *Andantino*. The final impersonal octaves free the music from its “stylistic moorings” and the troubling *Fremdling* identity, becoming “almost wholly a space for intra-subjective reflection” (Pearsall 2006, p. 43). In a lyric-poetic light, the Wanderer draws his last breath (or takes his last step) in the final bar. The dissolution of the octaves, as they fall over the edge of the musico-temporal frame, leaves us with a silence that constitutes, according to Thomas Clifton, not only the metaphor of death but its essence (Clifton 1976, p. 176). In retrospect, the chronic looping that characterises the *Andantino*'s framing sections has a paralysing effect that evinces a “provisional denial of death” (Burrows 2007, p. 102). As the sound withdraws and we step out of the temporal flow forged by the nexus of personae (the composer, the performer, the archetypal Wanderer), the state of deep absorption that this music inspires is deflected back on our own subjectivity. Music becomes a meta-model of reality. The returning section of the *Andantino*, read through phenomenological lens, is an example not only of the past structuring the present in fundamental ways, but also of the mirroring between art and life.

4. Schubertian Now in Context

From the preceding analysis, three features stand out as central to Schubert's conception of the present in his late instrumental music: 1) the tendency to dwell on the present for an extended length of time, which resists the self-renewing impulse of middle-period Beethoven, and liberates the music from regimented Classical formulae; 2) abrupt introduction of violent passages, characterised by rhythmic and metrical intricacy, topical disjointedness and

virtuosic outbursts, which evokes Merleau-Ponty's image of time as an "upsurge" and challenge temporality as a smooth procession of nows; and 3) a propensity for a past-oriented present by using repetition, cyclic organisation, paratactic construction and other nonlinear strategies as agents of memory in returning sections. These features all call for a deep level of aural, emotive and conceptual involvement on the listener's part, resonating with Husserl's thesis that consciousness lies beneath all temporal operations.

As Su Yin Mak has elucidated, the affective landscape of the repertoire overlaps with the valorised qualities of the lyric such as interiority, memory, dream and disenchantment (Mak 2006, p. 263–306). Schubert's aesthetic outlook was likely influenced by his circle of friends, many of whom were lyric poets.²¹ In his late instrumental music, Schubert translates poetic lyricism into long stretches of musical stasis, recurring cantabile passages and unmediated scene shifts, attributing instrumental music the status of song as "idealized abstraction" (ibid., p. 264). By synthesising the agency of memory into cyclic form and adopting lyric poetry's tendency to crystallise the fleeting now, Schubert creates a temporal framework that is essentially poetic in conception. Schubert sees formal protocols as only guidelines for him to grapple with the intricacies of temporal experience. Rather than attempting to pigeonhole the forms of late Schubert as either "process" or "architecture", "Romantic" or "Classical", it seems more fruitful to see them as models of time-perception. Schubert's formal aesthetics resonates with Schiller's conception of poetry as a means to engage critically with the present; by transplanting lyric strategies onto a musical platform, Schubert achieves something similar to Schiller in rejuvenating established forms with a temporality geared towards the now (Schiller, paraphrased in ibid., p. 294).

In many ways Schubert's conception of the present in his late works was influenced by the early Romantics (*Frühromantiker*) (Nivala 2017, p. 5; Feurzeig 2014). Schubert's musical rendition of Being acquires a historiographical sense through Friedrich Schlegel's tripartite conception of history (Nivala 2017, p. 8). According to Asko Nivala's reading, the first is the "golden" past age, where

²¹ Ibid., p. 291: "There is documentary evidence that members of the Schubert circle shared the idealist conception of lyricism." On Schubert's circle, see Gingerich (2014) and Gramit (1997).

society is at its most unified and harmonious, of which Ancient Greece was thought of as the perfect embodiment;²² the second is the “corrupt” present age, where divisions and conflicts abound; and the third is conceived as a messianic age which returns to the golden age, in which a “future Kingdom of God” is established (ibid.). An important common ground for the ensuing comparison is that both Schubert and Schlegel reject the Hegelian outlook of history, that is, history as a purposeful march towards the condition of perfection (Little 2017). Schlegel conceives the process of history as a cyclic one, where the current age is considered an obstacle to overcome and the past and future ages are ideals towards which the society should strive. In keeping with the cultural climate, Schlegel conceives naturalness and simplicity as desirable qualities and a departure from them, especially in the increasingly industrial, urban way of life of the nineteenth century, as a sign of spiritual and moral deterioration (Nivala 2017, p. 10).

This tripartite framework of history provides a fruitful background against which Schubert’s conception of the present can be understood on a broader cultural-historical plane. A cursory look at the affective scheme of the late movements reveals numerous parallels to this model of history: the pristine first themes of, for example, D. 894/i and D. 956/ii represent the past Golden Age, in their stylistic conservatism, strong pastoral allusion and sense of timelessness; the contrasting middle stage maps onto the present age, in its more overtly Romantic, processual style, compressed time-frame and often uncurbed clashes between diverse strands of textual and harmonic forces; the returning section often brings forth a sense of renewal and enhancement to the opening theme, representing a retrieval of original innocence. The preceding analysis of the two slow movements has shown, however, that the temporal and affective modes in the cyclical sections are much more multilayered. Through the often unreliable agent of memory, aporetic emotive states coexist, extremes of temporality intermesh and contradictions abound: the pleasure-charged opening of D. 956/ii

²² The nineteenth century witnessed a revival of interest in the culture of Ancient Greece. The interest was directed particularly towards Athens, which Schlegel saw as the “full flowering of Western civilisation”. (ibid., p. 11) Schubert also participated in this large-scale cultural nostalgia, as evinced in his song *Die Götter Griechenlands*, D. 677. It is also worthy noting the etymology of the word “lyric”. As Mak has pointed out, it is derived “from the Greek *lyra*”, whose “primordial form is song” (Mak 2006, p. 287).

very soon becomes ominous, the violent outbursts of in the B section of D. 959/ii are poised by a soothing lullaby, the trill of D. 959/ii both demolishes and restores time. Schubert's late music ultimately evades straightforward categorisation.

6. Conclusion

The preceding analysis of D. 956/ii and D. 959/ii has shown the essentially phenomenological orientation of Schubert's late music. The analytical framework proposed engages more directly with time and focuses on the now as the bedrock of Schubert's musical vision in his late years. In doing so, recurring analytical tropes in studies of late Schubert, such as memory, consciousness and nostalgia gain a new coherence under the phenomenological thesis that time is subjectivity. As shown in 2.1, Husserl highlights the self as the source of all temporal happenings. His rejection of time as an objective, independent entity empowers music to "create, alter, distort, or even destroy time itself" (Kramer 1988, p. 5), which Schubert's late music poignantly demonstrates. Schubert's intuitive grasp of the potentialities of temporal manipulation leads him to renovate existing musical language, imbuing existing forms with an intensity of expression that demands a new level of sensitivity from the listener and interpretive engagement from the analyst. One can plausibly argue that the world Schubert evokes through his stylistic innovations foreruns notions such as stream of consciousness, distinct mental categories and modern concerns of the contemporary and the psychological (*ibid.*, p. 17).

Ultimately, Schubert's time-sense astounds us because it wrestles with its own contradictions. It exemplifies the tension within musical Romanticism, as it negotiates between formal constraints of musical expression and formless flow of thought and memory, the lyrical and the dramatic, the new (Romantic) and the old (Classical), timelessness and transience, time as line and as time as circle. These dialectical forces reflect Schubert's "constant striving for a system" and his "self-critical awareness that it is unattainable" as his creative career nears its end (Beiser 2006, p. 4). Schubert's late instrumental music, interpreted through a phenomenological lens, kindles a new kind of freedom about how music creates identity, how music can be talked about, how music portrays and constructs reality through intense contemplation and the workings of time itself. This article, then, is a call for a wider application of phenomenological approaches

and a more direct grappling with time in interpreting not just Schubert's music, but nineteenth-century music at large, in which issues of time, consciousness, memory, nostalgia and selfhood are key expressive concerns.

Bibliography

1. Adlington, Robert. 2003. Moving beyond Motion: Metaphors for Changing Sound. *Journal of the Royal Musical Association*, v. 128, n. 2, p. 297–318.
2. Adorno, Theodor. 1998. *Beethoven: The Philosophy of Music*. Tidemann, R., ed. Jephcott, E., trans. Cambridge: Polity Press.
3. _____. 2005. Schubert (1928). *19th-Century Music*, v. 29, n. 1, p. 3–14.
4. Barry, Barbara. 1990. *Musical Time: The Sense of Order*. Stuyesant, New York: Pendragon Press.
5. _____. 2014. Schubert's *Quartettsatz*: A Case Study in Confrontation. *The Musical Times*, vol. 155, no. 1928, p. 31–49.
6. Beiser, Frederick. 2006. *The Romantic Imperative*. Cambridge: Harvard University Press.
7. Black, Brian. 2016. The Sensuous as a Constructive Force in Schubert's Late Works. 2016. *Rethinking Schubert*. Bodley, L.B. and Horton, J. eds. New York: Oxford University Press.
8. Blandion, Michael Vincent. 2006. *Musical Time and Revealed Timelessness*. Master's Thesis. Louisiana: Louisiana State University.
9. Bodley, Lorraine Byrne. 2005. A Place at the Edge: Reflections on Schubert's Late Style. *Oxford German Studies*, vol. 44, no.1, p. 18–29.
10. _____. *Schubert's Late Music: History, Theory, Style*. Cambridge: Cambridge University Press.
11. Brelet, Gisèle. 1949. *Le temps musical: Essai d'une esthétique nouvelle de la Musique*, 2 vols. Presses Universitaires de France, vol. I.
12. Brough, John. 2017. The Wonder of Time-Consciousness. In: *The Routledge Handbook of Philosophy of Temporal Experience*. Philips, I. ed. Routledge Handbooks in Philosophy. London: Taylor & Francis, p. 82–92.
13. Burrows, David. 2007. *Time and the Warm Body: A Musical Perspective on the Construction of Time*. Leiden: Brill.

14. Burnham, Scott. 2000. Schubert and the Sound of Memory. *The Musical Quarterly*, v. 84, no. 4, p. 655–663.
15. _____. 2005. Landscape as Music, Landscape as Truth: Schubert and the Burden of Repetition. *19th-Century Music*, vol. 29, no. 1, p. 31–41.
16. _____. 2014. Thresholds Between, Worlds Apart. *Music Analysis*, vol. 33, no. 2, p. 156–167.
17. _____. 2016. Beethoven, Schubert and the Movement of Phenomena. In: *Schubert's Late Music: History, Theory, Style*. Bodley, L.B., and Horton, J., eds. Cambridge: Cambridge University Press, p. 35–51.
18. Chung, Yi Eun. 2018. *Fissures in Time: Temporality in Schubert's Late Music*. *Theses Online*. Hong Kong: University of Hong Kong.
19. Clarke, David. 2011. Music, Phenomenology, Time Consciousness: Meditations After Husserl. In: *Music and Consciousness: Philosophical, Psychological, and Cultural Perspectives*. Clarke, D. and Clarke, E., eds. New York: Oxford University Press.
20. Clifton, Thomas. 1976. The Poetics of Musical Silence. *The Musical Quarterly*, vol. 62, no. 2, p. 163–181.
21. _____. 1984. *Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology*. New Haven, Connecticut: Yale University Press.
22. Davies, Joe and Sobaskie, James. eds., 2019. *Drama in the Music of Franz Schubert*. Woodbridge: Boydell Press.
23. Feurzeig, Lisa. 2014. *Schubert's Lieder and the Philosophy of Early German Romanticism*. London: Routledge.
24. Fisk, Charles. 2000. Schubert Recollects Himself: The Piano Sonata in C minor, D. 958. *The Musical Quarterly*, vol. 84, no. 4, p. 635–654.
25. _____. 2001. *Returning Cycles: Contexts for the Interpretation of Schubert's Impromptus and Last Sonatas*. Los Angeles: University of California Press.
26. Frisch, Walter. 2000. "You Must Remember This": Memory and Structure in Schubert's String Quartet in G Major, D. 887. *The Musical Quarterly*, vol. 84, no. 4. p. 582–603.
27. Gingerich, John M. 2000. Remembrance and Consciousness in Schubert's C-Major String Quintet, D. 956. *The Musical Quarterly*, vol. 84, no. 4. p. 619–634.
28. _____. 2014. "Those of us who found our life in art": The Second-Generation Romanticism of the Schubert-Schober Circle, 1820–25. In: *Franz Schubert and His World*. Gibbs, C, ed. Princeton: Princeton University Press, p. 67–114.

29. Gramit, David. 1997. "The Passion for Friendship"; Music, Cultivation, and Identity in Schubert's Circle. In: *The Cambridge Companion to Schubert*. Gibbs, C, ed. Cambridge: Cambridge University Press, p. 56–71.
30. Greene, David. 1982. *Temporal Processes in Beethoven's Music*. Taylor & Francis.
31. Hatten, Robert. 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*. Bloomington: Indiana University Press.
32. _____. 2006. The Troping of Temporality in Music. In: *Approaches to Meaning in Music*. Almén, B. and Pearsall, E., eds. Bloomington: Indiana University Press, p. 62–75.
33. _____. 2016. Schubert's Alchemy: Transformative Surfaces, Transfiguring Depths. In *Schubert's Late Music: History, Theory, Style*. Bodley, L.B. and Horton, J., eds. Cambridge: Cambridge University Press, p. 91–110.
34. Husserl, Edmund. 1991. *On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time (1893-1917)*. Brough, J. trans. Dordrecht. Netherlands: Kluwer Academic Publishers.
35. Kania, Andrew. 2017. Music and Time. In *The Routledge Handbook of Philosophy of Temporal Experience*. Philips, I. ed. Routledge Handbooks in Philosophy. London: Taylor & Francis.
36. Kinderman, William. 1996. Schubert's Tragic Perspective. In: *Schubert: Critical and Analytical Studies*. Frisch, W. ed. London: University of Nebraska, p. 65–83.
37. _____. 1997. Wandering Archetypes in Schubert's Instrumental Music. *19th-Century Music*, v. 21, n. 2, p. 208–222.
38. _____. 2016. Franz Schubert's "New Style" and the Legacy of Beethoven. In: *Rethinking Schubert*, Bodley, L.B., and Horton, J., eds. New York: Oxford University Press, p. 41–60.
39. Hoy, David. 2012. *The Time of Our Lives: A Critical History of Temporality*. Cambridge: MIT Press.
40. Korstvedt, Benjamin. 2016. "The Prerogative of Late Style": Thoughts on the Expressive World of Schubert's Late Works. In: *Schubert's Late Music: History, Theory, Style*. Bodley, L.B., and Horton, J. eds. Cambridge University Press.
41. Kramer, Jonathan. 1988. *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. New York: Schirmer Books.
42. _____. 1996. Postmodern Concepts of Musical Time. *Indiana Theory Review*, v. 17, n. 2. p. 21–61.

43. Kramer, Richard. 2008. *Unfinished Music*. New York: Oxford University Press.
44. Langer, Susanne. 1957. *Feeling and Form*. New York: Scribners.
45. Le Poidevin, Robin. 2007. *The Images of Time: An Essay on Temporal Representation*. New York: Oxford University Press.
46. Leppert, Richard. 2005. On Reading Adorno Hearing Schubert. *19th-Century Music*, v. 29, n.1. p. 56–63.
47. Lewin, David. 1986. Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, v. 3, n. 4. p. 327–392.
48. Lippman, Edward. 1992. *A History of Western Musical Aesthetics*. London: University of Nebraska Press.
49. Lissa, Zofia. 1964. Aesthetic Functions of Silence and Rests in Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 22, n. 4, p. 443–454.
50. Mak, Su Yin. 2006. Schubert's Sonata Forms and the Poetics of the Lyric. *The Journal of Musicology*, v. 23, n. 2, p. 263–306.
51. _____. 2008. Et in Arcadia Ego: The Elegiac Structure of Schubert's *Quartettsatz* in C Minor (D. 703). In: *The Unknown Schubert*. Bodley, L.B., and Reul, B., eds. Hampshire: Ashgate Publishing.
52. Margulis, Elizabeth Hellmuth. 2007. Moved by Nothing: Listening to Musical Silence. *Journal of Music Theory*, v. 51, n. 2, p. 245–276.
53. Marston, Nicholas. 2000. Schubert's Homecoming. *Journal of the Royal Musical Association*, v. 125, n. 2, p. 248–270.
54. Merleau-Ponty, Maurice. 2012. *Phenomenology of Perception*. Landes, D., trans. London: Routledge.
55. Moran, Dermot. 2002. *Introduction to Phenomenology*. London: Routledge.
56. Murray, Christopher. 2004. *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760–1850*. London: Taylor & Francis.
57. Nietzsche, Friedrich. 2001. *The Gay Science*. Williams, B. ed., Nauckhoff, J. and Del Caro, A. trans. Cambridge: Cambridge University Press.
58. Nivala, Asko. 2017. *The Romantic Idea of the Golden Age in Friedrich Schlegel's Philosophy of History*. New York: Routledge.
59. Pearsall, Edward. 2006. Anti-Teleological Art: Articulating Meaning Through Silence. In: *Approaches to Meaning in Music*. Almén, B. and Pearsall, E. eds. Bloomington: Indiana University Press, p. 41–61.

60. Said, Edward. 2006. *On Late Style: Music and Literature against the Grain*. New York: Pantheon.
61. Schmalfeldt, Janet. 2017. *In the Process of Becoming: Analytical and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*. New York: Oxford University Press.
62. Schumann, Robert. 1965. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker: eine Auswahl*. Schulze, H., ed. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun.
63. Taylor, Benedict. 2011. *Mendelssohn, Time and Memory: The Romantic Conception of Cyclic Form*. New York: Cambridge University Press.
64. _____. 2016. *The Melody of Time: Music and Temporality in the Romantic Era*. New York: Oxford University Press.
65. Whitrow, Gerald James. 1989. *Time in History: Views of Time from Prehistory to the Present Day*. New York: Oxford University Press.
66. Wollenberg, Susan. 2011. *Schubert's Fingerprints: Studies in the Instrumental Works*. London: Routledge.
67. Youens, Susan. 2013. *Retracing a Winter's Journey: Franz Schubert's "Winterreise"*. London: Cornell University Press.

Websites

68. <<https://www.youtube.com/watch?v=wZqs8qPfZso&t=316s>>. Accessed on 9th Oct, 2019.
69. Little, Daniel, 2017. 'Philosophy of History', Zalta, E., ed. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, (Zalta, E., ed.) Summer 2017 Edition, URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/sum2017/entries/history/>>. accessed Aug 30, 2021.

Scores

70. Schubert, Franz. 1925. *Quintet C Major for 2 Violins, Viola and 2 Violoncellos*. Hockkofler, M. Edition Eulerberg. Soho Press.
71. _____. 1971. *Klaviersonaten, Band II*, Urtext Edition. Mies. P., ed. G. Henle Verlag.

Compositional Strategies for Large-Scale Works Around 1600: Self-Quotation, Reworking, and Emulation in Giovanni Gabrieli's Motets *In ecclesiis*, *Benedictus es*, *Dominus* and Alessandro Tadei's *Missa sine nomine*

Estratégias de composição para obras em grande escala por volta de 1600: autocitação, recomposição e emulação nos motetos In ecclesiis e Benedictus es, Dominus de Giovanni Gabrieli e na Missa sine nomine de Alessandro Tadei

Bernhard Rainer

*Institut für Alte Musik und
Aufführungspraxis der Kunstuniversität Graz*

Abstract: Giovanni Gabrieli's posthumously published motets *In ecclesiis* and *Benedictus es, Dominus* (*Sacrae symphoniae ... liber secundus*, 1615) show obvious characteristics of self-quotation and reworking. An analysis of the works focuses on a characteristic ascending-fifths sequence which has been called "Monte Romanesca" by Robert Gjerdingen who introduced the term for the eighteenth century. In this study, the term is expanded to include music from the end of the sixteenth century for the first time. Further analysis concentrates on motivic and modal connections as well as special harmonic features such as chromatic-third relationships. Additionally, several other works of the composer are considered, showing that Gabrieli built on highly sophisticated harmonic, motivic, and formal compositional strategies in his large-scale oeuvre. Also, apparent processes of imitation in the *Missa sine nomine* of Gabrieli's pupil Alessandro Tadei suggest that the younger composer used either or both of his teacher's motets as a model. A comparative analysis of all three works provides further insight into compositional methods at the "dawn of the Baroque" era and sheds new light on what must have been a special teacher-student relationship.

Keywords: Self-quotation. Reworking. Emulation. Monte Romanesca. Giovanni Gabrieli.

Resumo: Motetos de Giovanni Gabrieli publicados postumamente, *In ecclesiis* e *Benedictus es, Dominus* (*Sacrae symphoniae ... liber secundus*, 1615), apresentam claras características de autocitação e recomposição. Uma análise das obras enfoca uma seqüência característica de



quintas ascendentes que foi chamada de "Monte Romanesca" por Robert Gjerdingen, por ele introduzida para a música do século XVIII. Neste estudo, o termo é expandido para incluir, pela primeira vez, música do final do século XVI. Outras análises concentram-se em conexões motivicas e modais, bem como aspectos harmônicos especiais, como as relações cromáticas de terças. Além disso, várias outras obras do compositor são consideradas, mostrando que Gabrieli utilizou estratégias harmônicas, motivicas e formais em suas obras de grande escala. Ademais, processos aparentes de imitação na *Missa sine nomine* de Alessandro Tadei, pupilo de Gabrieli, sugerem que o jovem compositor usou um ou ambos os motetos de seu professor como modelo. Uma análise comparativa de todas as três obras fornece mais informações sobre os métodos de composição no 'alvorecer da era barroca' e lança uma nova luz sobre o que deve ter sido uma relação especial professor-aluno.

Palavras-chave: Autocitação. Recomposição. Emulação. Monte Romanesca. Giovanni Gabrieli.

His [Gabrieli's] motet *In ecclesiis* is an interesting work which has become justly famous since it embodies several of his most characteristic and forward-looking traits: the polychoral style ... bold harmonics (including some striking examples of chromatic third relationships), the provision of a *basso continuo* (unfigured), and the use of the *stile concertato* (the combination of voices and instruments). These last two features (*basso continuo* and *stile concertato*) especially indicate the dawn of the Baroque period (King 1972, p. 24).

With these words, George King concisely describes one of Giovanni Gabrieli's (1554/57–1612) masterpieces. The esteemed composer of the late Renaissance truly entered the Baroque era with *In ecclesiis* (Ch. 78)¹ a motet that has contributed substantially to his fame today. *Benedictus es, Domine* (Ch. 62), another refined work by the Venetian composer, is far less known, though it shares some striking harmonic and motivic characteristics with *In ecclesiis*.

1. *In ecclesiis* and *Benedictus es, Dominus*

In addition to the compositional features mentioned in King's quotation above, there is an additional noteworthy structural characteristic to be found in *In ecclesiis*. The text of the motet is interspersed five times by a refrain-like passage on "Alleluia" in triple metre (modern edition: Charteris 1996b). Here, like other composers who employed similar refrain patterns in the sixteenth century, such as Constanzo Festa, Adrian Willaert, and Giovanni Pierluigi

¹ "Ch." numbers in the text are cited after Charteris 1996b.

Palestrina, Gabrieli uses a form that “connects Italian sacred music of the Renaissance with the Baroque ritornello”, as James P. Fairleigh has noted (1983, p. 3–4). In addition to the form, the harmonic progressions of the “Alleluia” are also noteworthy. In all five of its appearances, the bass moves downwards in fourths and upwards in fifths on the downbeat of each bar (i.e., in a circle of fifths) which results in a characteristic sequence of an upward second every two bars: F(D[♯]₄)-C(D)-G(E[♯]₄)-D(E)-A (see Ex. 1).² In bars 17–20, a very similar chord progression is found, this time in duple metre and, remarkably, going to B: F-C-G-D-Am-Em-B (Ex. 2). A third version of the sequence occurs in bars 36–8 (now in its pure form without the insertion of ‘passing’ chords on weak beats): C-G-Dm-Am-E (Ex. 3) and in a fourth and fifth variant in bars 54–6 (F-C-G-D-A; Ex. 4) and bars 57–60 (B[♭]-F-C-G-Dm-Am-E; Ex. 5).

Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia

F (D[♯]₄) C (D) G (E[♯]₄) D (E) A

Example 1: G. Gabrieli, *In ecclesiis*, “Alleluia” refrain.

co do-mi-na-ti o-nis do-mi-na-ti on-nis be-ne-dic,

F C G D Am Em B

Example 2: G. Gabrieli, *In ecclesiis* (b. 17–20).

² Regarding the labeling system used here for harmonic analysis, it is important to clarify that capital letters without figures denote root-position major triads while those with figures denote basses only (as in figured-bass notation). Additionally, following standard harmonic notation, root-position minor triads are indicated by adding an “m” to a capital letter. Chord symbols in parentheses represent embellishing chords on weak beats.

A musical score for a piano accompaniment, consisting of six staves. The notation includes treble and bass clefs, a common time signature, and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes. The score is divided into five measures. Below the staves, the following chords are labeled: C, G, Dm, Am, and E.

Example 3: G. Gabrieli, *In ecclesiis* (b. 36–8).

A musical score for a vocal line with piano accompaniment, consisting of six staves. The top staff contains the vocal line with lyrics: "in De - o est, in De - o est et spes me - a in De - o est, in De - o est". The piano accompaniment is shown on the remaining five staves. Below the staves, the following chords are labeled: F, C, G, D, and A.

Example 4: G. Gabrieli, *In ecclesiis* (b. 54–6).

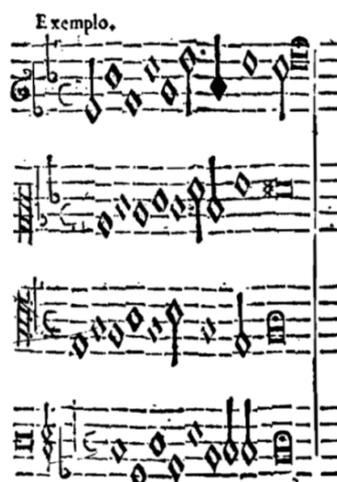
in De - o, in De - o, in De - o, in De - o
me - a in De - o, in De - o, in De - o

B \flat F C G Dm Am E

Example 5: G. Gabrieli, *In ecclesiis* (b. 57–60).

Similar characteristic ascending-fifths sequences are frequently found in music of the eighteenth century and have been called “Monte Romanesca” by Robert Gjerdingen (2007, p. 99) and John A. Rice (n.d.). As Johannes Menke (2009, p. 90) argued, sequential progressions in the basso continuo era are rooted in improvisational techniques of the late Middle Ages and Renaissance. The melodic ascending-fifths sequence in particular can be traced back to Giovanni Maria Lanfranco’s *Scintille di musica* (1533, p. 21) and the harmonic ascending-fifths sequence was first described in a treatise which explicitly deals with the art of improvisation. In the second book of his *Arte de Tañer Fantasia* of 1565, the music theorist Tomás de Santa María gives an example of an ascending-fifths sequence with the progression E \flat –B \flat –F–C–Gm–Dm (Ex. 6).³

³ On sequences in the fifteenth and sixteenth century in general, see Menke 2015, p. 130–64.



Example 6: T. de Santa María, *Arte de Tañer Fantasia*: ascending-fifths sequence, fol. 52r.

From the last third of the sixteenth century onwards, the harmonic ascending-fifths sequence can also be detected in polyphonic compositions, notably in polychoral works by Tomás Luis de Victoria (ca. 1548–1611).⁴ Andrea Gabrieli (1532/33–1585) also used harmonic ascending-fifths sequences, as several works from the *Concerti di Andrea, et di Gio: Gabrieli* (Venice, 1587) document,⁵ as did Francesco Stivori (ca. 1550–1605)⁶ and Giovanni Croce (1557–1609), whose use of the device is attested in his later oeuvre.⁷ Giovanni Gabrieli also increasingly used harmonic ascending-fifths sequences in his compositions, possibly influenced by his uncle. Starting with *O magnum mysterium* a 8 from the *Concerti* of 1587, for example, harmonic ascending-fifths sequences are regularly found in compositions from the collection *Sacrae Symphoniae* (Venice, 1597) onwards. The growing importance of the technique for Gabrieli becomes obvious if his later works are taken into account. The characteristic sequence occurs

⁴ For example, in *Super flumina Babylonis* a 8 (Venice, 1576), *Laudate pueri Dominum* a 8 (Rome, 1581), and several polychoral works from *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi* (Madrid, 1600).

⁵ For example, in *Nativitatis tuae Dei genitrix virgo* a 7, *Tirsi morir volea* a 7, and *Deus miserati nostri* a 12.

⁶ Harmonic ascending-fifths sequences can be found in following publications with polychoral music by Stivori: *Concenti musicali* (1601), *Madrigali et canzoni* (1603), and *Musica austriaca* (1605).

⁷ In Croce's collection of polychoral motets of 1594 harmonic ascending-fifths sequences occur only occasionally (e.g.: *Ave Virgo, sponsa Dei*) while in the second book of his motets a 8 of 1604 they can be found in numerous pieces (e.g.: *Laudans exulted gaudio*, *O Viri Galilei*, *Ecce patris verbum*, *Benedictus es Domine*, *Incipite Domino in tympano*, *Gaudeamus omnes*, and *O Iesu mi dulcissime*).

multiple times in the motets *O Iesu mi dulcissime*, Ch. 56 (six times),⁸ *Jubilate Deo* (five times), and *Quem vidistis pastores*, Ch.77 (five times), all from the posthumous print *Sacrae symphoniae* of 1615. It is also worth mentioning that neither his uncle Andrea nor his contemporaries Tomás Luis de Victoria, Francesco Stivori, and Giovanni Croce used the device extensively, that is to say more than two or three times in any single composition. Indeed, the harmonic ascending-fifths sequence could be called a trademark of Giovanni Gabrieli's later oeuvre. Because the eponymous harmonic pattern *Romanesca* was widely known in the sixteenth and seventeenth centuries (Gerbino 2001), the term "Monte Romanesca", which was introduced by Robert Gjerdingen for the music of the eighteenth century, will also be used for Gabrieli's characteristic ascending-fifths sequence in the following.

What makes the "Monte Romanesca" exceptional in Gabrieli's *In ecclesiis* compared to other pieces where the device can be found is its extremely frequent use, with five repetitions in the "Alleluia" refrain and four further occurrences in other sections of the motet. With nine times, the motet is by far the work containing the most occurrences of the "Monte Romanesca" in the composer's oeuvre. The structure of *In ecclesiis* with indications of the "Monte Romanesca" sequence is exemplified in Table 1.

It is noteworthy that this characteristic sequence, in addition to its use in the "Alleluia", appears three times in the middle section that begins at bar 31 with an instrumental *sinfonia* and extends to the text "Dominus auxilium meum ...". The appearance here of the "Monte Romanesca" harmonically enhances the motet's rondo-like form.

The "Monte Romanesca" sequence of the "Alleluia" in *In ecclesiis* can also be found as a near-literal self-quotation at the end of Gabrieli's double choir motet *Benedictus es, Dominus*, which was also published in the *Sacrae symphoniae* II of 1615: F(D[♯])–C(A[♯])–G(E[♯])–D(B[♯])–A(F[♯])–E (see Ex. 7).

⁸ In this context, it is noteworthy that in an earlier version of this piece from 1597 there are only three harmonic ascending-fifths sequences. In Croce's motet on the same text, which is obviously modelled on Gabrieli's 1597 version, the device is also found only three times (see Charteris 1996a, p. 53–54, and below).

Text	Scoring	Monte Romanesca
‘In ecclesiis benedicite Domino’	C + B.C.	
‘Alleluia’	C + Cap. + B.C.	M.R.
‘In omni loco Dominationis ...’	T2 + B.C.	M.R.
‘Alleluia’	T2 + Cap. + B.C.	M.R.
(Sinfonia)	Instruments	M.R.
‘In Deo salutari meo et Gloria mea’	AT1 + Instr. + B.C.	
‘Dominus auxilium meum ...’	AT1 + Instr. + B.C.	M.R. 2 times
‘Alleluia’	AT1 + Cap. + Instr. + B.C.	M.R.
‘Deus noster, te invocamus, te adoramus’	CT2 + B.C.	
‘Libera nos, vivifica nos’	CT2 + B.C.	
‘Alleluia’	CT2 + Cap. B.C.	M.R.
‘Deus, adiutor noster in aeternum’	Tutti	
‘Alleluia’	Tutti	M.R.

Table 1: *In ecclesiis a 14* – text and structure.

Al - le - lu - ia al - le lu - ia al - le - lu - ia

F (D₄) C (A₄) G (E₄) D (B₄) A (F₄) E

Example 7: G. Gabrieli, *Benedictus es, Dominus*, “Alleluia”, b. 59–64.

Moreover, the two motets display near-identical techniques at their beginnings and endings. The opening motive of *In ecclesiis*, sung by the Solo Cantus, consists of the downward moving diatonic tetrachord A3, G3, F3, and E3, accompanied by a basso continuo line with the notes A2, C#2, D2, and A1 (Ex. 8).⁹ With the same motive—here with cornetto doubling the opening tetrachord in the octave—and corresponding chords, the motet ends in a grand tutti set to

⁹ E3 and G3 in the second bar are clearly ornamental notes only.

the words of the “Alleluia” (Ex. 9).¹⁰ We find exactly the same procedure at the beginning and end of *Benedictus es, Dominus* – this time, however, transposed down a fifth (Exs. 10 and 11). Also, here the initial words and the closing “Alleluia” are set to the same motive (D3, C3, B♭2, A2 resp. D4, C4, B♭3, A3 with some ornamental notes) and close with a characteristic plagal cadence.

Soprano

In ec - cle - sis

B.C.

Example 8: G. Gabrieli, *In ecclesiis* (opening bars; A2, C#2, D2, and A1).

Cornetto

Soprano

al - le - lu - ia.

Example 9: G. Gabrieli, *In ecclesiis* (ending).

Soprano

Be - ne - di - ctus es, Do

B.C.

Be - ne - di - ctus es, Do - mi - nus

Example 10: G. Gabrieli, *Benedictus es, Dominus* (opening bars).

¹⁰ No figures are given for the basso continuo line, but most likely the progression at the beginning of the motet is Am–C#⁶–Dm–A. Note that Gabrieli avoids the third at the beginning of the A-chord in the penultimate-to-last bar at the end of the motet, before adding a major third only at the following beat (Ex. 9). Perhaps he intended the same harmonic realisation for the basso continuo in the opening bar of the motet instead of Am.



Example 11: G. Gabrieli, *Benedictus es, Dominus* (ending).

The transposition of the opening motive places the two motets in different modes, of course. Hence, *In ecclesiis* is composed in *decimo modo*, the plagal mode on A, whereas *Benedictus es, Dominus* stands in *secundo modo*, the plagal mode on D (Zarlino 1558, p. 310). The two works are further connected by the fact that the second phrase of *Benedictus es, Dominus*, in bars 5–8, is harmonically identical to the opening and ending of *In ecclesiis*; Cantus I thus sings A3, G3, F3, and E3. In bars 16–19 of *Benedictus es, Dominus*, two consecutive downward tetrachord motives are found. This time the half-whole step is placed at the beginning of the tetrachord sequence, resulting in F3, E3, D3, C2 and C2, B2, A2, G2. It is significant that these two phrases are sung solo by Cantus I and Bassus II to the word “*solus*” – a clear example of word painting.¹¹ Gabrieli even goes one step further in *In ecclesiis*, with solo voice sections making up the greater part of the motet (see Table 1).

It should further be noted that in the 1615 print of *Benedictus es, Dominus* only the Cantus I and Bassus II part books are designated with the word “*voce*”, indicating that the other six parts – as has been convincingly argued by Barbara Wiermann (2005, p. 91–101) – were intended for instruments. As the clefs and voice ranges suggest, these remaining six parts could have been performed by a group of brass and string instruments very similar to those specified in *In ecclesiis*.

¹¹ Whether or not the vocal solos in bars 16–19 of *Benedictus es, Dominus* would have been accompanied by a basso continuo line is debatable. Although the organ part in the 1615 publication does not provide an independent basso continuo for the section in question, it is still possible that one existed. The print was issued posthumously and, unsurprisingly, does not meet the standard of the items published during Gabrieli’s lifetime. Sections of some pieces are even corrupted (Charteris 1996b, p. XI). The anonymous editor(s) simply could have omitted an existing independent b.c. line for the bars in question.

One further striking similarity between the two motets bears mentioning. Chromatic-third relationships, which are used so effectively at the passage beginning at the words “*Deus, Deus adiutor noster*” in *In ecclesiis* (b. 101ff.), also feature prominently in *Benedictus es, Dominus* (e.g., at b. 21, 26, 39–41, and 46–8).

In his *Sacrae Symphoniae* of 1597, Gabrieli published two pieces that on several levels can be seen as precursors to *In ecclesiis* and *Benedictus es, Dominus*: the motet *O Iesu mi dulcissimi*, Ch. 24 and the *Canzon per sonar noni toni a 8*, Ch.173. The instrumental piece is composed in the complementary authentic mode on A to *In ecclesiis* and has a similarly clear structure. Three sections in duple metre which are connected through the opening motive are interrupted by two very similar triple metre sections based mainly on sequences. The “Monte Romanesca” is used three times in a rondo-like manner and, just like the *Alleluia* of *In ecclesiis* and *Benedictus es, Dominus*, begins on F. The connection between the *Canzon per sonar noni toni a 8* and the motets is exemplified further by the fact that the instrumental work ends with exactly the same plagal cadence as we find at the beginning and end of *In ecclesiis*—respectively its transposition in *Benedictus es, Dominus*—, although it is written in the authentic mode of the modal pair on A, as its title indicates.

The “Monte Romanesca” sequence is also found three times in the exceptional *O Iesu mi dulcissimi*, which Denis Arnold (1979, p. 103) declared as “perhaps the finest motet in the whole *Sacrae Symphoniae* [1597]”. Furthermore, chromatic-third relationships can also be found in this work and are probably the first instance of Gabrieli using such “madrigalism” in his sacred music.¹² Both compositional strategies evidently proved to be effective and favourite tools of Gabrieli’s style in the following years, as they occur in several motets published in the 1615 collection. Two reworkings of *O Iesu mi dulcissimi*, one from the posthumous print (Ch. 56) and a version that has survived in manuscript form (Ch. 140), which use chromatic-third relationships and the “Monte Romanesca” even more extensively than the earlier version and thus places it in proximity to *Benedictus es, Dominus* and *In ecclesiis*, confirm this assumption especially. That the later versions of *O Iesu mi dulcissimi* are reworkings of the version of 1597 becomes clear by virtue of the fact that all three versions are composed in the

¹² For excerpts of passages with chromatic-third relationships in *O Iesu mi dulcissimi* (1597), see Arnold 1979, p. 104.

same mode and share some near-identical passages as Richard Charteris (1988, p. 317) has already pointed out.¹³ There are, however, no obvious motivic similarities with either *Benedictus es, Dominus* or *In ecclesiis*.

2. Alessandro Tadei's *Missa sine nomine*

The biography of Alessandro Tadei (c. 1585–1667), a musician who was mainly active as an organist and composer in Austria in the first half of the seventeenth century, has been examined by Hellmut Federhofer in his article “Alessandro Tadei, a Pupil of Giovanni Gabrieli” (1952), which focuses on Tadei's ties with Gabrieli and discusses his large-scale *Missa sine nomine*. The mass is preserved in a set of four manuscript choir books in the Austrian National Library in Vienna, which was in use by the court chapel of Archduke and Emperor Ferdinand II. (1578–1637) in Graz and Vienna—the institution where Tadei served as organist for many years (Federhofer 1952, p. 119–20) —and which was edited and published by Walter Jesinghaus in 1937.¹⁴ The work is composed in a typical Venetian polychoral style, and on first sight shares no obvious similarities with Gabrieli's *In ecclesiis* or *Benedictus es, Dominus*. However, a more detailed analysis reveals some striking correlations between the three compositions. In fact, the aforementioned “Monte Romanesca”, which appears once in *Benedictus es, Dominus*, occurs exactly nine times in both *In ecclesiis* and Tadei's mass. The first “Monte Romanesca” is found in bars 76–78 of the *Kyrie* with the progression B \flat (C)–F(G)–C(D)–G(A)–D, the second in bars 54–57 of the *Gloria* (B \flat –F–C–Gm–Dm–A) and the third and fourth in bars 84–90 (F(G)–C(D)–G(A)–Dm; in triple time), as well as in bars 102–08 (a repetition of the latter section; see Exs. 12–14).

¹³ Richard Charteris (1995, p. 496) also mentioned that “the practice of self-borrowing when setting the same (or an almost identical) text is seen in some of Gabrieli's other works”.

¹⁴ Digitalized versions of the four manuscript choir books (Austrian National Library, Ms. 16702) can be found at:
https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_6568112&order=1&view=SINGLE
https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_6575083&order=1&view=SINGLE
https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_6806808&order=1&view=SINGLE
https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_6813674&order=1&view=SINGLE
(July 14, 2021).

Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son

Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son

B \flat (C) F (G) C (D) G (A)D

Example 12: A. Tadei, *Missa sine nomine*, Kyrie (b. 76–78).

de - pre - ca - ti - o - - nem de - pre - ca - ti - o - - nem no

de - pre - ca - ti - o - - nem de - pre - ca - ti - o - - nem de - pre - ca - ti - o - - nem no

B \flat F C Gm Dm A

Example 13: A. Tadei, *Missa sine nomine*, Gloria (b. 54–57).

in glo-ri-a De-i pa-tris

glo-ri-a De-i Pa-tris in glo-ri-a De-i Pa-tris

F (G) C (D) G (A) Dm

Example 14: A. Tadei, *Missa sine nomine*, *Gloria* (b. 84–90/102–08).

In bars 37–39 of the *Credo*, the fifth appearance of the sequence occurs with the progression F–C–Gm–Dm–A (Ex. 15). The sixth such sequence arises in bars 79–82 of the *Credo*. Again, its appearance is varied, but the upward movement of the characteristic second is still clearly audible: F(C)(G)–C(Gm)(D)–Gm(Dm)(A)–D (Ex. 16). The seventh “Monte Romanesca” occurs at bars 138–41 of the same movement. Once again, it starts on B \flat : B \flat (C)–F(G)–C(D)–Gm(A)–D (Ex. 17). The identical phrase is repeated a few bars later (b. 145–48). Finally, the *Benedictus* (b. 29–30) contains the ninth “Monte Romanesca” of the mass, this time appearing as a near-literal harmonic quotation of the “Alleluia” of Gabrieli’s *In ecclesiis*: F(G)–C(D)–G(A)–D (Ex. 18).

om-ni-a fa-cta sunt per quem om-ni-a fa-cta sunt, om-ni-a fa-cta

per quem om-ni-a fa-cta sunt, per quem om-ni-a fa-cta

F C Gm Dm A

Example 15: A. Tadei, *Missa sine nomine*, *Credo* (b. 37–39).

ter-ti-a di-e ter-ti-a di-e

ter-ti-a di-e

F (C) (G) C (Gm) (D) Gm (Dm) (A) D

Example 16: A. Tadei, *Missa sine nomine*, *Credo* (b. 79–82).

et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li

vi-tam ven-tu-ri sae-cu - li et vi-tam ven - turi sae-cu - li

B \flat (C) F (G) C (D) Gm (A) D

Example 17: A. Tadei, *Missa sine nomine*, *Credo* (b. 138–41/145–48).

no - mi - ne Do - mi - ni in No - mi - ne Do - mi - ni

in no - mi - ne Do - mi - ni

F (G) C (D) G (A) D

Example 18: A. Tadei, *Missa sine nomine*, *Benedictus* (b. 29–30).

That the “Monte Romanesca” sequence should occur nine times within a single work is noteworthy in itself (see Table 2).¹⁵ Yet more remarkable is that this is the identical number of times the same phenomenon is found in *In ecclesiis*.

Section	Scoring	Monte Romanesca
Primum Kyrie	Ch I + Ch IV	
Christe	Ch I + Ch II + Ch IV	
Ultimum Kyrie	tutti	M.R.
<u>Gloria</u>		
‘Et in terra pax’	2 T + 2 A solo	
‘Gratias agimus tibi’	tutti	
‘Qui tollis’	tutti	M.R.
‘Tu solus’	C, A, 2 T solo + 6 Instr.	
‘Cum Sancto Spirito’	tutti	M.R. 2 times
<u>Credo</u>		
‘Patrem omnipotentem’	tutti	
‘Deum de Deo’	2 A solo + 3 Instr.	
‘Per quem omnia’	tutti	M.R.
‘Crucifixus’	Ch II solo (5 voices)	
‘Et resurrexit’	tutti	M.R.
‘Et in spiritum sanctum’	2 T solo+ 6 Instr.	
‘Simul adoratur’	tutti	
‘Et vitam venturi saeculi’	tutti	M.R. 2 times
Sanctus	tutti	
Benedictus	tutti	M.R.
Agnus Dei	tutti	

Table 2: *Missa sine nomine* a 16 – structure.

¹⁵ Also in works by Tadei's colleagues at the Graz court, such as Reimundo Ballestra (2nd half of the 16th–1634) and Georg Poss (ca. 1570– after 1633), the “Monte Romanesca” sequence never appears extensively, just as it does with the composers mentioned above.

It is noteworthy that the “Monte Romanesca” sequence is distributed evenly throughout the entire work and employed as a rondo-like feature. Its structural and formal significance is confirmed by its occurrence exclusively in tutti sections, and its integrative effect is enhanced through repetition at the end of the longest mass movements, the *Gloria* and the *Credo*. The most convincing explanation for this striking feature in Tadei's mass is that the pupil was emulating the harmonic and formal properties of one of his teacher's most progressive and spectacular works, namely the “Monte Romanesca” sequences contained in *In ecclesiis*, which likewise act as a rondo-like harmonic progression. However, as an innovative composer in his own right, Tadei does not simply “copy and paste”. Rather, he subtly varies the appearance of the recurring sequence each time, a technique also used by Gabrieli (except in the Alleluias, where he does not vary the sequence).

There are yet more passages in Tadei's work that display a striking harmonic correlation to *In ecclesiis* and, by extension, to *Benedictus es, Dominus*. The aforementioned chromatic-third relationships, which Gabrieli employs for such dramatic effect in his two motets, are also used by Tadei in his mass, for example in bars 18 and 71 of the *Kyrie*, bars 12 and 49 of the *Gloria*, and, most impressively, between bars 46 and 47 of the *Credo* and between bars 17 and 18 of the *Sanctus*. Tadei intensifies the effect of the last two chromatic-third relationships by inserting a general pause (Exs. 19 and 20), which recalls the analogous passages of *In ecclesiis* and *Benedictus es, Dominus*.

Moreover, an analysis of the compositional structure of the melodic motives reveals an intriguing correspondence to the motets. The incipits of all movements in the *Missa sine nomine* of Tadei are based on the opening motive in the *Kyrie*, as Federhofer has previously noted: the *Gloria* begins with the second part of the *Kyrie*'s incipit; the opening of the *Credo* is created from a triad of the same incipit; and the *Sanctus* and *Agnus* repeat the first motive of the *Kyrie*, though with diminished note values in the latter (Federhofer 1952, p. 121). Like the “Monte Romanesca” sequences, the incipit of the *Kyrie* clearly acts as a corresponding link between the movements of the mass. Like *In ecclesiis* and *Benedictus es, Dominus*, it begins with the same diatonic tetrachord (whole, whole, and half steps), but here Tadei moves upwards rather than downwards, resulting in F2, G2, A2, and B♭2.

coe - - - lis, et

Example 19: A. Tadei, *Missa sine nomine*, *Credo* (b. 46–47).

ter - ra ple - ni

Example 20: A. Tadei, *Missa sine nomine*, *Sanctus* (b. 17–18).

As we have seen, Gabrieli's two motets are in different modes: *secondo modo* (on D) and *decimo modo* (on A). Unsurprisingly, Tadei also uses a plagal mode for his mass. As a consequence of his initial diatonic tetrachord, he composes in the *sesto modo* on F. It therefore appears that, with this further variation, Tadei follows his own creative impulse while still imitating the techniques used in the two motets by his teacher. Moreover, like Gabrieli's motets, each movement of Tadei's mass ends on a plagal cadence.

An additional reason for Tadei's decision to write in the *sesto modo* can be found directly in our analysis of *In ecclesiis*. The motet, in fact, exhibits a distinctive feature with regard to modes. According to Zarlino, melodies in the tenth mode usually begin on E, C, and A, and the main cadences are, so to speak, formed on these notes.¹⁶ Gabrieli follows these guidelines throughout in *In ecclesiis*, except in the *Alleluia* refrain and the harmonically peculiar "*Deus, Deus' adiutor noster*" episode. Both, in fact, begin on F—a strikingly alien sound in the

¹⁶ Zarlino 1558, p. 332: "Del Decimo modo ... Li suoi Principij regolari sono nelle chorde e, c, a & E; similmente le sue Cadenze."

tenth mode. This, then, would appear to have been another point of reference for Tadei in using his teacher's work as a model for his own composition, written in the plagal mode on the very same note of F, that is in *sesto modo*.

As we have seen, the instrumental participation in both motets is very similar. But what about the *Missa sine nomine*? Tadei's work is composed for sixteen voices divided into four choirs. A more detailed analysis reveals that, as with *In ecclesiis*, the mass employs a four-part *capella*, four soloists, several instruments, and an independent basso continuo line. In *In ecclesiis*, the six instruments are grouped together, and, in longer passages, the solo voices (SATT) are accompanied by the basso continuo. Instrumentation in the *Missa sine nomine* is not specified, but nine of the sixteen parts lack text, and in three of the textless parts of the Gloria the presence of the words "Non Sonate" (b. 64) and "Sonate" (b. 72; Ex. 21) confirms their intended instrumental execution.



Example 21: A. Tadei, *Missa sine nomine*, *Gloria*, A-Wn, Ms. 16702, "Primus Chorus", fos. 102^v–103^r.

Vocal solos, "presumably" to be accompanied by an independent basso continuo, occur only in very few places in the mass, notably at the beginning of the Gloria, where a vocal ensemble similar to the group of soloists in *In ecclesiis* emerges (see Table 2). A basso continuo part of the mass has not survived. Its

existence, however, is suggested by the cadential formulae at the end of virtually every solo phrase and by the chromatic-third relationship in bar twelve at “*adoramus*”, which, without the support of the full chords, does not seem musically coherent (Ex. 22).¹⁷

The image shows a musical score for three parts: Altus Ch II, Tenor Ch IV, and B.C. (Basso Continuo). The Altus and Tenor parts are marked 'solo' and contain Latin lyrics. The B.C. part is marked '(missing?)'. The lyrics for Altus Ch II are: Lau - da - mus te be - ne - di - ci - mus te, ad - o - ra - mus. The lyrics for Tenor Ch IV are: Lau - da - mus te ad - o - ra - mus. The B.C. part is marked '(missing?)'.

Example 22: A. Tadei, *Missa sine nomine*, *Gloria* (b. 9–12).

Also, the aforementioned instruction “*Non Sonate*” in the *Gloria* clearly points to at least one additional supporting chordal instrument: the given notes would have been tacet in the melody instruments and therefore most likely played by a keyboard instrument, such as an organ. Moreover, Tadei's motet *O beatum Carolum* for soprano, alto and basso continuo, published in the print *Parnassus musicus Ferdinandaeus* (1615), shows Tadei to be an early exponent of works for few voices with basso continuo (Federhofer 1952, p. 119); so it is quite possible that he employed similar techniques a few years earlier.

3. Self-quotation, Reworking, and Emulation – Conclusion

Evidently, Alessandro Tadei did not consciously compose a *missa ad imitationem* or *parody mass*, for he called this large-scale work a “*Missa sine nomine*”.¹⁸ But it is clear from the observations made above that *In ecclesiis* and

¹⁷ It is highly likely that there was an extra part for basso continuo, performed by an organ—the convention in sacred music of this period. There would have been no need to notate the basso continuo in the choir books, as the organ player would not have been able to read from a choir stand.

¹⁸ On the terms *missa ad imitationem* and *parody mass*, see: Brinzing; Finscher 2016.

Tadei's mass share too many harmonic peculiarities to be dismissed as mere coincidence. As Tadei is known to have been a pupil of Gabrieli, it seems likely that in his *Missa sine nomine* he emulated one of his teacher's most accomplished works, perhaps as an act of homage. Thus, Tadei very likely must have undertaken a thorough study and analysis of *In ecclesiis* and, continuing the creative process, used this analysis as the basis for a new composition. The young organist received his musical training from Giovanni Gabrieli from 16 March 1604 until 16 September 1606 at the Archduke's expense and lodged with his teacher (Federhofer 1952, p. 116–27). There is evidence that, some time after finishing his studies, Tadei returned to Venice in the first half of 1610 to hand over a monetary gift from Archduke Ferdinand to his former teacher. As has been asserted by Hellmut Federhofer (1952, p. 119–20), Tadei's mass had been copied in the manuscript choir books (A-Wn, Ms. 16702) around 1610. Aided by a survey of the watermarks of the manuscript-paper in question, Steven Saunders (1995, p. 171–73) has concluded that the layer containing Tadei's mass was most likely transcribed by the Graz court copyist Georg Kuglmann between 1606 and 1610. The close relationship Tadei had with Gabrieli could have enabled him to have first-hand access to the motet in manuscript form, for it was not published until 1615.

As other studies have shown, emulation, homage, and even competition between composers were long-held traditions at the beginning of the seventeenth century and can be traced at least to the middle of the fourteenth century.¹⁹ In this regard it would be very interesting to determine a chronology of the composition dates of all three main works in this study. But with no further references, any attempt to do so would be pure speculation.

The comparative analysis based on the above considerations reveals striking harmonic, motivic, and formal similarities between Gabrieli's motets *Benedictus es, Dominus, In ecclesiis* and Tadei's *Missa sine nomine*. To a lesser extent, these works also resemble each other in their use of solo voices and instruments. The clear similarities between Gabrieli's two motets suggest that *In ecclesiis* is a reworking of *Benedictus es, Dominus*, though the reverse remains a possibility. In any case, the study of Gabrieli's self-quotation and reworking process confirms

¹⁹ Lockwood 1962/1966, Mayer-Brown 1982, Wegman 1989, Meconi 1994 a/b, Niemöller 1995, Brinzing; Finscher 2016.

the importance of such strategies in his own work, especially if pieces such as *O Jesu mi dulcissimi* of 1597, its reworkings, and the *Canzon noni toni a 8* (1597) are considered as well.

It is very likely that Tadei intentionally emulated these characteristic techniques of his teacher and, indeed, might even have been encouraged to do so. Of course, that Tadei consciously emulated his teacher cannot wholly be proven without further evidence, and it remains possible, though very unlikely, that Tadei's imitation of the rondo-like "Monte Romanesca", the chromatic third relationships, and the use of a similar motivic approach in his mass was entirely subconscious. Nonetheless, Tadei's copying of Gabrieli's techniques would have been a receptive process, even if such imitation occurred on a subconscious level.

The comparative analysis of these works reveals the use of highly sophisticated harmonic, motivic, and formal compositional strategies for large-scale works at the "dawn of the Baroque" era, and at the very least, documents the special teacher-student relationship that Gabrieli and Tadei evidently shared.

References

1. Arnold, Denis. 1962. *Giovanni Gabrieli*. Opera omnia (CMM 12, 3). Rome: American Institute of Musicology.
2. _____. 1997. *Giovanni Gabrieli and the Music of the Venetian High Renaissance*. London: Oxford University Press.
3. Brinzing, Arming; Finscher, Ludwig. 2016. Parodie und Kontrafaktur, Parodie und Kontrafaktur bis 1600, Die Parodie im 16. Jahrhundert. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Online edition. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13263>.
4. Charteris, Richard. 1988. Giovanni Gabrieli's three settings of 'O Jesu mi dulcissime', etc. *Music and Letters*, v. 69, n. 2, p. 317–18.
5. _____. 1995. Newly Discovered Manuscript Parts and Annotations in a Copy of Giovanni Gabrieli's "Symphoniae sacrae" (1615). *Early Music*, v. 23, n. 3, p. 487–96.
6. _____. 1996a. *Giovanni Gabrieli (ca. 1555–1612). A Thematic Catalogue of his Music with a Guide to the Source Materials and Translations of his Vocal Texts*. Stuyvesant: Pendragon Press.

7. ___. 1996b. *Giovanni Gabrieli. Opera omnia* (CMM 12, 5). Neuhausen: Hänssler Verlag.
8. Croce, Giovanni. 1594. *Motetti a Otto Voci di Giovanni Croce Chiozotto*. Venice: Apresso Giacomo Vincenti (RISM A/I C 4429).
9. ___. 1604. *Motetti a Otto Voci...libro secondo*. Venice: Giacomo Vincenti (RISM A/I C 4437).
10. Fairleigh, James P. 1983. Italian Prototypes of the Baroque 'Ritornello'. *Bach*, v. 14, n. 3, p. 2–11.
11. Federhofer, Hellmut. 1952. Alessandro Tadei, a Pupil of Giovanni Gabrieli. *Musica Disciplina*, v. 6, p. 115–131.
12. Gabrieli, Andrea and Gabrieli, Giovanni. 1587. *Concerti di Andrea, et di Gio: Gabrieli organisti*. Venice: Angelo Gardano (RISM A/I G 58, A/I G 85, B/I 1587¹⁶).
13. Gabrieli, Giovanni. 1597. *Sacrae symphoniae*. Venice: Angelo Gardano (RISM A/I G 86).
14. ___. 1615. *Sacrae symphoniae...liber secundus*. Venice: Stampa del Gardano; aere Bartolomei Magni.
15. Gerbino, Giuseppe. 2001. "Romanesca." *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023732>.
16. Gjerdingen, Robert. 2007. *Music in the Galant Style*. Oxford: Oxford University Press.
17. Jesinghaus, Walter. 1937. *Alessandro Tadei da Gandria. Missa sine nomine 16 voci a capella*. Lugano: the author.
18. King, George. 1972. Thematic Transformations in Giovanni Gabrieli's Motet 'In Ecclesiis'. *Ars Nova*, v. 4, p. 24–37.
19. Lanfranco, Giovanni Maria. 1533. *Scintille di musica*. Brescia: Lodovico Britannico.
20. Lockwood, Lewis. 1962. A View of the Early Sixteenth-Century Parody Mass. In: Mell, Albert (ed.) *Twenty-Fifth Anniversary Festschrift (1937–1962) of Department of Music, Queen's College of the City of New York*. New York: Department of Music Queen's College Press, p. 53–77.
21. ___. 1966. On 'Parody' as Term and Concept in 16th-Century Music. In: La Rue, Jan (ed.). *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*. New York: W.W. Norton & Co, p. 560–75.

22. Mayer Brown, Howard. 1982. Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance. *Journal of the American Musicological Society*, v. 38, p. 1–48.
23. Meconi, Honey. 1994a. Does Imitatio Exist? *The Journal of Musicology*, v. 12, n. 2, p. 152–78.
24. ___. 1994b. Art-Song Reworkings: An Overview. *Journal of the Royal Musical Association*, v. 119, n. 1, p. 1–42.
25. Menke, Johannes. 2009. Historisch-systematische Überlegungen zur Sequenz seit 1600. In: Utz, Christian; Zenck, Martin (eds.) *Passagen. Theorien des Übergangs in Musik und anderen Kunstformen*. Saarbrücken: Pfau, p. 87–111.
26. ___. 2015. *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance*. Laaber: Laaber Verlag.
27. Niemöller, Klaus W. 1995. Parodia – Imitatio. Zu Georg Quitschreibers Schrift von 1611. In: Laubenthal, Annegrit; Kusan-Windweh, Kara (eds.) *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*. Kassel: Bärenreiter, p. 174–80.
28. Rice, John A. n.d. *Climbing Monte Romanesca: Eighteenth Century Composers in Search of the Sublime*.
https://www.academia.edu/32429345/Climbing_Monte_Romanesca_Eighteenth_Century_Composers_in_Search_of_the_Sublime.
29. Santa María, Tomás de. 1565. *Arte de Tañer Fantasia. Segunda parte*. Valladolid: Francisco Fernandez.
30. Saunders, Steven. 1995. Giovanni Priuli's Missa sine nomine and the Legacy of Giovanni Gabrieli. *Journal of Musicological Research*, v. 14, p. 169–91.
31. Victoria, Tomás Luis de. 1600. *Missæ Magnificat, Motecta Psalmi*. Madrid: Apud Ioannem Flandrum.
32. Stivori, Francesco. 1601. *Concenti musicali a otto, dodeci, et a sedici voci ... libro secondo*. Venice: Ricciardo Amadino (RISM A/I S 6453).
33. ___. 1603. *Madrigali et canzoni a otto voci ... libro terzo de suoi concerti*. Venice: Ricciardo Amadino (RISM A/I S 6455).
34. ___. 1605. *Musica austriaca nella quale Francesco Stivorio*. Venice: Ricciardo Amadino (RISM A/I S 6456).
35. Wegman, Rob C. 1989. Another 'Imitation' of Busnoys's Missa L'Homme armé – and Some Observations on Imitatio in Renaissance Music. *Journal of the Royal Musical Association*, v. 114, n. 2, p. 189–202.

36. Wiermann, Barbara. 2005. *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
37. Zarlino, Gioseffo. 1558. *Le institutioni harmoniche*. Venice: The author.

O atonalismo, a dodecafonía e a música nacional de Eunice Katunda em *Variações sobre um tema popular* e *Quatro epígrafes*

*Atonalism, dodecaphony, and national music by Eunice Katunda in
Variações sobre um tema popular and Quatro epígrafes*

Marisa Milan Candido
Amilcar Zani Netto
Eliana Monteiro da Silva
Universidade de São Paulo

Resumo: Este artigo discute o emprego de técnicas e procedimentos da música atonal e dodecafônica pela compositora brasileira Eunice Katunda nas obras *Variações sobre um tema popular* e *Quatro epígrafes*, compostas, respectivamente, em 1943 e 1948. Partindo da pergunta feita pela compositora em texto intitulado *Atonalismo, dodecafonía e música nacional* (1952)¹ “É possível fazer música atonal, ou dodecafônica, de caráter nacional?”, propõe-se uma reflexão sobre os caminhos percorridos por Eunice Katunda nas duas primeiras fases de sua trajetória composicional – a Fase de Formação (até 1945) e a Fase Música Viva (1946-50)², quando foram compostas as obras citadas. Estas obras foram analisadas de acordo com bibliografia condizente com os períodos abordados e comparadas a outras composições estudadas e/ou apresentadas por Eunice Katunda em recitais, tais como os ciclos *Guia Prático*, *Brinquedo de Roda* e *Cirandas*, de Heitor Villa-Lobos, e aos procedimentos usados por Camargo Guarnieri e Hans-Joachim Koellreutter.

Palavras-chave: Eunice Katunda. Atonalismo. Dodecafonismo. Nacionalismo. Compositora Brasileira.

¹ Cf. Katunda *apud* Kater 2020, p. 157.

² A divisão da obra composicional de Eunice Katunda em 4 fases, intituladas Fase de Formação, Fase Música Viva, Fase Nacionalista e Fase Final, é um dos objetivos da pesquisa de Doutorado em andamento de Marisa Milan Candido. Essa divisão já foi apresentada em publicações como Zani; Monteiro da Silva; Candido (2019, p. 117), entre outros.



Abstract: This article examines the use of atonal and dodecaphonic music techniques and procedures by the Brazilian composer Eunice Katunda in the works *Variations on a popular theme* and *Four epigraphs*, composed, respectively, in 1943 and 1948. Starting from the enquire placed by the composer in a text entitled *Atonalism, dodecaphony and national music* (1952) “Is it possible to compose atonal or dodecaphonic music of national character?”, the article poses a reflection about the paths taken by Eunice Katunda in the first and second phases of her compositional trajectory – a Formation Phase (until 1945) and the *Música Viva* Phase (1946-50), when the aforementioned works were composed. These works were analyzed according to pertinent bibliography and compared to other compositions studied and/or performed by Eunice Katunda in recitals, such as the series *Guia Prático*, *Brinquedo de Roda* and *Cirandas*, by Heitor Villa-Lobos, and to the procedures used by Camargo Guarnieri and Hans-Joachim Koellreutter.

Keywords: Eunice Katunda. Atonalism. Dodecaphonism. Nationalism. Brazilian composer.

1. Introdução

A primeira metade do século XX testemunhou o esforço da maioria dos países latino-americanos por criar uma cultura e uma arte de caráter nacional, que afirmasse a identidade de cada um deles, bem como a do continente como bloco de língua latina – utilizando aqui o conceito atribuído a Maximiliano de Habsburgo para o termo América Latina³. Gérard Béhague (*apud* Bethell 1999, p. 339), que apontou a divisão do século XX em duas partes iguais, reconhecendo como correntes basilares o nacionalismo e o que chamou de experimentalismo (ambas denominações bastante amplas e sujeitas a controvérsias), justificou o crescimento do nacionalismo como estética e política pela reação à grande dependência social e econômica dos países latino-americanos em relação à Europa e aos Estados Unidos naquele período.

Por sua vez, ao menos no caso do Brasil, Anaís Fléchet (2011, p. 231) observa a existência de uma diplomacia musical que apoiaria e legitimaria a cristalização de uma estética nacionalista desde que o país recebeu “suas primeiras palmas internacionais, com a estreia de *Il Guarany* [de Antônio Carlos Gomes] na Scala de Milão na noite do dia 19 de março de 1870”. De acordo com a pesquisadora, “essa ópera foi tradicionalmente apontada como a origem do

³ De acordo com Funes (1996 *apud* Monteiro da Silva 2014), Maximiliano de Habsburgo chegou a este continente enviado por Napoleão III da França com a missão de formar um império apoiado pelos países de língua latina para deter o avanço dos Estados Unidos rumo ao sul das Américas.

nacionalismo musical brasileiro”, motivando, inclusive, a entrada da música “de maneira oficial no corpo diplomático, com a nomeação de Brazílio Itiberê da Cunha” em 1871 (*ibid.*).

Entre a nomeação de Itiberê como uma espécie de diplomata musical brasileiro na Europa e a apresentação de concertos de Heitor Villa-Lobos em Paris, em 1924 – passando pela criação da Sociedade Internacional de Música (SIM) em 1899, em que se divulgou a obra de compositores como Henrique Oswald e Alberto Nepomuceno –, o interesse europeu despertado pela música brasileira de caráter nacional (que trazia como elemento o exotismo que aguçava a curiosidade pelas culturas tropicais) reforçou, progressivamente, a continuidade do uso de materiais oriundos do que se entendia como folclore popular por compositores e compositoras.

Sendo a França consumidora desta arte e aliada da diplomacia brasileira⁴, não admira que autores como Villa-Lobos assimilassem em sua música técnicas influenciadas pelo impressionismo francês – como a colagem e justaposição de materiais diversos⁵ e o uso de coleções referenciais como a de tons inteiros e a pentatônica⁶ – obtendo, a partir destas práticas, toda uma nova gama de cores

⁴ Neste período Luiz Martins de Souza Dantas era embaixador brasileiro em Paris.

⁵ O uso do termo colagem é aqui emprestado das técnicas utilizadas na música concreta e eletroacústica, que na década de 1960 manipularam materiais sonoros previamente criados (no caso da música concreta, gravados, e na música eletroacústica, produzidos eletronicamente) de forma a criar novas sonoridades por meio de sua justaposição e/ou sobreposição (Barrière 1996, p. 16, *apud* Silveira 2012, p. 81). Alexandre Ficagna (2008, p. 5) aponta a presença deste raciocínio já no séc. XIX, quando compositores impressionistas como Claude Debussy teriam feito uso deste tipo de prática utilizando sonoridades do tonalismo sem as relações hierárquicas características daquele sistema, concebendo-as como timbres, materiais dotados de expressão própria que serão organizados no discurso musical de maneira descontínua. Maria Lucia Pascoal (1989, p. 278) aponta, nos *Prelúdios* de Debussy, “um tratamento diferente das ideias: elas são transpostas, justapostas, aparecem em superposição e em fragmentos, formando assim uma nova estrutura de desenvolvimento”.

⁶ Segundo Vasconcelos (2014, p. 13), coleções (ou escalas) referenciais são conjuntos de classes de alturas não ordenados “dos quais se retiram conjuntos menores e que atuam como elementos unificadores, por suas propriedades abstratas específicas”. O autor cita como exemplos a coleção diatônica, de tons inteiros, octatônica, hexatônica, pentatônica, acústica e cromática.

harmônicas inusitadas⁷. Definindo-a como “atonalismo modal”, esta corrente derivada da escola franco-russa é vista por Coelho de Souza (2009, p. 141) como

[um] novo princípio de polimodalismo que diferencia a música desses compositores da música modal folclórica e erudita anterior à tonalidade. Esta corrente do atonalismo tem enorme importância para a música brasileira, [uma vez que] compositores modernistas brasileiros, como Villa-Lobos, não apenas foram influenciados, mas participaram diretamente do desenvolvimento dessa linguagem em obras-primas como *Rudepoema* e *Uirapuru*.

A preocupação de criar uma música de concerto que fosse, ao mesmo tempo, brasileira e moderna, dominou a discussão teórica e a atividade prática durante a primeira metade do século XX. De acordo com Barros (2013, p. 3), tal música deveria conjugar “as fontes folclóricas – cujo caráter brasileiro era indiscutível na época – com a proficiência técnica desenvolvida no contato com a alta cultura europeia”.

Isso significou, para alguns autores e autoras, mesclar materiais de origem popular a elementos da chamada música de concerto tradicional – baseada, por um lado, no contraponto dos séculos XVI e XVII aliado a técnicas de variação e desenvolvimento motivico, características da música germânica dos séculos XVIII e XIX, e, por outro, nos procedimentos de colagem e justaposição de materiais antagônicos derivados da música franco-russa da virada do século XIX para o XX.

Entre estes(as) criadores(as) encontrava-se Eunice do Monte Lima Catunda, conhecida no meio musical como Eunice Katunda.

2. Eunice Katunda e suas duas primeiras fases composicionais

Eunice Katunda (Rio de Janeiro, 14/03/1915 – São José dos Campos, 03/08/1990) foi compositora, pianista, regente e professora. Foi autora também de uma vasta produção literária, além de atuar em outras atividades, tais como radialista, arranjadora, etc.

Sua trajetória evidencia quatro momentos distintos, relacionados tanto à produção composicional como às atividades, filiações estéticas e artísticas por ela

⁷ Tais técnicas foram exploradas por compositores como Béla Bartók, que, entre outros, deu importantes contribuições pela pesquisa e emprego de modos folclóricos de seu país, Hungria, e regiões vizinhas.

desempenhadas. Estes momentos foram designados pelos autores como Fase de Formação (até 1945), Fase Música Viva (1946–1950), Fase Nacionalista (1951–1968) e Fase Final (Após 1968).

No presente artigo abordaremos as duas fases iniciais da compositora, em que ela adota, respectivamente, uma escrita tradicional influenciada pelo movimento modernista, e uma outra que poderíamos identificar como internacionalista, pelo emprego da técnica dodecafônica. Essas fases serão aqui representadas pelas obras *Variações sobre um tema popular* (1943) e *Quatro epígrafes* (1948).

Um breve relato dessas duas primeiras fases se faz necessário para a compreensão do contexto de produção das obras e das atividades exercidas por Eunice em cada momento, bem como para refletir sobre em que medida esta produção dialoga com o artigo *Atonalismo, dodecafonía e música nacional* escrito pela compositora em 1952 e publicado pela revista *Fundamentos*.

2.1. Fase de Formação

Eunice Katunda iniciou seus estudos formais de piano ainda muito criança, aos cinco anos de idade. Ao longo dos anos aqui nomeados como Fase de Formação, passou pela orientação de diferentes professores(as) de piano e de matérias teórico-musicais, a citar Branca Bilhar, Oscar Guanabarro, Furio Franceschini, Marietta Lion e Camargo Guarnieri. Estas personalidades marcaram e influenciaram suas atividades como pianista e compositora, sendo inclusive possível encontrar textos escritos pela própria Eunice a respeito das aulas e seus reflexos, como, por exemplo, *Riquezas da Tradição* dedicado a Branca Bilhar e *Furio Franceschini, meu primeiro Maestro di Música*.

A musicista também iniciou suas apresentações públicas ainda quando criança, especificamente no período em que foi orientada por Branca Bilhar. Em 1925 participou de um concurso infantil e em 1927 realizou seu primeiro Recital de Piano, sendo que nestas duas primeiras performances públicas tocou peças de sua professora (Branca Bilhar) – *Reminiscência* e *Bailado Indígena*. Após a orientação de Branca, passou a ter aulas com Guanabarro e teve seu primeiro

contato com um repertório de técnica pianística e com obras de Villa-Lobos, embora a contragosto de seu professor na época.⁸

A atividade de Eunice como pianista aumentou com o passar dos anos, as mudanças de professor(a) e até mesmo de cidade. Assim, após se casar com o matemático Omar Catunda (de quem herdou o sobrenome)⁹ e já na cidade de São Paulo, iniciou seus estudos teóricos musicais com Furio Franceschini e passou a ter aulas de piano com Marietta Lion. A partir deste momento, suas apresentações de piano, até então baseadas principalmente no repertório musical tradicional europeu – com obras de Bach, Mozart, Beethoven e Chopin – passaram a incluir mais peças de compositores brasileiros como, por exemplo, Frutuoso Viana e Villa-Lobos.

A inclusão das peças brasileiras em seu repertório acentuou-se ainda mais após começar a ter aulas de composição e piano com Camargo Guarnieri, em 1943. Este foi um período muito fértil para sua carreira de intérprete, pois contou com uma carta de recomendação de Heitor Villa-Lobos para realizar uma viagem à Argentina divulgando obras do compositor¹⁰.

A recomendação de Villa incidiu positivamente também sobre a carreira de Eunice Katunda como compositora, já que durante a citada turnê estreou sua primeira obra composta segundo a orientação de Guarnieri: *Variações sobre um tema popular*¹¹. Sobre esta obra se falará mais adiante neste artigo.

É importante ressaltar as críticas positivas recebidas por Eunice pelos vários recitais realizados em Buenos Aires, dos quais destaca-se o Recital de

⁸ Eunice foi uma das únicas alunas de Guanabarro a tocar peças de Villa-Lobos, embora não tenha registro deste repertório em recitais da época. Aparentemente esta era uma iniciativa da própria pianista, já que seu professor apresentava críticas ao compositor e até mesmo o satirizava. Nas entrevistas concedidas por Eunice a Kater na década de 80, no qual os autores da presente pesquisa tiveram acesso integral, Eunice cita que Guanabarro chegou a lhe perguntar se ela conhecia a última peça de Villa-Lobos chamada “Maria limpa o piano”, e que em seguida ele “passava a mão sobre o teclado [do instrumento] de qualquer jeito”.

⁹ Eunice se casou aos 19 anos, em 1934. Em 1968 se divorciou oficialmente e passou a assinar Katunda (com K) como nome artístico (Kater 2020, p. 31. 56).

¹⁰ Villa-Lobos, na época também diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, considerava Eunice Katunda uma “excelente pianista que interpreta[va] com consciência e destacado temperamento” (Kater 2020, p. 39).

¹¹ Eunice compôs duas peças no período chamado como Fase de Formação: *Variações sobre um tema popular* (piano solo) e *Lamento arabo* (contralto e cordas). No entanto, a última peça citada foi extraviada.

Música Brasileira, em que interpretou peças de Branca Bilhar, Ernesto Nazareth, Camargo Guarnieri, Frutuoso Viana, Lorenzo Fernandes e Villa-Lobos¹².

2.2. Fase Música Viva

A segunda fase composicional de Eunice, aqui chamada Música Viva, é estabelecida a partir do contato de Eunice Katunda com Hans-Joachim Koellreutter em 1946 no Rio de Janeiro. Sua relação com o professor, flautista, compositor e, na época, um dos principais signatários e idealizadores de um movimento de renovação da música brasileira denominado Música Viva, iniciou por meio de aulas de harmonia e criação musical.

O movimento Música Viva tinha como objetivo a divulgação e a promoção de obras musicais modernas da época e também peças do período tradicional pouco divulgadas no Brasil. Utilizava como ferramenta atividades de publicações, edições musicais, recitais comentados, programas radiofônicos, entre outros. Nesse contexto formou-se, em 1944, o grupo de compositores Música Viva, reunindo inicialmente Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe e Koellreutter. O grupo foi ampliado em 1946, com o ingresso de Edino Krieger e da própria Eunice Katunda¹³.

Eunice participou de diversas atividades do movimento, seja como pianista, como compositora, radialista ou redatora de artigos nos boletins informativos. No programa radiofônico Música Viva realizado na rádio PRA-2, por exemplo, interpretou, muitas vezes em primeira audição brasileira, peças de compositores como Alban Berg, Pe. Manuel Rodrigues Coelho, Camargo Guarnieri, Paul Hindemith, Hans-Joachim Koellreutter, Edino Krieger, Juan

¹² O *Recital de Música Brasileira*, realizado em 1944 durante a turnê de Eunice em Buenos Aires, teve o patrocínio do Instituto Livre de Cultura Integral e foi acompanhado por uma conferência do crítico musical argentino D. Gastón Talamon. Entre as peças apresentadas constaram *Samba Sertanejo*, de Branca Bilhar; *Tanguinho*, de Ernesto Nazareth; *Valsa e Dança brasileira*, de Camargo Guarnieri; *Corta Jaca*, de Frutuoso Viana; *Cateretê*, de Lorenzo Fernandes; e por fim as *Cirandas Therezinha de Jesus*, *A pobre Cega*, *A procura de uma agulha*, *Plantio Caboclo* e *Miudinho*, do compositor Villa-Lobos.

¹³ Uma discussão aprofundada sobre a constituição, atuação e dissolução do grupo Música Viva (1944–1950) foi realizada por Candido (2017) em sua pesquisa de mestrado.

Carlos Paz, César Guerra-Peixe, Henry Purcell, Camillo Togni e Heitor Villa-Lobos, além de obras de seu próprio catálogo¹⁴.

Realizou também recitais nacionais e internacionais enquanto esteve ligada ao movimento, como a apresentação solo no Recital Autores de Vanguarda e em diversas audições coletivas de Música Contemporânea promovidas pelo Música Viva¹⁵.

Apresentou-se no exterior em decorrência de uma viagem para a Europa em 1948, na qual teve a companhia de Koellreutter e de outros colegas para participar do *Curso Internacional de Regência* ministrado pelo professor Hermann Scherchen na *Bienal de Veneza*. Nessa viagem, que terminou sendo prolongada por quase um ano, Eunice obteve grande destaque como intérprete oficial do grupo na Itália e na Suíça¹⁶.

Já em relação à composição, Eunice compôs sete obras enquanto esteve ligada ao Música Viva - *Negrinho do Pastoreio* (1946), *Cantos à morte* (1946), *Sonatina* (1946), *Salmo 82* (1947), *Quatro epígrafes* (1948), *Lirici greci* (1949) e *Quinteto Schoenberg* (1949) – sendo possível identificar o emprego da técnica dodecafônica¹⁷ em algumas dessas composições como, por exemplo, em *Quatro Epígrafes*.

O uso da técnica dodecafônica, bem como o posicionamento político de vários(as) integrantes do grupo Música Viva¹⁸, tornou-se praticamente a marca pela qual o grupo ficou registrado na história da música brasileira.

¹⁴ Sobre compositores e obras interpretadas nos programas radiofônicos Música Viva, cf. Kater 2001b, p. 289–301.

¹⁵ Digno de nota é o evento realizado na União Cultural Brasil-Estados Unidos de São Paulo, em que a pianista interpretou obras de Cláudio Santoro, Guerra-Peixe, Koellreutter e de autoria própria.

¹⁶ Eunice Katunda estreou, entre outros, o *Ludus tonalis* (1942) de Paul Hindemith na Itália e no *Congresso Internacional de Compositores Dodecafônicos*, realizado em Lugano.

¹⁷ A técnica dodecafônica, ou dodecafonismo, foi um método criado por Arnold Schoenberg para compor usando os doze sons da coleção cromática a partir de séries ordenadas sem a repetição de qualquer elemento. A construção melódica e harmônica do discurso se dá através de recursos do contraponto, tais como retrógrado, inversão e retrógrado da inversão da série originalmente proposta.

¹⁸ Eunice Katunda, Esther Scliar, Claudio Santoro, Cesar Guerra-Peixe, entre outros(as), se filiaram ao partido Comunista entre a primeira e a segunda metade do século XX.

3. Atonalismo, dodecafonía e música nacional

A discussão que motivou Eunice Katunda a escrever e publicar, em 1952, o texto *Atonalismo, dodecafonía e música nacional* na revista *Fundamentos*, partiu de uma carta de Claudio Santoro sobre os riscos identificados no uso da técnica dodecafônica para as novas gerações de músicos no Brasil de 1948. Santoro, que em 1941 já assumia uma postura crítica em relação à construção de uma “escola de composição brasileira” a partir do que considerava um simples “aproveitamento temático” do folclore nacional – propondo o estudo deste material baseado “em sua origem, não histórica, mas técnica” (Santoro p. 7, *apud* Mendes 2009, p. 21) – se interessou pelo método de escrever com os 12 sons da escala (ou coleção) cromática em torno de 1940, quando foi estudar com o criador do Música Viva. Mendes (*ibid.*, p. 24) conta que foi por intermédio de Koellreutter que “Santoro pôde lançar mão do rigor lógico do sistema dodecafônico para organizar e justificar a linguagem marcadamente cromática que vinha praticando de forma instintiva até então”. Entretanto, o compositor mudaria radicalmente de opinião após frequentar o II Congresso de Compositores Progressistas de Praga¹⁹, onde se pregou o Realismo Socialista. Tal estética, se pudermos chamar assim, defendia uma

educação musical fundamentada nas bases populares e folclóricas de cada região, e estudo destas mesmas manifestações musicais para subsidiar o material utilizado na composição, de forma a construir uma música com identidade nacional e “positiva”, capaz de penetrar nas camadas mais populares da sociedade (Hartmann 2010, p. 462).

De personalidade apaixonada e dada a posicionamentos radicais, Eunice a princípio respondeu a Santoro com o texto *Problemas musicais contemporâneos*, datado de 1950 e publicado na *Folha de S. Paulo*, onde defendeu a ideia de que:

Como toda técnica, o atonalismo só tem valor por servir a uma necessidade de expressão artística. A dodecafonía resulta do atonalismo. O atonalismo só teve um período muito restrito como atitude estética. Também não foi Schoenberg quem o inventou. Existiu de fato em toda música que não adotou o sistema absolutista de predominância da Tônica. (Katunda 1950, p. 1).

De fato, a compositora falou com propriedade sobre o uso do atonalismo como, simplesmente, uma alternativa ao sistema rígido de predominância da

¹⁹ Kater se refere ao evento frequentado por Santoro em Praga como II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais (cf. Kater 2020, p. 66).

tônica. Em suas *Variações sobre um tema popular*, Eunice já trabalhara livremente com coleções referenciais outras que não as diatônicas adotadas pelo tonalismo como maior e menor, como, por exemplo, a de tons inteiros, a cromática e as demais diatônicas que coincidem com modos gregos e/ou populares de outros países.

Em *Problemas musicais contemporâneos*, ela diria: “É atonal toda música que escapou de um modo ou de outro à influência da civilização musical ocidental, apesar de se manter ainda viva ao lado da outra, exercendo sua função social de arte mesmo dentro daquela civilização”. Ela chega a citar compositores que, como ela mesma e, provavelmente, Villa-Lobos – cuja influência é notória em suas obras, como se verá mais adiante – enveredaram pelo atonalismo como maneira de atingir uma maior liberdade de expressão musical:

A atitude estética “atonalismo” correspondeu a um período de rebelião contra as normas harmônicas, contra o academicismo harmônico que insistia em se arvorar em Lei quando já estava praticamente morto, já que a maior parte das convenções de harmonia não passavam de anacronismos que todos os compositores vinham sistematicamente contrariando no percurso da evolução, até eliminá-los quase por completo como necessidade (Katunda 1950, p. 2. Aspas e grifos da compositora).

A superação das regras consideradas ultrapassadas pela musicista pelo uso da técnica baseada na organização das alturas a partir do raciocínio serial, como foi o dodecafonismo, é explicada por Eunice no texto:

Foi esse o período anárquico que precedeu a toda reestruturação da técnica de composição musical. Com esse período acabou-se o período dos absolutismos tais como o absolutismo da consonância ou o da dissonância. [...] O essencial permaneceu, porém, depois de descoberto por Schoenberg um simples método novo de composição, de técnica, baseado esse não sobre princípios acadêmicos, mas sobre as leis fundamentais que presidem a criação da obra de arte de qualquer tempo. Essa técnica veio servir a uma necessidade e como técnica jamais poderia constituir um fim em si (*ibid.*, p. 3).

Esses pensamentos da compositora são essenciais para compreender sua obra, seja nas duas fases discutidas nesse artigo ou nas duas posteriores. Eunice Katunda jamais se deixou amarrar por absolutismos estéticos de qualquer espécie, embora política e socialmente tenha oscilado com veemência entre ideias muitas vezes contraditórias.

Sua meta parece ter sido sempre a criação daquela música moderna e nacional mencionada por Barros (2013) e citada na introdução deste texto. Para isso, tanto o atonalismo modal descrito por Coelho de Souza (2009), como o dodecafonismo, visto pela compositora como um “produto do processo dialético da evolução musical”, responderiam a emergências da arte musical. Em suas palavras: “Emergência no sentido filosófico do termo”²⁰ (*ibid.*).

Não obstante, a compositora chega a negar o uso da técnica dodecafonica – e a própria noção de atonalismo como ruptura com a opressão do sistema tonal, professada por ela anteriormente – em sua publicação *Atonalismo, dodecafonía e música nacional*. Tal pronunciamento pode ter sido movido por um sentimento de revolta por se julgar enganada por forças aparentemente desinteressadas. Como disse Kater (2020, p. 157),

Este pode ser considerado um “documento-manifesto”, no qual Eunice enfatiza a ruptura com a linha que vinha sendo imprimida pelo Música Viva e assume confronto direto com H. J. Koellreutter. É, em certo sentido, uma versão mais fundamentada e consistente dos tópicos abordados por C. Guarnieri em sua famosa *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*²¹.

Em seu artigo de 1952, Eunice diz que desde a conferência dada por Santoro para estudantes da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, vinha sendo questionada sobre se era possível “fazer música atonal, ou dodecafônica, de caráter nacional” (Katunda *apud* Kater 2020, p. 157). Ao que, desta vez, ela respondeu um sonoro “NÃO”, com letras maiúsculas, argumentando que tal ideia vinha sendo disseminada “à boa fé de nossa juventude por elementos que buscam exercer sobre ela uma influência que só pode ser nociva e confusionista” (*ibid.*).

Ao contrário do que havia dito antes, a compositora afirma que

²⁰ Neste sentido vale ressaltar a influência dos ensinamentos de Koellreutter aos integrantes do Grupo Música Viva, como atesta Ana Cláudia Assis (2010, p. 59) em relação a Guerra-Peixe: O papel de Koellreutter na trajetória de Guerra-Peixe não se restringiu ao ensino da técnica dodecafônica, antes, teve um contingente filosófico representativo”.

²¹ A *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil* foi publicada por Mozart Camargo Guarnieri em 17 de dezembro de 1950 no jornal *O Estado de São Paulo*. Seu conteúdo alertava os jovens “para os perigos da difusão de ideias alienantes e anti-nacionais, conclamando a todos para que valorizassem as raízes e a música popular brasileira”. (Zani; Monteiro da Silva; Candido 2019, p. 122).

A palavra atonalismo, cujo único sentido é o de uma simples atitude negativista, tornou-se um verdadeiro centro de confusão terminológica, chegando a assumir a força de um dogma. Passou a ser confundida com os termos “modernismo”, “inovação” e até, para muitos, chegou a ser sinônimo de “música contemporânea” (Katunda *apud* Kater 2020, p. 160. Aspas da compositora).

Sobre o dodecafonismo em si, ela diria que o fato de que nele elementos como som, ritmo, melodia, timbre e forma seriam, de certa maneira, “valorizados cada um de per-si, em detrimento da unidade do conjunto deles”, tornaria a música desintegrada, “desumanizada, alucinante, a ponto de adquirir, para alguns, a capacidade de abstração que chega a transformá-la, de arte sonora, em arte puramente gráfica” (*ibid.*).

E termina comprovando a mágoa que a levou a negar seu próprio entendimento estético e filosófico acerca da composição musical enquanto expressão artística livre e independente – ao menos idealmente – dos interesses políticos de cada tempo e lugar:

Quem embarque nesse canto de sereia, de fazer música nacional por meio do atonalismo e da técnica dodecafônica, incorrerá no mesmo erro em que já incorreu a autora do presente artigo: o de pecar por inconsciência e por excesso de ingenuidade, que é também uma forma de ignorância (*ibid.*, p. 171).

4. Análise musical

A fim de exemplificar musicalmente o posicionamento estético assumido por Eunice Katunda em suas duas primeiras fases, Fase de Formação e Fase Música Viva, segue-se uma análise sucinta das peças para piano *Variações sobre um tema popular* e *Quatro epígrafes*. É possível notar a intenção da compositora de romper as barreiras do tonalismo já na primeira obra composta sob a orientação de Guarnieri, baseada no tema popular *Garibaldi*, o que se concretiza formalmente na adoção da técnica dodecafônica para as peças compostas no período em que estudou e trabalhou com Koellreutter no Música Viva, como *Quatro epígrafes*.

4.1. Variações sobre um tema popular

Além de ser a primeira obra composicional de Eunice como aluna de Camargo Guarnieri, *Variações sobre um tema popular* é a única obra disponível da aqui chamada Fase de Formação. A peça, com duração de cerca de 10 minutos, é apresentada sob a forma de tema e variação, compreendendo 13 variações do tema folclórico “Garibaldi”.



Exemplo 1: Tema “Garibaldi” empregado em *Variações sobre um tema popular*.

Apesar de empregar uma forma musical neoclássica e um material de caráter nacionalista, a obra se desenvolve por meio de um atonalismo que se assemelha ao que Coelho de Souza denominou modal, conforme citado na introdução deste artigo. De acordo com o autor, o volume de “saturação cromática e encadeamentos harmônicos não funcionais” tornaram quase inevitável a substituição do termo atonalismo como usado na música serial “pelos novos fundamentos do atonalismo enunciados por Schoenberg” (Coelho de Souza 2009, p. 139).

Observa-se também que a compositora combina esta escrita com texturas contrapontísticas, melodia acompanhada e/ou colagem de materiais ao longo do ciclo. De acordo com Coelho de Souza, esta vertente musical tem como origem a escola franco-russa, que buscou empregar “materiais modais inspirados em fontes populares ou exóticas” em reação à corrente germânica e a sua subjetividade expressionista. Além disso, o autor também cita que:

A sistematização de estruturas modais, superpostas e justapostas, tal como empregada por esses compositores [Debussy, Stravinsky e Bartók], acabou conduzindo a resultados igualmente despojados do sentido da tonalidade, não só quanto aos encadeamentos – o que seria previsível em se tratando de música modal – mas também na complexidade dissonante dos conglomerados, uma vez que a independência contrapontística das linhas modais sobrepostas produziu sucessões de dissonâncias tão formidáveis quanto as da música serial. Para essa escola bastou, portanto, recuperar e ampliar práticas modais esquecidas no tempo para eliminar um dos pilares da música tonal – o encadeamento funcional dos acordes – criando uma das muitas poéticas possíveis da música atonal (*ibid.*, p. 139–140).

O uso de um atonalismo baseado em modos, mas que se distinguia da música modal folclórica anterior à tonalidade – como apontou Coelho de Souza (*ibid*, p. 141) – parece ter servido à Eunice Katunda para dar a uma música de caráter nacionalista um sopro de modernidade. Como ela disse no texto que dá nome a esse artigo, “toda música nacional, nos países da civilização ocidental de cuja tradição musical descendemos, é caracteristicamente *tonal* e até *modal*, como é a nossa” (Katunda *apud* Kater 2020, p. 168. Grifo da autora).

O uso de modos/coleções na música brasileira deste período não é antagônico à estética nacionalista à qual a compositora se vinculava em sua Fase de Formação. Ernesto Hartmann elenca, como elementos ou tópicos²² referentes ao nacionalismo,

[...] esquemas rítmicos e uso eventual de coleções escalares modais ou pentatônicas, frases não quadradas e irregulares, emprego de agregações harmônicas resultantes de combinações pouco usuais de notas ornamentais que destacam a dissonância (geralmente pela utilização de falsas relações) e o uso sistemático de sequências cromáticas descendentes (Hartmann 2017, p. 9).

Este idioma atonal modal é utilizado ao longo de toda a peça de Eunice. Como exemplo, segue o início do Tema de *Variações sobre um tema popular*, no qual há uma sobreposição da coleção diatônica que coincide com o modo Do Jônio²³, empregada na melodia, sobre a coleção cromática, usada no acompanhamento. Esse acompanhamento é realizado por meio de acordes com aberturas intervalares crescentes e decrescentes, procedimento também presente em obras de Villa-Lobos – como será mostrado mais adiante.

²² Tópicos podem ser definidas como figuras de retórica do vocabulário musical. No caso da música brasileira, Acácio Piedade (2007, p. 5) atesta que “uma retórica se faz presente articulando tópicos que colocam em jogo identidades e referências culturais que constroem um universo cultural entendido como brasileiro”, como “tópicos afro” (presente nos batuques, lundus, jongos, etc.), “tópicos caipiras” (duetos em terças e sextas paralelas; ponteios da viola caipira), “tropical” (remetendo-se às florestas e à exuberância tropical), entre outras.

²³ Nos referimos ao material utilizado como coleção – e não como modo – pelo uso distinto que Eunice Katunda faz desse material, como foi explicado anteriormente na referência ao atonalismo modal. Entretanto, para melhor localizar determinadas coleções diatônicas, fazemos referência aos modos a que elas se assemelham, chamando-as de coleções/modos.



Exemplo 2: Tema de *Variações sobre um tema popular*: melodia na coleção/modo de Dó jônio sobre acompanhamento cromático em acordes com aberturas intervalares crescentes (c. 1-4).

Da mesma maneira, observa-se a sobreposição de coleções nas *Variações 3* e 4. A *Variação 3* (Ex. 3) segue o modelo do tema, somente usando a coleção/modo de Dó# Jônio (em vez de Dó), sobre a coleção cromática. Já na *Variação 4* (Ex. 4), a melodia e os acordes apresentados nos tempos fortes dos compassos (às vezes no 1º, às vezes no 1º e no 2º), utilizam a coleção/modo de Réb Jônio – enarmônico do Dó# –, enquanto que o restante do acompanhamento baseia-se na coleção cromática, também em aberturas intervalares crescentes e decrescentes.

O uso de armaduras de clave, e mesmo de acordes que remetem à escrita tonal – como Réb M (T) e Solb m (s) na *Variação 4* (Ex. 4) – pode demonstrar o desejo da compositora de transitar livremente por todas as tendências e linguagens disponíveis, ou, como observou Maria Lucia Pascoal (1989, p. 253) a respeito da escrita de Debussy em seus *Preludios*, o fato de o compositor “ainda escrever as armaduras como na convenção tonal [...], parece ser somente por uma economia de escrita, uma vez que o resultado sonoro não é tonal”. No caso de Debussy, Pascoal complementa dizendo que ele “consegue se libertar da tonalidade como sistema de relações entre acordes, resoluções, consonâncias-dissonâncias” (*ibid*).

Entendemos que isso ocorre também na obra da compositora Eunice Katunda aqui analisada.



Exemplo 3: Sobreposição de coleção/modo Dó# Jônio à coleção cromática na *Variação 3* de *Variações sobre um tema popular* (c. 1-5).

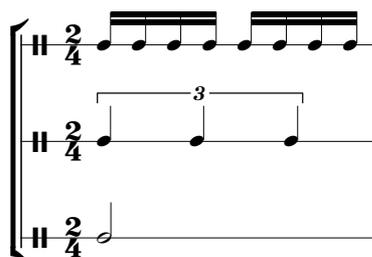


Exemplo 4: *Varição 4* (c. 1–2): melodia e acordes nos tempos fortes usam coleção/modo de Ré^b Jônio com acordes que remetem a funções tonais (T e s), enquanto o restante do acompanhamento usa coleção cromática.

Também são observadas polirritmias ao longo das Variações, decorrentes da sobreposição de camadas texturais independentes. Na *Varição 2*, esta polirritmia pode ser observada por meio da sobreposição de três camadas, sendo a primeira voz realizada por semicolcheias, a segunda por tercinas de semínimas e a terceira voz em mínimas, conforme as Exs. 5 e 6.



Exemplo 5: Sobreposição de três camadas texturais independentes na *Varição 2* de *Variações sobre um tema popular* (c. 1–8).



Exemplo 6: Polirritmia entre as três camadas texturais da *Varição 2*.

Além do tratamento atonal modal observado ao longo de toda a peça, verifica-se a presença de texturas contrapontísticas em *Variações sobre um tema popular*. Como exemplo, observa-se o emprego de uma textura em 3 vozes na *Varição 1*, sendo esta realizada por meio de um cânone do tema nas vozes extremas da peça.



Exemplo 7: Emprego de cânone do tema principal apresentado no pentagrama superior e no pentagrama inferior da *Varição 1*. (c. 1-5).

O uso do contraponto denota a influência do professor Camargo Guarnieri nessa obra da compositora, já que, de acordo com Lutero Rodrigues (2015, p. 2), “é provável que a característica mais marcante e pessoal da linguagem musical do compositor [Guarnieri], presente em toda a sua obra, seja o predomínio da textura polifônica”.

O emprego destas texturas contrapontísticas também pode ser visualizado em outras variações do ciclo, como na sexta, oitava, décima segunda e última variação. Verifica-se nestas variações o uso de polifonia a 4 vozes, tema sobreposto a outras camadas texturais, entre outros procedimentos.

O contraponto em cânone também aparece no aspecto rítmico deste ciclo de Variações. Fazendo uso de ostinatos²⁴ de tipo modernista,²⁵ Eunice apresenta um motivo rítmico de 2 compassos em cânone entre a melodia e o acompanhamento em todos os compassos do Tema que abre a obra, como

²⁴ “Como palavra italiana, *ostinato* faz plural *ostinati*; entretanto, de acordo com o uso corrente em nosso meio musical, e evitando pedantismos, empregamos o plural aportuguesado *ostinatos*” (Seixas 2006, p. 5).

²⁵ Seixas chama de ostinato modernista aquele que, diferentemente do tradicional usado nos séculos XVII a XIX, não prevê um desenvolvimento que acompanha a melodia ou as vozes superiores. Em vez disso, o ostinato das primeiras décadas do século XX é estático, permanecendo sobre as mesmas alturas em vez de explorar novos acordes e tons, como anteriormente (*ibid.*).

mostram as Exs. 8 e 9. Este motivo rítmico aparece por vezes variado por meio de pontos de aumento, na voz superior, ou pelo desdobramento da semínima em duas colcheias, na voz inferior, como mostra a Ex. 9.

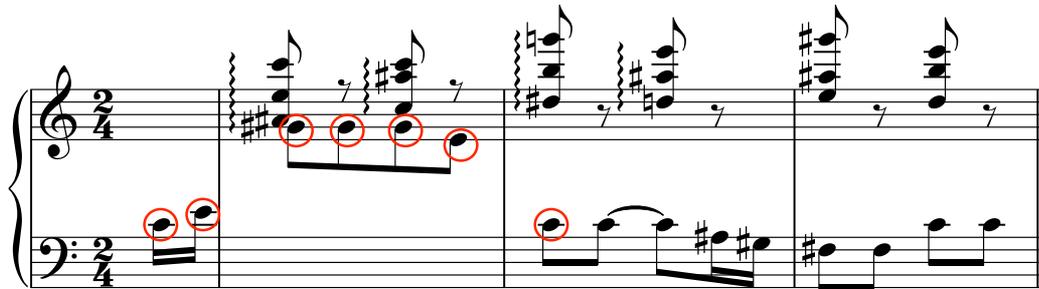
Exemplo 8: Ostinato rítmico presente nos dois planos em cânone na Variação 1 (c. 1–8).

Exemplo 9: Ostinato rítmico presente nos dois planos em cânone na Variação 1 (c. 1–7).

O ostinato, bem como o modelo de díades em intervalos crescentes e decrescentes do Tema, é também lembrado na última variação, porém em amplitudes exacerbadas e repetido a cada compasso, com ares de *gran finale* (Ex. 10).

Exemplo 10: Ostinato rítmico presente no pentagrama superior da *Variação Final* (c. 1–8).

É interessante notar o emprego do acorde aumentado de Dó em forma de arpejo no início da *Varição 5*, apontando o uso da coleção de tons inteiros pela compositora. Apresentando a melodia no plano inferior e acompanhamento em acordes arpejados no superior, essa coleção aparece na base Dó entre os c. 1 e 3, 7 e 8 (com anacruses), e na base Dó# nos c. 4 a 6 (1º tempo).



Exemplo 11: Acorde aumentado de Dó aponta coleção de tons inteiros na *Varição 5* (c. 1-3).

Assim como a *Varição 5*, outras variações também apresentam o procedimento de melodia acompanhada. A sétima, a nona e a décima variações, por exemplo, trazem o tema folclórico muito claro e definido em uma das vozes, apesar de eventuais alterações rítmicas.

Como exemplo de alteração rítmica na melodia do Tema tem-se a *Varição 9*. Além de não utilizar a anacruse habitual, o emprego de semínima pontuada seguida de colcheia denota que a compositora usou a técnica da aumentação, conforme mostram os Exs. 12 e 13. Isso faz com que a *Varição* fique com o dobro de compassos do Tema principal: 16 compassos no lugar de 8.



Exemplo 12: Ritmo empregado na voz mais aguda da *Varição 9*, também à maneira de ostinato (c. 1-5).



Exemplo 13: *Variação 9* (c. 1–4).

Nota-se o uso de um ostinato sincopado na linha mais grave desta variação, como mostra o Ex. 14:



Exemplo 14: Ostinato sincopado na linha inferior da *Variação 9*.

Os procedimentos empregados por Eunice Katunda testemunham sua sintonia com o clima nacionalista – e, ao mesmo tempo, rebelde – da primeira metade do século XX. Como disse Assis (2010, p. 59), naquele momento “os jovens músicos brasileiros [...] encontravam-se desestimulados em seguir a estética nacionalista”, e buscavam, como nas primeiras décadas do século com Mário de Andrade, refletir sobre “o papel do músico e da linguagem musical diante dos problemas político-sociais contemporâneos”.

A título de mostrar esse diálogo entre a composição de Eunice Katunda nessa sua Fase de Formação com compositores como Villa-Lobos, seguem alguns exemplos de obras interpretadas por ela enquanto pianista, que com certeza influenciaram suas escolhas no âmbito da composição²⁶.

Para começar, temos o próprio tema *Garibaldi foi a missa*, em que a pianista baseia suas *Variações sobre um tema popular*. Este tema é verificado em duas peças de Villa: *Garibaldi foi a missa* (1912 – n. 5 da coleção *Brinquedo de roda*) e *Garibaldi*

²⁶ Sabendo que a compositora-pianista apresentara obras de Heitor Villa-Lobos na Audição realizada para o compositor em 1943 na Escola de Música de Villa-Lobos, assim como na citada turnê pela Argentina – onde interpretou as *Cirandas Therezinha de Jesus*, *Pobre cega*, *À procura de uma agulha* e as peças *Plantio caboclo* e *Miudinho* –, é possível identificar nestas *Variações* a influência do compositor modernista, além da de seu professor à época – Camargo Guarnieri.

foi a missa (1932 – 4ª peça do Álbum n. 3 do Guia Prático), conforme exemplos a seguir.

Animado e alegre

Exemplo 15: *Garibaldi foi à missa* (n. 5 da coleção *Brinquedo de roda*), de Villa-Lobos (c. 8–16). Melodia do tema é apresentada no pentagrama inferior.

Animato

Exemplo 16: *Garibaldi foi à missa* (4ª peça do Álbum n. 3 do Guia Prático), de Villa-Lobos (c. 1–6). Melodia do tema é apresentada no pentagrama inferior.

O uso de díades em intervalos crescentes e decrescentes, bem como de acentos deslocados, ostinatos e exploração dos registros extremos do piano, além do atonalismo modal, também ecoa algumas obras para piano de Villa, como *O Cravo brigou com a rosa* (Ciranda n. 4) e *À procura de uma agulha* (Ciranda n. 13).

The image shows a piano accompaniment for a piece in 3/4 time. The music is written in two staves. The right hand plays chords with accents, while the left hand plays a melodic line with diads. A tempo marking '(com muita alegria)' is present. Several diads in the left hand are circled in red, highlighting chromatic intervallic openings that are both ascending and descending.

Exemplo 17: *O Cravo brigou com a rosa* (Ciranda n. 4), de Villa-Lobos. Melodia apresenta coleção/modo de Dó jônio, enquanto acompanhamento inclui díades com aberturas intervalares cromáticas crescentes e decrescentes (c. 4–12).

The image shows a piano accompaniment for a piece in common time. The music is written in two staves. The right hand plays chords with accents, while the left hand plays a melodic line with diads. A tempo marking 'Animado' is present. Several diads in the left hand are circled in red, highlighting chromatic intervallic openings that are both ascending and descending. Dynamic markings 'sfz p' are also present.

Exemplo 18: Díades com aberturas intervalares cromáticas crescentes e decrescentes em *À procura de uma agulha* (Ciranda n. 13), de Villa-Lobos (c. 61–65).

Por outro lado, o fato de ter sido orientada por Camargo Guarnieri traz para a composição de Eunice Katunda a valorização do contraponto – como

vimos nas variações que apresentam cânones entre linhas melódicas – e mesmo da variação motívica, baseada em procedimentos como aumentação, entre outros. Segundo Barros (2013, p. 8), “a maneira de trabalhar os temas de Guarnieri talvez pudesse ser vista como mais tradicional, apresentando em geral uma construção musical polifônica bastante atada ao elemento motívico”.

4.2. Quatro epígrafes

A obra para piano *Quatro epígrafes* é uma transcrição da obra orquestral *Cantos à morte*, escrita pela compositora em 1946 e estreada na Suíça em 1948 sob regência de Hermann Scherchen, durante a citada viagem com colegas de grupo Música Viva. A transcrição foi criada no Rio de Janeiro em 1948, sendo que sua cópia definitiva registra o ano de 1950. A estreia de *Quatro epígrafes* foi realizada pela própria compositora em 1948, em Lugano, no *I Congresso de Música Dodecafônica*.

Vale dizer que *Cantos à morte* surge no mesmo ano (1946) em que Eunice ingressa no movimento Música Viva e assina o segundo *Manifesto*, também chamado de *Declaração de Princípios*. No documento, ela e o grupo de compositores(as) assumem como fundamento que “a arte é o reflexo do essencial na realidade [...] música é movimento [...] que revela o eternamente novo” (Kater 2001b, p. 68).

Os princípios da essencialidade e da novidade estão na base de *Quatro epígrafes*, composta em 4 movimentos²⁷ em estilo aforístico, sendo que cada um deles não possui mais que 15 compassos – 1 *Calmo*, 2 *Agitato rubato*, 3 *Grave calmo* e 4 *Agitato molto*. Todos os movimentos foram compostos segundo a técnica dodecafônica e a partir de uma única série O_1 {Do#, Sol#, Ré#, Mi, Ré, Sol, Lá, Fá#, Si, Lá#, Fá, Do}, apresentada na Introdução da *Epígrafe 1* em textura homofônica (vertical, em acordes) seguida de monofonia (linha melódica horizontal).

²⁷ Optamos por chamar cada *Epígrafe* de movimento por entender que, como numa grande forma clássica, há uma conexão entre elas a partir da série original O_1 , como havia no sistema tonal usado em períodos anteriores.



Exemplo 19: Série dodecafônica original empregada em *Quatro epígrafes*.

Eunice trabalha a série O_1 nas quatro possibilidades existentes: original (O), retrógrado da original (RO), inversa (I) e retrógrado da inversa (RI). Pela observação dos procedimentos empregados, é possível notar que ela se preocupou em manter a coerência não somente dentro de cada peça do ciclo, como também entre as mesmas²⁸.

Isso se dá no trato da série dodecafônica, única nos 4 movimentos, e também no emprego dos materiais texturais, aqui chamados Material 1 e Material 2. Estes se diferenciam pelo aspecto vertical, em acordes, no caso do Material 1, e horizontal, em linhas, no caso do Material 2²⁹.

Em relação ao material melódico, nota-se o uso de manipulações das séries ao longo dos movimentos por meio de substituição, inserção, omissão, permutação e/ou elisão de notas, bem como emprego de séries incompletas, entre outros procedimentos característicos da técnica dodecafônica.

Em *Epígrafe 1*, por exemplo, há omissão da nota Fá (11º elemento da série O_1) no Material 1 (c. 1–2), sendo que no Material 2 esta nota é apresentada duas vezes, conforme exemplo a seguir.

²⁸ Conforme mencionado, a mesma série dodecafônica O_1 {Dó#, Sol#, Ré#, Mi, Ré, Sol, Lá, Fá#, Si, Lá#, Fá, Do} foi empregada nas quatro peças do ciclo, sendo apresentada nas versões O_1 , O_8 , e RO_1 em *Epígrafe 1*, RO_1 em *Epígrafe 2*, I_1 , I_3 , RI_1 em *Epígrafe 3* e, por fim, O_9 , RO_9 , I_9 , O_{11} em *Epígrafe 4*.

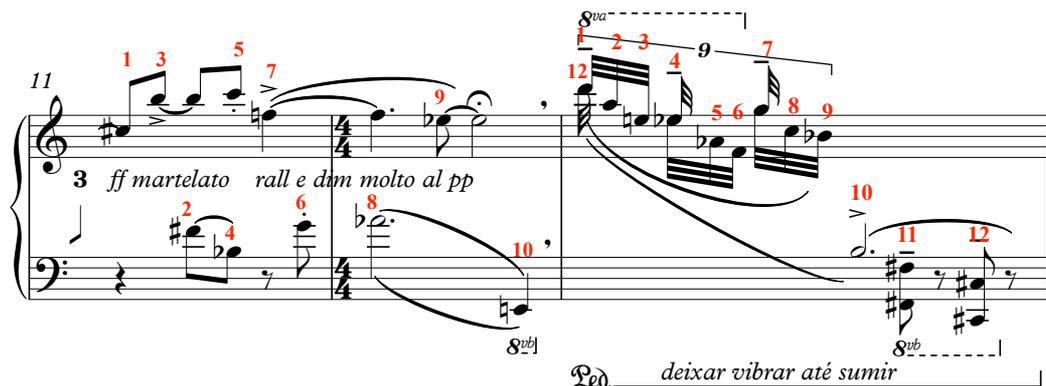
²⁹ Nos exemplos musicais o Material 1 e o Material 2 são demarcados, respectivamente, por uma chave horizontal azul e uma vermelha. Sobre estes materiais texturais se falará após o mapeamento das séries e seu tratamento pela compositora.

Exemplo 20: Série O_1 mapeada na Introdução de *Epígrafe 1* (c. 1). Omissão da nota Fá no Material 1 (azul) e repetição do mesmo Fá no Material 2 (vermelho).

Em *Epígrafe 2* verifica-se, entre outros elementos, o emprego das séries com omissão, permutação e/ou repetição de algumas notas. Como exemplo tem-se os compassos 8–9, em que é possível verificar o emprego da série dodecafônica RO_1 com omissão do Sib e $R\sharp$, ou seja, sem o terceiro e décimo elemento da série dodecafônica, assim como a repetição da nota Mi, oitavo elemento da série.

Exemplo 21: Série RO_1 mapeada. Omissão do Sib e $R\sharp$ (c. 8–9).

Em *Epígrafe 3*, além da série dodecafônica ser apresentada no início como nas anteriores (c. 1–2), ela também aparece no início de cada frase. Nos c. 11–12 ela aparece invertida (I_1), com omissão da 11ª nota (Lá). Outro ponto importante deste trecho é o emprego da técnica de elisão, em que a nota Ré do c. 13 é utilizada como final da apresentação da série I_1 e como a primeira da série RI_1 .



Exemplo 22: Mapeamento da série dodecafônica O_1 e RO_1 em *Epígrafe 3* (c. 11–13).

Por sua vez, as series empregadas em *Epígrafe 4* apresentam-se de maneira completa, conforme o exemplo a seguir, e também por meio de procedimentos como a permutação, omissão de notas e alteração cromática.



Exemplo 23: Mapeamento da série O_8 em *Epígrafe 4* (c. 1).

A Fig. 1 mostra o mapeamento das séries ao longo da *Epígrafe 4*, mostrando sua aparição em todos os compassos.

Versão da Série	Compassos
O_9	1 2 e 3 6 7 e 8 9, 10 e 11 12 14
RO_9	4 e 5
I_9	13
O_{11}	14 e 15

Figura 1: Mapeamento das séries dodecafônicas empregadas em *Epígrafes 4*.

Em relação aos materiais texturais, foram observados o emprego dos Materiais 1 (vertical e homofônico) e 2 (horizontal e monofônico) em *Epígrafe 1* e *Epígrafe 4*, enquanto que a *Epígrafe 2* apresentou principalmente elementos do Material 2 e *Epígrafe 3*, referências do Material 1. Nos primeiros três compassos de *Epígrafe 1* é possível observar os dois materiais que são empregados ao longo de toda a peça, sendo o Material 1 apresentado no primeiro compasso e o Material 2 em seguida, nos compassos 2 e 3.

Esses dois materiais texturais podem aparecer justapostos – como na *Epígrafe 1* (Ex. 24) –, ou sobrepostos, como na *Epígrafe 4* (Ex. 25). O uso destes procedimentos, apontados na análise de *Variações sobre um tema popular*, demonstra que Eunice Katunda não abandonou totalmente os procedimentos *villalobianos* de sua Fase de Formação em sua segunda fase composicional.

Exemplo 24: Introdução de Epígrafe 1. Material 1 e Material 2 (c. 1–3).

Exemplo 25: Sobreposição de Material I e Material 2 em *Epígrafe 4* (c. 9–10).

Como foi dito, na *Epígrafe 2* predomina o Material 2, horizontal, como mostra o exemplo a seguir.



Exemplo 26: *Epígrafe 2* (c. 1–3).

E o Material 1 ocupa todos os espaços de *Epígrafe 3*, como demonstra a Ex. 27.



Exemplo 27: *Epígrafe 3* (c. 1–2).

5. Afinal, “é possível fazer música atonal, ou dodecafônica, de caráter nacional?” O dilema de Eunice Katunda

Após a leitura dos textos escritos por Eunice Katunda e a análise de suas composições das Fases de Formação e Música Viva, é possível apontar uma continuidade entre as estéticas defendidas pela compositora e as técnicas por ela empregadas. Isso fica mais claro quando comparamos sua obra *Variações sobre um tema popular* a peças tocadas por ela nos primeiros anos de sua carreira, como as *Cirandas* de Villa-Lobos, entre outras, ou quando observamos suas *Quatro Epígrafes* à luz de seu processo de aprendizado com Camargo Guarnieri e, em seguida, com Hans-Joachim Koellreutter.

Outros(as) compositores(as) também marcaram a trajetória da compositora, refletindo-se em suas composições. Durante sua primeira fase estético-composicional, por exemplo, observa-se que suas apresentações de

piano abarcavam um repertório europeu comum à formação de pianistas, além de peças de compositores(as) brasileiros(as) como, por exemplo, de sua professora Branca Bilhar e Heitor Villa-Lobos. Já na Fase Música Viva, verifica-se que Eunice passou a tocar peças de compositores cuja produção tinha como característica o emprego de modernas técnicas de composição como, por exemplo, Paul Hindemith e a sua peça *Ludus Tonalis*, assim como obras de compositores do grupo Música Viva, como Guerra-Peixe, Edino Krieger e de sua própria autoria.

Quanto à pergunta “é possível fazer música atonal, ou dodecafônica, de caráter nacional?” – à qual Eunice respondeu primeiramente sim e posteriormente não –, talvez a resposta seja afirmativa se levarmos em conta, por um lado, as palavras de Santoro sobre o uso técnico de conteúdos formadores do material folclórico nacional para a construção de uma escola brasileira de composição, e, por outro, a citação da própria Eunice Katunda sobre o modo *villalobiano* de compor música nacional.

Disse Santoro (1941, p. 7, *apud* Mendes 2009, p. 21):

O folclore deve ser dissecado, estudado em sua origem, não histórica, mas técnica, e seu desenvolvimento realizado pelo estudo e não pelo aproveitamento temático. Ter-se-á então, o material necessário para a realização dos tratados de estudo e formação de uma música essencialmente nacional, e por conseguinte da escola de composição brasileira. [...] As formas surgirão e com todo o material é tratar de desenvolvê-lo ao nível da cultura contemporânea.

Já Eunice Katunda diria:

Todo grande artista é sempre, queira ele ou não, produto de uma tradição popular forte, seja ele uma tradição puramente nacional ou ainda (como no caso da Itália, Inglaterra, Alemanha) de um folclore já internacionalizado, já assimilado pelo mundo todo, dada a influência desses países no processo de civilização. Quando o artista tem realmente força expressiva, quando sua sensibilidade e sua necessidade de expressão são verdadeiramente grandes, ele exprime sempre o que nele há de profundamente nacional. Assim é que Villa, apesar de educado musicalmente na tradição europeia, de se exprimir com os meios de expressão musical europeus (os únicos que atualmente temos para fazer música civilizada), o Villa fez música essencialmente brasileira. Porque consegue abrasilizar todos os stravinskismos e impressionismos que não resistem à sua força nacional, força mais poderosa e mais sugestiva que todas as escolas musicais que contribuíram na sua formação como compositor (Katunda 1948, p. 5).

De acordo com as palavras da autora em seu texto *Problemas musicais contemporâneos*, entende-se que, para ela, as novas técnicas de composição surgiram da necessidade criativa de compositores e compositoras. Pode, portanto, ser equivocado julgar a presença ou ausência de um caráter nacional simplesmente pelo fato de uma composição apresentar um procedimento novo e/ou pouco conhecido de uma cultura musical em determinada época.

Referências

1. Assis, Ana Cláudia. 2010. César Guerra-Peixe: entre músicas e músicos (1944–1949). Em: *Revista do Conservatório de Música da UFPel Pelotas*, n. 3. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/RCM/article/view/2453>>.
2. Barros, Frederico Machado de. 2013a. Afinal, quem é o folclore? Villa-Lobos e Guarnieri segundo Guerra-Peixe. Em: *Anais do 37º Encontro Anual da ANPOCS*. Águas de Lindoia: ANPOCS. Disponível em: <<https://anpocs.com/index.php/papers-37-encontro/st/st19/8515-quem-e-mesmo-o-folclore-villa-lobos-e-guarnieri-segundo-guerra-peixe/file>>. Acesso em 19/4/2021.
3. Bethell, Leslie (ed.). 1999. *A cultural history of Latin America: literature, music and the visual arts in the 19th and 20th centuries*. New York: Cambridge University Press (Reprinted).
4. Candido, Marisa Milan. 2017. *Estéticas cruzadas: rupturas e deslocamentos em Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe e Eunice Katunda a partir de obras para piano compostas entre 1948 e 1952*. Dissertação (Mestrado em Música). Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
5. Candido, Marisa Milan; Monteiro da Silva, Eliana. 2019. Resenha do livro Eunice Katunda: musicista brasileira, de Carlos Kater. *Revista Música* (online), v. 19, p. 289–298.
6. Coelho de Souza, Rodolfo. 2011. A recepção das teorias do dodecafonismo nos últimos Quartetos de cordas de Cláudio Santoro. *Revista brasileira de música*, v. 24, n. 2, p. 329–350. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/29239>>. Acesso em 31/5/2021.
7. _____. 2009. Uma introdução às teorias analíticas da música atonal. Em: *Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas*, vol. 1. Goiânia: ANPPOM. Disponível em:

- https://www.researchgate.net/publication/235224844_Uma_introducao_as_teorias_analiticas_da_musica_atonal>. Acesso em 19/4/2021.
8. Ficagna, Alexandre Remuzzi. 2008. *Composição pelo som: trabalho composicional e analítico de repertório instrumental por métodos de análise da música eletroacústica*. Dissertação (Mestrado em Música). Campinas: Universidade de Campinas. Disponível em: http://www.uel.br/ceca/musica/pages/arquivos/FicagnaAlexandreRemuzzi_M.pdf.
 9. Fléchet, Anaís. 2011. As partituras da identidade: o Itamaraty e a música brasileira no século XX. Em: *Escritos: Revista da Fundação Casa Rui Barbosa*, ano 5, n. 5. Disponível em: http://escritos.rb.gov.br/numero05/FCRB_Escritos_5_11_Anais_Flechets.pdf>. Acesso em 18/4/2021.
 10. Hartmann, Ernesto. 2010. Claudio Santoro e o II Congresso de Compositores Progressistas de Praga. Em: *Anais do I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música / XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO*. Rio de Janeiro: SIMPOM. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/simpom/article/view/2722>>. Acesso em 31/5/2021.
 11. _____. 2017. O piano didático de César Guerra-Peixe – uma breve análise dos problemas estilísticos, técnicos e musicais da sua produção de 1942 até 1949. *Revista Vórtex*, v. 5, n. 3. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/2165>>.
 12. Kater, Carlos. 2001a. *Eunice Katunda: musicista brasileira*. São Paulo: Annablume.
 13. _____. 2001b. *Música Viva e H.- J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa.
 14. _____. 2020. *Eunice Katunda: musicista brasileira / brazilian musician*. 2. ed. São Paulo: M&K.
 15. Katunda, Eunice. [198?]. *Curriculum Vitae*. Texto datilografado.
 16. _____. 1950 (abril). *Problemas musicais contemporâneos*. São Paulo: Cópia de manuscrito cedido pelo neto da compositora, Daniel Catunda Jr.
 17. Mariz, Vasco. 2005. *História da música no Brasil*. 5. ed. ampl. e atualizada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

18. Mendes, Sérgio Nogueira. 2009. *O percurso estilístico de Cláudio Santoro: roteiros divergentes e conjunção final*. Tese (Doutorado em Música). Campinas: Universidade de Campinas. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/284014/1/Mendes_SergioNogueira_D.pdf>. Acesso em 14/8/2021.
19. Monteiro da Silva, Eliana; Candido, Marisa Milan. 2021. Resenha da 2ª edição ampliada e bilíngue de Eunice Katunda: musicista brasileira, de Carlos Kater. *Opus*, v. 27 n. 1, p. 1–13. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2021a2707>>.
20. Neves, José Maria. 2008. *Música contemporânea brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa.
21. Pascoal, Maria Lucia Senna Machado. 1989. *Prelúdios de Debussy: reflexos e projeção*. Tese (Doutorado em Música). Campinas: Universidade de Campinas. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/284333/1/Pascoal_MariaLuciaSennaMachado_D.pdf>. Acesso em 14/8/2021.
22. Piedade, Acácio Tadeu. 2007. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. *Revista eletrônica de musicologia*, v. XI.
23. Rodrigues, Lutero. 2015. As características da linguagem musical de Camargo Guarnieri. *Revista Brasileira de Música*, v. 28, n. 1, p. 107-140. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.
24. Seixas, Guilherme Bernstein. 2006. A evolução para o ostinato modernista. *Cadernos do Colóquio*, v. 8, n. 1, p. 1–9. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/coloquio/article/view/115>>. Acesso em 31/5/2021.
25. Silveira, Henrique Iwao Jardim. 2012. *Colagem musical na música eletrônica experimental*. Dissertação (Mestrado em Música). São Paulo: Universidade de São Paulo. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-07032013-165026/pt-br.php>>. Acesso em 14/8/2021.
26. Souza, Iracele Vera Lívero. 2009. Louvação a Eunice: um estudo de análise de obras para piano de Eunice Katunda. Tese (Doutorado em Música). Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
27. Vasconcelos, Rodrigo de Carvalho. 2014. *Coleções referenciais do Mikrokosmos de Bartók e da Prole do Bebê n. 1 de Villa-Lobos*. Dissertação (Mestrado em Música). São Paulo: Universidade de São Paulo. Disponível em:

O atonalismo, a dodecafonía e a música nacional de Eunice Katunda em *Variações sobre um tema popular* e *Quatro epígrafes*

<<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-16072015-154149/pt-br.php>>. Acesso em 18/4/2021.

28. Zani Netto, Amílcar; Monteiro da Silva, Eliana; Candido, Marisa Milan. 2019. A composição de Eunice Katunda no contexto político e musical brasileiro. *Revista Extraprensa*, v. 12, p. 114–137. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/157504/155179>>.

Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros, de Aylton Escobar: perspectivas analíticas

*Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros, by Aylton Escobar:
analytical approaches*

Cintia Campos S. C. Santana

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Yara Caznok

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Angelo José Fernandes

Universidade Estadual de Campinas

Resumo: Este artigo traz uma abordagem analítica da *Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros*, de Aylton Escobar, escrita em 1964, para coro *a capella*, apresentada nos Estados Unidos, em 1968, no IV Festival Interamericano de Música. O texto apresenta, como procedimento metodológico, um enfoque bibliográfico-analítico, por meio do qual se buscou a compreensão do diálogo entre a música sacro-litúrgica e a tradição popular e folclórica brasileira, que resultou em um hibridismo revelado em diversas frentes. A bibliografia que fundamenta este trabalho tem como principais autores: Bent (2002), Caplin (1998), Carvalho (2000), Cook (1987), De Bonis (2018), Ruwet (1987) e Schoenberg (2008), na área da análise musical; Alvarenga (1960), Andrade (1989), Ayala (1988), Lima (2010), Machado (2012), Marcondes (1977), Neves (2008) e Sautchuc (2009), na contextualização biográfica e pesquisa sobre a música brasileira; e, por fim, dados oriundos de uma entrevista realizada com o próprio compositor, no dia 26 de novembro de 2019. Como considerações finais, o texto aponta os processos de hibridação encontrados na obra, com destaque para a maneira com a qual o compositor concebeu uma missa de considerável importância para o repertório coral brasileiro.

Palavras chaves: Música coral brasileira. Análise musical. Aylton Escobar. Música sacra. *Missa Breve*.

Abstract: This paper presents an analytical approach to the musical work composed in 1964, *Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros*, by Aylton Escobar. Written for a *capella* choir, it was premiered in the USA, in 1968, at the IV Interamerican Music Festival. This article takes, as a methodological procedure, a bibliographic-analytical approach, through which we sought to understand the dialogue between sacred-liturgical music and Brazilian folk and



popular traditions, which resulted in a hybridism revealed in several ways. The bibliography that supports this work has as main authors: Bent (2002), Caplin (1998), Carvalho (2000), Cook (1987), De Bonis (2018), Ruwet (1987) and Schoenberg (2008), in the field of musical analysis; Alvarenga (1960), Andrade (1989), Ayala (1988), Lima (2010), Machado (2012), Marcondes (1977), Neves (2008) and Sautchuc (2009), regarding the biographical contextualization and research on Brazilian Music; and, finally, data from an interview with the composer. As final considerations, the text points out the hybridization processes found in the work, highlighting the way in which the composer conceived a mass of considerable importance for the Brazilian choral repertoire.

Keywords: Brazilian choral music. Music analysis. Aylton Escobar. Sacred music. *Missa Brevis*.

1. Introdução

Aylton Escobar nasceu em São Paulo, em 14 de outubro de 1943, e tem desenvolvido um destacado trabalho como compositor, regente e professor. Suas composições para coro, embora menos divulgadas nas salas de concerto do que suas obras compostas para outras formações, são consideradas como das mais significativas da atualidade, tendo sido gravadas e executadas internacionalmente¹.

O compositor iniciou seus estudos musicais por meio do canto e do piano, tendo sido orientado por sua família. Sua relação familiar com o canto, sobretudo o fato de seu pai ser um tenor, afeito à música popular, e de sua mãe ser um soprano lírico, dedicada ao repertório operístico, permitiu-lhe certa intimidade e pleno domínio da escrita para voz. Posteriormente, Escobar estudou sob a orientação de grandes mestres, dos quais destacamos Camargo Guarnieri (1907–

¹ Sua escrita para formação coral é bem significativa e diversificada. Destacam-se: *Puñal* (2010), para coro *a capella*, e *Tombeau* (2012), para coro, dois solistas – soprano e barítono – e noneto instrumental, encomendada pela Osesp; ambas gravadas no CD *Aylton Escobar, obras para coro*, que inclui outras cinco obras do compositor. *Rua dos Douradores – Litanía da Desesperança* (2014), para coro e orquestra, uma encomenda conjunta para as temporadas da Osesp e da Fundação Gulbenkian, de 2015, que foi estreada no Brasil, na Sala São Paulo e, em Portugal, na Fundação Gulbenkian. *En el hondo silencio de la noche – Escena* (2014), para vozes femininas, piano, clarinete e violoncelo, e *Behind Blinded Bars* (2017), para dois coros masculinos, barítono solo e octeto instrumental, duas obras comissionadas pela Funarte, respectivamente para a XXI e XXII Bienal de Música Brasileira Contemporânea. Por fim, *Vieira: Santo Antônio prega aos Peixes – uma cerimônia* (2018), criada para três coros, oboé barroco e um ator, tendo sido uma encomenda da Osesp para o CD *Encomendas Osesp 2018*.

1993) e Osvaldo Lacerda (1927–2011), na composição, além de Alceo Bocchino (1918–2013) e Francisco Mignone (1897–1986), na regência.

Segundo Santana (2020), na década de 60, Escobar ingressou no Conjunto Roberto de Regina, grupo vocal composto de oito vozes, com o qual pôde desenvolver sua prática de composição, considerada nacionalista até o ano de 1968, devido à forte influência de sua família e de seus estudos com Guarnieri. A *Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros*, para coro *a capella*, escrita em 1964, foi dedicada a esse conjunto e interpretada, pela primeira vez, em um concerto na Sala Cecília Meireles. Sua estreia internacional, contudo, ocorreu em 1968, no IV Festival Interamericano de Música nos Estados Unidos, promovido pela OEA – Organização dos Estados Americanos – a convite do Ministério de Relações Exteriores. Aylton participou como cantor, instrumentista, regente e compositor. “A Missa foi apresentada na Catedral de St. Patrick e no Town Hall, em Nova Iorque, além de outros palcos dessa cidade, e em Washington. Outras obras de sua autoria [...], também foram executadas ao lado de diversas obras de compositores latino-americanos” (Santana 2020, p. 19).

A missa fez tanto sucesso nas apresentações em solo estadunidense que Escobar recebeu o primeiro convite para sua gravação, pelo gerente geral da CBS-Columbia. Entretanto, na ocasião, o compositor havia recebido uma crítica do americano Paul Hume, dizendo que, apesar de muito talentoso, o estilo de sua composição era antigo. A crítica causou-lhe tamanho impacto, a ponto de não somente recusar a oportunidade da gravação, mas considerar a possibilidade de mudar sua poética composicional, rumo à escrita experimental. Assim, na década de 70, iniciou seus estudos em Música Eletroacústica na Universidade de Columbia, com Vladimir Ussachevsky (1911–1990) e Mario Davidovsky (1934–2019).

Nas décadas de 60 e 70, Escobar ganhou diversos prêmios nacionais e internacionais. Destacamos o prêmio do público no I Festival de Música da Guanabara, em 1969, com a obra *Poemas do Cárcere*, para barítono solista, coro e orquestra, que foi muito aplaudida, mas censurada pela ditadura brasileira por se tratar de uma obra composta sobre poemas de Ho-Chi Minh, líder comunista. Realçamos, também, o prêmio do público e do júri no II Festival de Música de Guanabara, em 1970, com a *Missa Orbis Factor* (1969), para coro misto e percussão, em homenagem a Mário de Andrade (1893–1945).

Por ocasião do II Festival, este de caráter interamericano, recebeu mais uma vez, além de um terceiro prêmio na categoria de música de câmara, o prêmio do público, com *Missas Breves sobre Ritmos Populares Brasileiros*, em memória de Mário de Andrade. Nessa obra, que muitos criticaram por sua aparente descendência *orffiana*, ele desenvolve elementos que seriam constantes em sua produção futura, em especial a participação criativa dos intérpretes, chamados a intervir livremente a partir de uma notação gráfica muito clara (Neves 2008, p. 288).

Ao longo de toda a sua trajetória, Escobar dedicou-se à composição de muitas e importantes obras para coro e, apesar de todas as transformações estéticas pelas quais sua obra passou, a *Missas Breves sobre Ritmos Populares Brasileiros* continua sendo uma peça de referência, das mais executadas e gravadas.

2. *Missas Breves sobre Ritmos Populares Brasileiros*

A missa, como gênero musical, teve seu início dentro da liturgia católica romana e, desde o princípio dos ritos litúrgicos, nos séculos III e IV, até o século XVIII, era composta com o objetivo de ser cantada no culto litúrgico. Ao longo dos séculos seguintes, tornou-se um dos gêneros mais importantes da História da Música de Concerto.

Durante todos os séculos de produção desse gênero musical, podemos encontrar vários tipos de missas, como a missa cantochão, a missa canônica, entre outras. No âmbito de nossa pesquisa, é relevante a compreensão do que se trata a *Missa Brevis*, uma composição mais curta, que, ao longo dos séculos, tem recebido diferentes configurações: entre os séculos XV e XVI, o termo designava missas que tivessem o Ordinário completo², porém com movimentos mais curtos; além disso, era comum omitir excertos do texto. Nos séculos XVII e XVIII, a forma breve constituía obras compostas apenas com o *Kyrie* e o *Gloria*; entretanto, também se referia às missas de quatro ou cinco movimentos que fossem bastante condensadas. Já no século XX, o termo se aplicava a missas com proporções moderadas (Feitosa 2010, p. 1029), como é o caso da obra de Escobar que analisamos neste trabalho.

² O ordinário corresponde às chamadas partes fixas da missa, textos que permanecem imutáveis independentemente do tempo litúrgico e do que se comemora. No campo musical, instituíram-se cinco partes: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus/Benedictus* e *Agnus Dei*.

Inspirada no repertório tradicional brasileiro e no contraponto renascentista, a *Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros* é essencialmente modal, contudo, dotada de certo hibridismo³ entre os idiomas modal e tonal em momentos específicos. Escrita em latim para coro *a capella*, é composta por cinco movimentos que recebem dois títulos cada, um que designa uma das partes do ordinário e outro que se refere a um gênero ou elemento musical brasileiro: *Kyrie/Modinha*; *Gloria/Cantoria e Dança*; *Sanctus/Ponteado*; *Benedictus/Toada*; e *Agnus Dei/Acalanto*. A obra não contém o *Credo*, realçando-se que nenhuma missa composta por Escobar traz essa parte integrante do Ordinário.

Além de Escobar, outros compositores escolheram não incluir o *Credo* em suas missas; citamos como exemplo a *Missa Brevis* (1971–1974), de Lindemberg Cardoso (1939-1989), e *A Little Jazz Mass* (2004), de Bob Chilcott (1955). Também há casos em que compositores inserem o *Credo*, mas omitem trechos, como acontece nas missas de Franz Schubert (1797–1828) – os versos *Et unam sanctam Catholicam et Apostolicam Ecclesiam* e *Et expecto resurrectionem mortuorum* são omitidos – e na *Missa Festiva* (1988–1991), de John Leavitt (1956) – apenas uma pequena parte do texto do *Credo* é cantado.

Um fator muito relevante para a criação da *Missa Breve* de Escobar foi a postura adotada pela Igreja Católica a partir do Concílio do Vaticano II (1962–1965), marco na História da Música Sacra. As diretrizes do mencionado Concílio incentivaram compositores de todo o mundo a utilizar a língua vernácula e a implementar elementos populares particulares a cada região, na composição de obras sacras.

Assim, depois de aprovada a constituição conciliar, o que se viu foi uma bela e profusa safra de novas obras musicais, principalmente de missas, nas quais os compositores, em especial os latino-americanos, lançaram mão de um extenso e colorido leque de possibilidades, incorporando à tradição musical eclesiástica elementos regionais, populares e folclóricos, sejam eles textos,

³ O conceito do hibridismo consiste na interação entre manifestações culturais e artísticas cultas e populares, tanto na justaposição de culturas distintas quanto na coexistência de diferentes tempos históricos, presentes numa mesma obra. Além disso, as tradições culturais coabitam com a modernidade. Isso gera processos de adjunção entre o culto e o popular que refletem em ajustes ou negociações quanto à sujeição do outro, representando a desconstrução dos procedimentos habituais, evidenciando as rupturas e as sobreposições entre dois mundos distintos, ou seja, uma via de mão dupla entre duas práticas que se afetam mutuamente, o que permite um entrelaçamento sem o ocultamento de uma pela outra (Gaglietti; Barbosa 2007, p. 2–6; Fiammenghi 2008, p. 55, 57, 63 e 229).

canções, ritmos ou mesmo instrumentos musicais, tudo isso somado à pluralidade técnico-estética das diversas linguagens musicais do século XX (Feitosa 2018, p. 76).

Podemos citar outras importantes missas de compositores brasileiros que foram diretamente influenciadas pelo Concílio Vaticano II, como a *Missa da Paz* (1965), para coro *a capella*, de Almeida Prado (1943–2010); *Missa Nordestina* (1966), para coro a 4 vozes, de Lindembergue Cardoso (1939–1980); *Missa em Aboio* (1966), para coro misto *a capella*, de Pedro Marinho (1917–?); *Missa Breve Orbis Factor*, em memória de Mario de Andrade (1969), para solistas, coro e quarteto de percussão, do próprio Aylton Escobar; *Missa Afro-Brasileira de Batuque e Acalanto* (1971), de Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933–2006), para coro misto a oito vozes *a capella* e solistas, entre muitas outras.

Outro aspecto relevante na composição da *Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros* foi a bagagem nacionalista que Escobar havia recebido até o momento em que a concebeu. Essa poética, que busca fundir elementos da cultura brasileira em obras “modernas”, foi um dos principais ideais nacionalistas, especialmente por influência de Mário de Andrade.

A *Missa Breve* apresenta a união de uma obra de caráter sacro com aspectos característicos da música brasileira secular, evidenciados por meio de gêneros musicais de tradição oral popular, pela representação de instrumentos característicos, por intermédio de ritmos típicos da dança e, até mesmo, pela utilização de onomatopeias extraídas de expressões coloquiais. Como estrutura geral, a obra inicia-se e encerra-se de maneira contrapontística, e os elementos brasileiros – a Modinha e o Acalanto – aparecem com maior sutileza. Os três movimentos centrais são unidos pela célula rítmica do baião, promovendo grande contraste.

Ressaltamos que há apenas duas gravações completas da *Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros*. A primeira é uma gravação de rolo de sua estreia internacional em 1968, interpretada pelo Conjunto Roberto de Regina, com solo do próprio compositor no *Benedictus*; a segunda foi realizada em 2014 pelo *Choir of Gonville and Caius College* de Cambridge, na Inglaterra, com a condução de Geoffrey Webber. Esse CD, lançado pelo mencionado coro inglês, intitulado *Romaria: Choral music from Brazil*, traz obras de vários compositores brasileiros como Carlos A. Pinto Fonseca (1933–2006), Cláudio Santoro (1919–1989), Heitor Villa-Lobos (1887–1959), Osvaldo Lacerda (1927–2011), entre outros. Além

dessas gravações, o *Agnus Dei* foi gravado separadamente em um CD produzido em 2012 pelo Coro da Osesp de São Paulo, sob regência de Naomi Munakata. Nesse CD, que recebeu o título de *Aylton Escobar: obras para coro*, encontram-se diversas outras obras corais do compositor.

2.1. *Kyrie/Modinha*

O texto do *Kyrie* tem origem na liturgia grega e é cantado na preparação penitencial do rito litúrgico, por meio do qual os fiéis reconhecem seus pecados e suplicam ao Senhor que sejam perdoados, clamando pela sua misericórdia. A interpretação textual do *Kyrie* revela uma súplica por piedade e misericórdia, aspecto que, na *Missa Breve* de Escobar, é destacado pelo andamento lento e pelas gradações de dinâmica que se delimitam a *ppp*, *pp* e *p*.

Usualmente, o *Kyrie* recebe uma estrutura formal ternária fixada no século VIII. O compositor usa a habitual configuração ternária estabelecida pelo Ordinário (*Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison*), porém organiza-a dentro de uma disposição musical binária, conforme pode ser observado na Tab. 1.

<i>Kyrie</i>			
INTRODUÇÃO			
c. 1 a 11			
frase a		frase b	
5 c.		6 c.	
PARTE A			
c. 11 a 27			
Seção A		Seção B	
a1	a2	b1	b2
5 c.	4 c.	4 c.	4 c.
PARTE A'			
c. 28 a 43			
Seção A'		Seção B'	
a1'	a2'	b1'	b2'
4 c.	4 c.	3 c.	5 c.
CODA			
c. 43 a 47			
5 c.			

Tabela 1: Articulações formais do *Kyrie*.

O “Kyrie/Modinha” inicia-se com um contraponto livre, sugerindo a ideia de uma imitação por meio do ritmo entre Baixo (B) e Tenor (T), e entre Contralto (C) e Soprano (S). Consideramos esses 11 compassos iniciais (*Kyrie eleison*) como uma introdução, por se tratar de um trecho polifônico imitativo que prepara a entrada da melodia principal no *Kyrie*, a partir do c. 11. Essa melodia, entoada pelos S, a partir do c. 11, traz características da Modinha, como o uso de saltos, arpejos, construção em modo menor e simetria fraseológica. Também, ela é acompanhada pelas outras vozes que, por sua vez, desenvolvem um contraponto livre. Do c. 11 ao 43, a textura polifônica se desenvolve com as mesmas características, configurando duas partes equivalentes: A, do c. 11 ao 27 (*Christe eleison*), e A', do c. 28 ao 43 (*Kyrie eleison*). A partir do c. 43, as vozes se tornam homofônicas e homorrítmicas, marcando, pelo contraste textural, a *Coda*, que tem *divisi* a oito vozes (*Kyrie eleison*), revelando a mencionada estrutura formal binária simples, como podemos observar na Tab. 1.

Uma das características do contraponto é o fato de que as vozes não terminam suas frases ao mesmo tempo, o que pode ser verificado na finalização de diversas frases do *Kyrie*. Além disso, é possível observar outras particularidades do contraponto renascentista nesse movimento, como a predominância de graus conjuntos, compensação de saltos, intervalos dissonantes usados entre os consonantes e, quando há consonância na relação intervalar com outras vozes, alterações de notas que podem ser justificadas como *Musica Ficta*⁴ e dissonâncias tratadas como notas melódicas: nota de passagem, bordadura, entre outras. Esses aspectos podem ser encontrados desde o início do *Kyrie*, como no Ex. 1.

Escobar usa o contraponto modal como uma poética num contexto de século XX, buscando inspiração nesse recurso e utilizando-o com algumas ressalvas. Entretanto, mantém fidelidade aos principais conceitos do contraponto, sem deixar de usar algumas liberdades que o seu tempo lhe permite e sem deixar de inserir um elemento folclórico brasileiro.

⁴ Na *Musica Ficta*, é permitido que se altere uma nota do grau da escala *per necessitatis* ou *per pulchritudinis*, que seria por necessidade – evitar o trítone – ou por pulcritude, beleza – gerar sensível.

Andante con moto (♩ = 92)

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

pp E -

pp E - lei - son *sf* Ky -

p Ky - ri - e E -

p Ky - ri - e E - lei - son E - lei - son Ky - ri -

Exemplo 1: Excerto da Introdução do *Kyrie* (c. 1–4).

Verificamos que a finalização de cada seção traz como nota *finalis* o Dó. Ademais, pela configuração escalar apresentada, podemos definir que o *Kyrie* está em Dó eólio. As notas alteradas não desconstroem o modo, e muitas delas resgatam o conceito de *Musica Ficta*. Podemos observar, também, um hibridismo entre os idiomas modal e tonal, sendo possível considerar um Dó menor. Além disso, temos sonoridades de dominantes que são resolvidas, nas seções B e B': nos c. 21 e 22 (seção B) e c. 37 e 38 (Seção B') – Sol⁷ que resolve num Dó menor – e nos c. 24 a 27 (seção B) – Ré⁷ que caminha para Sol⁷. A Seção B finaliza na dominante, com uma cadência suspensiva, o que acentua o caráter tonal; já a Seção B' finaliza com os acordes de Sol menor⁷ e Dó menor, com uma ideia de cadência afirmativa, mas enfraquecida pela dominante menor, reforçando o caráter modal do *Kyrie*.

O elemento brasileiro explorado nesse movimento é a modinha, um gênero musical que acompanhou a História da Música Luso-Brasileira e percorreu diversas camadas sociais, ganhando grande popularidade no Brasil. Há várias características da modinha inseridas no *Kyrie*: construção em modo menor (Dó eólio), arpejos melódicos na linha do S, simetria e equilíbrio nas frases e o acompanhamento que alude à sonoridade do violão⁵, construído pelas linhas

⁵ Essa sonoridade é representada pelo perfil melódico arpejado nas linhas de contralto e tenor, como se fossem cordas dedilhadas executando a técnica de ponteado, e pela reprodução do bordão do violão, realizando movimentos em graus conjuntos na linha dos baixos, também conhecido como “baixaria” – uma condução melódico-harmônica da voz mais grave.

de C, T e B, conforme afirmado pelo próprio compositor, em uma entrevista⁶ na qual ressaltou seu objetivo de criar uma textura que representasse um acompanhamento de violão para a modinha entoada pelo S, como é possível observar no Ex. 2.

36

S Ky - ri - e E - lei - son Ky - ri -

C Ky - ri - e E - lei - son Ky - ri - e E - lei

T lei - son E - lei - son E - lei - son

B e E - lei - son Ky - ri - e E - lei - son E

Exemplo 2: Modinha no *Kyrie* (c. 36–39).

2.2. *Gloria*/Cantoria e dança

O canto do *Gloria* surgiu como hino matutino no Oriente Médio, no século I, e passou a fazer parte da Missa Romana, no século IX. É um dos mais antigos hinos criados para celebração, sendo normalmente cantado após a preparação penitencial – *Kyrie*. Como traz um tema de festejo, o andamento desse movimento é mais rápido e apresenta uma maior variedade de gradação de dinâmica, chegando até o *ff*. A Tab. 2 ilustra a estrutura formal do *Gloria*.

As articulações formais do *Gloria* se dividem em sete partes: A B A² C A³ B² A⁴, como podemos observar, estruturando-se em um rondó quiasmático, conceito que tem origem na palavra grega $\chi\iota\acute{\alpha}\zeta\omega$, *chiátzō*, uma figura de retórica na qual os elementos são dispostos de modo cruzado, em que há repetição de partes iguais, espelhadas simetricamente, como podemos verificar na Fig. 1.

⁶ Entrevista realizada e gravada com Aylton Escobar, no Instituto de Artes da Unesp – Campus de São Paulo – no dia 26 de novembro de 2019. Além disso, foi coletado material adicional em conversas *online* com o compositor, entre final de março e início de abril de 2020. A transcrição de parte dessa entrevista consta como apêndice da Dissertação de Mestrado da primeira autora deste trabalho. O material pode ser encontrado no repositório da Unesp.

Salientamos que a estrutura de rondó não se aplica ao texto que se estabelece na forma salmódica do hino original, enquanto estrutura estrófica.

Gloria						
PARTE A - Refrão						
c. 1 a 42						
Seção A - c. 1 a 26			Seção A' - c. 27 a 42			
a1	a2	a2'	a1	a2"		
6 c.	11 c. (5+6)	9 c.	6 c.	10 c. (5+5)		
PARTE B						
c. 43 a 86						
Seção B - c. 43 a 69			Seção B' - c. 70 a 86			
b1	b2	b3	b4	b1'	b1'	b1'
6 c.	6 c.	9 c. (5+4)	7 c. (4+3)	4 c.	6 c.	7 c.
PARTE A ² - Refrão						
c. 87 a 137						
Seção A" - c. 87 a 102		Seção A"' - c. 103 a 137				
a3	a3'	a2	a2'	a2'	a2"	
8 c. (4+4)	8 c. (4+4)	9 c. (5+4)	7 c.	7 c.	12 c. (5+7)	
PARTE C						
c. 138 a 171						
Seção C - c. 138 a 158			Seção C' - c. 159 a 171			
c1	c2	c1'	c2'	c3	c3'	c4
8 c. (5+3)	7 c. (3+4)	2 c.	4 c.	4 c.	4 c.	5 c.
PARTE A ³ - Refrão						
c. 172 a 186						
Seção A' - c. 172 a 186						
a1'			a2"			
6 c.			9 c.			
PARTE B ²						
c. 181 a 225						
Seção B - c. 181 a 207			Seção B' - c. 208 a 225			
b1	b2	b3	b4	b1'	b1'	b1'
6 c.	6 c.	9 c. (5+4)	7 c. (4+3)	4 c.	6 c.	8 c.
PARTE A ⁴ - Refrão						
c. 226 a 244						
Seção A' - c. 226 a 244						
a1"			a2"			
6 c.			13 c. (5+5+3)			

Tabela 2: Articulações formais do *Gloria*.

As articulações formais do *Gloria* se dividem em sete partes: A B A² C A³ B² A⁴, como podemos observar, estruturando-se em um rondó quiasmático, conceito que tem origem na palavra grega *χιάζω*, *chiátzō*, uma figura de retórica

na qual os elementos são dispostos de modo cruzado, em que há repetição de partes iguais, espelhadas simetricamente, como podemos verificar na figura a seguir. Salientamos que a estrutura de rondó não se aplica ao texto que se estabelece na forma salmódica do hino original, enquanto estrutura estrófica.

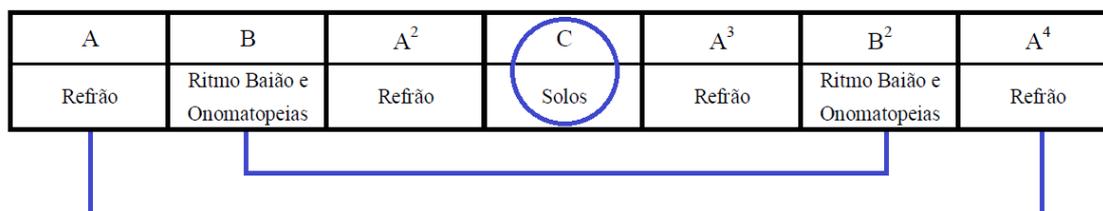


Figura 1: Estrutura de rondó quiasmático do *Gloria*.

A Fig. 1 revela duas conduções temporais, uma que é circular, pelo retorno do Refrão, e outra que é teleológica, pois visa à Parte Central – C – como contraste maior, sendo a única vez em que as vozes solistas estão presentes.

No aspecto harmônico, é possível perceber uma fusão entre linhas autônomas e funções tonais. Como esse movimento é mais longo e complexo, passando por diversas escalas modais em diferentes *finalis* e repousando em diferentes centros tonais, não abordaremos esse aspecto com detalhes neste artigo.

Destacamos que se inicia de maneira bem rítmica e enérgica, num *crescendo* do *p* para o *ff*, com figuras rítmicas predominantemente de semicolcheias, dando glórias a Deus e se dirigindo às alturas (*Gloria in excelsis Deo*), como verificamos no Ex. 3.

Exemplo 3: Frase a1 da Parte A do *Gloria* (c. 1–6).

Na sequência, ainda na Parte A, temos valores mais longos (mínimas) com dinâmica *p* ou *pp*, pedindo, suavemente, paz na Terra (*et in terra pax hominibus bonae voluntatis*), observados no Ex. 4. Alguns dos principais motivos que serão desenvolvidos e variados já são apresentados nessa primeira Parte A do *Gloria*. Além disso, o contraste entre trechos vibrantes e calmos é encontrado ao longo de todo o movimento.

7 a2 Fá mixolídio Lá eólio

S et in ter - ra et in ter - ra pax
pp *poco sf* *pp* *pp sub.*

C

T

B pax
pp

Sol Mib Fá Sol Mib Fá Lá m⁷

Exemplo 4: Frase a2 da Parte A do *Gloria* (c. 7–17).

Outro ponto a ser realçado e explanado é a presença de elementos da música brasileira que aparece de maneira bem diversificada: cantoria, dança (baião), cantiga de cego e canto de aboio. Além de trazer onomatopeias extraídas de expressões coloquiais, elas resultam em um trecho que consideramos como um “batuque”, com sonoridades específicas de consoantes destacadas, com o intuito de criar um acompanhamento percussivo vocal.

A cantoria de viola ou repente é uma manifestação da cultura popular originada na região do Nordeste que, atualmente, pode ser encontrada em diversos estados brasileiros. Ela faz uso principalmente da poesia cantada e improvisada, além de ser composta por desafios, ou seja, por uma disputa poética contendo partes improvisadas e outras memorizadas. Sempre em duplas, os cantadores alternam estrofes, obedecendo a parâmetros de métrica, rima e oração fraseológica.

Podemos encontrar algumas características da cantoria na Parte C do *Gloria*, segundo *couplet*⁷, no qual temos a inserção de dois solistas – tenor e meio-soprano – que são fundamentais para construir esse duelo do repente. Primeiramente, eles entoam seus respectivos solos de maneira individual e, logo em seguida, formam um duo. Nesse trecho, são mantidos os mesmos parâmetros rítmicos, melódicos e textuais. Mais uma peculiaridade encontrada é a alternância entre os solistas sem interrupção, mantendo sequência ao mesmo assunto, no caso, o texto litúrgico dessa parte do Ordinário. Segundo Escobar, em entrevista, ao compor os duetos finais da Parte C, sua intenção era representar a disputa entre os cantadores. A presença dos dois solistas ainda remete à tradição⁸ de realçar a segunda pessoa da Trindade, o Filho de Deus Pai, por meio de um duo conforme o Ex. 5.

The musical score for Example 5 consists of two staves, C (Meio-soprano) and T (Tenor), in 3/2 time. The tempo is marked 'a tempo'. The lyrics are 'Qui se-des ad dex-te-ram Pa-tris Qui se-des ad dex-te-ram Pa-tris'. The score includes dynamic markings (mf and p) and triplet markings (3). The C staff starts at measure 163 and the T staff starts at measure 164. Both staves have a key signature of one flat (Bb) and a common time signature of 3/2.

Exemplo 5: Cantoria no *Gloria* (c. 163–166).

Outro elemento encontrado no *Gloria* é o baião, reconhecido como gênero musical urbano a partir da década de 40, sendo um importante representante da sonoridade nordestina. Sua origem consiste de danças das regiões Norte e Nordeste brasileiras, que, habitualmente, eram apresentadas em duplas – um homem e uma mulher. Ganhou reconhecimento nacional e internacional por meio do cantor e compositor Luiz Gonzaga (1912–1984). Podemos observar que, nessa *Missa*, os três movimentos centrais apresentam uma ligação por meio da célula rítmica do baião. No *Gloria*, a célula rítmica é apresentada como *ostinato* na

⁷ Termo usado nos séculos XVII e XVIII para as seções ou episódios intermediários de um rondó, diferentemente das repetições de Abertura ou Refrão (Sadie 1994); tem a função de trazer um contraste em relação ao Refrão.

⁸ É habitual, em missas, desde o período barroco, que seja inserido um dueto no *Gloria* para evidenciar a segunda pessoa da Trindade, quando o texto se refere ao Filho unigênito, Jesus Cristo: *Domine fili unigenite Jesu Criste [...] Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.*

linha vocal dos B, ou percorrendo todas as outras vozes, inclusive com subdivisão de semicolcheias, nas quais a acentuação do baião (3+3+2) é reforçada. Ademais, esses movimentos são construídos com base em melodias sincopadas e, sobretudo, numa sonoridade modal, incluindo os modos característicos do baião, além de outros, como podemos observar no Ex. 6.

Exemplo 6: Rítmica característica do baião no *Gloria* (c. 69–73).

Na Parte C (central) do *Gloria*, há frases mais curtas e modais, nas quais o coro faz um acompanhamento bem estático, trazendo proximidade com o caráter monótono das Cantigas. Segundo Santana, “sobre o coro, os solistas cantam, individualmente ou em dueto, palavras que representam um lamento, por meio do qual é suplicada a piedade ao Filho de Deus” (Santana 2020, p. 33).

Exemplo 7: Cantiga de cego no *Gloria* (c. 159–162).

Também podemos localizar, no *Gloria*, a cantiga de cego, considerada um canto de trabalho, uma vez que, por meio dessas cantorias, os cegos pedem esmolas nas ruas. Denotam um caráter monótono e tristonho e são entoadas sobre palavras de lamento. Ademais, portam um ritmo simples, com letras que refletem o trabalho e melodias curtas e modais, que podem ser cantadas individualmente, em duetos ou com acompanhamento instrumental, como verificado no Ex. 7.

Além disso, podemos identificar o canto de aboio, canto de trabalho rural e uma prática costumeira no Norte e Nordeste brasileiros, que consiste na condução das boiadas pelos vaqueiros. Escobar, em entrevista concedida à primeira autora deste trabalho, relatou que o uso do aboio em sua *Missa* foi uma maneira de “dar sotaque, idiomatizar a música e o jeito de cantar do Nordeste”. Sua obra introduziu esse elemento como um panorama descritivo, sem a intenção de representar, com fidelidade, todas as características do aboio. Ademais, citou sua obra *Eh Boi*, com letra de Guerra-Peixe, na qual inseriu esse elemento de maneira mais representativa. É possível encontrar algumas particularidades do aboio no *Gloria* e no *Benedictus*, quais sejam: trechos cantados pelos solistas; melodias lentas com prolongamento e ornamentação nas vogais [u, o, i, ε, a]; ideia de improviso que é explorado pelo uso de uma maior liberdade rítmica; tessitura ampla; e inícios de frases com o mesmo perfil melódico. Algumas dessas características podem ser encontradas no Ex. 8.

138 **Meno mosso, un poco rubato** (♩ = 52)

T

mf Do - mi - ne De - us A - gnus De - i

ten

Exemplo 8: Aboio no solo de Tenor, *Gloria* (c. 138–142).

Por fim, destacamos o uso de onomatopeias ao longo do segundo movimento que se revela de maneira bem diversificada. As sílabas onomatopaicas representam uma figura de linguagem que faz uso de um fonema para retratar um som específico, imitando sons naturais de objetos, animais, instrumentos, entre outros. Artifício amplamente empregado na *Missa Breve*, as onomatopeias têm o objetivo de realçar o discurso, ora de caráter percussivo, ora na descrição de fenômenos sonoros instrumentais (violão, contrabaixo, afoxé) ou naturais (pica-pau), além da caracterização vocal de um acalanto.

Esse recurso é encontrado no *Gloria*, nas Partes B e B², sendo executado pelas vozes dos B, T e C, percorrendo-os na íntegra. Os S cantam o texto em latim nas seções B e aplicam esses fonemas nas seções B' dessas mesmas Partes B e B². Os B entoam a sílaba “dum” [dũ], imitando o som de um contrabaixo e usando células rítmicas do Baião. Ao mesmo tempo, os T cantam os fonemas ca-ta ['ka.te] ja-ca ['ʒa.ke] ja-ca ['ʒa.ke] ta-ca ['ta.ke] ta-ja [ta'ʒe], como uma homenagem, e não uma citação direta, ao trabalho onomatopáico de Villa-Lobos no *Choros n.º 10*, que, a princípio, é representado pelas sílabas: “ja-ca-ta-ka-ma-ra-já” [ʒa.ke.ta.ka.ma.ra.ʒa]. Escobar esclareceu, em entrevista, que pensou na frase “pegue a jaca”, popularmente falada como “cata a jaca”, e a transformou em “ca-ta-ja-ca”. A partir disso, fez diversas alterações com o objetivo de explorar a sonoridade percussiva, como de um afoxé, enfatizando a sonoridade da consoante J [ʒ]. Ainda, de acordo com o compositor, as C trazem fonemas africanos “qui-ma-xu-bê” [ki.ma.fu.be] e “ma-xu-bê” [ma.fu.be], contudo, sem intenção de construir uma frase no idioma ou trazer alguma significação semântica. A escolha dessas sílabas, por meio do destaque na consoante X [ʃ], também busca realçar uma sonoridade percussiva. Por último, as S empregam as sílabas “ke-ta” ['ke.te], “xi-ke-ta” ['ʃi.ke.ta] e xi-ke-te ['ʃi.ke.te], extraídas da expressão “você está chique”, coloquialmente falada “cê tá chique” e adaptada para “ke-ta xi-ke”. O objetivo também é destacar a sonoridade da consoante X [ʃ].

The musical score consists of four staves, labeled S, C, T, and B. Each staff has a treble clef (except for B, which has a bass clef) and a 2/4 time signature. The music is in a minor key. The lyrics are written below the notes. In the Soprano (S) and Contralto (C) parts, certain consonants (xi, x, ja) are circled in red. In the Tenor (T) part, the syllables 'ja-ca' are circled in red. In the Bass (B) part, the word 'dum' is repeated. The lyrics for S are: ke-ta xi-ke-ta xi-ke te ke-ta xi-ke-ta xi-ke te ke-ta xi-ke-ta xi-ke te ke-ta xi-ke-ta xi-ke. The lyrics for C are: bê qui ma-xu bê ma-xu bê bê qui ma-xu bê ma-xu bê bê qui ma-xu bê ma-xu bê bê qui ma-xu bê ma-xu bê. The lyrics for T are: ta-ca-ta ja-ca ja-ca ta-ca ta-ja ca-ta ja-ca ta-ca-ta ja-ca ja-ca ta-ca-ta ja-ca ja-ca ta-ca-ta ja-ca ja-ca. The lyrics for B are: dum dum.

Exemplo 9: Excerto do Glória (c. 70–73).

É possível verificar que a ênfase nessas consoantes, cantadas pelas C e S, marcam a acentuação rítmica do baião, que acontece na quarta e na sétima semicolcheias de cada compasso, como mostra o Ex. 9. As consoantes dos T

também reforçam essa acentuação; porém, em alguns compassos, há uma antecipação, e a acentuação passa a acontecer na quarta e na sexta semicolcheias, conforme exemplificado.

2.3. *Sanctus/Ponteado*

O *Sanctus-Benedictus* começou a ser cantado pela Igreja ocidental por volta de 400. Normalmente, traz duas aclamações: a primeira pertencente ao texto litúrgico do *Sanctus – Sanctus, Sanctus, Sanctus / Domine Deus Sabaoth / Pleni sunt coeli et terra gloria tua* – é baseada no livro de Isaías 6:3; a segunda, que se refere ao texto litúrgico do *Benedictus – Benedictus qui venit in nomine Domini* – é baseada no Evangelho de Mateus 21:9, também encontrada no livro de Salmos 118:26. Ambas são seguidas pela frase *Hosana in excelsis*⁹. Em 1921, foi aprovada, pela Congregação dos Ritos, a separação do *Sanctus-Benedictus* em dois movimentos (Cullen 1983, p. 33; Fernandes 2004, p. 29 e 30), opção escolhida por Escobar.

Por ser uma aclamação de glorificação e exaltação a Deus, a seção traz um andamento mais rápido, assim como figuras de notas mais curtas – semicolcheias – e uma extensão maior de gradação de dinâmica – *pp* ao *ff*. Como podemos observar na Tab. 3, a estrutura formal é binária simples.

O “*Sanctus/Ponteado*” inicia-se com oito compassos de introdução, em que há duas camadas motivico-harmônicas, nas quais as vozes superiores apresentam um *ostinato* de quatro semicolcheias com um intervalo de 2M, e as vozes inferiores cantam a melodia no padrão rítmico do baião, formando tríades maiores em estado fundamental e configurando os modos descritos no Ex. 10.

⁹ A palavra *Hosana* é uma transliteração do hebraico, que significa “salva-nos”. É encontrada no Antigo Testamento, no livro de Salmos 118:25, um salmo de gratidão a Deus por Sua salvação, e no Novo Testamento, no Evangelho de Lucas 19:38, como um grito de alegria, por meio do qual a multidão clamava e agradecia pela salvação. *In excelsis* tem sua origem no latim e significa nas alturas. “*Hosana nas alturas*” pode ser traduzido como “louvem a Deus nas alturas por Sua salvação”.

Sanctus							
INTRODUÇÃO							
c. 1 a 8							
8 c. (4+4)							
PARTE A							
c. 9 a 30							
Seção A - c. 9 a 19				Seção A' - c. 20 a 30			
a1	a2	a3	a4	a3	a4	a3	a4
6 c.	5 c.	6 c.	5 c.	6 c.	5 c.	6 c.	5 c.
PARTE B							
c. 31 a 66							
Seção B1 - c. 31 a 42		Seção B2 - c. 42 a 53		Seção B3 - c. 53 a 66			
b1	b1'	b2	b2'	b3	b3'	b3''	b3'''
5 c. (3+2)	7 c. (2+2+3)	5 c. (3+2)	7 c. (2+2+3)	6 c.	4 c.	4 c.	4 c.
CODA							
c. 67 a 73							
7 c. (3+4)							

Tabela 3: Articulações formais do *Sanctus*.

A característica brasileira inserida no *Sanctus* é o ponteador – técnica de execução para certos instrumentos de cordas dedilhadas – que se evidencia por meio das semicolcheias em *staccato*, trazendo o efeito do dedilhado do violão (Ex. 10). Além disso, o compositor buscou representar o bordão do violão, mediante a realização de movimentos em graus conjuntos na linha dos B, também nomeada como “baixaria”, caracterizando-se como uma condução melódico-harmônica da voz mais grave.

The musical score shows the beginning of the *Sanctus* in 2/4 time. The vocal line (top) starts with the lyrics "San-ctus San-ctus ta-ca ta-ca ta-ca ta-ca ta-ca ta-ca (segue)". The piano accompaniment (bottom) features a bass line with chords and a treble line with chords. Annotations include "Modos: Mi dórico" and "Mi mixolídio Mi frígio" in red. A blue box highlights the first few measures. At the bottom, "Triadas maiores: Sol Lá Sol Lá Fá# Sol Mi Ré Fá Sol Mi" are listed in red.

5 Si mixolídio

(ta - ca) San - ctus San - ctus San - ctus San - ctus

cresc. rit. ff

8 Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth

ff

Ré Mi Fá# Sol Fá# Sol Lá Si Si⁷

Exemplo 10: Introdução do Sanctus (c. 1–8).

Há outros recursos inseridos com esse objetivo de retratar a sonoridade brasileira, como a célula rítmica do baião e a imitação do som do pica-pau, por meio da expressão onomatopaica “ta-ca ta-ca” [‘ta.ke ‘ta.ke]. Ambos podem ser encontrados na Introdução (Ex. 10) e na Parte B do *Sanctus*. Nesta, todos os naipes cantam esses fonemas em diferentes combinações.

A seguir, há um trecho que começa de maneira contrapontística, com um escalonamento das vozes mais agudas para as mais graves, referindo-se ao movimento do céu para a terra (Ex. 11). A passagem se dirige para uma textura acordal, conformando a Parte A, do c. 9 ao c. 30, que se distribui em duas seções.

O retorno dos materiais rítmico-melódicos da Introdução, a partir do c. 31, marca o início da Parte B, mais rítmica e enérgica, indicando a mudança de caráter do texto. Essa parte, por sua vez, divide-se em três seções – até o c. 66 – e, além de desenvolver os materiais já apresentados na Introdução, expõe novas configurações rítmicas e texturais, tornando-se homorrítmica e acordal. A redução rítmica exposta a partir do c. 67 traz um contraste, indicando uma *Coda* que tem *divisi* a nove vozes.

Na estrutura geral do *Sanctus*, destacamos que a Parte A e a *Coda* são mais lentas e fluidas; já a Introdução e a Parte B, mais enérgicas e rítmicas. Esse contraste é evidenciado pela mudança de andamento indicada pelo compositor: *allegro* para a Introdução (semínima = 92), *meno mosso* para a Parte A (semínima = 69), *tempo I* para a Parte B (semínima = 92) e *allargando* para a *Coda*.

Example 11 shows a musical score for the Sanctus, specifically the first phrase (a1) in Dó eólio. The score is for four vocal parts: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Baixo (B). The lyrics are: "Ple - ni sunt coe - li et ter - ra Ple - ni Ple - ni Ple -". The music is marked *pp* (sempre molto legato) and *pp sub.*. The score is numbered 9 at the beginning of the Soprano part.

Exemplo 11: Frase a1 da Parte A do *Sanctus* (c. 9–15).

2.4. Benedictus/Toada

O *Benedictus* é parte da segunda aclamação do *Sanctus*, conforme anteriormente mencionado. Esse movimento apresenta uma articulação musical unitária contínua, revelando semelhanças com o *fugato*. Entretanto, o texto tem uma estrutura binária, apresentando dois segmentos: Frase A e Frase B. Para as considerações analíticas, tomamos como base a divisão textual (ver Tab. 4).

<i>Benedictus</i>					
INTRODUÇÃO					
c. 1 a 4					
Frase A - <i>Benedictus qui venit in Nomine Domini</i>					
c. 5 a 40					
a1	a2	a3	a4	a5	
11 c. (6+5)	10 c. (5+5)	11 c. (6+5)	7 c. (5+2)	5 c.	
Sobreposição de frases a e b dos c. 33 a 40					
Frase B - <i>Osanna in excelsis</i>					
c. 33 a 51					
Seção 1 - c.33 a 45			Seção 2 - c.45 a 51		
b1	b2	b3	b4	b5	b5'
4 c.	5 c.	4 c.	5 c.	4 c.	4 c.
CODA					
c. 51 a 65					
15 c. (8+7)					

Tabela 4: Articulações formais do *Benedictus*.

O *Benedictus* inicia-se com uma introdução de quatro compassos, na qual apenas o coro canta em *ostinato* com a célula rítmica do baião. Há certo movimento expressivo por meio da gradação de dinâmica – *crescendo* e *decrescendo* – repetida a cada compasso, de maneira a preparar as respectivas entradas dos solistas. Encontramos, também, uma melodia com o caráter dolente – como descrito na própria partitura – e com uso recorrente de graus conjuntos.

As sílabas onomatopaicas nan [nɛ̃n] são ouvidas desde a Introdução e, de acordo com o compositor, elas representam o som de um quarteto de cordas. As quatro vozes do coro cantam esses fonemas como se fossem um grupo instrumental, fazendo uma movimentação frequente de dinâmica (*crescendo* e *decrescendo*), acompanhando os solistas e reforçando o caráter arrastado e dolente da toada (Ex. 12).

The image shows a musical score for the introduction of the *Benedictus*. It features five staves: Soprano solo 1, Soprano 2, Contralto 2, Tenor 2, and Baixo 2. The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into an 'Introdução' section (measures 1-4) and a 'Mi eólio' section (measures 5-8). The 'Introdução' section is marked with *pp* and contains the vocal line 'Nan nan nan nan nan (segue)'. The 'Mi eólio' section is marked with *p* and contains the vocal line 'Be dolente - ne -'. The instrumental accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The harmonic progression is indicated by the chords *Mi m⁷*, *Lá m⁶*, *Mi m⁷*, and *Lá m⁶* at the bottom of the score.

Exemplo 12: Introdução do *Benedictus* (c. 1–6).

Na Frase A, há um tema que compartilha um mesmo motivo rítmico e apresenta variações melódicas a cada repetição de frase dos solistas (neste movimento, há o acréscimo de quatro solistas: soprano, contralto, tenor e baixo). Nesse momento, o coro mantém o acompanhamento iniciado na Introdução, e os solistas, com um canto mais melismático e com entradas espaçadas, entoam, um de cada vez, a segmentação textual completa, na sequência: soprano, contralto, tenor, baixo e tenor. Essa sequência de entrada dos solistas, da voz mais aguda

para a mais grave, pode indicar uma direção do céu para a terra, fazendo referência à parusia do Messias.

Seguindo, temos a Frase B, dividida em duas seções, opção feita em função das mudanças texturais. Há, a partir do c. 33, uma intensificação do texto, as entradas dos solos vão se estreitando e geram um adensamento textural, que leva a um *stretto*, no c. 41, no qual há um trecho polifônico, com contraponto livre a 8 vozes – quatro solistas e coro – todos com o texto litúrgico “*Osanna in excelsis*”, reforçando e impulsionando o louvor a Deus. Além disso, destacamos que, do c. 31 ao c. 43, a linha do solo de S tem um perfil melódico ascendente, chegando à nota mais aguda da extensão vocal do *Benedictus* (Sol4). Essa configuração enfatiza o texto que pode ser traduzido como “louvem a Deus nas alturas por Sua salvação”, tanto pelo movimento escalar ascendente, quanto pela marcação do “espaço no céu”, alcançado por meio da nota mais aguda cantada, conforme observamos no Ex. 13.

b4 Mi dórico com passagens por Mi eólio Sol dórico

Lá m⁷ Mi m⁷ Lá 7 Mi m⁷ Sol m⁷

Exemplo 13: Frase b4, sobreposta à frase b3 do *Benedictus* (c. 41–45).

Ainda na Frase B, há a formação de dois quartetos – solistas e coro – que se intercalam, trazendo a ideia de um coro antifônico¹⁰, marcando, pela diferença textural, o início da segunda seção (Ex. 14).

b5 Sol dórico Fá dórico Lá jônio Sol dórico

45

Soprano solo 1
na O - san - na O - san - na in ex - cel - sis

A 1
na O - san - na O - san - na in ex - cel - sis

T 1
san - na O - san - na O - san - na in ex - cel - sis

B 1
sis in ex - cel - sis O - san - na in ex - cel - sis

S 2
O - san - na in ex - cel - sis O - san - na O

C 2
O - san - na in ex - cel - sis O - san - na O

T 2
O - san - na in ex - cel - sis O - san - na O

B 2
O - san - na in ex - cel - sis O - san - na O

Sol m⁷ Fá m⁷ Lá⁶ Sol m⁷

Exemplo 14: Frase b5 do *Benedictus* (c. 45–48).

A partir do c. 51, o canto se torna silábico, direcionando-nos para a *Coda* e trazendo os solistas reintegrados ao coro. No trecho, apresenta-se uma textura acordal e homorrítmica com base no ritmo do baião. Uma possível interpretação para essa mudança de textura – densa e polifônica para leve e homofônica – é ênfase na ideia do louvor em comunidade.

¹⁰ Prática musical que consiste em dois coros cantando de maneira alternada.

A condução harmônico-melódica, que traz um hibridismo entre o tonal e modal, está presente nesse movimento também. Há, na passagem, uma insistência no centro de Mi menor. No entanto, passa-se por diversos modos, em diferentes *finalis*, no decorrer do *Benedictus*.

É possível reconhecer alguns elementos já explorados no *Gloria*, como o baião, que se mantém presente durante todo o trecho em que o coro realiza o acompanhamento para os solistas e na *Coda*. Vale ressaltar que encontramos esse fio condutor rítmico do baião nos três movimentos centrais dessa *Missa Breve*. Além do baião, o aboio, já mencionado, também está presente no *Benedictus*.

Outro gênero musical brasileiro encontrado nesse quarto movimento é a toada, canção breve de caráter melancólico, dolente e sentimental. Por ter se difundido por todo o território nacional, ela reflete uma variedade de particularidades específicas de cada região. Em entrevista, Escobar revelou que se inspirou em *Toadas* do compositor Camargo Guarnieri para a construção do *Benedictus*.

2.5. *Agnus Dei/Acalanto*

O texto do *Agnus Dei* tem sua origem bíblica em João 1:29 e foi introduzido na liturgia eucarística por volta de 702 pelo Papa Sergius I. É cantado durante a Fração do Pão, com o objetivo de trazer à memória o gesto de Jesus na última ceia.

<i>Agnus Dei</i>				
EXPOSIÇÃO				
c. 1 a 40				
S1 - Baixo	S2 - Tenor	S1' - Contralto	S1'' - Baixo	S1 - Soprano
8 c.	8 c.	8 c.	9 c.	8 c.
DESENVOLVIMENTO				
c. 39 a 61				
d1		d2		d3
8 c.		8 c.		7 c.
EXPOSIÇÃO 2				
c. 62 a 76				
S1 - Tenor			S2 - Contralto	
8 c.			7 c.	
CODA				
c. 77 a 87				
11 (5+6)				

Tabela 5: Articulações formais do *Agnus Dei*.

passagem sequencial: Lá com 7^a menor e 9^a que resolve em Ré menor, e Sol com 7^a menor e 9^a que se dirige para Dó com 6^a.

Exemplo 16: Sujeito 2 da Exposição do *Agnus Dei* (c. 8–16).

Finalizando essa primeira parte, a entrada da voz de S repete o S1 literalmente. O S2 é variado pelos T e, simultaneamente, B e C trazem o perfil melódico do segundo segmento do S2. Como é característico do contraponto renascentista, as vozes não terminam suas frases ao mesmo tempo, o que cria uma elisão entre a Exposição e o Desenvolvimento.

A partir do c. 39, todas as vozes retomam o texto litúrgico. Nota-se que, anteriormente, sempre havia uma das vozes fazendo sílabas onomatopaicas – dando início ao Desenvolvimento. Nesse momento, há variações de ideias dos sujeitos 1 e 2 em três frases muito equilibradas em seus respectivos tamanhos – d1 e d2 com oito compassos e d3 com sete. Escolhemos nomear essas frases com “d” por fazer referência à parte central, que chamamos de Desenvolvimento.

Dando início à Exposição 2, a voz de T rerepresenta literalmente o S1 do c. 62 ao c. 69. Observamos uma imitação entre T (c. 61 e 62) e B (c. 62 e 63). Na sequência, a voz de B segue um contraponto livre. Ao mesmo tempo, as vozes femininas prolongam a nota Lá em uníssono, durante toda a frase. A partir do c. 61, podemos destacar essa sucessão de notas pedais – Lá – que se dispõem a duas ou três vozes, até o término do *Agnus Dei*, trazendo uma progressiva rarefação a partir da transformação da textura. Por conseguinte, indica-se uma ideia de paz que se estende até que se encerre a obra.

Para concluir a Exposição 2, há uma reapresentação quase literal do S2, agora pela voz de C. A mudança na finalização da frase ocorre por conta da direção do contraponto. Simultaneamente, a voz de S apresenta variações do perfil melódico do S2, e B e T sustentam a nota Lá em uníssono.

O prolongamento da nota pedal Lá por S, C e B marca o início da *Coda*, que se divide em duas semifrases. Sobre essa camada de notas sustentadas, acrescenta-se a linha da voz de T, que realiza uma melodia em contraponto livre baseada no S2. No penúltimo compasso, há uma desaceleração rítmica caminhando para a finalização da *Missa*. Ademais, enquanto S, C e B sustentam a nota Lá, a voz de T conclui essa frase com a nota Si (nona de Lá), gerando uma dissonância em seu término (Ex. 17).

The musical score for Example 17, titled 'Acalanto no Agnus Dei (c. 84-87)', features four vocal parts: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). The score begins at measure 84. The Soprano, Contralto, and Bass parts are characterized by a long, sustained note (pedal point) on the letter 'Lá' (La), which is marked with a fermata and the word 'lunga'. The lyrics for these parts are '(pa) - - - - - cem.'. The Tenor part provides a melodic line in counterpoint, with lyrics 'pa - cem pa - - - - - cem.'. Performance markings include 'ppp' (pianissimo) and 'dim. molto e rit...' (diminuendo molto e ritardando) in the Tenor part. The score concludes with a final fermata on the 'Lá' note in the Soprano, Contralto, and Bass parts.

Exemplo 17: Acalanto no *Agnus Dei* (c. 84-87).

A caracterização vocal do acalanto, um gênero poético musical que se aproxima de um canto de trabalho, pela ideia de uma tarefa diária, e que afirma seu caráter folclórico pelas temáticas presentes, é percebida no *Agnus Dei*. Há, pois, a repetição de temas e textos que percorrem todas as vozes, o prolongamento melódico (uma única nota sustentada) e a diminuição de intensidade (decrecendo para o *ppp*) e de andamento (*ritenuto*).

As mesmas características do contraponto renascentista que são encontradas no *Kyrie* podem também ser observadas no *Agnus Dei*, quais sejam: finalização das frases em lugares diferentes, predominância de graus conjuntos, compensação de saltos, intervalos dissonantes usados entre os consonantes e, quando há consonância na relação intervalar com outras vozes, alterações de

notas que podem ser justificadas como *Musica Ficta* e dissonâncias tratadas como notas melódicas: nota de passagem, bordadura, entre outras.

O *Agnus Dei* foi originalmente dedicado a uma tia de Aylton Escobar – tia Yvonne – que exerceu um papel importante no início de sua educação musical. No manuscrito, havia a seguinte frase escrita: “Durma em paz, tia Yvonne”. Ademais, o título sugere uma cantiga de ninar, o qual também apresenta onomatopéias: os fonemas nan [nɛ̃n], anteriormente utilizados no *Benedictus* para simular um quarteto de cordas, trazem, nesse contexto, a imitação do acalanto, para que a criança adormeça.

3. Considerações Finais

Podemos observar que a *Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros* é uma obra repleta de hibridismo que consiste em

duas práticas de diferentes áreas [que] podem ser combinadas, gerando uma nova estrutura que pode apresentar sobreposições ou fusões desses elementos, construindo uma combinação entre elas e permitindo um entrelaçamento que modifica o que seria habitual e destaca as adjunções inseridas (Santana 2020, p. 139).

Na *Missa Breve*, o hibridismo pode ser encontrado na relação entre as músicas de cunho erudito e popular, propondo a simultaneidade de duas práticas culturais distintas, nesse caso, as características do gênero musical sacro-litúrgico e a música secular brasileira. Por exemplo, no *Kyrie*, temos o uso do contraponto renascentista e a transformação da melodia da voz de S em uma modinha acompanhada pelas vozes de C, T e B, criando a representação sonora do violão. No *Gloria*, na parte central, temos o duo de solistas (meio-soprano e tenor) que, imitando o duelo do repente, põe em evidência a segunda pessoa da Santíssima Trindade, o Filho de Deus Pai, entre outros exemplos citados ao longo deste trabalho, reafirmando a fusão entre o gênero missa e os elementos da música popular e folclórica brasileira.

Observamos, também, outros procedimentos híbridos na obra. Por exemplo, em vários momentos, são combinados os idiomas modal e tonal, fazendo uma mescla dessas duas práticas harmônicas, sendo o modal representado pela utilização de material escalar modal, e o tonal, pela percepção de funções tonais, sobretudo, a Dominante. Ademais, a junção entre o texto

litúrgico do latim e do português, exposto por meio de fonemas onomatopaicos, apresentam uma junção entre dois idiomas que possuem proximidades fonéticas.

Destacamos, também, a qualidade da escritura vocal dessa missa, que exhibe linhas melódicas *cantabiles* construídas com predomínio de graus conjuntos e compensação de saltos, características presentes tanto no contraponto renascentista, quanto na maior parte da música vocal modal e tonal, como canções populares¹¹ e folclóricas. Esses recursos contribuem para facilitar a execução até certo ponto e geram uma fluência melódica, características almeçadas para esse tipo de repertório, além de apresentar um entrelaçamento vocal muito funcional entre todas as vozes.

Outro ponto a ser relatado é a não coincidência entre forma estrutural musical e textual. Enfatizamos que encontramos uma articulação musical binária no *Kyrie*, enquanto o texto se desenvolve na forma ternária. No *Benedictus*, verificamos uma estrutura musical unitária e uma evidente segmentação textual binária, entre outros exemplos abordados nesse texto.

Concluimos, pois, que a *Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros*, obra de considerável importância e relevância para o repertório coral brasileiro, representa, ao lado de outras obras do gênero, compostas em um mesmo período, um marco na História da Música Sacra nacional. Por isso, merece ser amplamente divulgada por seu alto valor estético-artístico.

Referências Bibliográficas

1. Alvarenga, Oneyda. 1960. *Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Globo.
2. Andrade, Mário de. 1989. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada.
3. Ayala, Maria Ignez Novais. 1988. *No Arranco do Grito: aspectos da Cantoria nordestina*. São Paulo: Editora Ática.
4. Bent, Margaret. 2002. *Counterpoint, Composition, and Musica ficta*. New York: Routledge.

¹¹ Delimitando-se a gêneros tradicionais não urbanos.

5. Carvalho, Any Raquel. 2000. *Contraponto Modal: Manual prático*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto.
6. Caplin, William E. 1998. *Classical Form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
7. Cook, Nicholas. 1987. *A Guide to Musical Analysis*. New York: Oxford University Press.
8. Cullen, Thomas Lynch, S. J. 1983. *Música Sacra: subsídios para uma interpretação musical*. Brasília: MusiMed.
9. De Bonis, Mauricio. 2018. Por um Desemaranhamento do Contraponto. *Revista Opus*, v. 24, n. 2, p. 1–21.
10. Escobar, Aylton. 2019–2020. *Entrevista com Aylton Escobar*. [Entrevista cedida a] Cintia Campos S. C. Santana. São Paulo, 2 áudios (135 min.), material online via e-mail (12 p.).
11. Escobar, Aylton. 1964. *Missa Breve sob Ritmos Populares Brasileiros*. Para coro a capella. Rio: Osesp. 1 partitura.
12. Escobar, Aylton: *obras para coro*. 2012. Compositor: A. Escobar. Coro: Osesp. Regente: Naomi Munakata. São Paulo: Editora Novas Metas e Editora Funarte. 1 CD (58 min).
13. Feitosa, Marco Antônio Ramos. 2010. A Missa Brevis de Lindembergue Cardoso: uma análise à luz do Concílio Vaticano II. In: *Anais do I Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música*. Rio de Janeiro: UNIRIO, p. 1027–1037.
14. Fernandes, Angelo José. 2004. “*Missa afro-brasileira (de batuque e acalanto)*” de Carlos Alberto Pinto Fonseca: aspectos interpretativos. Dissertação de Mestrado em Música. Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
15. Fiammenghi, Luiz Henrique. 2008. *O Violino Violado: rabeca, hibridismo e desvio do método nas práticas interpretativas contemporâneas*. Tese de Doutorado em Música. Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
16. Gaglietti, Mauro; Barbosa, Márcia Helena Saldanha. 2017. A Questão da Hibridação Cultural em Néstor García Canclini. In: *VIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Sul*. Rio Grande do Sul: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. p. 1–11. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul/2007/resumos/r0585-1.pdf>>. Acesso em: 10 mai. 2020.

17. Lima, Edilson Vicente de. 2010. *A Modinha e o Lundu: dois clássicos nos trópicos*. Tese de Doutorado em Música. São Paulo: Universidade de São Paulo.
18. Machado, Silvia de Ambrosio Pinheiro. 2012. *Canção de ninar brasileira: aproximações*. Tese de Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo: Universidade de São Paulo.
19. Marcondes, Marcos A. 1977. *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora.
20. *Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros*. 2014. Choir of Gonville & Caius College, Cambridge. Conductor Geoffrey Webber. Compositor: Aylton Escobar. In: *Romaria: choral music from Brazil*. Choir of Gonville & Caius College, Cambridge. Conductor Geoffrey Webber. Cambridge: Delphian. 1 CD, faixas 17-21 (18 min).
21. Neves, José Maria. 2008. *Música Contemporânea Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.
22. Ruwet, Nicolas; Everist, Mark. 1987. *Methods of Analysis in Musicology*. *Music Analysis* v. 6, n. 1/2, p. 3–36.
23. Sacrosanctum Concilium. 1963. *Constituição Conciliar sobre a Sagrada Liturgia*. Disponível em http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vatii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html#>. Acesso em: 11 mar. 2020.
24. Sadie, Stanley. 1994. *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
25. Santana, Cintia Campos S. C. 2020. *Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros, de Aylton Escobar: considerações analíticas*. Dissertação (Mestrado em Música). São Paulo: Universidade Estadual Paulista.
26. Sautchuk, João Miguel Manzollillo. 2009. *A Poética do Improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. Tese de Doutorado em Antropologia. Brasília: Universidade de Brasília.
27. Schoenberg, Arnold. 2008. *Fundamentos da Composição Musical*. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

[Meta]polifonia em *Cântico das Crianças Corrompidas*: uma visão ampliada da polifonia musical a partir das propostas de Mikhail Bakhtin

*[Meta]polyphony in *Cântico das crianças corrompidas*: an expanded view
of musical polyphony based on Mikhail Bakhtin's proposals*

Felipe de Vasconcelos

Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo: Mikhail Bakhtin, no início do século XX, apropria-se de terminologias musicais para elaborar uma visão analítica dos romances do escritor russo Fiodor Dostoiévski. Dessa perspectiva ele cunha o termo *romance polifônico*. Este artigo procura trazer para o estudo musical as reflexões de Bakhtin sobre a noção de polifonia. Esse novo olhar sobre a polifonia é denominado aqui como *[meta]polifonia*. Características dessa *[meta]polifonia* são observadas na obra eletroacústica *Cântico das crianças corrompidas*.

Palavras-chave: Dialogismo. Polifonia. Composição musical. *[Meta]polifonia*.

Abstract: Mikhail Bakhtin, at the early 20th century, incorporated musical terminology to develop an analytical view of the novels of Russian writer Fiodor Dostoevsky. From this perspective, he coins the term *polyphonic novel*. This paper aims to bring Bakhtin's reflections on the notion of polyphony to the musical realm. This new look at polyphony is referred here as *[meta]polyphony*. Characteristics of this *[meta]polyphony* are observed in the electroacoustic work *Cântico das crianças corrompidas* (*Song of the corrupted youths*).

Keywords: Dialogism. Polyphony. Musical composition. *[Meta]polyphony*.



1. Polifonia na música e polifonia no romance

Na acepção musical, polifonia – *grosso modo* – é um termo que designa a sobreposição de duas ou mais linhas melódicas (também chamadas vozes ou partes) que, embora estejam comprometidas umas com as outras sob o aspecto harmônico que gere a obra globalmente, podem se conservar independentes e autônomas quanto aos seus perfis, tamanhos, ritmos e direções. A técnica musical de concatenar e elaborar uma (ou mais) melodia(s) em relação a outra(s) melodia(s) é chamada Contraponto.

Na História da Música Ocidental, já se encontra exemplos de polifonia por volta do século XII, mas é a partir do século XIV que ela será mais elaborada e se tornará a principal metodologia composicional até o final do século XVIII. Nas eras anteriores a esse período (isto é, antes do século XII) prevalecem as composições monofônicas¹, nos anos subsequentes (pós século XVIII), as homofônicas. As peças musicais monofônicas são constituídas por uma única linha melódica, bem representadas pelos cantos gregorianos e outros cantos da liturgia católica da Idade Média, executados em uníssono. Nas peças homofônicas, embora possam ter mais vozes, existe uma estratificação clara das partes do tipo funcional como: voz principal, vozes secundárias, melodia principal, acompanhamento, contracanto entre outras. Não obstante, uma mesma obra musical pode conter momentos específicos de monofonia, polifonia e homofonia.

Mikhail Bakhtin, já no início do século XX, cunhou, na análise literária, o termo romance polifônico utilizando-o principalmente para referenciar-se à escrita de Fiódor Dostoiévski, “o criador do romance polifônico” (Bakhtin 2013, p. 5). Valendo-se dos termos musicais, Bakhtin formula que os elementos estruturais dos romances de Dostoiévski cumprem a tarefa de “construir um mundo polifônico e destruir as formas já constituídas do romance europeu, principalmente o romance monológico (homofônico)” (Bakhtin 2013, p. 6). Bakhtin (2013, p. 24) expõe que a adoção do vocabulário musical foi a solução mais adequada que ele encontrou, mas “o que não se deve esquecer é a origem metafórica do termo”. Ele ressalva que as matérias da música e do romance são diferentes demais para que se possa falar de algo superior à analogia figurada.

¹ Isso tendo em vista a história da música Ocidental chamada *erudita*, isto é, a partir da invenção da notação musical.

O pensador russo analisa o emprego do termo “polifonia” em trabalhos anteriores de outros teóricos da literatura (como Vassily Komaróvitch e Leonid Grossman) e, a partir daí, elabora sua própria concepção.

Komaróvitch, por exemplo, em sua análise, relaciona a condução das vozes de uma *fuga*² musical à maneira como Dostoiévski conduz suas personagens concluindo que seu romance (precisamente *O Adolescente*, no caso) foi construído segundo um tipo de ato volitivo individual. Segundo Bakhtin, isso é uma maneira monológica de analisar o romance de Dostoiévski e não condizente com o que ele percebe ao investigar a obra do escritor (Bakhtin 2013, p. 22–23). Na sua proposta, as personagens de Dostoiévski não se submetem passivamente a uma “vontade individual”, pelo contrário, para ele, é na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento (Bakhtin 2013, p. 23). Por essa razão, Bakhtin vincula o monologismo à homofonia enquanto na polifonia prevalece o dialogismo, isto é, nos romances monológicos é possível perceber exemplos da onisciência do autor ou narrador, do “autoritarismo”, da confluência e da estratificação das funções (uma voz principal, um ponto de vista predominante); já pelo lado do romance polifônico prevalecem a realidade em formação, a plenivalência das vozes, a polêmica e a *inconclusibilidade*.

Eis uma razão pela qual é preciso cautela na comparação com a técnica musical: embora as linhas melódicas de uma fuga sejam independentes quanto às suas orientações fraseológicas, elas estão submetidas a um contexto harmônico comum, que rege a interação polifônica, e caminham para um desfecho comum, uma cadência conclusiva. Por outro lado, as vozes que permeiam o romance polifônico não se sujeitam a uma ordem superior, nem caminham para um desfecho apaziguador ou para o término absoluto, pelo contrário, suas características marcantes são os diálogos inacabados e a emancipação das personagens dotadas de vontades próprias.

Para Bakhtin, o romance polifônico trouxe para a literatura as relações dialógicas presentes na vida real. O mundo plural e diversificado em que vivemos, com suas contradições, controvérsias e multiplicidade de opiniões, é,

² Fuga é uma estratégia composicional tipicamente polifônica. Embora a fuga não seja um processo exclusivo da música tonal, as referências a ela, por Bakhtin e os outros autores do início do século XX, pressupõem tal premissa e estão relacionadas principalmente às obras dos períodos Barroco e Clássico na música.

de certa maneira, orquestrado³ na obra que o espelha; o autor não cria um mundo *ex nihilo*, parece não poder interferir na trama e sua voz é apenas uma entre outras.

Grossman também relaciona certos procedimentos de Dostoiévski às técnicas de estruturação musical, como o contraponto, a modulação entre tonalidades e transição entre temas. Ele replica o aforismo do compositor Mikhail Glinka (1804–1857) (um dos preferidos de Dostoiévski) para enriquecer sua argumentação. Este que foi considerado o pai da música erudita russa escreve em suas memórias⁴: “tudo na vida é contraponto, isto é, contraposição”. Bakhtin observa com interesse as descrições de Grossman acerca da natureza musical das construções *dostoiévskianas* e reelabora o ditado de Glinka para sua própria percepção:

Ao transpor da linguagem da teoria musical para a linguagem da poética a tese de Glinka segundo a qual tudo na vida é contraponto, pode-se dizer que, para Dostoiévski, *tudo na vida é diálogo, ou seja, contraposição dialógica*. De fato, do ponto de vista de uma estética filosófica, as relações de contraponto na música são mera variedade musical das *relações dialógicas* entendidas em termos amplos (Bakhtin 2013, p. 49, grifos do autor).

Na visão *bakhtiniana*, toda comunicação, de modo geral, é dialógica e o monologismo absoluto não é possível. Todo enunciado orienta-se para outros enunciados respondendo ou esperando ser respondido. Dentro dessa concepção, Bakhtin (2016, p. 149) separa dois tipos de dialogismo: um em que essa orientação pode manifestar-se de forma direta no enunciado (exposição de opiniões alheias, citações e referências, polêmica, paródia, paráfrase etc.), que podemos denominar dialogismo mostrado; e outro em que as vozes de outrem não são tão evidentes, chamemos dialogismo constitutivo. Neste segundo caso, “sempre existem harmônicos dialógicos, ainda que seja difícil captá-los” (Bakhtin 2016, p. 149). Ao criar essa metáfora com a realidade acústica dos sons (mais uma vez se aproximando da música), Bakhtin (e aqueles que seguiram suas propostas) advoga que os enunciados que se mostram monológicos o são apenas exteriormente, sua essência é dialógica (Volochínov 2013, p. 163). Por isso, o

³ Orquestração é outro termo musical que, à semelhança da “polifonia”, foi recorrente nos escritos de Bakhtin.

⁴ Grossman refere-se ao *Zapiski (Memórias)* escrito por Glinka e publicado pela primeira vez em São Petersburgo, 1887.

monologismo não significa ausência absoluta de dialogismo. Acontece que enunciados ou obras ditas monológicas diluem tanto sua dimensão dialógica de modo que a voz do autor impera e torna-se virtualmente a única dentro do discurso. Por isso, quando falamos de uma obra dialógica a ênfase recai sobre o dialogismo mostrado, isto é, a obra deixa transparecer os diversos enunciados que compõe a comunicação humana, dá voz a outrem.

Esse dialogismo é o pilar fundamental do romance polifônico. Consequentemente, nos apoiaremos nas relações dialógicas da música para desenvolver um estudo sobre a polifonia nos domínios musicais a partir das ideias desenvolvidas por Bakhtin no campo da linguagem. Podemos concordar com o maestro e compositor Oiliam Lanna (2005, p. 62) quando ele conclui que, “embora o termo polifonia tenha sido importado da musicologia pela pesquisa linguístico-discursiva, as manifestações polifônicas, no domínio de origem, ficaram restritas à ocorrência da superposição de melodias”. O que será discutido aqui propõe uma outra abordagem da polifonia nos domínios musicais e ampliação dos seus domínios.

2. Polifonia e dialogismo musical

A tese *Dialogismo e polifonia no espaço discursivo da ópera*, de Lanna (2005), é um trabalho pioneiro ao repatriar o termo polifonia dos estudos literários de volta à música e trazer as novas propostas elaboradas nos domínios da linguagem verbal para uma discussão musicológica. Lanna foca em como a música contribui para o discurso no universo operístico. Abordando principalmente a relação texto/música, o autor evidencia como a música se envolve com a narrativa, sendo ela uma ferramenta eminente para aclarar momentos dialógicos presentes no texto. Não somente isso, a música nesse contexto pode dizer junto, confirmar ou contrariar uma situação ou falas de personagens. Nessa abordagem, Lanna cria o termo polifonia discursivo-musical cuja designação primeira está relacionada ao tratamento musical que o compositor confere aos discursos produzidos e reportados em um libreto de ópera.

Sob tal horizonte, Lanna (2005, p. 50) exemplifica como uma música monofônica pode ser polifônica no sentido discursivo-musical. O canto gregoriano (tipicamente monofônico) *Tenebrae factae sunt* – parte do Ofício de

Trevas da Semana Santa –, por exemplo, narra o episódio evangélico da crucificação do Cristo. Enquanto são narrados os acontecimentos o canto permanece no registro médio-grave, porém, ao apresentar a voz do Cristo como discurso reportado – “*Deus meus, ut quid me dereliquist?*” –, o coro passa a cantar em registro agudo (o que também concorre para uma mudança na intensidade sonora). Existe, portanto, uma separação musical entre as vozes do discurso: a voz do evangelista (registro médio-grave) e o brado do Cristo (registro agudo). Além disso, observamos que ambos os discursos são apresentados por um terceiro que conta à sua maneira os momentos finais da execução de Jesus, pois o texto não corresponde palavra-por-palavra ao texto da Vulgata. É interessante notar que o próprio Cristo faz uma citação do Antigo Testamento, contida no livro dos Salmos, capítulo 22, verso primeiro: “Deus meu, Deus meu, por que me desamparastes?” – que os evangelistas cuidaram em escrever em hebraico⁵, idioma do Cristo e do Antigo Testamento. O salmo foi composto pelo rei Davi e, por estar contido no livro sagrado, para os fiéis é também a palavra de Deus. Esse cântico (o Salmo 22) está previsto como parte da missa tridentina para ser executado na Quinta-feira Santa. Desta forma, pode-se perceber nesse pequeno exemplo, monofônico quanto à textura musical, uma grande quantidade de vozes, algumas delas demarcadas pela música.

A polifonia que Lanna explora está mais relacionada com os estudos da Análise do Discurso. A Análise do Discurso partiu das questões levantadas por Bakhtin a respeito do dialogismo e polifonia para criar uma nova área de estudos da linguagem desenvolvendo assim uma abordagem própria desses termos. Nessa vertente de estudos da linguagem, em acordo com as propostas iniciais do linguísta Oswald Ducrot e desdobramentos apresentados pela Escola de Genebra, é comum adotar o termo “polifonia” como sinônimo de “dialogismo mostrado”, ou seja, como fenômeno do discurso em que é possível perceber (de modo explícito) mais de uma voz em um enunciado. Algumas vezes os escritos de Bakhtin permitem essa extensão, mas, em geral, sua visão a respeito da polifonia é mais restrita e ele emprega o termo principalmente para referir-se a um tipo específico de romance (ou ao tipo específico de relações dialógicas contidas nessa forma literária). O texto do *Tenebrae factae sunt* apresenta certamente um dialogismo mostrado, mas não é polifônico na acepção

⁵ “*Eloí, Eloí, lamá sabactâni*” (A Bíblia, Marcos 15:33).

bakhtiniana (apesar de sê-lo para a Análise do Discurso). Bakhtin destaca que no romance polifônico encontram-se não somente um universo de muitas vozes, mas um universo em que essas vozes, mesmo contraditórias e controversas, são equipolentes.

Levando isso em consideração – isto é, as diferentes abordagens entre a Análise do Discurso e os escritos *bakhtinianos* –, o termo *polifonia discursivo-musical* é bastante útil para referenciar essa demarcação musical de um texto. Este conceito também pode ser estendido à música puramente instrumental ao evocar textos/enunciados dissimulados ou semi-dissimulados: o título da obra, um programa, epígrafes da partitura, relações com outras obras, relações com músicas de outras culturas ou estilos, um texto do autor desvinculado da obra, relações agregadas por um analista... e tudo que aponta para o convívio de discursos, nos facultando observar como a música reage dialogicamente à presença da voz alheia.

Lanna (2005, p. 66) também dá alguns exemplos possíveis da polifonia discursivo-musical (para nós, dialogismo mostrado) incidir sobre uma música puramente instrumental, como no prelúdio *La Cathédrale Engloutie*, de Claude-Achille Debussy. Nessa peça não há texto, mas ela tem como pano de fundo uma lenda medieval que relata uma misteriosa catedral que, em certos momentos, emerge das profundezas na costa da cidade de Ys. Os elementos de uma catedral medieval e de sua música estão caracterizados: sinos, harmonias, corais, o *fauxbourdon*... tudo está edificado sobre um movimento de notas graves, condutoras, à semelhança de um *cantus firmus*. O prelúdio, em uma relação polifônica discursivo-musical, “transcende a mera descrição para se transformar em uma paráfrase e homenagem ao *organum* melismático da Escola de *Notre Dame*” (Lanna 2005, p. 66). Nesse ponto temos música fazendo referência a um texto (a lenda), mas também música fazendo referência a outra música (a medieval, a música litúrgica da igreja antiga), portanto esse enunciado musical (o prelúdio *La Cathédrale*) está impregnado de vozes além da voz do compositor.

Para nós, *Alfred, Alfred* – ópera cômica em sete cenas e seis *intermezzi* –, de Franco Donatoni, também apresenta bons exemplos de dialogismo mostrado e polifonia discursivo-musical, neste caso, através do uso recorrente da citação textual e musical de compositores (menciona e inclui excertos de obras de outros compositores: Vivaldi, Mozart, Bellini, Verdi...). A peça se passa em um quarto do Hospital Alfred em Melbourne, na Austrália, e o próprio Donatoni é uma das

personagens da trama⁶. No *Intermezzo IV*, por exemplo, Donatoni (personagem) recebe a visita do Doutor Professor Alfred Sovicki que lhe diz: “Sim, eu era um bom fagotista: tocava também *As Quatro Estações* de Vivaldi. Devo voltar a estudar, mas não tenho mais tempo...”⁷. Esse trecho é destinado a voz (baixo profundo) e fagote e começa com uma citação musical do tema inicial da *Sagração da Primavera* (onde o fagote é protagonista), de Igor Stravinsky. Também são tocados excertos de *As Quatro Estações*. O dialogismo mostrado traz para a cena uma interação de vários compositores, várias vozes, várias consciências. A música comenta e completa o enunciado verbal. Sendo assim, não há apenas o contraponto a duas vozes entre a voz cantada e o fagote, existe uma polifonia – isto é, outras vozes – além da relação entre melodias atuais.

O dialogismo mostrado ou a utilização de materiais preexistentes tem sido amplamente estudada nos meios musicais: Leonard Meyer (1967), J. Peter Burkholder (2001), David Cope (1997; 2005), Stefan Kostka (2006) são apenas alguns dos autores que se detiveram sobre esse tema. Meyer interessou-se em como a música do passado pode penetrar na nova, denominando esse fenômeno como *intra-artístico* (Meyer 1967, p. 194). Ele distingue quatro maneiras de como a música de outras épocas pode ser usada no presente: paráfrase (*paraphrase*), empréstimo (*borrowing*), simulação (*simulation*) e modelação (*modeling*). Burkholder escreve cuidadosamente o verbete “empréstimo” (*borrowing*) para o *Dicionário Grove de Música*, alocando sob esse termo diversos casos de incorporação da música alheia (e própria) ao longo da história (descritos pelos próprios compositores ou estudados e denominados por pesquisadores posteriores), como o pastiche, paródias, paráfrases, citações, o *quidlibet*, *incatenatura*, *centonization* etc. Kostka dedica um capítulo de seu *Materials and Techniques of 20th-Century Music* para descrever os processos composicionais mais recentes (século XX) que lidam diretamente com um enunciado musical preexistente. A esse capítulo ele denominou “importações e alusões” (*imports and allusions*). O autor reconhece esses termos como “influências externas que têm efeitos sobre a música do século XX”. Segundo o autor, tais influências podem

⁶ O compositor de fato esteve internado nesse hospital e, de acordo com o libreto, cada evento da ópera aconteceu realmente durante o mês de novembro de 1992, somente os nomes são inventados.

⁷ “Si, ero un bon fagottista: suonavo anche le ‘Stagioni’ de Vivaldi. Devo rimettermi a studiare, ma no ho mai tempo...”

vir do passado (neoclassicismo, citações), do presente (música folclórica, jazz) e da música “não-familiar” (músicas de outras culturas) (Kostka 2006, p. 157). Cope (2005) também abriga sob o termo “alusão” um conjunto de procedimentos: citações (*quotations*), paráfrases (*paraphrases*), semelhanças (*likenesses*), “estruturalidades” (*frameworks*) e características em comum (*commonalities*). Esse autor, em outro momento – em *Techniques of the Contemporary Composer* (1997) – aponta para outros tipos de relações entre materiais de diferentes procedências como recurso composicional, ou seja, peças que podem conter, ao mesmo tempo, linhas seriais, atonais, tonais, etc.

Alguns compositores também dão atenção especial para o trabalho criativo sobre uma obra preexistente, seja em um processo composicional propriamente dito ou em algum tipo de reelaboração (orquestração, adaptação, arranjo..., comuns aos estudos da composição musical, artisticamente bastante ricos e que revelam também aspectos dialógicos essenciais). Compositores como Luciano Berio, Salvatore Sciarrino e Silvio Ferraz desenvolveram conceitos importantes em torno do assunto: Berio (2006) fala em *transcrição*, Sciarrino (2001) em *elaboração*, Ferraz (2008) em *reescritura*. A transcrição para Berio tem uma aceção bastante ampla e aborda desde uma forma musical (como a giga, ele cita) – que estabelece certos preceitos com os quais os compositores dialogam e remetem-se, inevitavelmente, ao trabalho alheio (a outras gigas, por exemplo) – até suas próprias obras, como os *Chemins*, o terceiro movimento da Sinfonia, *Rendering*, “*points on the curves to find...*”, entre outras. Sciarrino tem ideias próximas de Berio, mas prefere o termo “elaboração”, principalmente quando se volta para trabalhos de adaptações e transposições instrumentais. Na visão do compositor, o original deve permanecer absolutamente reconhecível, ao mesmo tempo, ter uma nova fisionomia, uma nova vida, um novo corpo: “não uma roupa moderna, mas um corpo moderno” (Curinga 2008, p. 348). Já para Ferraz (2008) (que elabora muito das suas ideias a partir das obras e pensamentos de Jürg Stenzl, Sciarrino e Berio) a noção de reescritura envolve a criação a partir de músicas preexistentes. Ele declara que, de modo geral,

a reescritura é “simplesmente tomar um trecho de música de outro compositor, uma frase, uma sequência harmônica, um timbre, e copiá-la de modo irregular, arrastando as notas para lugares errados, fazendo pequenos ou grande retardos e antecipações, esticando algumas passagens” (Ferraz 2008, p. 50).

Nessa pequena seleção de musicólogos e compositores percebemos o fio dialógico que os une, tanto na discussão teórica como na relação entre obras musicais. Contudo, nós não vamos nos aprofundar nas especificidades que cada autor propõe diante da presença patente de vozes agregadas à voz do compositor em uma criação musical. Utilizaremos, por nossa vez, dialogismo musical como um termo adequado e abrangente o suficiente para reunir essas diversas práticas criativas em música que lidam de alguma forma com o discurso alheio (outras músicas, partes de músicas, textos, outras artes, culturas etc).

Do lado da linguagem verbal, reafirmamos que o dialogismo, como elemento composicional, tornou-se o fundamento para o romance polifônico – “o romance polifônico é inteiramente dialógico”, disse Bakhtin (2013, p. 47). O autor de um romance polifônico dialoga com muitas vozes, mas não as subjuga, senão se posiciona lado a lado, não privilegia uma em detrimento de outra, mesmo se tratando da relação entre sua própria voz e a de uma personagem. O romance polifônico permanece permeável aos vários discursos (político, religioso, filosófico etc), não se fecha no autoritarismo da última palavra sobre qualquer assunto. Sendo assim, investigaremos como certas características do romance polifônico podem estar presentes na criação musical e como elas se agregam para uma definição mais ampla de polifonia no seio da Música.

3. Desenvolvimento histórico da polifonia

“Dostoiévski é o criador do romance polifônico”, mas isso não quer dizer que não aconteceram manifestações polifônicas em literaturas anteriores ao escritor, ainda que elas sejam apenas um vislumbre da construção composicional inaugurada por ele. A sátira menipeia, por exemplo, “é dialógica, cheia de paródias e travestizações, dotada de numerosos estilos” e que “não teme nem mesmo os elementos do bilinguismo”, e, segundo Bakhtin (2014, p. 416), essa forma textual permite uma “reflexão socialmente multiforme e polifônica da sua época”. Porém, seguindo o pensamento *bakhtiniano*, essas manifestações polifônicas são apenas os rudimentos daquilo será desenvolvido na escrita de Dostoiévski:

Dostoiévski é o criador da polifonia autêntica, que, naturalmente, não existiu e não poderia ter existido no diálogo socrático, na antiga sátira menipeia, na peça de mistério medieval, em Shakespeare e Cervantes, Voltaire e Diderot,

Balzac e Hugo. Mas a polifonia foi preparada de maneira fundamental por esta linha de desenvolvimento na literatura europeia. Toda essa tradição, começando com o diálogo socrático e a menipeia, renasceu e se renovou em Dostoiévski na forma original e inovadora do romance polifônico (Bakhtin 2013, p. 178).

Pensando na relação da linguagem verbal com a música para caracterizar o romance polifônico, Artur Roman (1993) procura diferenciar que, enquanto as analogias de Komaróvich e Grossman referem-se à polifonia tonal barroca (própria dos séculos XVII–XVIII), Bakhtin evoca a polifonia modal (dos séculos XIV–XVI). Nesse período modal, como evidencia Roman, encontram-se exemplos de composições com grande número de vozes, muitas vezes politextuais, o que torna muito atrativa a comparação com a concepção *bakhtiniana*. No entanto, as características musicais dessa época não são totalmente equivalentes ao pensamento plural e dialógico explorado no romance polifônico, também são ainda os primórdios do que se desenvolverá na escritura musical polifônica em anos posteriores.

A peça de Thomas Tallis (1505–1585), *Spem in Alium* (a quarenta vozes), ou *Deo Gratias* (a trinta e seis vozes), de Johannes Ockeghem (c. 1420–1497), por exemplo, diante da quantidade notável de partes, são certamente polifônicas sob a ótica da textura musical, mas tornam-se obras de tendências monológicas uma vez que as vozes dos coros dizem a mesma coisa, musicalmente e discursivamente. Desta forma, as belíssimas sonoridades resultantes dessas peças têm, por fim, uma única consciência, apesar de tantas linhas melódicas.

As obras politextuais pré-renascentistas ou renascentistas – muito atrativas do ponto de vista do discurso, pois dois ou mais textos eram cantados ao mesmo tempo em vozes diferentes – não apresentam um material musical (estilo, estrutura, fraseologia, harmonia) tão distinto das obras da mesma época com um texto só. A discrepância (ou individualidade) que podia haver entre os textos de uma peça politextual (um texto sacro cantado junto a um profano, um texto em latim com outro em francês, por exemplo) não é refletida musicalmente, ainda se percebe um controle monológico do compositor.

Contudo, é desde esse período da música ocidental que se pode observar as fontes do tipo de polifonia que vamos tratar aqui, uma polifonia com características próximas do romance polifônico apregoado por Bakhtin na literatura. Trata-se de uma estratégia especial de composição que se estabelece ao dar preferência à alteridade, ao discurso reportado, à referencialidade, ao

contraditório, à polêmica... isto é, às relações dialógicas explícitas desenvolvidas musicalmente. Desse ponto de vista, teremos como referência músicas de Gustav Mahler, Charles Ives, Alban Berg, Igor Stravinsky, Dmitri Shostakovitch, Alfred Schnittke, Henri Pousseur, Luciano Berio entre outras, mas, neste texto, nos concentraremos mais especificamente na peça eletroacústica *Cântico das Crianças Corrompidas*, de nossa autoria. Vamos, em primeiro lugar, traçar a linha de desenvolvimento do dialogismo musical da qual resultará essa polifonia multidimensional, a que chamaremos *[meta]polifonia*. Uma vez que o vocábulo “polifonia” nos parece sobrecarregado – “polifonia musical”, “polifonia discursiva” (Análise do discurso, Ducrot), “polifonia literária” ou “romance polifônico” (Bakhtin), “polifonia discursivo-musical” (Lanna) –, o prefixo “meta” pode ser adequado para distinguir quando falarmos da reapropriação conceitual do termo da literatura para a música, ou seja, aclarar que estamos nos referindo a um fenômeno (um contraponto) “além do” conceito tradicional vigente na música. A [meta]polifonia como consequência de um trabalho com alto teor dialógico em que o compositor lida com vozes imiscíveis e/ou contraditórias, mas equipolentes, sem deixar sua própria voz sobressair.

Na Renascença, estratégias composicionais como a “*missa à teneur*” ou a “*missa paráfrase*” apresentam um dialogismo detectável, isto é, um tipo de dialogismo mostrado em música. Na primeira, as vozes musicais eram estruturadas em torno de um tema melódico preexistente, geralmente extraído de um canto gregoriano, que aparecia como *cantus firmus* no *tenor* (voz de sustentação) de cada seção (Sadie 1994); na segunda, dava-se a apropriação de melodias populares (sobre temas variados, inclusive profanos). É possível ouvir nesses exemplos a convivência de elementos díspares (o canto gregoriano com as linhas melódicas renascentistas, a melodia popular com a sacra). Nesse contexto, tais eram as apropriações de melodias e textos profanos na cena musical eclesiástica católica da renascença que os líderes da igreja decidiram legislar, no Concílio de Trento (o “Concílio da Contra-reforma”, que durou de 1545 a 1563), proibindo esse tipo de processo composicional com materiais estranhos às regras de fé da instituição.

Pelo lado da Reforma, seguindo as propostas luteranas de popularização dos ensinamentos bíblicos, alguns compositores (além de compor hinos no vernáculo, como o próprio Martinho Lutero), trocavam os textos de canções seculares adaptando-as para serem cantadas pelos fiéis na prestação do culto

(processo conhecido como *contrafactum*) (Mendonça 2017). Johann Sebastian Bach (1685–1750) utilizou muitas dessas melodias em suas obras, principalmente em cantatas. A época de Bach assistiu à consolidação do sistema tonal, em substituição ao modalismo. Portanto, algumas das melodias antigas, caracteristicamente modais, recebem nas mãos do compositor uma harmonização tonal, e, em decorrência disso, uma coabitação entre esses dois sistemas.

A melodia *Une jeune fillette de grand' valeur*, de compositor desconhecido (composta antes de 1557, pois já aparece em publicação desse ano), de caráter tipicamente modal, passou algumas vezes pelo *contrafactum*, recebendo textos adaptados para o louvor sacro (*Von Gott will ich nicht lassen* é a versão mais conhecida), além de adquirir uma roupagem tonal (principalmente através da forma de coral luterano). Bach a utiliza repetidas vezes, como ao final da cantata *Herr, wie du willst, so schicks mit mir* (BWV 73) ou no início da cantata *Was willst du dich betrüben* (BWV 107). Outros compositores também trabalharam sobre o hino *Von Gott will ich nicht lassen*, como Heinrich Schütz (SWV 366) e Dietrich Buxtehude (BuxWV 221), a quem Bach admirava. Em tudo isso vê-se que as raízes dialógico-musicais dessas obras atingem a relação sacro/secular, modal/tonal, coral/polifonia e a relação entre compositores, assim, apresentam um princípio polifônico além do contraponto entre notas.

Permanecendo no universo *bachiano*, consideremos um outro germe da [meta]polifonia, o *quodlibet*: criação, “geralmente ligeira ou bem-humorada, em que trechos de melodias e textos conhecidos aparecem em combinações sucessivas ou simultâneas” (Sadie 1994). O prestigiado biógrafo de Bach, Johann Forkel (1749–1818), relata que a família Bach – formada quase inteiramente de músicos – tinha encontros anuais nos quais uma das principais atividades era a improvisação de um *quodlibet*. Nessas reuniões, a primeira ação era cantar um coral sacro, dolente, para, em seguida, fazer brincadeiras musicais em torno desse coral, improvisando e enxertando canções populares reconhecíveis (alegres ou tristes) na harmonia, o que causava grande divertimento e gargalhadas dos presentes (Forkel 1998, p. 424).

Talvez com esse mesmo espírito jocosos, Bach escreve o *Quodlibet* da trigésima e última variação das *Variações de Goldberg*. Ali, o compositor intercrucza duas canções populares conhecidas com a linha de baixo originária da *Ária* inicial. Essa linha de baixo é a principal ligação entre as variações, mas também

há indícios de ser um tema recorrente entre compositores do Barroco – pelo menos os oito primeiros compassos, que aparecem também em obras de G. Handel, H. Purcell e F. Couperin (Jank 1988). Os textos das canções utilizadas na derradeira variação, em tradução livre, dizem: “estou há muito tempo longe de você” e “repolhos e nabos me afastaram”. Isso sugere, de um ponto de vista da polifonia discursivo-musical e com certa dose de humor, que as “muitas” variações deixaram “longe” a ária inicial e que ficou certa “saudade” dela, assim, após esta última variação, a *Ária* retorna *da capo* concluindo a peça.

Na obra catalogada como BWV 524, Bach utiliza um outro modelo de *quodlibet*, mas igualmente rico para nossa discussão. Essa obra, já inteiramente cômica e irônica, justapõe textos e músicas de procedências variadas. É possível ouvir canções populares, salmodias, antifonia, coral, hino... tudo em uma divertida gozação com estilos musicais em voga na época. Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) também compôs um *quodlibet* instrumental com ideias semelhantes: *Galimathias musicum (Quodlibet)* (K. 32), obra ainda de sua infância. Mozart encadeia pequenas peças de caracteres e procedências distintas (possivelmente baseadas em peças de outros compositores contemporâneos) formando um conjunto heterogêneo e de viés humorístico.

Todavia, obras cômicas normalmente têm por detrás uma consciência sobressalente (que critica, polemiza, satiriza etc.) enquanto em uma [meta]polifonia (assim como no romance polifônico) vozes contraditórias (sérias e cômicas, por exemplo) encontram-se em pé de igualdade. Nesse sentido, uma outra obra *mozartiana* vai ao encontro de nossa argumentação. Enquanto compunha a ópera *Don Giovanni*, Mozart procurou fazer conviver elementos díspares, algo não usual no gênero em sua época. Ele busca na literatura as bases para suas propostas:

Shakespeare nos ensinou a aceitar uma infusão do elemento cômico em peças de um assunto sério, mas Shakespeare era um inovador, um romancista e, medido por padrões antigos, seus dramas são irregulares. Os italianos, que seguiram modelos clássicos, por uma razão amplamente explicada pela gênese da forma de arte, excluíram rigorosamente a comédia das óperas sérias, exceto como *intermezzi*, até chegarem a uma terceira classificação, que chamaram de ópera semi-séria, na qual um assunto sério era animado com episódios cômicos. Nossos gostos dramáticos fundamentados em

Shakespeare, estamos inclinados a colocar *Don Giovanni* como uma tragédia musical (Mozart, In: Kerst 1905, p. 27–28)⁸.

Essas ideias heterogêneas levaram o compositor a definir *Don Giovanni* como *Drama giocoso*. Um trecho nos chama particularmente a atenção nessa obra: uma passagem do *finale* do primeiro ato. Ali, as três orquestras sobre o palco tocam para as três camadas da sociedade dançarem enquanto o Don Giovanni canta um hino pseudo-revolucionário. Em 1882, o compositor Charles Gounod (1991, p. 44) descreve este trecho da seguinte forma:

[...] o minueto é confiado à orquestra principal, enquanto a pequena orquestra vai, por seu turno, dividir-se em dois grupos que farão ouvir um segundo motivo de dança em 2/4 e um terceiro motivo em 3/8, numa dessas combinações de contraponto com que a engenhosidade de Mozart fazia um verdadeiro jogo. Os diversos ritmos de dança das três orquestras, as vozes das personagens os apartes vigilantes de Dona Anna, Dona Elvira e Don Ottavio, o mau humor de Masetto, a perturbação de Zerlina, tudo isso se move, se agita e se concilia, sem se confundir, com uma mobilidade e uma habilidade consumadas [...].

A combinação polimétrica das diferentes danças, as múltiplas personalidades, as referências aos extratos sociais, ou ainda, o contraponto musical, a polifonia discursivo-musical e os enunciados musicais com certo teor de alteridade estão amalgamados em um redemoinho dialógico que é a base do pensamento composicional [meta]polifônico.

Trafegando momentaneamente de volta aos estudos literários pela ótica do pensamento *bakhtiniano*, observamos que Shakespeare, em quem Mozart se inspirou, ainda que tenha contruído um mundo artístico com múltiplas personagens (personalidades), ele não o faz como acontece no romance polifônico. Segundo Bakhtin (2013, p. 38), o dramaturgo inglês pertence àquela “linha de desenvolvimento da literatura europeia na qual amadurecem os embriões da polifonia e que, nesse sentido, foi coroada por Dostoiévski”. Bakhtin (2013, p. 38–39) dá três razões pelas quais ele não considera Shakespeare um autor polifônico: 1) no drama *shakespeariano* há uma multiplicidade de planos, mas não uma multiplicidade de mundos; admite apenas um, e não vários sistemas de referências; 2) há em cada drama apenas uma voz plenivalente do herói, ao passo que a polifonia pressupõe a multiplicidade de vozes plenivalentes

⁸ Carta ao pai, Leopold Mozart. Viena, 16 de junho de 1781.

nos limites de uma obra; e 3) as vozes em Shakespeare não são pontos de vista acerca do mundo no grau em que o são em Dostoiévski.

Isso também nos leva a refletir que, apesar das manifestações de princípios da [meta]polifonia em músicas anteriores, é somente por volta do século XX que ela pode manifestar-se de maneira plena e, nesse sentido, ser coroada, em nossa opinião, por Mahler. Berio (2017, p. 290) destaca que com a obra de Mahler ingressamos num novo tipo de narratividade em música, é um ponto de referência de “uma narrativa musical de memórias e de coexistências inesperadas, de diálogos e de referências dialéticas entre materiais heterogêneos e formação de um senso musical organicamente profundo”. O compositor italiano define a música de Mahler como um tipo de meta-narratividade pois parece narrar a si própria, seu próprio interior, assim como certas obras literárias (de James Joyce e Robert Musil, por exemplo) que ele define como “polifônicas” (com conceitos próximos aos de Bakhtin), “linguagem de linguagens” (Berio 2017, p. 290). As composições *mahlerianas* admitem vários mundos e vários sistemas de referencialidades (o clássico, o banal, o popular, o erudito, o sério, o cômico, o antigo, o novo...), várias visões de mundo que concorrem em uma pluralidade de vozes equipolentes.

A referencialidade deflagrada na música de Mahler é um dos fatores que motiva Berio a compor o terceiro movimento da sua Sinfonia – no qual o *Scherzo* da *Segunda Sinfonia* do compositor vienense serve de esqueleto para sustentar uma série de citações musicais de outros compositores. Berio (1988, p. 94) descreve que esse esqueleto ora surge nitidamente, ora desaparece e torna a aparecer e nunca está sozinho: “acompanha-o a história da música que ele próprio desperta em mim”, ele diz. O compositor ressalta que já há no *Scherzo* de Mahler toda uma pluralidade de níveis e abundância de referências e considera que no terceiro movimento da *Sinfonia*, junto às outras citações, muitas vezes coexistem simultaneamente até quatro referências diferentes. Esse conglomerado de exemplos de dialogismo musical entra em contraponto, revelando múltiplas vozes além daquelas percebidas à primeira vista na partitura.

A polifonia *dostoiévskiana* traz para a narrativa a pluralidade do mundo real, com todas as suas contradições e diversidade de opiniões construídas ao longo da história. Essa realidade multivocal externa, através do olhar artístico, se transforma em obras musicais, romances, pinturas etc. com tendências [meta]polifônicas. Nesse sentido, Berio (2017, p. 450) declara:

A história por sua natureza é uma polifonia, é um ponto de encontro de muitas coisas diversas. É esta multiplicidade de aspectos e sobretudo esta complementariedade de funções musicais e intelectuais que me interessa muito e que, particularmente, tem caracterizado o nosso século.

Esse tipo de interlocução entre elementos de diversas procedências e a consequente abertura para a voz alheia são marcantes em algumas obras do século XX. No universo operístico, por exemplo, surgem traços importantes dessa [meta]polifonia: *Wozzeck*, de Berg, é notável nesse sentido, mas também Lulu, obras que tanto musical como textualmente apresentam um discurso povoado por muitas vozes – flertes com o tonalismo, com formas antigas, com a música popular...; *The Rake's progress*, de Stravinsky, que aproxima o recitativo barroco a estruturas modernas numa trama que traz elementos do Fausto ou de *Don Giovanni*; e *A Vida com um idiota*, de Schnittke, que entre enredo, personagens e enunciados musicais encontram-se elementos que apontam em várias direções: o belo, o cômico, o triste, o repugnante, o cinismo, a alteridade são elementos de igual importância nessa obra.

Ferraz e Teixeira (2019), em torno do conceito de reescritura, fazem uma revisão panorâmica concluindo que a expressão de alteridade talvez seja um novo tipo de relação musical que o repertório atual esteja propondo. Ao longo da história, a composição musical, após a sujeição a uma igreja, a uma corte, a um espírito genial ou a uma visão turva do gosto da massa, torna-se uma relação de sujeição mútua ao outro (Ferraz; Teixeira 2019, p. 266). Nesse sentido, o compositor dá voz e fala através da voz alheia.

4. *Cântico das crianças corrompidas*

Diante dessa perspectiva interacional proposta pela modernidade e através do estudo da obra *bakhtiniana* e *dostoiévskiana* surgiram as primeiras ideias para a composição de *Cântico das crianças corrompidas*, obra eletroacústica acusmática composta no ano de 2019.

Nesse universo dialógico em que constantemente recorre-se à voz alheia para expressar a si próprio, encontramos nas palavras de Pousseur (2009) interesse semelhante ao que nos guiou no projeto composicional de *Cântico das crianças corrompidas*:

Frequentemente pensei que só estaria satisfeito com minha linguagem musical no dia em que sentisse capaz de nela inserir elementos antigos de

uma maneira tão orgânica quanto um J.S. Bach ao integrar o coral protestante – e, por meio dele, ecos de certa maneira reconhecíveis na modalidade gregoriana – em sua textura polifônica tipicamente tonal (Pousseur 2009, p. 193).

Nessa ocasião, Pousseur estava em processo de composição de sua ópera em dois atos, *Votre Faust* (1967), uma obra eletroacústica mista. A maneira como Bach incorpora vozes alheias – uma melodia modal revestida da harmonia tonal, fragmentação de corais para uma construção polifônica etc. –, teve influência sobre a composição de Pousseur que é praticamente feita só de citações, mais ou menos extensas, mais ou menos deformadas ou desenvolvidas e conseqüentemente mais ou menos reconhecíveis (Pousseur 2009, p. 193) (o que também não fica longe de algum tipo moderno de *quodlibet*). Outra influência importante para a concepção de Pousseur veio da literatura: “Michel Butor havia feito um abundante e belíssimo uso de citações literárias” e isso o levou a vislumbrar a integração paralela de citações musicais (Pousseur 2009, p. 193). Assim como em *Votre Faust*, *Cântico das crianças corrompidas* é feita quase que inteiramente de citações (mais ou menos modificadas), isto é, o dialogismo mostrado é a fonte da estruturação composicional (ver Fig. 1).

Francis Dhomont, acerca de *Frankenstein Symphony* (1997), obra também com inspiração literária (em *Frankenstein ou o Prometeu moderno* de Mary Shelley), descreve-a como um “monstro acusmático”, criado a partir de “fragmentos das obras de 22 compositores e amigos” (dos quais muitos foram seus alunos) (Dhomont 1997). Em *Cântico das crianças corrompidas* as citações musicais são de obras que julgamos importantes para nossa formação na composição eletroacústica, ou seja, não recorro a obras de alunos (ao contrário de Dhomont), mas a obras de mestres (dentre os quais está o próprio Dhomont).

CÂNTICO DAS CRIANÇAS CORROMPIDAS

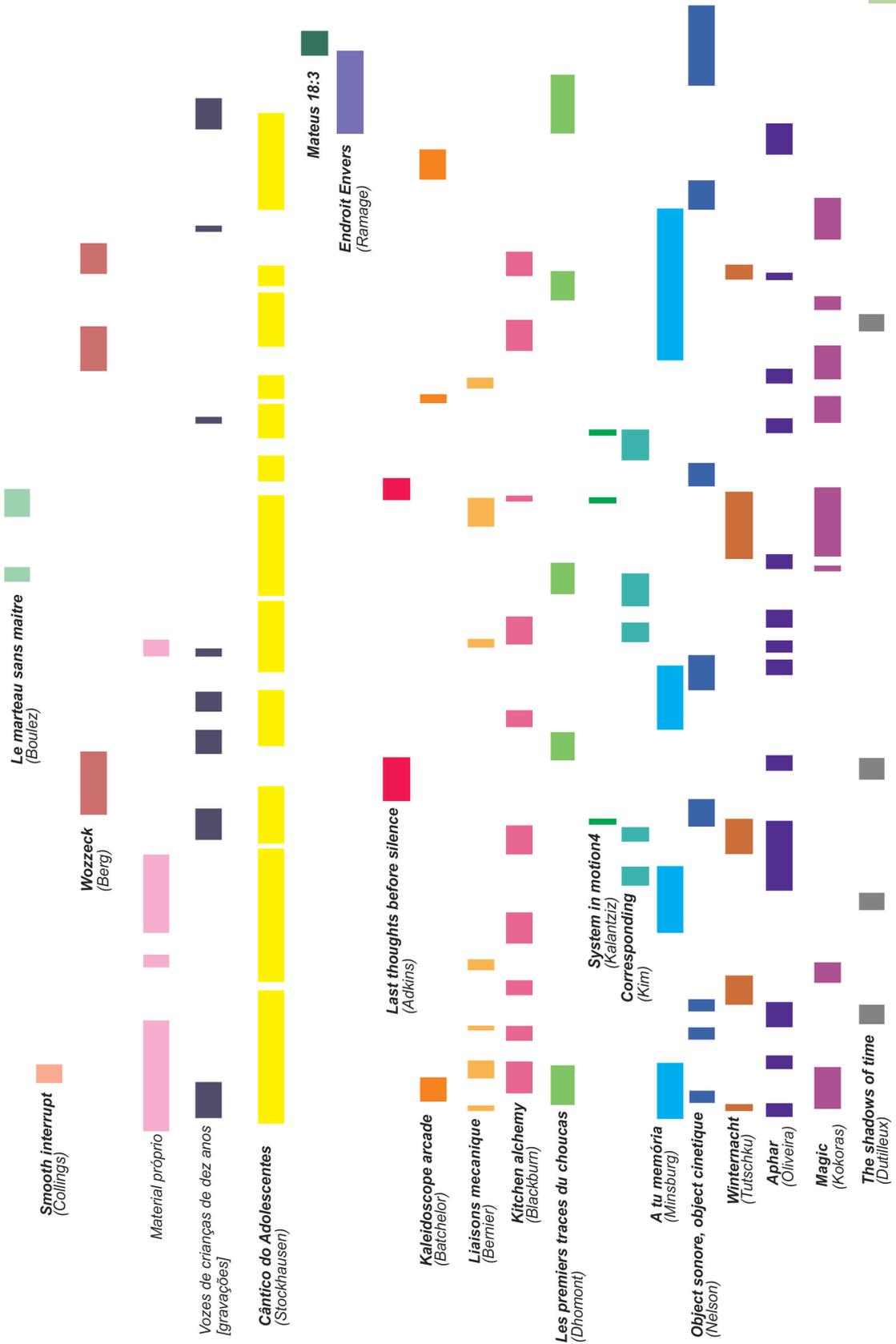


Figura 1: Gráfico de obras citadas em *Cântico das crianças corrompidas*.

Outro contato dialógico evidente em *Cântico das crianças corrompidas* se manifesta no título, que remete imediatamente ao *Cântico dos adolescentes* (*Gesang der Jünglinge*, 1956), de Stockhausen. De fato, a peça de Stockhausen é utilizada como espinha dorsal, uso semelhantemente ao que faz Berio do *Scherzo* de Mahler em sua *Sinfonia* (portanto, o compositor italiano é outro interlocutor de destaque). Assim como Bach na trigésima variação (*quodlibet*) das *Variações de Goldberg* mantém a base da ária inicial (recorta-a, modifica-a) e sobre ela traz materiais reconhecíveis (que também sofrem modificações) criando um contraponto entre materiais próprios e alheios, em *Cântico das crianças corrompidas* pretende-se explorar aos extremos essa apropriação dos enunciados de outrem e reelaborá-los em um novo contexto, como assim o faz o grande gênio do barroco, resultando em uma polifonia plena de alteridade.

Para Berio, no “*Scherzo*” *mahleriano* está colada toda a História da Música até aquele momento. A peça de Stockhausen, por sua vez, também revela uma concentração de manifestações musicais historicamente importantes, não somente como peça representativa da união entre as escolas francesa e alemã de *tape music* (música concreta e música eletrônica, respectivamente), mas como emblema da nova consciência musical que se firmava a partir de 1945, seja pela afirmação dos meios eletroacústicos ainda em tenro desenvolvimento ou pelo pensamento filosófico da música que passava a lidar com novos paradigmas (ausência da escrita musical, o *continuum* sonoro, a ausência de um intérprete ao vivo etc.). Stockhausen também entra no bojo dialógico de compositores que trabalharam uma composição eletroacústica altamente munido de enunciados musicais alheios, que é o caso da peça *Hymnen* (1967) (que também tem versões em eletroacústica mista). *Hymnen*, ou hinos, reúne recortes de quarenta hinos nacionais, dos quais alguns tem claramente maiores proeminências e são unificadores e centrais para a escuta, ou melhor, também servem de esqueleto para a estrutura, mas que não fazem calar os demais hinos senão envolvem-se conjuntamente em um discurso musical [meta]polifônico.

Ao lado de *Cântico dos adolescentes*, *Os Irmãos Karamázov*, de Dostoiévski, tem forte influência sobre a concepção de *Cântico das crianças corrompidas*. As três obras tangem, em seus conteúdos semânticos, questões que versam sobre a religiosidade, sobre a temática da criança e, principalmente, sobre o relacionamento humano.

No livro de Dostoiévski, a existência de Deus é questionada por Ivan Karamázov diante de relatos sobre tratamentos brutais a que crianças eram submetidas na Rússia. Em outro momento do romance, o monge Zossima narra e evidencia jovens que, desde as menores idades, são explorados e forçados pelos caminhos do despudor e da desonestidade:

Vi em fábricas até crianças de dez anos: fracas, estioladas, encurvadas e já depravadas. Ambiente abafado, máquinas batendo, todo o dia trabalhando, palavras obscenas e vinho, vinho; é disso que precisa a alma de uma criança ainda tão pequena? (Dostoiévski 2012, pp. 427–428).

Mal ainda atual, crianças que foram corrompidas, abandonadas, se tornaram torpes, mal-educadas e até cruéis é um fato verossímil em qualquer parte do mundo. Zossima também discursa – com várias referências bíblicas – que o isolamento do homem é semelhante ao suicídio e sua essência é o amor fraternal e a vida em união.

Já em *Cântico dos adolescentes*, o texto literário utilizado por Stockhausen é baseado em uma passagem bíblica – nos versículos (considerados apócrifos) do capítulo 3 do livro de Daniel – que narra a oração (em forma de cântico) dos jovens judeus que seriam executados em uma fornalha por serem fiéis a seus princípios. Eles se recusaram a adorar uma estátua como a Deus, dando um exemplo de integridade. O rei do império babilônico, Nabucodonosor, oferece uma segunda chance aos jovens:

Agora, pois, se estais prontos, quando ouvirdes o som da buzina, da flauta, da harpa, da sambuca, do saltério, da gaita de foles, e de toda a espécie de música, para vos prostrardes e adorardes a estátua que fiz, bom é; mas, se não a adorardes, sereis lançados, na mesma hora, dentro da fornalha de fogo ardente. E quem é o Deus que vos poderá livrar das minhas mãos? Responderam Sadraque, Mesaque e Abednego, e disseram ao rei Nabucodonosor: Não necessitamos de te responder sobre este negócio. Eis que o nosso Deus, a quem nós servimos, é que nos pode livrar; ele nos livrará da fornalha de fogo ardente, e da tua mão, ó rei. E, se não, fica sabendo ó rei, que não serviremos a teus deuses nem adoraremos a estátua de ouro que levantaste (A Bíblia, Daniel 3:15–18).

Evidentemente, os jovens foram castigados, contudo não sofreram danos. De dentro da fornalha eles cantam (o texto do *Gesang der Jünglinge*) e, após algum tempo, são retirados ilesos.

O encontro ao redor da estátua erguida por Nabucodonosor é marcado pela orquestra babilônica que reúne “toda espécie de música”, pelo concílio das

diversas nações dominadas, pelo encontro de diferentes culturas e idiomas. Na tradição judaico-cristã, a origem do império babilônico tem suas raízes no mito da Torre de Babel, tanto que *Babel* é a tradução hebraica para Babilônia e cuja raiz etimológica designa “confusão”. No episódio da construção da torre, Deus teria criado os diferentes idiomas: “e o Senhor disse: eis que o povo é um, e todos têm uma mesma língua [...]. Eia, desçamos e confundamos ali a sua língua, para que não entenda um a língua do outro” (A Bíblia, Gêneses 11:6–7). Alguns dicionários da nossa língua trazem Babel como um figurativo para “confusão de línguas, vozeria confusa, algazarra, balbúrdia”, mas também “diversidade, multiplicidade, variedade” ou “ruído ou interferência decorrente de um número excessivo de canais de simultâneos de informação” (Michaeles 2021). É nesse sentido que a referência à Babel pode ser adaptada bastante bem para uma descrição de *Cântico das crianças corrompidas* e, ainda melhor, quando falamos em [meta]polifonia; neste caso, a significar não um quadro incompreensível de enunciados musicais desconexos, mas a autonomia, diversidade e independência dos materiais utilizados e suas combinações (simultâneas ou justapostas) que, nesse sentido, põem a dialogar muitos idiomas (isto é, estilos) próprios de cada compositor citado.

Literalmente um pouco mais próximos do episódio relatado no Gênesis, destacamos em *Cântico das crianças corrompidas* a presença de algumas línguas, como alemão, francês, português, latim e grego, o que traz, de certo ponto de vista e em menor escala, a universalidade anunciada pelo compositor de *Hymnen* que com processo semelhante reúne muitos idiomas, mas com ideias que, ao invés de espalhar como em Babel, pretendem união.

Outro momento específico que destacaremos aqui é a utilização de uma citação da citação em meios estritamente musicais. *Magic*, de Panayiotis Kokoras, é uma das peças das quais são retirados os materiais que integram o *Cântico das crianças corrompidas*. Nessa obra o compositor grego explora sons de piano dentre os quais, em dado momento, surge uma citação do início da *Sonata op. 53 (Waldstein)*, de Beethoven. Esse trecho é replicado em *Cântico das crianças corrompidas*. O conteúdo semântico da citação de Kokoras citando Beethoven é ambíguo. Mais uma vez recorrendo à voz alheia para tentar descrever procedimentos composicionais pessoais, citamos Bakhtin que, ao investigar as formas textuais do helenismo clássico, diz:

Eram infinitamente diversificadas as formas de citação evidente, semidissimulada e dissimulada, as formas de seu enquadramento dentro de um contexto, as formas da sua entonação, e os graus de alienação e assimilação citados do discurso de outrem. E aqui não raro surge o problema de saber se o autor faz uma citação respeitosa ou, ao contrário, cita com ironia e escárnio. A ambiguidade na atitude para com o discurso de outrem era frequentemente proposital (Bakhtin 2014, p. 385).

O jogo dialógico que conduziu nosso processo composicional trouxe essa ideia de citação da citação tendo em vista o diálogo com a obra *Offertorium*, de Sofia Gubaidulina. Nessa obra para violino e orquestra a compositora russa utiliza o tema da Oferenda musical, de Bach, e já pelo título percebe-se a conexão entre obras. O tema é atribuído ao rei Frederico II que entra como mais uma voz alheia. Gubaidulina orchestra o “Tema do rei” como melodia de timbres (*Klangfarbenmelodie*), procedimento que Anton Webern já havia feito para o *Ricercare* a seis vozes da Oferenda. Deste modo, a ideia da compositora promove interlocução entre ela, Webern, Bach e o rei Frederico. Em *Offertorium* coabitam tonalismo e atonalismo, além da ênfase no timbre característica do século XX e XXI.

A temática da criança recorrente em *Os Irmãos Karamázov*, é o fio condutor de *Cântico das crianças corrompidas*. O discurso desta peça é tecido polifonicamente, não se posiciona em favor ou desfavor de alguma ideologia, expõe as “personagens” e as deixa falarem por si. Contrapondo ao *Cântico dos adolescentes* como espinha dorsal sempre presente em *Cântico das crianças corrompidas* estão alguns enunciados verbo-musicais. Destes, três são tirados de obras acústicas: 1) as crianças de *Shadows of time* (de Henri Dutilleux) perguntam “*pourquoi nous? Pourquoi l'étoile?*” – “por que nós? Por que a estrela”. Publicada em 1997, trata-se de uma meditação acerca do sofrimento das crianças judias durante a Segunda Guerra e a seção central é dedicada a Anne Frank, a seu diário e a todas as crianças que morreram nos cinquenta anos subsequentes ao fim da barbárie (1945–1995); 2) as crianças da última cena de *Wozzeck* (de Alban Berg) brincam, cantam, ficam sabendo da morte de Marie e contam para seu filho que brinca despreocupado: “*Du! Dien Muther ist tot!*” – “Você! Sua mãe está morta!”. A criança, agora órfã, parece não entender bem a situação, continua a brincar, e, após hesitar, segue as outras crianças que correram para o local onde o cadáver foi encontrado; 3) um verso do poema surrealista de René Char musicado por

Pierre Boulez em *Le Marteau sans maître*: “*Enfant la jetée promenade sauvage*” – “Criança o píer passeio selvagem” (tradução nossa)⁹.

Algumas gravações de crianças também se destacam. No entanto, essas salientam um aspecto negativo das crianças: gargalhadas desaforadas e irônicas, frases chulas e cheias de maldade (“merda”, “... só no meu enterro, filho de uma puta”, são exemplos). Na seção final, uma criança de dez anos diz: “crianças como você deveriam queimar no inferno”. Esta frase pertence ao jogo de computador (RPG eletrônico) *Undertale*, que essa criança apreciava na época da gravação. Na sequência, após sons de crianças rindo, sofrendo e alegrando-se em um parque, uma voz feminina (do *Google*) recita um texto do Evangelho em grego em que o próprio Cristo diz: “Eu lhes asseguro que, a não ser que vocês se convertam e se tornem como crianças, jamais entrarão no Reino dos Céus” (A Bíblia, Mateus 18:3). Com essa frase termina *Cântico das crianças corrompidas*.

5. Considerações finais

A polifonia musical apresenta uma evolução detectável, não somente quanto aos aspectos harmônicos que se desenvolveram tornando-se mais complexos à medida que se emancipavam dissonâncias ou diante do alargamento das possibilidades de combinações rítmicas, mas principalmente através da permeabilidade às vozes alheias, na translucidez do dialogismo através do qual o compositor abre mão do monologismo para dar lugar a outras vozes, isto é, para outras consciências penetrarem seu universo criativo.

Voltado à linguagem verbal, Bakhtin (2016, p. 86) diz que, depois de Dostoiévski, a polifonia cresce de forma imperiosa em toda literatura universal. Contudo, ele não expandiu essa ideia e toda sua rede de exemplos de romances polifônicos recai exclusivamente sobre Dostoiévski (Faraco 2009, p. 78). Não é de se estranhar que alguns autores, como James Joyce e Michel Proust, ficaram de fora das considerações de Bakhtin uma vez que o pensador enfrentou o regime podador da Rússia durante a Guerra Fria (Clark; Holquist 2008, p. 331).

Para além dessa discussão, estamos interessados em uma polifonia que refletia mais a utopia de Bakhtin e menos sua teoria analítica dos romances de Dostoiévski, ou seja, a visão de um mundo real polifônico: a união (mesmo em

⁹ Texto de difícil tradução, principalmente por tratar-se de poema surrealista

desacordo) entre seres humanos (indivíduos coletivos) e dos textos produzidos por eles que estabelecem relações dialógicas infindas. Se considerarmos a polifonia (e o dialogismo) como uma categoria filosófica, uma visão de mundo e não propriamente uma categoria literária (Faraco 2009), é possível um trânsito mais suave em direção a um pensamento amplo de polifonia musical. Dostoiévski será a grande ilustração do projeto filosófico de Bakhtin (Faraco 2009). Ao lado desse pensamento podemos ser menos restritivos, não legando a um único compositor a qualidade de polifônico, mas a uma maneira de pensar composição.

Vendo a composição como uma atitude dialógica, o compositor interage com o mundo ao seu redor, um mundo plural, heterogêneo, multivocal. Quando o compositor se propõe a mediar, incorporar, colocar em diálogo – em seu próprio discurso – enunciados (musicais ou não) das diversas camadas, ideologias, filosofias, músicas etc. da sociedade e os deixa manifestarem suas consciências individuais e autônomas (mas de repercussão coletiva), ele se encontra nesse ambiente [meta]polifônico de criação.

Nesse grande colóquio com a alteridade, não é somente a evidência do dialogismo mostrado (citação, alusão, empréstimo etc.) que resultará inevitavelmente em [meta]polifonia. Em *Cântico das crianças corrompidas* recorrentemente mistura-se drama e bufonaria, cômico e sério, sacro e profano, tonalismo e atonalismo, obras acústicas e eletroacústicas etc., além de referências a outros compositores, embora não citados, mas, ainda assim, presentes através dos fios dialógicos que nos une. A exemplo da escrita de Dostoiévski, nessa peça é dada importância também às vozes que contrariam a própria alma do autor, seja no teor semântico ou no estilo composicional. Ao dar voz ao outro, neste contexto, o compositor evidencia a grande premissa de Bakhtin: a participação coletiva na formação de sentido do enunciado, todos nós estamos envolvidos.

Referências

1. A Bíblia. Português. Bíblia Online. Tradução de João Ferreira de Almeida Revista e Corrigida. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/>>.
2. Bakhtin, Mikhail. 2013. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 5ed. Rio de Janeiro: Forense. Universitária.

3. _____. 2014. *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*. 7ed. São Paulo: Hucitec Editora.
4. _____. 2016. *Os Gêneros do Discurso*. São Paulo: Editora 34.
5. Berio, Luciano. 1988. *Entrevista sobre a Música Contemporânea* (realizada por Rossana Dalmonte). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
6. _____. 2006. *Remembering The Future*. Cambridge/London: Harvard University Press.
7. _____. 2017. *Interviste e Colloqui*. Torino: Einaudi.
8. Burkholder, J. Peter. 2001. Borrowing. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musician*. London: Macmillan.
9. Clark, Katerina; Holquist, Michael. 2008. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva.
10. Cope, David. 1997. *Techniques of the Contemporary Composer*. Boston: Cengage Learning.
11. _____. 2005. *Computer Models of Musical Creativity*. Massachusetts: MIT Press.
12. Curinga, Luisa. 2008. Trascrizione O Trasfigurazione? Elaborazioni Di Salvatore Sciarrino Da Carlo Gesualdo. In: Curinga, Luisa (org.). *La Musica del principe: Studi e prospettive per Carlo Gesualdo*. Potenza: Convegno Internazionale di Studi Venosa, Libreria Musicale Italiana.
13. Dhomont, Francis. 1997. *Frankenstein Symphony*. Encarte de CD. San Francisco: Asphodel. Disponível em: <https://www.discogs.com/pt_BR/Francis-Dhomont-Frankenstein-Symphony/release/328192>.
14. Faraco, Carlos Alberto. 2009. *Linguagem e Diálogo: As Ideias Linguísticas do Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola.
15. Ferraz, Silvio. 2008. A Fórmula da reescritura. *Anais do III Seminário Música Ciência e Tecnologia*. São Paulo: USP. p. 47–58.
16. Ferraz, Silvio, Teixeira, William. 2019. Continuidade concreta: complicatio-explicatio-implicatio. *Revista Opus*, v. 4, n. 2, p. 242–268.
17. Forkel, Johann. 1998. On Johann Sebastian Bach's Life, Genius, and Works. In: David, Hans T.; Mendel, Arthur. (Eds). *The New Bach Reader: a life of Johann Sebastian Bach in letters and documents*. p.415–482.
18. Gounod, Charles. 1991. *O Dom Giovanni de Mozart*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

19. Jank, Helena. 1988. *J.S. Bach Variações “Goldberg”: um guia para formação do homem completo*. 118 f. Tese (Doutorado em Artes). Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.
20. Kerst, Friedrich (Ed). 1905. *Mozart: The Man and the artist, as revealed in his own words*. New York: B.W. Huebsch.
21. Kotska, Stefan. 2006. *Materials and Techniques of 20th Century Music*. 3ed. New Jersey: Pearson.
22. Lanna, Oiliam. 2005. *Dialogismo e polifonia no espaço discursivo da ópera*. 178 f. Tese (Doutorado em Linguística). Belo Horizonte: Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais.
23. Mendonça, Joêzer (org.). 2017. *O Som da Reforma: a música no tempo dos primeiros protestantes*. Curitiba: Editora CVR.
24. Meyer, Leonard B. 1994. *Music, the Art, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. Chicago: University Chicago Press.
25. Michaelis. Dicionário da Língua Portuguesa. Michaelis online. Disponível em <<https://michaelis.uol.com.br/>>.
26. Pousseur, Henri. 2009. *Apoteose de Rameau: e outros ensaios*. São Paulo: Editora Unesp.
27. Sadie, Stanley (Ed). 1994. *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
28. Volochínov, Valentin. 2013. *A Construção da Enunciação e Outros Ensaios*. São Carlos: Pedro & João.

Aspectos técnicos, estéticos e composicionais em *Graphein* de Raphael Cendo

Technical, Aesthetic, and Compositional Aspects in Graphein by Raphael Cendo

Sergio Kafajian

Faculdade Santa Marcelina

Silvio Ferraz

Universidade de São Paulo

Resumo: Dentre as correntes estéticas da música de concerto que surgiram no início do Século XXI, o Saturismo se destaca tanto por propor novos modelos de organização do material sonoro quanto por dar continuidade à pesquisas de sonoridades que vinham se desenvolvendo na música de tradição escrita desde os anos de 1960. Nesse artigo, buscaremos compreender quais são os recursos técnicos e os preceitos estéticos que sustentam a obra *Graphein* (2014) de Raphael Cendo, um dos principais compositores dessa corrente estética. Para tal, na primeira parte do artigo, iremos contextualizar historicamente o surgimento do Saturismo; na segunda iremos expor os principais conceitos e técnicas elaboradas no Saturismo; e para finalizar, apresentaremos uma proposta de análise das forças de organização que determinam o desenvolvimento de *Graphein*. A metodologia utilizada na análise consistiu no aprofundamento das ideias conceituais e das ferramentas composicionais do Saturismo através da leitura de textos e transcrição de entrevistas; análise da partitura; análise do fonograma – a partir dos conceitos de análise aural de Lasse Thoresen –; e análise do fonograma a partir de descritores de áudio.

Palavras-chave: Técnicas estendidas. Saturismo. *Graphein*. Raphael Cendo. Descritores de áudio.

Abstract: Among the aesthetic currents of concert music that emerged at the beginning of the 21st century, Saturism stands out for proposing new models of organizing the sound material and for continuing the research on sounds that had been developing in traditional written music since the years of 1960. In this article, we will seek to understand the technical resources and aesthetic precepts that support the work *Graphein* by Raphael Cendo, one of the main composers of this aesthetic current. To this end, in the first part of the article, we will historically contextualize the emergence of Saturism; in the second, we will expose the



main concepts and techniques developed in Saturism; and finally, we will present a proposal to analyze the organizational forces that determine the development of *Graphein*. The methodology used in the analysis consisted of deepening the conceptual ideas and compositional tools of Saturism through the reading of texts and transcription of interviews; score analysis; analysis of the phonogram – based on the aural analysis concepts, proposed by Lasse Thoresen –; and analysis of the phonogram using audio descriptors.

Keywords: Extended Techniques. Saturism. *Graphein*. Raphael Cendo. Audio Descriptors.

1. Introdução¹

Dentre as principais transformações ocorridas nos processos composicionais dos últimos cinquenta anos, a apropriação e formalização do uso das sonoridades advindas das técnicas estendidas possuem um lugar de destaque, sendo responsáveis por desencadear sensíveis transformações nos processos de elaboração da música de concerto. A partir da segunda metade dos anos de 1960, obras de compositores como Helmut Lachenmann e Salvatore Sciarrino já propunham modelos de organização musical não mais calcados na hierarquização dos sons de alturas definidas. Contrariamente, eram as instabilidades e ruidosidades dos sons advindos do uso de técnicas instrumentais estendidas² – assim como as próprias mecanicidade e fisicalidade presentes em tais técnicas –, que condicionavam os modelos de organização do discurso composicional de ambos os autores. Como consequência de tal direcionamento, o período localizado entre o fim dos anos de 1960 e a década dos anos de 1970 viu surgir toda uma série de novas técnicas de produção sonora nos instrumentos acústicos e uma grande proliferação de novos timbres e maneiras de tocar passaram a fazer parte do repertório dos intérpretes e compositores (Solomos 2013, p. 94)³.

¹ Agradecimentos à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo/FAPESP pelo apoio à pesquisa dos autores, proc. nº 2015/20236-4.

² Entendemos por técnicas instrumentais estendidas aquelas que produzem sonoridades que fogem do escopo das sonoridades advindas das técnicas usadas no jogo instrumental clássico-romântico, e mesmo do último barroco, centradas na clareza da nota musical de altura definida e dos objetos musicais a essas relacionadas, como as estruturas melódicas e harmônicas.

³ Desde o final dos anos 1960 o já comum manual de extensões técnicas, como proposto por Bruno Bartolozzi, torna-se regra e surgem diversos livros dirigidos a instrumentistas com amplo mapeamento das extensões técnicas instrumentais. Distinguiríamos aqui as extensões no âmbito das alturas (modos de produção de intervalos infracromáticos) e as técnicas de controle de

É importante ressaltar que tais investigações sonoras estavam atreladas tanto a pesquisas mais formalizadas, como as realizadas pelos compositores espectrais, quanto a pesquisas ligadas a movimentos mais independentes como os grupos ligados às artes performáticas e conceituais – decorrentes das propostas de compositores como John Cage, Cornelius Cardew, Earle Brown –; ou ainda ligadas aos movimentos da chamada improvisação livre e da música intuitiva⁴. Essas novas práticas musicais desencadearam diversas mudanças no sistema de notação musical, que passaram a contar com a presença cada vez maior de partituras abertas, partituras gráficas e partituras prescritivas, trazendo para o universo da notação musical aspectos advindos diretamente da performance musical como: novas concepções temporais, novos modos de jogo instrumental, novos modelos gestuais. Outros fatores importantes nesse processo foram os novos anseios e necessidades de compositores que se viam face a sonoridades que não estavam compreendidas no universo sonoro herdado diretamente da prática clássico-romântica –, e que passaram a ter, com as os novos dispositivos de digitalização do som, ferramentas de análise e tratamento dos dados espectrais do som.

Passado mais de cinquenta anos da produção das primeiras obras que fizeram uso ostensivo das técnicas e sonoridades estendidas, pode-se verificar que uma importante parte da produção musical contemporânea ainda tem como foco a investigação das organizações sonoras que fazem uso de tais sonoridades e técnicas. A esse respeito afirma Solomos:

No domínio da música contemporânea, as pesquisas sobre o timbre (modos de tocar) e/ou na linha de um Lachenmann – sobre a “música concreta instrumental”, diminuíram consideravelmente, a partir dos anos 1980, o fosso entre som “musical” e ruído: esse trabalho refinado sobre outras qualidades do som que não a altura, acabou por convencer o auditor que a

produção de ruídos coloridos diversos. Destacam-se uma série de manuais surgidos entre os anos 1980 e 1990, como os propostos por instrumentistas como Pierre Ives Artaud, Stuart Dempster (a quem Berio dedica sua *Sequenza* para trombone), Fritz Dolak e Henry Boch, Sergio Penazzi, Peter Veale e Jean-Pierre Robert, e livros que buscam repensar o quadro completo dos instrumentos como os de Gardiner Reads e o grande livro de orquestração de Walter Gieseler, Luca Lombardi e Rolf-Dieter Weyer.

⁴ A música intuitiva foi proposta por Karlheinz Stockhausen nos anos de 1960 e buscava trazer para o campo da música de concerto práticas de criação fundadas em processos que transcendiam o racionalismo assim como as práticas interpretativas baseadas exclusivamente em partituras tradicionais. Cf. Cott (1973); Stockhausen (1989); Stockhausen; Maconie (2000).

desaparição relativa desta última não significa necessariamente que nós estamos na presença de um ruído, no sentido de um incômodo (Solomos 2013, p. 101).

Compositores como Clara Iannota (Itália), Julien Malaussena (França), Ashley Furer (EUA) Danniell Ribeiro e Michelle Agnes (Brasil) são exemplos de novos compositores e compositoras cujas obras se elaboram tendo como fator determinante a investigação de novos timbres, sonoridades e modos de execução.

Na obra desses autores e autoras, podemos constatar que não só as técnicas estendidas tradicionais – essas surgidas entre os anos de 1960 e 70 – continuam pertinentes para os processos criativos da atualidade, como novos timbres e modos de execução continuam a ser criados pelos compositores, compositoras e instrumentistas. Dentro do escopo dessas novas investigações, que visam expandir ainda mais as paletas sonoras e as técnicas de execução dos instrumentos acústicos, podemos notar um grande interesse na transformação física do próprio instrumento, seja através do acoplamento de objetos a corpos ressonadores, cordas, cavaletes, bocais, seja através do uso de objetos não usuais nos processos de excitação do instrumento. Alguns exemplos de tais procedimentos são a inserção de objetos de metal entre as cordas de um violino; a execução do piano através da excitação direta das cordas feitas por fios de nylon, cordas de guitarra ou plectros de metal; ou ainda, a inserção de folhas de papel alumínio em instrumentos com a trompa ou o trompete⁵.

No entanto, se as novas sonoridades e técnicas instrumentais transformaram radicalmente a matéria sonora a partir da qual se dão os processos de elaboração composicional, esta nova matéria, por sua vez, transformou os paradigmas de organização musical da música de concerto. Pois, como afirma Solomos: “a exploração dos sons de altura indeterminada não somente enriqueceu o material musical, mas, dito de outra forma, transforma nossa concepção mesma da música” (Solomos 2013, p.11). Dentro desse cenário, uma corrente estética musical se destacou, tanto por aportar postulados estéticos,

⁵ Quanto a estes aspectos citamos aqui como importantes referências de tais transformações o livro *Compendium of Modern Instrumental Techniques*, de Gardner Read (1998) e o grande tratado de instrumentação de Gieseler, Lombardi e Weyer (*Instrumentation in des 20 Jahrhundert*. 1985), além de outros estudos que enfocam os instrumentos musicais do ponto de vista de suas características acústicas como os estudos de Jürgen Meyer publicados em artigos e posteriormente em livro, em 2009. (*Acoustics and the performance of music*).

técnicos e filosóficos, quanto por produzir obras de referência, essa corrente foi designada por *Saturismo*.

2. Saturismo

Dentre as correntes estéticas surgidas a partir dos anos 2000, o *saturismo*⁶ se destaca por fundamentar seus processos criativos na exploração dos sons instáveis e ruidosos advindos das técnicas estendidas. Tratava-se não de incorporar o ruído, estratégia que remonta aos primeiros anos do século XX, mas de integrar os fenômenos complexos como ponto de partida para pensar tanto a forma quanto o uso dos instrumentos⁷. Para os compositores envolvidos com o surgimento dessa corrente composicional, a principal questão centrava-se na “maneira de integrar ao discurso musical os fenômenos complexos, colocando-os no centro de sua prática” (Cendo 2011). Conceitos como os de dissolução sonora, mistura de timbre, acumulação, poluição, saturação pelo ruído, passaram a nortear os processos de elaboração desses compositores. Para Raphael Cendo – um dos principais expoentes desta corrente estética, juntamente com Frank Bedrosian –, o *saturismo* soube “encontrar uma gramática, uma linguagem e os materiais que lhe são próprios” (*ibid.* 2010), instaurando novos paradigmas de agenciamento do material sonoro.

Se a música de concerto esteve, até o fim do século XX, predominantemente atrelada a uma elaboração musical “que se organizou em torno de um pensamento controlado, paramétrico e microscópico da escritura” (*ibid.*), o *saturismo* centra suas pesquisas em sons cujas complexidade e ambiguidade escapam às principais ferramentas de análise e controle do pensamento musical até então dominante. Para o compositor francês, “os poderes evocatórios [dos sons complexos], muito poderosos em sua expressão,

⁶ O conceito de saturação vem emprestado tanto do campo da física – no qual saturar significa combinar, misturar ou dissolver excessivamente –, quanto do campo da música eletrificada, no qual a saturação resulta da amplificação excessiva de um sinal sonoro, indo além do limite do sistema de gravação ou amplificação desse mesmo sinal.

⁷ O *Saturismo* se apropria e leva adianta diversos conceitos e técnicas presentes na *Música Espectral*, corrente estética que já fundava suas propostas poéticas na apropriação dos sons enquanto fenômenos complexos. No entanto, contrariamente à corrente espectral, que trabalhava e elaborava seus discursos a partir das análises dos espectros sonoros e suas evoluções (Murail 1992), o *Saturismo* trabalha, como veremos, a partir da exterioridade dessas sonoridades assim como na gestualidade e energia dos jogos instrumentais.

não correspondiam aos desejos estéticos nem ao grilhões da justificação analítica próprios do século XX” (*ibid.*), pois “a música saturada, em seus excessos, revela dimensões que estavam mascaradas, revela um mistério que nos escapa: nos seus campos de força, a música saturada ritualiza” (*ibid.*). Sendo assim, o *saturismo* se coloca enquanto uma poética que recusa o gesto “domesticado” e “civilizado”, o artefato e o artifício, privilegiando a busca de um gesto bruto, selvagem, “um excesso de matéria, de energia, de movimentos e de timbre” (*ibid.* 2008), sobrepujando aos limites o jogo instrumental assim como as capacidades físicas e mecânicas do intérprete. A esse respeito, escreve o compositor francês: “a saturação é, portanto, a recusa do controle absoluto, e se torna uma busca da animalidade como rejeição da domesticação como desejo de constituir novos territórios” (*ibid.*).

2.1. Escrita e escritura na música “saturada”

Ao escolher os sons complexos⁸ e ruidosos, o *saturismo* opta por abrir mão do controle e do domínio, em nível microscópico, do discurso musical. A variabilidade e inconstância dessas sonoridades, conjugadas com os excessos de gestos, dinâmicas e técnicas instrumentais estendidas acabam por colocar constantemente em cheque o controle, tanto do compositor – em seus processos de escritura –, quanto do intérprete – em seus atos interpretativos –, sobre o material musical. Para o intérprete, não se trataria mais de representar, mas de agir, pois “comumente essas obras lhes propõem tornarem-se atores e não mais representantes de uma obra” (*ibid.* 2010). Para os compositores, trata-se de atuar em um nível da elaboração musical que os saturistas chamam de macro escritura. Assim afirma Cendo:

a primeira ruptura imposta pela saturação instrumental se dá através de uma mudança no campo da escritura, permitindo a utilização dos fenômenos saturados e a perda de controle na interpretação. Nós passamos de uma micro precisão a uma macro escritura, isto quer dizer, a uma representação

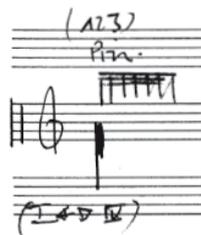
⁸ O conceito de som complexo pode ser entendido dentro do que Tristan Murail classificou como: “os novos materiais que estão à disposição do compositor [...] sejam eles de origem instrumental ou elétrica. Trata-se muitas vezes de sons complexos, sons intermediários, mistos, sons que possuem novas dimensões (transitórios, evolução no tempo, ...), sons que não são nem complexos harmônicos, nem timbres, mas alguma coisa entre os dois” (Murail 1992).

simbólica menos constritora do fenômeno sonoro, nós alargamos a possibilidade de utilização do timbre (Cendo 2010).

Destarte, a escritura “saturada” acaba por ampliar o campo da escrita tradicional, fazendo com que essa passe a comportar os sons de características acústicas não redutíveis a frequências e comportamentos rítmicos unívocos, sem, no entanto, perder sua capacidade de projetar o ordenamento dos eventos nos espaços frequencial e temporal. Para tal, os *saturistas* conjugam elementos da escrita gráfica e prescritiva⁹, associando-os com os recursos do sistema de notação tradicional – já acrescidos de toda a nova simbologia surgida nos anos de 1960 e 1970 através das obras de compositores como Helmut Lachenmann, Salvatore Sciarrino, Gerard Grisey, Tristan Murail, entre outros.

Ao propor a ideia de macro escritura, esse compositores propõem substituir o excesso de detalhes da notação – que passaram a dominar as partituras a partir de meados dos anos de 1950 –, por uma notação mais global, no qual o foco está antes em descrever as ações enquanto gestos complexos do que em representar os resultados sonoros decorrentes de tais gestos. Não é mais o som que está sendo representado na escrita, mas toda uma série de ações que produzem sons cujas complexidade e instabilidade não podem ser reduzidas aos elementos rítmico-frequenciais característicos dos sons representados pela notação tradicional.

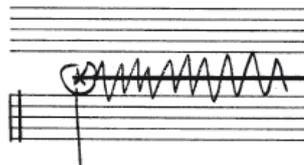
Para compreendermos como essa escrita “estendida” opera, iremos abordar três exemplos de notação de gestos, assim como aparecem na bula de *Graphein*.



Exemplo 1: Notação de gesto referente aos instrumentos de cordas. Extraído da obra *Graphein*.

⁹ Por notação prescritiva entendemos uma notação que “diz ao intérprete quais ações ele deve tomar frente a seu instrumento para produzir a música. O resultado sonoro será uma decorrência de tais ações” (Zampronha 2000, p. 55).

No Ex. 1, a notação representa o gesto de executar – nos instrumentos de cordas – pizzicatos muito rápidos, com os dedos um, dois e três, dentro do registro indicado e alternando rápida e aleatoriamente entre as cordas I, II, III e IV.



Exemplo 2: Notação de gesto referente aos instrumentos de cordas. Extraído da obra *Graphein*.

No Ex. 2, também referente aos instrumentos de cordas, a notação indica o gesto de esfregar os dedos sobre o espelho e as cordas, realizando movimentos curtos e rápidos. No Ex. 3, podemos verificar uma notação referente aos clarinetes e saxofones. Aqui, a notação indica a realização de um gesto composto no qual o pentagrama inferior consiste na realização aleatória, muito rápida e muito cambiante de trilos de sons *fen dues*. Já o pentagrama superior é usado para descrever ações da voz do instrumentista, que nesse caso consiste em cantar – simultaneamente, dentro do instrumento, um som no registro médio com muito vibrato.



Exemplo 3: Notação de gesto referente aos clarinetes e ao saxofone. Extraído da obra *Graphein*.

Para finalizar, podemos verificar no Ex. 4 um excerto da obra *Graphein*, de Raphael Cendo, no qual elementos gráficos se associam aos recursos notacionais tradicionais. Podemos verificar que a estruturação da parte rítmica assim como os comportamentos dinâmicos são determinados pelos recursos da notação tradicional. Quanto aos comportamentos frequenciais, esses fazem uso de

grafismos e recursos prescritivos para sugerir tanto os movimentos internos das sonoridades, quanto as transformações tímbricas desejadas pelo compositor.

The image displays a handwritten musical score for three instruments: Violin (V), Viola (Vle), and Cello/Bass (c.b.). The score is divided into four measures. The notation is highly gestural, featuring dense, overlapping lines and various dynamic markings such as 'ord.', 'fff', 'sfz', and 'ASP'. The notation includes many slurs, ties, and complex rhythmic patterns, suggesting a focus on timbre and internal movement rather than traditional note values.

Exemplo 4: Notação de gestos referente aos violinos, viola e contrabaixo. Extraído da obra *Graphein*.

É certo que alguns elementos de tal expansão da escrita já podem ser verificados em obras de compositores como Hmut Lachenmann, Salvatore Sciarrino, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, Krzysztof Penderecki, entre outros compositores pós-seriais. No entanto, é somente com o uso excessivo de gestos, timbres complexos e sobreposições de ações – características da *música saturada* –, que o uso desses recursos de escrita se potencializa. Nesse novo contexto, a noção de gesto se coloca em primeiro plano, configurando-se enquanto um parâmetro fundamental da escritura musical, sobrepondo-se ao de notas e de ritmos. O gesto no *saturismo* torna-se o espaço no qual o movimento de energias físico-acústicas e a perda de controle instrumental levam a realização musical à um estado limite. Assim escreve Cendo:

A escritura de gestos faz apelo a outros conceitos como energia instrumental e a noção de perda de controle. O gesto dá, efetivamente, uma função capital aos movimentos, mais do que às notas, elas mesmas, mais à energia do que à afinação e à precisão. Um gesto é preciso não quando ele respeita escrupulosamente um intervalo, mas quando o movimento valoriza a energia. Nós podemos, mesmo, ir mais longe, colocando em relação o conceito de energia e a noção de perda de controle na interpretação. Nós definimos a perda de controle como um estado limite – ou catastrófico – entre o texto (a partitura) e a execução, entre o que é adquirido e o que nos escapa

[...] para interpretar, é preciso então *(ex)istir*, isso quer dizer, estar fora de si, longe dos limites do jogo instrumental tradicional (Cendo 2008).

2.2. Elaboração e organização do material

O projeto estético *saturista* se completa ao propor modelos próprios de organizar e agenciar seus materiais sonoros complexos. Aqui não se trata de definir métodos, regras ou leis, mas de identificar e compreender os campos nos quais a saturação pode atuar e quais jogos de construção podem surgir da exploração dos sons complexos¹⁰.

Em um nível macroestrutural, o par de oposição da escritura que emerge é representado pelo que Raphael Cendo denominou de *total saturado* e *infra-saturação*. A primeira categoria se caracteriza pela escritura de massas sonoras potentes, dinâmicas exageradamente fortes, alta densidade de eventos e extrema fusão de timbres complexos no qual cada linha instrumental “procura seu próprio limite, gestual e dinâmico” (*ibid.*). Em oposição, a segunda categoria se caracteriza pela queda extrema da intensidade, pela rarefação e desdensificação dos eventos e pelo estiramento das matérias e gestos sonoros. Quanto ao *total saturado*, ele é elaborado a partir de quatro instâncias, sendo elas: saturação do timbre, saturação do espaço frequencial, saturação da intensidade e saturação do gesto instrumental.

- **Saturação do timbre:** consiste na transformação do timbre através de novos modos de tocar que levam à produção de sons complexos. Nessa categoria de saturação estão também os sons produzidos através do acoplamento de objetos nos instrumentos – a *saturação do corpo instrumental* –, e a hibridização dos instrumentos. São exemplos: o uso de palhetas de oboé nos metais, o uso de objetos de metal na harpa, o uso de *sordinas* feitas com papel alumínio ou isopor ou fita crepe. Para Cendo, em decorrência dessa saturação, a própria escuta do instrumento se transfigura deixando de “estar unicamente centrada na ‘aparelhagem’ do instrumento, mas sobre sua extrapolação” (*ibid.*).

¹⁰ É importante ressaltar que, por princípio, a estética *saturista* se propõe a não planificação, o abandono da noção de direcionalidade e a total ausência de um sistema. O que interessa aos *saturistas* são os estados sonoros instáveis, altamente reativos e de expressividades cambiante. A esse respeito Cendo ainda afirma, ao comentar sobre a elaboração de suas obras, “nós falaremos aqui de uma desorganização, de uma desorientação integral” (Cendo 2010).

- **Saturação do espaço frequencial:** consiste no preenchimento total do espectro por sons complexos. A resultante sonora – ou *halo sonoro* –, não permite a distinção de movimentos individuais podendo mesmo ser considerada “a negação da individualidade em favor da homogeneidade” (*ibid.*). São características da *saturação do espaço frequencial* a rugosidade, a largura espectral, o grau de mistura dos timbres. São através dessas características que surgem “verdadeiros eixos de timbre nos quais uma geometria instável traça sem cessar paradoxos auditivos” (*ibid.*).
- **Saturação da intensidade:** consiste na utilização das dinâmicas extremamente fortes dos instrumentos, assim como da utilização de grandes quantidades de energia físicas dos instrumentistas. Como resultado temos projeções sonoras de intensidade “prodigiosa e insólita” permitindo uma verdadeira imersão no fenômeno sonoro, projetando o ouvinte na própria matéria do som (*ibid.*).
- **Saturação do gesto instrumental:** consiste na multiplicação de gestos instrumentais e modos de ataque diversos, rapidamente encadeados e transitando entre os instrumentos do efetivo instrumental.

Assoma-se a essas categorias conceitos como os de (1) *ponto de equilíbrio efêmero* – que consiste em momentos de estabilidade momentâneos como notas sustentadas ou gestos regularmente repetidos; (2) *saturação do espaço frequencial pela multiplicação dos gestos*: consiste na multiplicação de gestos instrumentais como *col legno battuto*, *pizzicato*, *écrasé* que se alternam rapidamente nos instrumentos; (3) *saturação por densidade*: consiste na multiplicação de gestos que se espalham velozmente no efetivo instrumental. Também é importante notar o papel primordial que os acentos e perfis dinâmicos possuem na construção das massas sonoras complexas, pois essas esculpem o deslocamento da matéria no tempo e no espaço (*ibid.*).

Mas se essas categorias podem ser apresentadas separadamente, elas só fazem sentido quando pensadas enquanto elementos interconectados, fusionados: “a saturação instrumental não poderia existir sem uma fusão desses diferentes parâmetros” (*ibid.*). Destarte, podemos compreender a morfologia na música saturada enquanto decorrência de processos de interações, emergências

e sinergias da matéria sonora. A respeito dessa resultante de energias sonoras e físicas, os *saturistas* propõem o conceito de aura – ou de projeção “holográfica”. Assim afirma Cendo:

A resultante das acumulações, da energia, deforma nossa percepção do sonoro. Esta aura forma um halo ajuntando assim estratos à plataforma inicial. A música saturada procura então se dar inteiramente. Através de seu desejo de tudo representar, e daí essa definição de holográfica, a música saturada em seus excessos revelam então dimensões que estavam mascaradas (*ibid.* 2010).

De modo a compreendermos como essas estratégias de organização se dão dentro de uma composição *saturista* iremos abordar a peça *Graphein*¹¹, de Raphael Cendo, escrita em 2014 para flauta baixo/flauta/piccolo; clarinete/clarinete baixo; saxofone alto/soprano/tenor; trompa; harpa; percussão; piano; violino; violoncelo; contrabaixo. A peça é, segundo seu autor, “a síntese de dez anos de pesquisa sobre os sons complexos”.

3. *Graphein*

Uma das maiores dificuldades ao se realizar análises sobre obras que fazem uso ostensivo de sonoridades advindas do uso de técnicas estendidas, assim como de sonoridades ruidosas e saturadas, deriva do fato de a partitura representar pouco do fenômeno sonoro resultante. Estamos diante de casos nos quais “não há uma simples correspondência de *um-para-um* entre a partitura e o fenômeno [sonoro]” (Thoresen *et al.* 2007). Sendo assim, procuramos desenvolver procedimentos de análises que pudessem suplantar as dificuldades inerentes ao estudo dessas obras, oferecendo novos modelos de visualização e compreensão acerca do agenciamento dos materiais musicais presentes nessas obras. Para tal, nossa análise fez uso de um conjunto de estratégias que, além do estudo realizado diretamente sobre a partitura, fizeram uso de: (1) análise aural de fonogramas, assim como proposta por Lasse Thoresen (*ibid.*)¹²; (2) análise de

¹¹ Para a análise aural e análise através de descritores de áudio usamos a gravação realizada pelo *Ensemble Linea* e disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=oxDFyTdeDPA>>. Último acesso realizado em 29/08/2021.

¹² Essa proposta analítica que “substitui consistentemente a partitura pelo fonograma enquanto o suporte material extra-temporal das reflexões analíticas” (Thoresen *et al.* 2007), centra-se nas intenções e capacidades perceptivas do analista/ouvinte e propõe três níveis de investigação

formas de onda e sonogramas; (3) análise de parciais via FFT (4) análise realizada por descritores de áudio¹³.

3.1. Procedimentos de análise

A análise foi realizada através dos seguintes procedimentos (1) estudo da partitura; (4) análise aural do fonograma; (5) segmentação da obra a partir da identificação aural dos objetos, texturas e *gestalts* que sustentam a obra; (6) análise do áudio através do uso de descritores de áudio; (7) classificação dos segmentos a partir de suas características morfológicas; (8) análise dos segmentos a partir da identificação dos recursos técnicos ou estéticos apresentados pelo compositor em seus textos. Tal metodologia buscou criar um procedimento de análise que pudesse dar conta da obra de um autor cujos preceitos propõem: (1) compor visando a uma *desorientação integral* (Cendo 2008); (2) criar obras que se recusam a serem submetidas aos processos de análise que se organizaram “em torno de um pensamento controlado, paramétrico e microscópico da escritura” (*ibid.* 2010).

3.2. Segmentação

Nos processos de segmentação da obra em blocos de sonoridade, classificamos os segmentos a partir dos seguintes parâmetros: (1) saturação/infra-saturação; (2) uso do efetivo instrumental; (3) presença de gestos e *gestalts* direcionais; (4) justaposição acelerada de comportamentos contrastantes (5) predominância de alturas definidas (6) texturas contínuas; (7) texturas descontínuas. Alguns desses grupos ainda podem conter outras divisões, como detalhado a seguir:

baseadas na identificação, classificação e descrição de material sônico. São eles: (1) nível do objeto sonoro; (2) nível das *gestalts* elementares: combinação de objetos sonoros em pequenas *gestalts*; (3) nível das *gestalts* formais: padrão das *gestalts* elementares.

¹³ O uso ferramentas composicionais torna-se extremamente útil em análises realizadas em obras nas quais a partitura pode “não ser suficiente para a compreensão macro e micro estrutural do universo sonoro no qual o compositor está inserido [...] nesses casos [...] os ambientes computacionais possibilitam novas técnicas de análise musical e recuperação da informação musical” (Simurra 2018, p. 34).

- **Saturação/Infra-Saturação:** aqui foram usados os seguintes parâmetros propostos por Cendo: (1) saturação do timbre; (2) saturação da intensidade; (3) saturação do gesto instrumental (*ibid.*). Ainda no que diz respeito à *infra-saturação*, fizemos da ideia de granulação e velocidade de grãos, que consiste no estiramento ou compressão dos materiais em suas projeções no tempo (*ibid.* 2010).
- **Uso do efetivo instrumental:** aqui podemos identificar as seguintes possibilidades (1) tutti; (2) formações camerísticas; (3) formação camerística com predominância de figurações solísticas.
- **Gestos e gestalts direcionais:** essa categoria pode ser dividida em processos direcionais de curta e média duração, indo de gestos rápidos em anacruse até estruturas *gestálticas* de até 2 minutos de duração.

Na Tab. 1, apresentada abaixo, podemos verificar como os grupos e sub-grupos se instituem.

Grupo	Sub Grupo		
Saturação/infra-saturação	do timbre	da intensidade	do gesto
Efetivo instrumental	<i>em tutti</i>	em formações camerísticas	
Gestos e gestalts direcionais	de curta duração	de média duração	
Justaposição blocos de sonoridades contratantes	rápida	lenta	
Predominância de alturas definidas			
Texturas contínuas/discontínuas			

Tabela 1: Grupos e subgrupos encontrados em *Graphen*.

Tais categorizações não são excludentes, mas apresentam-se combinadas de forma a caracterizar os blocos de sonoridade da peça. Como exemplo podemos citar: (1) gestos direcionais curtos em *tutti* apresentando saturação de energia; (2) infra-saturação do gesto, com alongamento do grão e saturação do timbre; (3) infra-saturação da dinâmica e saturação do gesto instrumental.

3.3. Processos de elaboração

No que diz respeito ao agenciamento desses materiais na elaboração da obra podemos encontrar três recursos que determinam suas projeções no tempo. São eles: (1) oposição entre concentração e dispersão de energia; (2) justaposição de blocos sonoros de características contrastantes; (3) elaboração de estruturas simétricas. Tais recursos são encontrados em três níveis de organização, estando presente tanto na elaboração das seções, na elaboração das subseções e na organização dos eventos internos dos blocos.

3.4. Oposição entre concentração e dispersão de energia

Iremos apresentar um trecho de *Graphein*, presente na parte final da obra que consiste em uma grande saturação do timbre e da dinâmica, realizada pelas madeiras, trompa, vibrafone, harpa e piano e que se interrompe bruscamente por um ataque em *fff* no piano e na percussão, tendo sua energia dispersada tanto através da ressonância do piano e do vibrafone quanto da transferência dessa energia para as cordas, que realizam uma textura de harmônicos em trêmolo e glissandos. Para finalizar essa dispersão, temos um resquício da energia sendo transferida para o piccolo, que realiza um som ruidoso e aerado. De forma a demonstrarmos as características dessa oposição, iremos abordar análises feitas a partir de: (1) descritores de áudios referentes ao *loudness*, *harmonic energy* e *spectral perceptual centroid*; (2) sonograma e *partial tracking*; (3) análise da partitura. Nas Figs. 1 e 2 podemos verificar como se dá essa dispersão a partir do uso de dois descritores de áudio, a saber: o *perceptive loudness* e o *harmonic energy*.

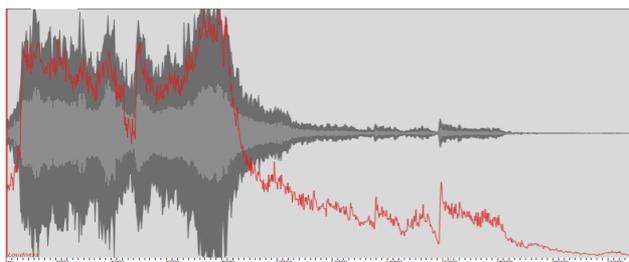


Figura 1: Análise do *Loudness* do excerto de *Graphein* que se inicia em 13 minutos e 11 segundos.

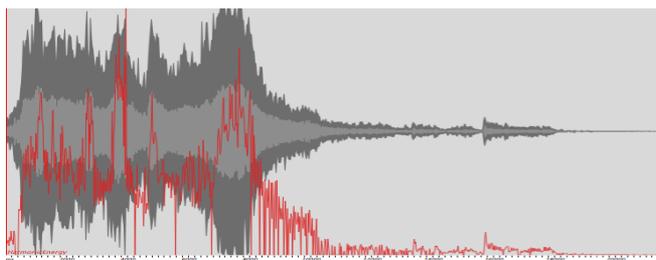


Figura 2: Análise de *harmonic energy* do excerto de *Graphein* que se inicia em 13 minutos e 11 segundos.

Nas Figs. 3 e 4, podemos visualizar duas análises realizadas com o software *Audio Sculpt*, aqui estão representados, respectivamente, o sonograma do excerto, e a análise dos parciais presentes nessa estrutura gestáltica. Na análise dos parciais podemos perceber, a saturação frequencial advinda do uso das técnicas estendidas mesmo quando há uma dispersão do material.

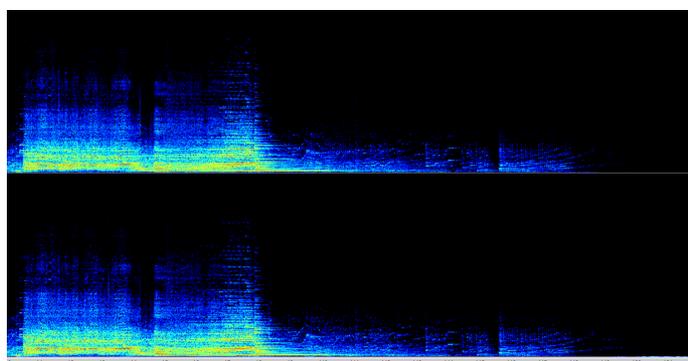


Figura 3: Sonograma do excerto de *Graphein* que se inicia em 13 minutos e 11 segundos.

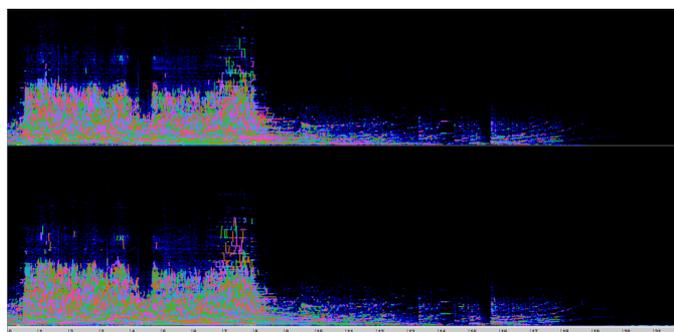


Figura 4: Análise dos parciais do excerto de *Graphein* que se inicia em 13 minutos e 11 segundos.

Para finalizar, na Fig. 5 podemos visualizar a análise da *spectral perceptual centroid*.

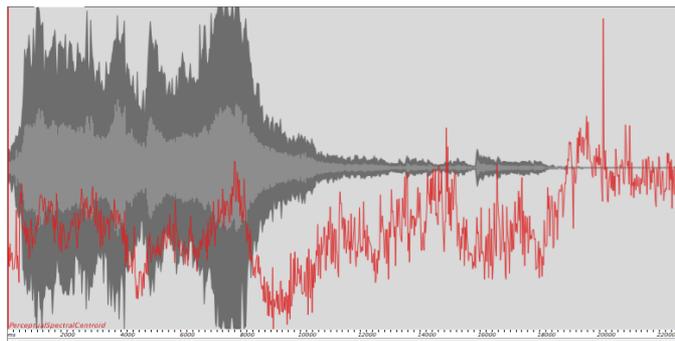


Figura 5: Análise de *spectral perceptual centroid* do excerto de *Graphein* que se inicia em 13 minutos e 11 segundos (c. 268 a 276 da partitura).

Ao cruzarmos as análises apresentadas nas figuras acima, verificamos que: (1) ao jogo de concentração e dispersão de energia, corresponde um jogo de concentração e dispersão de material frequencial harmônico: ou seja quanto mais energia o material sonoro apresenta, mais energia harmônica se apresenta; (2) inversamente à diminuição dos valores referentes ao *loudness* e *harmonic energy*, verificamos um aumento dos valores da *spectral perceptual centroid*: que esse passa a assumir a condução do discurso musical, antes delegada aos níveis de energia e material frequencial harmônico; (3) a esses dois jogos de oposição, podemos verificar um jogo de oposição no âmbito do efetivo instrumental, que opõe as madeiras e percussão às cordas.

3.5. Justaposição de blocos sonoros de características contrastantes

Esse recurso é amplamente explorado em *Graphein*, sendo determinante nos processos de elaboração formal e nos processos de elaboração de estruturas locais. Nas figuras abaixo, podemos visualizar um excerto consistindo de sete blocos cujas principais características são: (1) gesto estatisticamente ascendente (como pode ser verificado na partitura, são figurações que se desenvolvem ascendentemente no registro), envolvendo todo o *ensemble* instrumental apresentando saturações do gesto e da dinâmica; (2) ataques em *ff* bastante marcados e regulares que se transferem entre grupos instrumentais não homogêneos; (3) som saturado sustentado; (4) gesto em *clusters* extremamente granulado na região aguda do piano de caráter adirecional; (5) ataque no bumbo sinfônico transmutando o caráter da textura pianística de adirecional para ondulatória; (6) finalização do gesto com um direcionamento da textura granular

do piano para a região grave juntamente com a dissipação total da energia. Nas figuras abaixo podemos visualizar essa passagem através de análises via descritores de áudio e sonograma.

Nas Figs. 10 e 11, podemos ver na partitura de *Graphein* um excerto que vai do compasso 130 ao compasso 138. Nessa visualização podemos verificar que essa alternância de blocos se dá, no âmbito da escrita, de maneira bastante clara. Sendo assim, os blocos 1, 2 e 3 estão nos compassos 130, 131 e 132 consecutivamente; bloco 4 nos compassos 133, 134 e metade do 135; bloco 5 a partir da metade do compasso 135 até o compasso 137 e finalmente, o bloco 6 tem início no último tempo do compasso 137 e se estende até o compasso 139 (que não aparece em nossa figura).

Na Fig. 6, podemos visualizar o sonograma da gravação referente aos compassos 130 a 139 esses compassos com marcas acrescentadas nas mudanças de blocos. Nas Figs. 7, 8 e 9 podemos verificar as análises dos seguintes descritores de áudio: (1) *perceptual spectral centroid*; (2) *loudness*; (3) *harmonic energy*.

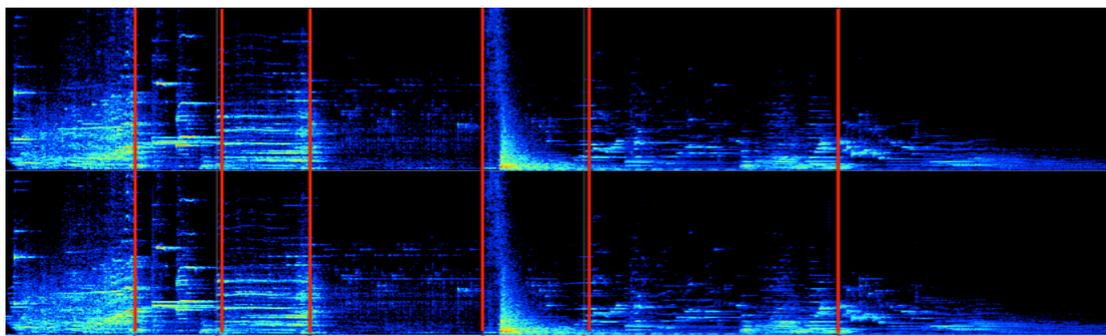


Figura 6: Sonograma de um excerto da gravação de *Graphein* referente aos compassos 130 a 138.

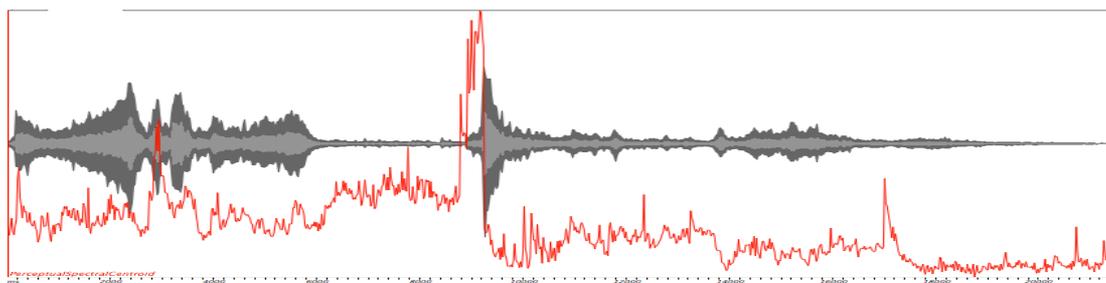


Figura 7: Análise de *spectral perceptual centroid* de um excerto da gravação de *Graphein* referente aos compassos 130 a 138 da partitura.

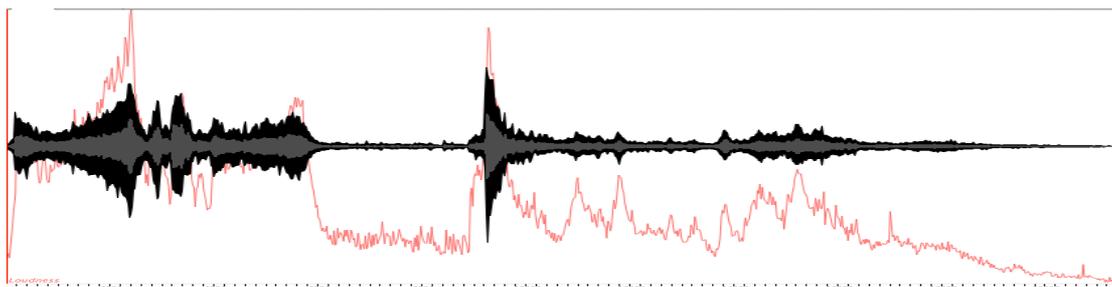


Figura 8: Análise de *loudness* de um excerto da gravação de *Graphein* referente aos compassos 130 a 138 da partitura.

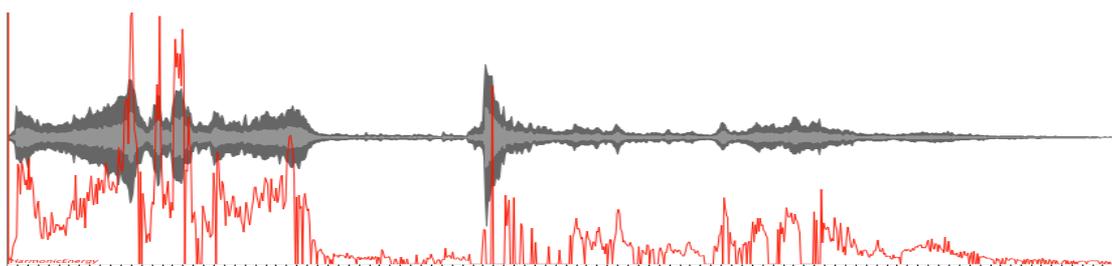


Figura 9: Análise de *harmonic energy* de um excerto da gravação de *Graphein* referente aos compassos 130 a 138 da partitura.

Analisando cada uma dessas imagens e cruzando as informações obtidas podemos verificar que: (1) as mudanças dos espectros dos blocos assim como os comportamentos desses espectros ficam bastante evidentes tanto na imagem do sonograma quanto nas análises dos descritores de áudio; (2) o bloco 2 contém os maiores valores de energia harmônica; (3) os valores da *spectral perceptual centroid* tendem a ser mais altos nos blocos de infra-saturação dinâmica; (4) um evento saliente bem no meio do excerto que comporta os valores mais altos da *spectral perceptual centroid*, do *loudness* e da energia harmônica.

3.6. Elaboração de estruturas simétricas

O uso de estruturas simétricas em *Graphein* é bastante recorrente, e assim como os outros recursos abordados nessa seção, aparecem tanto nos níveis microestruturais quanto nos macroestruturais. Tais simetrias se dão através de comportamentos texturais, comportamentos dinâmicos e proporções temporais.

Iremos demonstrar agora como tais processos são responsáveis pela elaboração da peça tendo como exemplo as estruturas presentes na primeira seção da peça. Macro estruturalmente ela consiste em uma oposição entre um momento de saturação e um momento de infra-saturação. Na Fig. 10, podemos

visualizar em sonograma tal oposição simétrica, no qual fica bastante evidente a simetria temporal de ambas as subseções.

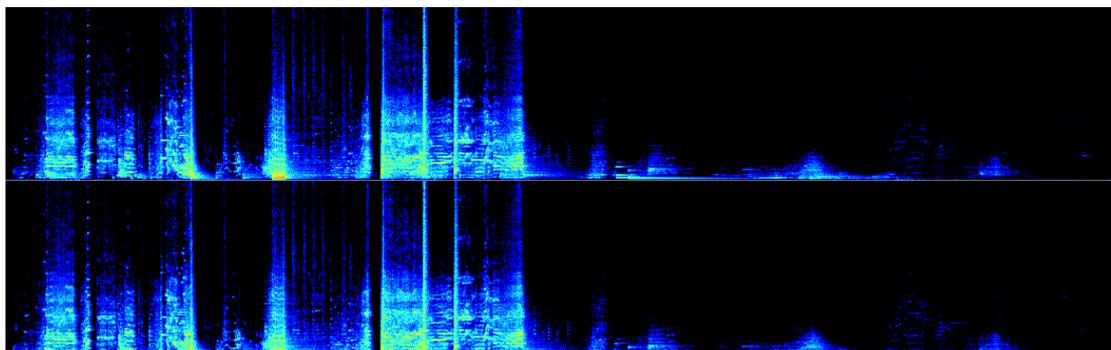


Figura 10: Sonograma referente aos primeiros 2 minutos e 21 segundos de *Graphein*.

Se adentrarmos nas subseções, podemos perceber que elas também são organizadas a partir de um princípio de simetria. Na Fig. 11, podemos visualizar uma representação da forma de onda da primeira subseção desse trecho na qual ficam evidenciados os seguintes elementos de simetria: (1) um evento saliente marcando a metade da seção; (2) este evento saliente, de caráter saturado, está antecedido e procedido de uma situação de infra-saturação da dinâmica; (3) durações dos eventos que antecedem e sucedem o evento salientado possuem durações muito próximas.

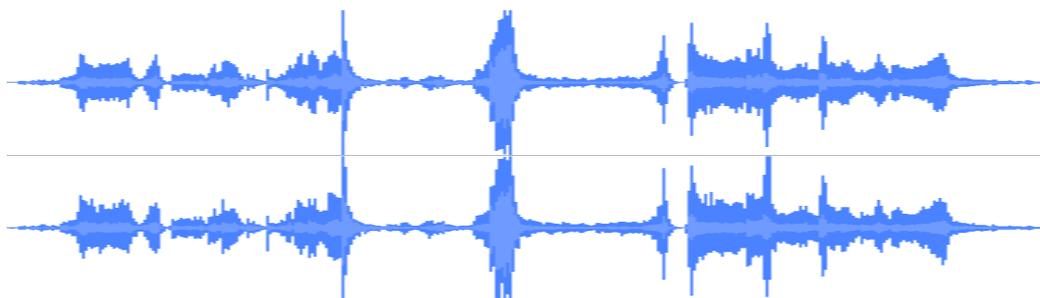


Figura 11: Forma de onda referente aos primeiros 2 minutos e 21 segundos de *Graphein*.

Ao sobrepor a forma de onda ao sonograma, como podemos verificar na Fig. 12, outros aspectos da estrutura se evidenciam. De forma a melhor compreendermos as características estruturais dessa seção, dividimos esta seção em quatro subseções cujas características são: (1) justaposição de blocos contrastantes; (2) infra-saturação momentânea no qual é possível identificar uma saliência da *spectral perceptual centroid* delimitando a metade da subseção (ver Fig. 13); (3) infra-saturação da dinâmica associada a saturação da dinâmica e da

sonoridade; (4) saturação do timbre e da dinâmica. É preciso ressaltar que as *seções 3 e 4* possuem uma textura com ataques em proporções regulares. Contrariamente, as *seções 1 e 2* são construídas a partir de comportamentos rítmicos não regulares.

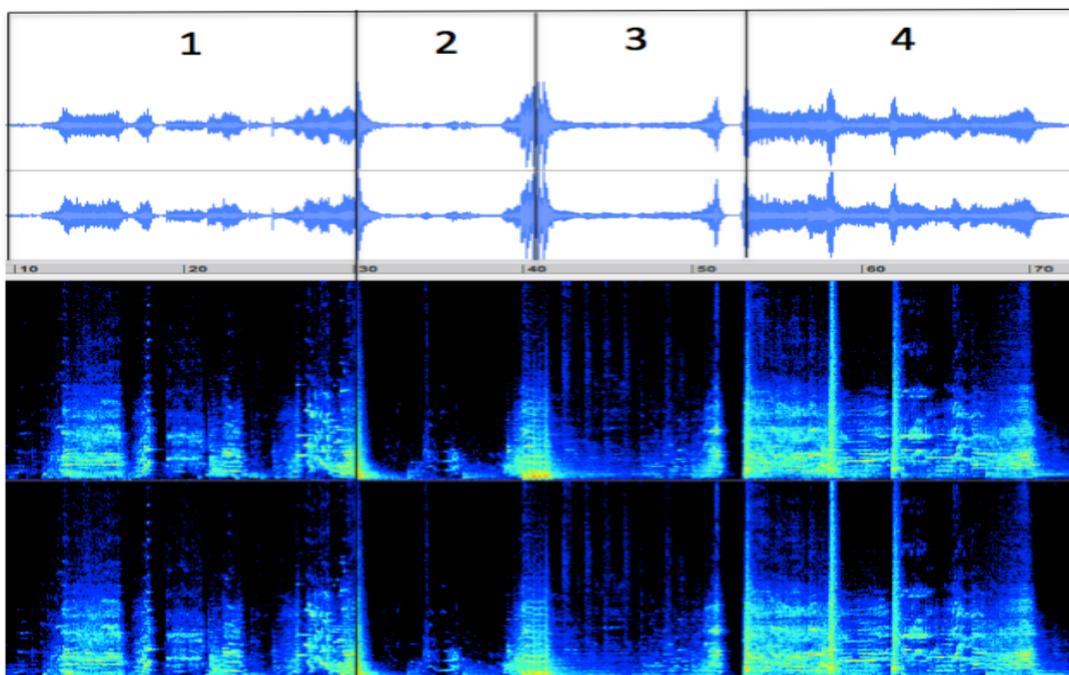


Figura 12: Forma de onda e sonograma com marcas referentes aos primeiros 2 minutos e 21 segundos de *Graphein*.

Nas Figs. 13 e 14, duas imagens representando análises da *spectral perceptual centroid* e *harmonic energy* nas quais podemos extrair outros dados que nos ajudam a compreender o jogo de elaboração.

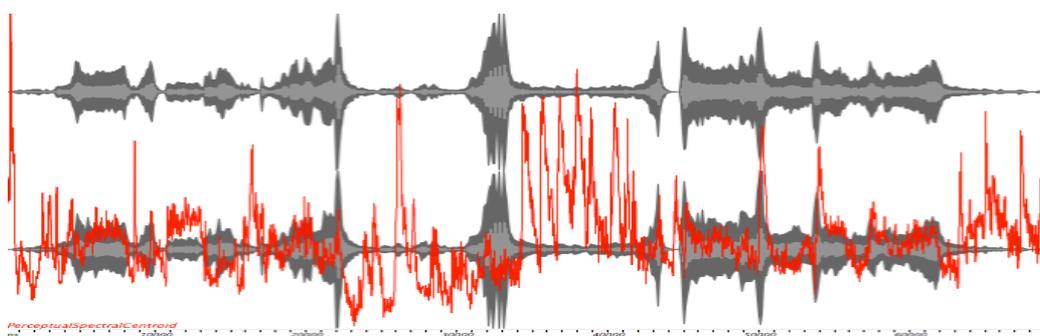


Figura 13: Análise de *spectral perceptual centroid* referente aos primeiros 2 minutos e 21 segundos de *Graphein*.

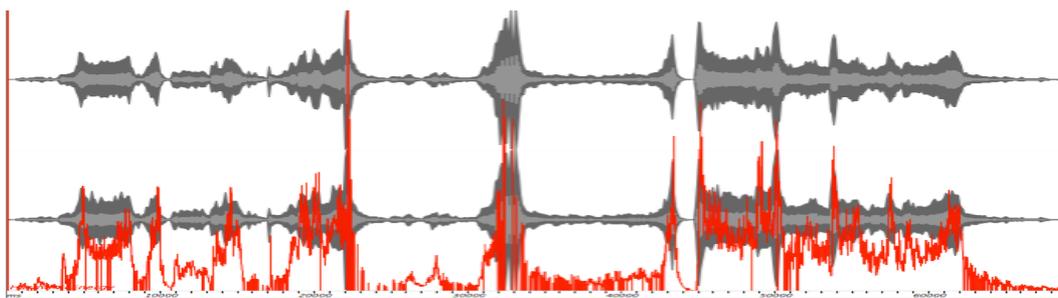


Figura 14: Análise da energia harmônica referente aos primeiros 2 minutos e 21 segundos de *Graphein*.

Nessas duas imagens ficam evidenciados: (1) os ataques regulares da *subseção 3* são realizados por sonoridades aeradas, e portanto apresentam picos nos valores da *spectral perceptual centroid*; (2) o jogo de infra-saturação da dinâmica – evidenciado através dos valores baixos das energias harmônicas – e da saturação do timbre na *subseção 3* assim como na finalização da *subseção 4* – evidenciado pelos valores altos da *spectral perceptual centroid*; (3) o jogo de justaposição de blocos contrastantes na *subseção 1*, evidenciado pelas mudanças abruptas nos valores da *spectral perceptual centroid* e das energias harmônicas; (4) o evento saliente da *subseção 2* evidenciado pelo pico do valor da *spectral perceptual centroid*, assim como estava sendo sugerido pela imagem do sonograma.

Para finalizar, apresentamos na Fig. 15 o sonograma – acrescido de marcas evidenciando os ataques –, contendo o último bloco da *subseção 1* e as *subseções 3* e 4. Aqui, podemos verificar uma clara elaboração envolvendo a dilatação progressiva das distâncias que compõem os ataques regulares. Tal elaboração se resolve, na finalização da *subseção 4* com a compressão e desestabilização das regularidades dos ataques.

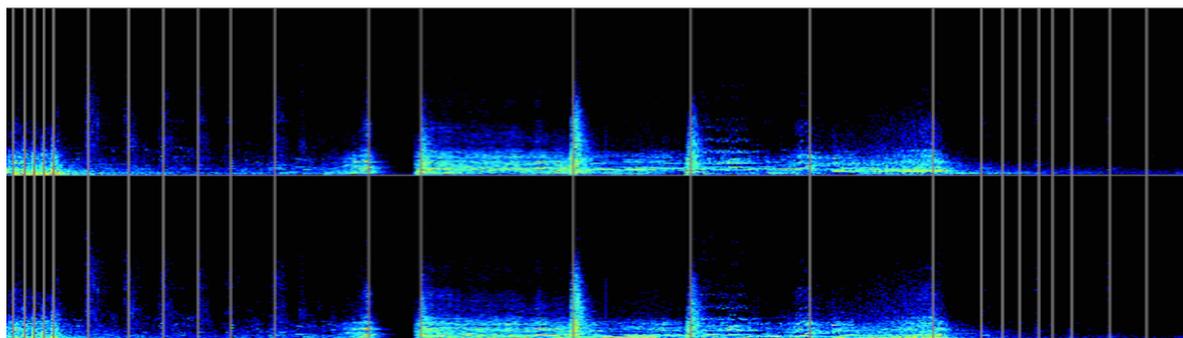


Figura 15: Análise da energia harmônica referente aos primeiros 2 minutos.

3.7. Estrutura Formal

A forma de *Graphein*, que apresenta sete seções, se constrói a partir dos jogos de justaposição e sobreposição estabelecidos entre os diversos recursos de construção apresentados nesse artigo. Para definirmos a estrutura formal, assim como classificar os segmentos analisados da peça, levamos em conta: (1) pregnância de materiais e seus comportamentos de organização; (2) introdução de novos materiais e/ou comportamentos; (3) articulação dos segmentos através do uso prolongado do silêncio. Na Fig. 16, podemos visualizar um mapa, realizado em um programa de edição de áudio, contendo os segmentos que compõem e definem a estrutura formal. De forma a visualizarmos os jogos de justaposição e sobreposição desses segmentos, segmentamos o arquivo de áudio conforme seus comportamentos sonoros característicos, e os alocamos em diferentes *tracks*. Sendo assim, a distribuição dos comportamentos nos *tracks* se apresenta da seguinte maneira:

- Pista 1: segmentos caracterizados pela saturação do timbre e da dinâmica;
- Pista 2: segmentos caracterizados pela saturação do gesto;
- Pista 3: segmentos caracterizados pela infra-saturação sem estiramento do grão;
- Pista 4: segmentos caracterizados pela infra-saturação e estiramento do grão;
- Pista 5: segmentos caracterizados por texturas distendidas no hiper-agudo;
- Pista 6: segmentos caracterizados por gestos direcionais;
- Pista 7: segmentos caracterizados pela justaposição de blocos;
- Pista 8: segmentos caracterizados por ataques isorrítmicos;
- Pista 9: segmentos caracterizados por figurações solísticas;
- Pista 10: segmentos caracterizados por notas longas de altura definida;
- Pista 11: segmentos caracterizados pela articulação de eventos através de ataques nos gongos.

se encontram todos relacionados aos fluxos de energia de determinados gestos¹⁴. Sendo assim, o uso de descritores de áudio nos possibilitou verificar a velocidade e a densidade de transformação de dados como centróide, densidade espectral e variação espectral presentes no resultado sonoro de um determinado gesto evidenciando como as estratégias composicionais baseadas nesses fluxos de energia se instituem.

Por fim, compreendemos que um pensamento composicional que tenha tais indicadores de complexidade dinâmica de um som permite uma diversidade de estratégias composicionais a serem exploradas, talvez trazendo para o universo da escrita instrumental e da chamada síntese instrumental aspectos desenvolvidos por compositores dos anos 1960, como György Ligeti, ou dos anos 1970, como em Grisey ou Murail, para um universo complexo da escrita instrumental a partir da ideia de gesto.

Referências Bibliográficas

1. Artaud, Pierre-Yves. 1995. *Present day flutes*. Paris: Billaudot.
2. Bok, Henry. 1989. *New techniques for bass clarinet*. Rotterdam: HBok.
3. Cendo, Raphael. 2008. *Les paramètres de la saturation*. Disponível em: <http://brahms.ircam.fr/documents/document/21512/>.
4. _____. 2010. *Saturation Instrumentale: organization et nouveaux enjeux pour la composition para Raphael Cendo*. Disponível em: <http://www.cdmc.asso.fr/fr/content/saturation-instrumentale-organisation-et-nouveaux-enjeux-pour-la-composition-par-raphael>>. Último acesso em: 29/08/2021.
5. _____. 2011. *Excès de geste et de matière: la saturation comme modèle compositionnel*. Disponível em: https://www.dissonance.ch/fr/archives/articles_de_fond/876/abstract/fr>. Último acesso em: 29/08/2021.

¹⁴ Entendemos por fluxo de energia o envelope dinâmico e o índice de transformação acústica das resultante sonoras dos gestos e que são evidenciados quando nos valem de descritores de áudio

6. Dempster, Stuart. 1994. *The modern trombone*. Bloomington: Indiana University Press.
7. Dolak, Fritz. 1980. *Contemporary techniques for the clarinet*. New York: Studio.
8. Gieseler, Walter; Lombardi, Luca; Weyer, Rolf. 1985. *Instrumentation in des 20 Jahrhunderts: Akustik - Instrumente - Zusammenwirken*. Berlin: Moeck.
9. Hill, Douglas. 1983. *Extended techniques for the horn*. New York: Warner Music.
10. Meyer, Jürgen. 2009. *Acoustics and the performance of music*. New York: Springer.
11. Penazzi, Sergio. 1989. *Metodo per fagotto*. Milão: Suvini Zerboni.
12. Pustijanac, Ingrid. 2016. New Graphic Representation for Old Musical Experience: Analyzing Improvised Music. *El oído pensante*, v. 4, n. 1.
13. Read, Gardner. 1998. *Compendium of Modern Instrumental Techniques*. Connecticut: Greenwood.
14. Rigaudière, Pierre. 2014. La saturation, métaphore pour la composition? *Circuit: musiques contemporaines*, v. 24, n. 3, p. 37–50.
15. Robert, Jean-Pierre. 1994. *Modes de jeu de la contrebasse*. Paris: Musica Guild.
16. Simurra, Ivan E. 2018. Análise Musical Assistida por Descritores de Áudio: um estudo de caso da obra Reflexões de Jônatas Manzolli. *Musica Theorica*, v. 3, n. 1, p. 33–67.
17. Solomos, Makis. 2013. *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*. Ehesp: Presses universitaire de Rennes.
18. Thoresen, Lasse; Hedman, Andreas; Thommessen, Olav. 2007. Form-Building Transformations: An Approach To The Aural Analysis Of Emergent Musical Forms. *The Journal of Music and Meaning*, v. 4, section 3. Disponível em: <<http://www.musicandmeaning.net/issues/showArticle.php?artID=4.3>>. Último acesso em: 29/08/2021.
19. Zampronha, Edson. 2000. *Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: Annablume.

Composição algorítmica de progressões harmônicas ao estilo de Antonio Carlos Jobim através de processos *markovianos*

*Algorithmic Composition of Harmonic Progressions through Markovian
Processes in the Style of Antonio Carlos Jobim*

Ana Miccolis
Claudia Usai
Eduardo Cabral
Igor Chagas
João Penchel
Max Kühn
Vinicius Ramos Braga
Carlos Almada

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: O presente artigo é vinculado a uma pesquisa recentemente concluída, destinada à análise da obra de Antonio Carlos Jobim (1927–1994) focando nas relações harmônicas. O desenvolvimento metodológico da pesquisa foi efetivado em dois estágios: análise assistida por computador e coleta estatística dos dados analisados. O processo analítico foi estabelecido em um quadro teórico-metodológico (denominado *Sistema J*), cujas bases são descritas em detalhes em trabalho recente (Almada *et al.* 2019a). Princípios, procedimentos e conceitos originais, entre os quais qualidade-classe e relação binária, embasaram a produção de dados. O principal objetivo deste trabalho é apresentar uma das aplicações composicionais advindas do processamento e discussão dos dados obtidos ao longo do mapeamento estatístico. Trata-se de *JobKov*, um *software* destinado à composição algorítmica de progressões acordais originais estilisticamente *jobinianas* por intermédio de processos estocásticos *markovianos*. O artigo apresenta e descreve os algoritmos criados e a estrutura do programa, discutindo ainda como fatores estatísticos são cruciais para a determinação de estilos composicionais.

Palavras-chave: Antonio Carlos Jobim. Análises harmônica e estatística assistidas por computador. Qualidade-classe. Relação binária. Processos markovianos.



Abstract: This article is associated with a recently concluded analysis of the music by Antonio Carlos Jobim (1927–1994) focusing on harmonic relationships. The methodological development of the research was accomplished in two stages: computer-assisted analysis and statistical survey of the analyzed data. The analytical process was grounded on a theoretical-methodological framework (called System J), whose basis are described in detail in a recent publication (Almada *et al.* 2019a). Principles, procedures, and concepts, amongst them the notions of quality-class and binary relation, oriented the data production. The main objective of this article is to present one of the compositional applications arising from the processing and discussion of the data obtained along the statistical mapping. This is the software *JobKov*, designed for algorithmic composition of stylistically Jobinian original chord progressions through Markovian stochastic processes. The article introduces and describes the algorithms created and the structure of the program, also discussing how statistical factors are of paramount importance for determining compositional styles.

Keywords: Antonio Carlos Jobim. Computer-assisted harmonic and statistical analyses. Quality-classes. Binary relation. Markov processes.

1. Introdução

O presente artigo é associado a um projeto de pesquisa recentemente concluído, destinado ao exame analítico da integral das canções de Antonio Carlos Jobim (Jobim 2006) sob o ponto de vista das relações harmônicas. A pesquisa, teoricamente baseada em princípios transformacionais (Lewin 1987; Rinks 2011), teve como objetivos específicos a identificação e o mapeamento dos tipos de relações de transformação binária entre acordes contíguos, bem como classificar as estruturas internas dos próprios acordes. Essencialmente, o projeto se desenvolveu em duas etapas: análise assistida por computador e coleta estatística dos dados analisados, seguindo os moldes de trabalhos semelhantes, porém envolvendo diferentes repertórios (Temperley; Clercq 2013; Moss *et al.* 2019). Para a realização do processo analítico foi elaborado um sistema teórico-metodológico denominado *Sistema J (S-J)*, que será descrito oportunamente.¹

O universo harmônico das canções de Jobim serviu de modelo para a formação de um *léxico de qualidades acordais* empregadas pelo compositor. Foram catalogados 94 tipos de acordes (congregando básicos e variantes) encontrados em suas canções. Paralelamente, as relações binárias entre acordes contíguos foram devidamente mapeadas através de um *software* especialmente designado

¹ Para publicações sobre diversos aspectos teóricos e analíticos da pesquisa ver Almada *et al.* (2020; 2019a; 2019b), Almada (2017a; 2017b), Kühn *et al.* (2017a; 2017b) e Usai *et al.* (2020).

para a tarefa de análise assistida, que fornece elementos estruturais de grande relevância para a caracterização e qualificação dos processos harmônicos *jobinianos* (Almada *et al.* 2019a).

A partir desses antecedentes, o presente artigo introduz uma das aplicações composicionais advindas do processamento e exame dos diversos dados obtidos ao longo do mapeamento estatístico efetuado. Trata-se de um novo *software* (denominado *JobKov*), destinado à produção de progressões acordais originais com qualquer extensão (em números de acordes) possível, e estilisticamente *jobinianas*, por assim dizer. *JobKov* opera por intermédio de um processo estocástico original, baseado em cadeias de Markov, que essencialmente visa a prever o estado imediatamente posterior a um estado atual, a partir do conhecimento estatístico de um determinado *corpus* de dados.

O principal objetivo deste artigo é justamente descrever em linhas gerais o Sistema J, bem como o processo composicional de progressões harmônicas originais que é operado por *Jobkov*. Em conjunto com os demais dados obtidos durante a pesquisa, o presente estudo busca contribuir para a sistematização dos estudos em música popular e, especificamente, para o entendimento do estilo harmônico de Jobim, por certo uma de suas características composicionais mais distintivas.

2. O Cancioneiro Jobim

A obra *jobiniana* apresenta uma variedade de gêneros e estilos. Sua formação contemplou aulas com professores de grande renome, como Hans-Joachim Koellreutter (teoria e notação musical), Paulo Silva (harmonia tradicional), Lucia Branco e Tomás Terán, ambos seus professores de piano. O conhecimento dos recursos de notação musical permitiu que Jobim pudesse registrar suas criações, assim como logo trabalhar transcrevendo para a partitura a música de compositores que não dominavam a escrita. Jobim foi fortemente influenciado tanto por grandes nomes da música popular brasileira (entre os quais, Ary Barroso, Dorival Caymmi e Noel Rosa), quanto por compositores da música de concerto. Desde o princípio dos estudos de piano, Jobim teve contato

com obras de Bach, Beethoven, Chopin, Debussy, Ravel, Rachmaninoff, entre outros.²

Essa dupla fonte de influências contribuiu para que sua linguagem como compositor fosse construída no diálogo entre a tradição da música erudita e da prática da música popular, porém é possível observar que seu pensamento composicional está mais próximo da tradição escrita do que da tradição oral. Sendo um compositor que escrevia suas próprias partituras, Jobim deixou o projeto de lançamento de um cancionário, contendo todas as obras com arranjos fiéis às gravações originais, preservando os traços característicos de seu estilo. Essa publicação idealizada se tornaria, postumamente, o *Cancioneiro Jobim: Obras Completas*, publicado em 2006, sob direção de seu filho Paulo. O cancionário abrange cinco volumes que contêm toda a produção gravada do compositor.

Tal material consiste justamente na fonte referencial para as análises harmônicas empregadas na pesquisa. É importante destacar que adotamos a segmentação proposta no *Cancioneiro*, que organiza a obra *jobiniana* em cinco fases composicionais-temporais distintas, como se segue:

- **FASE 1 (1947–1958):** Engloba as peças da juventude, que contemplam gêneros como valsa, música de câmara e samba-canção. Grande parte das peças foi gravada por diversos cantores, mas podemos ressaltar os discos *Sinfonia do Rio de Janeiro*, com Billy Blanco (1954), *Canção do Amor Demais*, de Eliseth Cardoso (1958), *Amor de Gente Moça*, de Sylvia Telles (1959).
- **FASE 2 (1959–1965):** Compreende as peças produzidas durante o período da bossa nova (certamente, o que mais notabilizou Jobim), destacando as parcerias com Vinicius de Moraes e Newton Mendonça. Há os famosos álbuns de João Gilberto: *Chega de Saudade* (1959), *O Amor O Sorriso e a Flor* (1960), *João Gilberto* (1961), *Getz/Gilberto* (1963); bem como os autorais: *Brasília Sinfonia da Alvorada* (1961), *The Composer of Desafinado Plays* (1963), *The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim* (1965), *A Certain Mr. Jobim* (1967).
- **FASE 3 (1966–1970):** Abrange as composições durante a estadia de Jobim em Nova York na metade da década de 1960. Podemos destacar o marcante disco dividido com Frank Sinatra (*Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*, de

² Para maiores informações sobre aspectos biográficos, formativos e estéticos relacionados a Jobim, ver, entre outras fontes, Jobim 1996, Cabral 1997, Castro 1990; 2001; 2015.

1967) e a experiência com a linguagem do *cool jazz* na trilogia produzida por Creed Taylor: *Wave* (1967), *Stone Flower* (1970) e *Tide* (1970).

- **FASE 4 (1971–1983):** Fase na qual o olhar do compositor parece se voltar para os ritmos brasileiros de matrizes folclóricas e nordestinas. É importante destacar a influência da linguagem de Heitor Villa-Lobos nas abordagens sinfônicas apresentadas nessa fase. O período conta com os álbuns *Matita Perê* (1973), *Urubu* (1976) e *Terra Brasilis* (1980).
- **FASE 5 (1984–1994):** Contempla as peças gravadas e compostas com a Banda Nova. É um período marcado pelo resgate de diversos gêneros utilizados nas fases anteriores, adicionados a outros inéditos, como o *foxtrot*. Algumas peças foram publicadas postumamente e não possuem gravações feitas pelo autor. Os discos que contemplam esse período são *Passarim* (1987) e *Antonio Brasileiro* (1994).

O Quadro 1 apresenta a lista completa das canções de acordo com a segmentação acima apresentada.

3. Cadeias de Markov

À primeira vista, a composição algorítmica ou, como no presente caso, a produção de progressões acordais originais em um estilo específico, podem parecer extremamente complexas. Afinal, como “ensinar” uma máquina a escolher entre as infinitas possibilidades de acordes e tensões para criar um todo musical de forma coesa? No entanto, eventos complexos podem ser simplificados por intermédio uma sistematização estocástica, no qual as leis da probabilidade possibilitam estabelecer regras estilísticas associadas a um determinado compositor. Uma vez que tal sistema seja alimentado com um *corpus* de obras relativamente grande, as escolhas composicionais podem ser mapeadas e analisadas através de regras matemáticas, que na prática, se tornam o próprio estilo de criação.

A utilização da estatística para uma compreensão mais profunda dos eventos harmônicos em uma obra já acontece desde os meados do século XX. Neste trabalho, optamos por utilizar as Cadeias de Markov para que o

mapeamento do conjunto de estados (os acordes) e sua modelagem possam ser otimizados.³

FASE 1 (1947-58)	Vida bela	Perdido nos teus olhos	Só tinha de ser com você	<i>Two kites</i>
Imagina	Canção do amor demais	Samba de uma nota só	Bonita	Eu te amo
Faz uma semana	Aula de matemática	Meditação	Samba do avião	Oficina
Pensando em você	Cala meu amor	Corcovado	Inútil paisagem	Ai quem me dera
Engano	Caminhos cruzados	Discussão	Por toda a minha vida	A cachorrinha
Solidão	Mágoa	Incerteza	Esperança perdida	Espelho das águas
Se é por falta de adeus	É preciso dizer adeus	Só em teus braços	Fotografia	Maria é dia
O que vai ser de mim	Maria da Graça	Amor sem adeus	Estrada do sol	FASE 5 (1983-94)
Lamento no morro	Chega de saudade	O grande amor	Por causa de você	Meninos eu vi
Um nome de mulher	Outra vez	Isto eu não faço não	Retrato em branco e preto	A violeira
Modinha	Tereza da praia	Na hora do adeus	FASE 3 (1966-70)	Cavaleiro monge
Se todos fossem iguais a você	FASE 2 (1959-65)	Samba torto	<i>Wave</i>	O rio da minha aldeia
Mulher sempre mulher	A chuva caiu	Este seu olhar	Olho pro céu	O tempo e o vento
Eu e o meu amor	Desafinado	O amor em paz	Triste	Rodrigo, meu capitão
Não devo sonhar	Brigas nunca mais	Insensatez	Chovendo na roseira	Um certo capitão Rodrigo
Samba não é brinquedo	A felicidade	Acho que sim	Olha Maria	Senhora dona Bibiana
Foi a noite	O nosso amor	Domingo azul do mar	Sabiá	Passarim
Sonho desfeito	Frevo	Derradeira primavera	Pois é	Bebel
Só saudade	Canta, canta mais	Andam dizendo	FASE 4 (1971-82)	Borzeguim
Teu castigo	Cai a tarde	Canção em modo menor	Águas de março	Anos dourados
Frase perdida	Sem você	Valsa do amor de nós dois	Ana Luiza	<i>Chansong</i>
Vem viver ao meu lado	Soneto de separação	Velho riacho	Matita Perê	Luíza
Luar e batucada	Demais	Pra mode chatear	Chora coração	Gabriela
Eu não existo sem você	De você eu gosto	Vivo sonhando	Boto	<i>Absolute Lee</i>
Sucedeu assim	Esquecendo você	Garota de Ipanema	Lígia	Piano na Mangueira
As praias desertas	O que tinha de ser	Água de beber	A correnteza	Querida
Caminho de pedra	Eu preciso de você	O morro não tem vez	Angela	Samba de Maria Luíza
Luciana	Eu sei que vou te amar	Só danço samba	Dinheiro em penca	<i>Forever green</i>
Janelas abertas	Canção da eterna despedida	Dindí	Você vai ver	Pato preto
Estrada branca	Pelos caminhos da vida	Ela é carioca	Falando de amor	Trem de ferro

Quadro 1: *Corpus* das canções *jobinianas* analisadas.

Considere uma sequência de eventos aleatórios $\{X_1, X_2, X_3, \dots\}$ que satisfaçam as seguintes condições:

1. Cada estado x_i pertence a um espaço de estados $\{x_1, x_2, x_3, \dots, x_n\}$, finito, onde diz-se que o sistema está no estado q no n -ésimo passo, se $X_n = x_i$.

2. O estado que sucede o estado n , denotado por X_{n+1} depende apenas do estado atual (X_n) e, para cada par de estados (x_i, x_j) , existe uma probabilidade p_{ij} de que x_j aconteça imediatamente após x_i . A Fig. 1 exemplifica esta condição considerando três estados possíveis (x_1, x_2, x_3) em dois pontos temporais contíguos, representados por X_n e X_{n+1} .

³ O uso de processos *markovianos* para análise e composição musical é um campo consideravelmente vasto de pesquisa e aplicação, abrangendo diversos vieses e repertórios. Para um painel amplo sobre abordagens nesse sentido, ver Carvalho 2019.

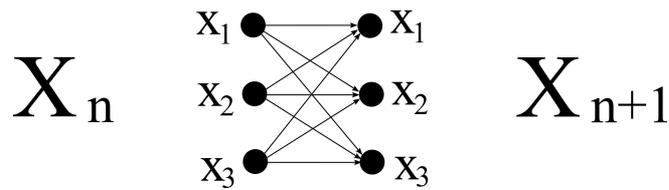


Figura 1: Exemplo de transições possíveis, considerando a existência de três únicos estados.

A Fig. 2 propõe uma representação alternativa do esquema da Fig. 1, como um grafo, incluindo as probabilidades de transição entre os estados.

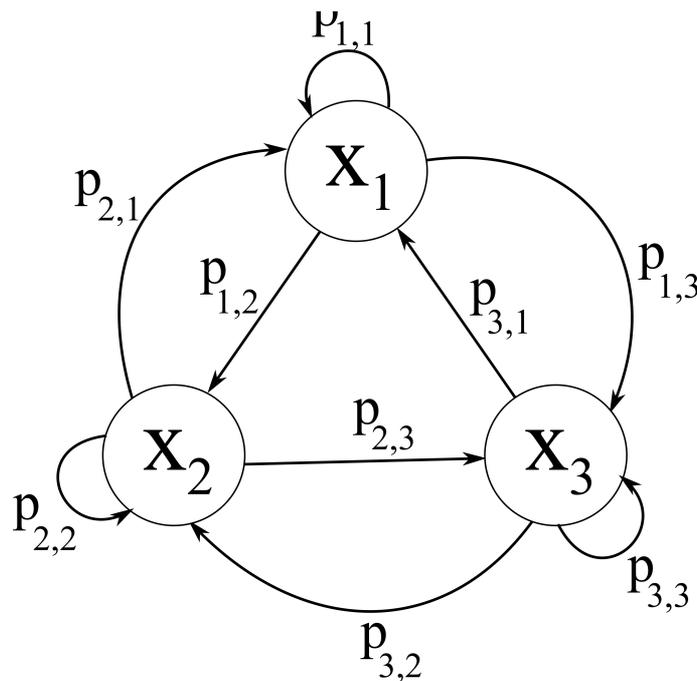


Figura 2: Reformulação do exemplo da Fig. 1 como um grafo, incluindo indicações de probabilidades das transições entre estados.

As duas condições definem uma *Cadeia de Markov* onde todas as probabilidades de transição entre estados podem ser também organizadas em uma estrutura algébrica denominada *matriz de transição* (Fig. 3).⁴

⁴ Como se observa, uma matriz de transição em uma cadeia de Markov é sempre quadrada (ou seja, com números de linhas e colunas iguais). Como será discutido adiante, as dimensões da matriz de transição associada ao presente estudo não são idênticas, o que é decorrente da estratégia metodológica idealizada que possibilita o processo composicional através do *software JobKov*.

$$P = \begin{pmatrix} p_{1,1} & p_{1,2} & \dots & p_{1,m} \\ p_{2,1} & p_{2,2} & \dots & p_{2,m} \\ \vdots & \vdots & \vdots & \vdots \\ p_{n,1} & p_{n,2} & \dots & p_{n,m} \end{pmatrix}$$

Figura 3: Representação genérica de uma matriz de transição com $n = m$ estados.⁵

A matriz de transição pode depender do tempo, ou seja, a probabilidade de transicionar de um estado i para um estado j pode depender do instante de tempo n , nesse caso, sendo a Cadeia de Markov dita, *não-homogênea*. Quando a matriz de transição é constante, dizemos que ela é *homogênea*, e esse é o caso de maior interesse. A equação (1) nos dá $p_{i,j}$ como sendo a probabilidade de chegar a um estado futuro X_{n+1} partindo de X_n .

$$Pr(X_n + 1 = j | X_n = i) = p_{i,j} \quad (1)$$

onde $i, j = \{1, 2, \dots\}$

Como exemplificação em um contexto musical do que foi acima exposto, considere a melodia da canção *Guten Nacht*, de Brahms, transcrita, por conveniência, na tonalidade de Dó maior (Ex. 1).



Exemplo 1: J. Brahms, *Guten Nacht* (c. 1–16).

Todas as sete notas diatônicas são empregadas nessa melodia, porém com frequências e “comportamentos” particulares. A Fig. 4 as dispõe como vértices

⁵ Agradecemos ao Dr. Hugo Carvalho por gentilmente nos permitir a reprodução dos esquemas apresentados nas Figs. 1, 2 e 3 (a partir de uma palestra proferida em 2019 na Escola de Música UFRJ sobre cadeias de Markov e música), bem como pelo suporte teórico dado referente ao presente tópico.

de um grafo, no qual as arestas representam conexões contíguas (ou transições, considerando a terminologia *markoviana*).

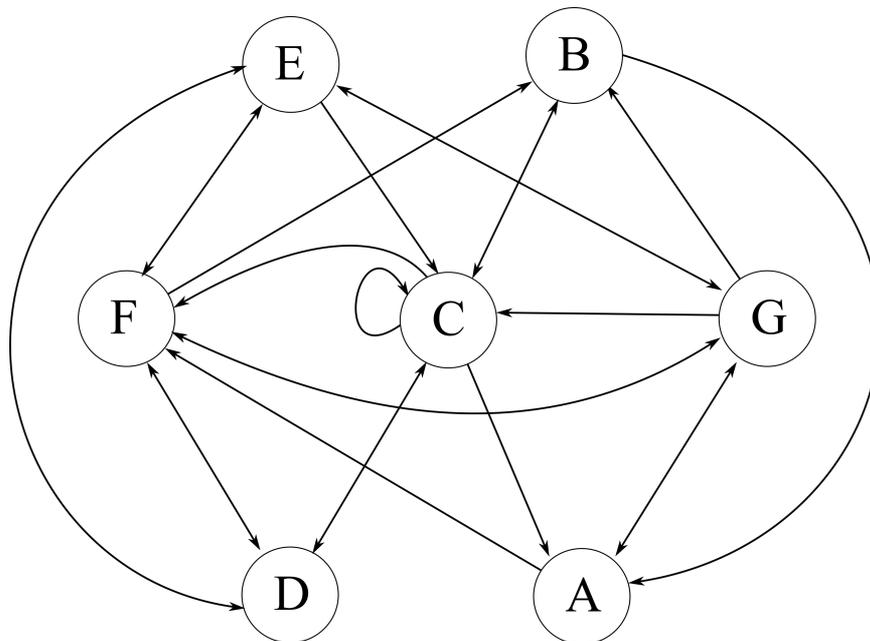


Figura 4: Transições entre as notas da melodia de *Guten Nacht*.

Para estabelecer o padrão melódico que caracteriza *Guten Nacht*, todos os caminhos (ou transições) realizados precisam ser mapeados. Isto é efetivado pela *matriz de contagem*⁶ da Fig. 5. Cada célula informa a quantidade de movimentos melódicos a partir de uma dada nota (apresentadas nas linhas da matriz) para a seguinte (dispostas nas colunas). Com a quantificação dessas transições, será posteriormente possível calcular a probabilidade de cada estado evoluir para um outro, contando o número de vezes que o respectivo caminho foi percorrido.

Subjacentemente, observa-se que, como a melodia é inteiramente diatônica, transições que envolvem notas que não pertencem à escala (sombreadas na matriz de contagem) são inexistentes (o que é evidenciado pelas linhas e colunas correspondentes, inteiramente zeradas). Visando a uma representação mais concisa e a uma eventual aplicação composicional de menor custo computacional, é possível eliminar tais linhas e colunas, obtendo-se uma versão mais compacta, denominada *matriz cheia*, como sugere a primeira transformação indicada na Fig. 6. Por fim, as quantidades absolutas referentes às

⁶ Ou seja, que apresenta as transições de estados de um referido contexto estudado em valores absolutos.

transições são convertidas em probabilidades de ocorrência (entre 0 e 1), resultando no formato definitivo, denominado *matriz de transição probabilística* (segunda transformação da Fig. 6).

	C	C \sharp	D	E \flat	E	F	F \sharp	G	A \flat	A	B \flat	B
C	5	0	0	0	0	2	0	0	0	1	0	1
C \sharp	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
D	1	0	1	0	1	1	0	0	0	0	0	0
E \flat	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
E	2	0	1	0	2	4	0	0	0	0	0	0
F	0	0	1	0	1	0	0	6	0	0	0	1
F \sharp	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
G	2	0	1	0	4	1	0	0	0	1	0	1
A \flat	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
A	0	0	0	0	0	2	0	3	0	1	0	0
B \flat	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
B	1	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0

Figura 5: Matriz de contagem referente à melodia de *Guten Nacht* (quantidades absolutas).

(a)

	C	C \sharp	D	E \flat	E	F	F \sharp	G	A \flat	A	B \flat	B
C	5	0	0	0	0	2	0	0	0	1	0	1
C \sharp	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
D	1	0	1	0	1	1	0	0	0	0	0	0
E \flat	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
E	2	0	1	0	2	4	0	0	0	0	0	0
F	0	0	1	0	1	0	0	6	0	0	0	1
F \sharp	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
G	2	0	1	0	4	1	0	0	0	1	0	1
A \flat	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
A	0	0	0	0	0	2	0	3	0	1	0	0
B \flat	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
B	1	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0

(b)

	C	D	E	F	G	A	B
C	5	0	0	2	0	1	1
D	1	1	1	1	0	0	0
E	2	1	2	4	0	0	0
F	0	1	1	0	6	0	1
G	2	1	4	1	0	1	1
A	0	0	0	2	3	1	0
B	1	0	0	0	0	2	0

(c)

	C	D	E	F	G	A	B
C	0,56	0,00	0,00	0,22	0,00	0,11	0,11
D	0,25	0,25	0,25	0,25	0,00	0,00	0,00
E	0,22	0,11	0,22	0,44	0,00	0,00	0,00
F	0,00	0,11	0,11	0,00	0,67	0,00	0,11
G	0,20	0,10	0,40	0,10	0,00	0,10	0,10
A	0,00	0,00	0,00	0,33	0,50	0,17	0,00
B	0,33	0,00	0,00	0,00	0,00	0,67	0,00

Figura 6: Conversão da matriz de contagem da Fig. 5 em matriz cheia e, em seguida, probabilística.

Ao analisar a matriz probabilística cheia é possível verificar que algumas transições se destacam mais do que outras. Nela, a probabilidade calculada de a nota Fá ser seguida pela nota Sol, por exemplo, é de 0,67 (ou 67%). Por outro lado, algumas transições apresentam probabilidade nula, como Mi→Lá, Si→Ré ou Sol→Sol. Musicalmente, é possível explorar essa metodologia para investigar padrões de composição, o que se torna mais acurado quando a análise é alimentada por *corpora* relativamente extensos de peças. No caso do presente

trabalho, o mapeamento de transições envolve, em vez de notas melódicas, relações harmônicas acordais presentes no cancionário de Jobim.

Antes de continuar com a descrição do processo composicional, convém apresentar os fundamentos que embasaram a pesquisa analítica referentes ao *Sistema J*.

4. O Sistema J

A estrutura desse sistema é baseada em conceitos e procedimentos originais, dentre os quais se destaca a noção de *qualidade acordal*. Entende-se aqui o termo “qualidade” como uma categoria abstrata que representa uma estrutura de acorde (considerando sua configuração estrutural e/ou as notas-funções que o compõem), independentemente de uma fundamental fixa. Ou seja, nesse sentido, uma qualidade é uma abstração de um acorde concreto. Assim, por exemplo, os acordes F7.9, A7.9, G[♯]7.9, C[♯]7.9 etc. são equivalente em qualidade. Neste artigo, eventualmente, os termos “tipo acordal” e “qualidade” serão tratados como sinônimos, já que neste contexto apenas as configurações abstratas estão em estudo.

Diretamente derivado dessa ideia está o conceito de *qualidades-classes*. Uma qualidade-classe (doravante identificada como Qc) é definida como um conjunto abstrato formado por tipos acordais que compartilham uma mesma base estrutural caracterizante. Contudo, os membros do conjunto diferem em termos mais superficiais, refletindo configurações particulares de tensões e alterações eventuais de suas notas-funções. Por exemplo, os tipos C7, C4.7, C7(♯9), C7.9.13 representam sonoridades distintas, no entanto aparentadas pela mesma raiz acordal “dominante com sétima”. Tais qualidades, portanto, integram o mesmo conjunto. Cada qualidade-classe possui um elemento gerador básico, a partir do qual todos os membros são derivados por intermédio de operações de transformação, a saber, *substituição*, *adição* e *alteração cromática*. Desse modo, por exemplo, o acorde C4.7 é considerado como uma variante do tipo gerador básico C7, pela substituição de sua terça (Mi) pela quarta (Fá).⁷

⁷ Descrições detalhadas relacionadas aos diversos aspectos envolvidos na teoria das qualidades-classes, bem como das convenções adotadas para cifragem alfanumérica, estão presentes em um livro redigido por Carlos Almada, recentemente concluído, sobre a harmonia de Jobim, atualmente em avaliação editorial.

São consideradas dez qualidades-classes, como mostra o Quadro 2. As Qcs são rotuladas com as letras finais do alfabeto em ordem reversa (Z, Y, X, etc.). Iniciais maiúsculas representam acordes com raízes maiores (3M acima da fundamental), enquanto as minúsculas representam acordes com raízes menores (3m). Define-se ainda a *forma prima* de uma qualidade como uma abstração que representa todas as suas possíveis transposições. Por convenção uma forma prima tem sempre fundamental “Dó” (classe de altura “0”).

Qc	Designação informal	Forma prima geradora	
		conjunto	Cifra
Z	Maior com sétima maior	{0, 4, 7, 11}	CM7
Y	Maior com sétima	{0, 4, 7, 10}	C7
X	Maior com sétima e quinta diminuta	{0, 4, 6, 10}	C(♯5)7
W	Maior com sétima e quinta aumentada	{0, 4, 8, 10}	C(♭5)7
V	Tríade maior	{0, 4, 7}	C
z	Menor com sétima	{0, 3, 7, 10}	Cm7
y	“Meio diminuto”	{0, 3, 6, 10}	C ⁰
x	Sétima diminuta	{0, 3, 6, 9}	C ^o 7
w	Menor com sétima maior	{0, 3, 7, 11}	Cm(M7)
v	Tríade menor	{0, 3, 7}	Cm

Quadro 2: Qualidades-classes acordais do Sistema-J.

A análise harmônica identificou 94 qualidades distintas nas canções de Jobim, ou seja, variantes das básicas (incluindo estas próprias), como tétrades com tensões, dominantes com quarta, ou tríades diminutas e aumentadas. Como ilustração, os quatro primeiros membros de cada Qc são apresentados no Quadro 3 em suas formas primas.

N°	Qcs com terça maior					Qcs com terça menor				
	Z	Y	X	W	V	z	y	x	w	v
0	CM7	C7	C(♯5)7	C(♭5)7	C	Cm7	C ⁰	C ^o 7	Cm(M7)	Cm
1	C6	C4.7	C4(♯5)7	C4(♭5)7	C4	Cm6	C ⁰ .9	C ^o 7.9	Cm(M7)9	Cm.9
2	CM7.9	C7.9	C(♯5)7.9	C(♭5)7.9	C9	Cm7.9	C ⁰ .11	C ^o 7.11	Cm(M7)11	Cm.11
3	C6.M7	C7.13	C(♯5)7.13	C(♭5)7.13	C(♭5)	Cm7.11	C ⁰ (♯13)	C ^o 7.M14	Cm(M7)9.11	Cm(♯5)

Quadro 3: Quatro primeiros membros de cada Qc, em forma prima.

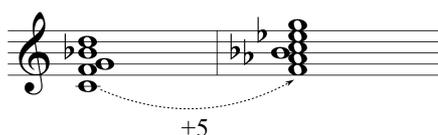
Outro conceito de essencial importância para o presente trabalho é o de *relação binária*, que é definido como o tipo de conexão entre dois acordes contíguos, considerando tanto como interação as duas qualidades quanto a distância intervalar entre suas fundamentais.

Uma relação binária é notada simbolicamente como *string*, que informa concisamente as qualidades dos dois acordes relacionados (através das respectivas simbologias Qcs) e o intervalo que separa suas fundamentais (em números de semitons, considerando a possibilidade mais compacta possível). A Fig. 7 ilustra esse tipo de notação, apresentando um exemplo (a), seguido de sua generalização (b).

(a)

Y7 z4

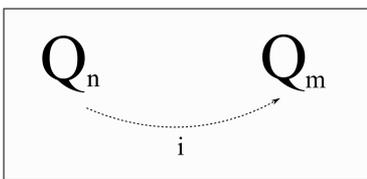
C4.7.9 Fm7.9.11



+5

+5Y7z4

(b)



iQ_nQ_m

Figura 7: Notação de uma relação binária: (a) exemplo; (b) notação genérica.

O número de possíveis relações binárias no repertório estudado (N) resulta do produto do total de qualidades ao quadrado (já que são dois acordes em conexão) por 12, o número possível de relações intervalares (em outros termos, classes intervalares) entre duas fundamentais quaisquer. Assim,

$$N = 94^2 \times 12 = 106.302$$

Baseado nesse cálculo, foi possível, numa etapa preliminar, construir uma matriz referente às relações binárias presentes no *corpus*, tendo como definição 94 linhas que representam as qualidades “Q_n” (ou seja, primeiro acorde da relação) e 1128 colunas que correspondem ao produto das 12 classes intervalares “i” pelas 94 qualidades “Q_m” (o segundo acorde). A Fig. 8a apresenta a estrutura genérica dessa matriz, utilizando os rótulos das qualidades-classes do Sistema J, devidamente traduzidas para cifragens alfanuméricas em formas primas na Fig. 8b.

Uma questão importante surge justamente com a criação dessa matriz. Por definição, uma matriz de transição probabilística destinada a processos estocásticos *markovianos* deve ser *quadrada*, ou seja, ter exatamente o mesmo número de linhas e colunas. Ora, a matriz acima apresentada é assimétrica, com

um número de colunas 12 vezes maior do que o de linhas. Embora essa matriz apresente propriedades estocásticas *markovianas*, a saber, relaciona probabilisticamente um determinado estado a outro no imediato futuro, sua estrutura não pode em *stricto sensu* ser considerada como uma matriz de transição de uma cadeia de Markov. Na verdade, trata-se de uma variante estrutural, que será a partir deste ponto denominada *matriz de transição aumentada* (MTA).⁸ A seção seguinte descreve como o processo composicional a partir dessa solução foi devidamente idealizado, resultando na elaboração do *software* JobKov.

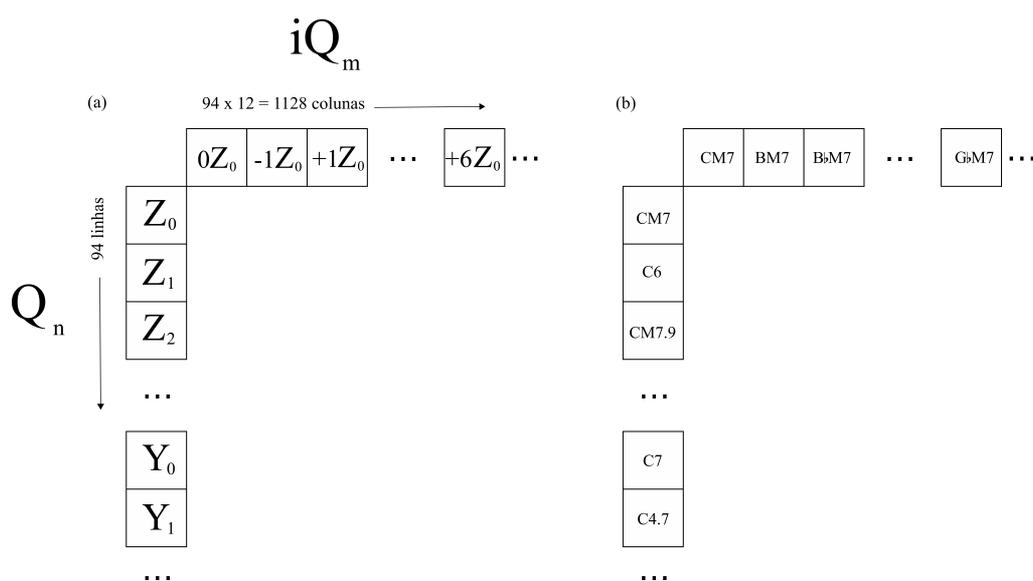


Figura 8: Estrutura básica da matriz de transição referente ao *Cancioneiro Jobim* em visualização parcial: a) Em formato genérico, utilizando convenções do Sistema J. b) Dispondo cifras de acordes em forma prima.

5. O processo composicional

A preparação do processo de composição de harmonias originais em estilo *jobiniano* teve seu início com a construção de MTAs para cada uma das cinco fases *jobinianas*, a partir dos dados obtidos pela análise. A ideia por trás dessa estratégia seria propiciar ao usuário do futuro programa a obtenção de harmonias que refletissem particularidades estilísticas do compositor, no que se

⁸ Agradecemos novamente ao Dr. Hugo Carvalho pelas informações sobre essa peculiaridade matricial e pelo nome sugerido.

refere ao aspecto harmônico, em diferentes momentos de sua carreira. De modo semelhante, uma MTA abrangendo o *corpus* completo foi também construída.

Ainda que haja pequenas diferenças em relação às dimensões das seis matrizes (já que as fases variam em número de acordes e relações binárias empregados), de um modo geral, seus gigantescos tamanhos revelaram-se como um sério obstáculo para a viabilização do processo de composição algorítmica. A manipulação de dados em estruturas de tal magnitude causaria, na melhor das hipóteses, alto custo computacional e demandaria muito tempo de processamento.

A solução para o problema foi idealizada a partir da ideia de transformar cada MTA em versões “cheias” (como exemplificado com a melodia de Brahms no início deste artigo), formando estruturas matriciais denotadas, a partir deste ponto, como MTA*. Tal estratégia permitiu uma redução dramática das dimensões das matrizes, tendo em vista que dentro do conjunto de alternativas possíveis de transições de um determinado estado A (acordes nas linhas de uma MTA) para um estado B (intervalos + acordes nas colunas), Jobim, de acordo com o que foi apurado nas análises, escolheu, em média, menos do que 5% do total. Esse índice restrito é extremamente significativo, pois nos leva a considerar tal subconjunto de escolhas como representativo do estilo harmônico do compositor.⁹ O Quadro 4 expõe os números referentes a tais dados em todas as cinco fases e no *corpus* completo.

Fase	MTA*		Relações binárias				
	Linhas	Colunas	Possíveis	“Não-jobinianas”		Jobinianas	
1	66	302	19.932	18.982	95.2%	951	4.8%
2	79	394	31.126	29.831	95.8%	1.295	4.2%
3	49	156	7.595	7.355	96.2%	289	3.8%
4	63	270	17.010	16.314	95.9%	696	4.1%
todas	94	547	51.418	48.723	94.8%	2.695	5.2%

Quadro 4: Dimensões das MTAs cheias (MTA*) e relações binárias envolvidas, destacando o subconjunto de escolhas *jobinianas* (em valores absolutos e percentuais).

Formadas as respectivas MTA*s, o processo composicional se desenrolou de maneira relativamente simples, podendo ser descrito pelo seguinte algoritmo:

⁹ Essa afirmação é suportada pela linha de pesquisa que considera o aprendizado estatístico (*statistical learning*) como um fator decisivo para o mapeamento de um estilo. Tal tese, inaugurada por Leonard Meyer (1956), é atualmente desenvolvida teórica e metodologicamente por pesquisadores como David Huron (2006) e David Temperley (2007), entre outros.

1. **Determinação do acorde A¹⁰** (qualidade Q_n) – ou seja, escolha do acorde que dará início ao processo e que encabeçará a progressão harmônica a ser composta. A seleção pode ser feita de duas maneiras (ambas devidamente implementadas no *software*): aleatória (através de sorteio equiprovável entre as alternativas das linhas da MTA* em questão) ou determinística, pelo próprio usuário (também dentre as opções que integram as linhas);
2. **Criação do vetor de probabilidades** – o programa localiza a linha da MTA* correspondente ao acorde do estado atual (o acorde A, neste caso), produzindo uma cópia que se transforma no *vetor de probabilidades* vp referente ao acorde em questão, cujos elementos são suas possíveis transições;
3. **Sorteio da transição** – uma função específica realiza um sorteio *markoviano*, *i.e.*, estabelecendo pesos distintos proporcionais às magnitudes dos elementos do vetor vp. Desse modo, maiores probabilidades (que representam em última instância escolhas mais recorrentes de Jobim) têm maior chance de serem selecionadas;¹¹
4. **Identificação do acorde B** – como a coordenada da probabilidade sorteada corresponde à coluna da MTA*, a identificação do acorde de transição é assim diretamente obtida;
5. **Conversão de B em Q_n** – um novo ciclo da progressão harmônica se inicia com a conversão do acorde de transição B em qualidade Q_n. Como as linhas da MTA* (onde habitam os acordes Q_n) contêm apenas qualidades em forma prima, o programa deve primeiro normalizar o acorde B (ou seja, transpor sua fundamental para “Dó”) para, em seguida, buscar a linha correspondente à nova qualidade na estrutura matricial. A partir desse ponto, o processo replica as etapas 2 a 5, até que a extensão (em números de acordes) desejada pelo usuário do programa seja alcançada.

A Fig. 9 resume as etapas do algoritmo em uma representação gráfica, tomando como exemplo de semente a qualidade Cm7.

¹⁰ Informalmente também designado como “acorde-semente”.

¹¹ É importante enfatizar que os pesos refletem *tendências* e não certezas de escolhas, o que dá ao processo uma pequena, mas existente margem de imponderabilidade, essencial para que as harmonias compostas não sejam puramente reproduções de escolhas *jobinianas*.

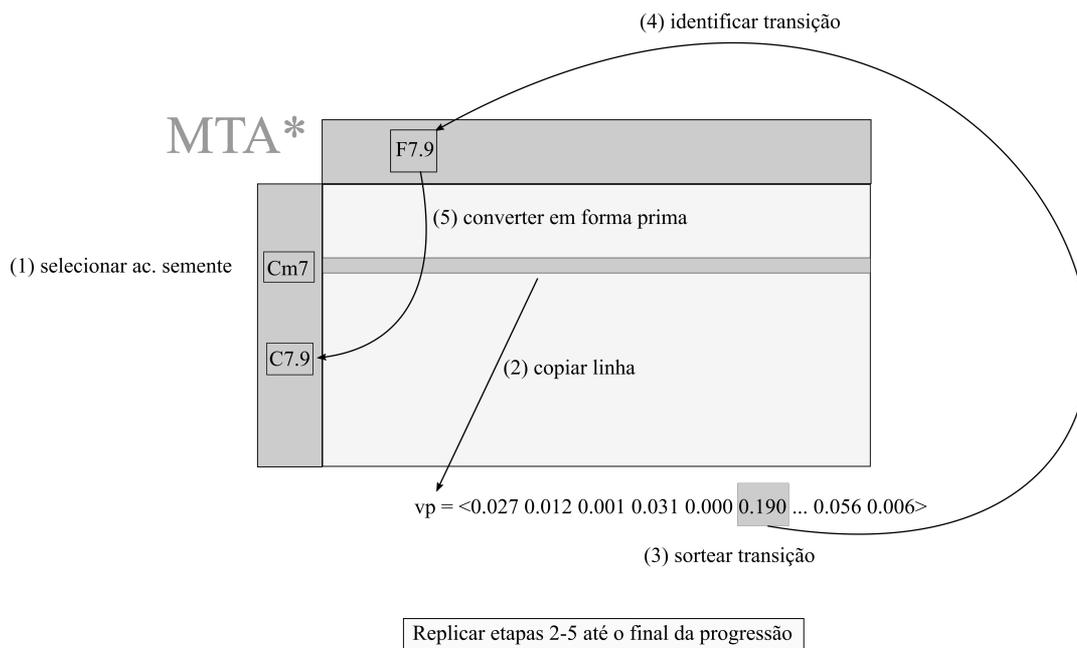


Figura 9: Representação gráfica do algoritmo básico de composição por JobKov, tomando como exemplo a qualidade Cm7 como acorde-semente.

6. Descrição do programa JobKov

JobKov foi desenvolvido para processar os dados obtidos e criar progressões de acordes originais, estatisticamente condizentes com as escolhas de Jobim. Esse processamento é feito através de escolhas estocásticas condicionadas pela maior ou menor recorrência de relações binárias com base nos dados obtidos das análises, retornando progressões com extensões determinadas pelo usuário. Uma vez que cada uma das fases composicionais de Jobim apresenta distintas preferências no que tange às relações binárias acordais, o programa possibilita que o usuário selecione entre as cinco fases criativas (ou considerando todo o *corpus*) qual baseará a progressão a ser criada.

A interface do programa, apresentada na Fig. 10, é de simples operação por um usuário, que inicialmente seleciona a fase *jobiniana* desejada para sua progressão (A). Em seguida, determina o acorde-semente, digitando a qualidade-classe escolhida no campo (B), ou deixando que a escolha seja feita aleatoriamente pelo programa, acionando o botão “RANDOM” (C). Ao pressionar o botão “COMPOR” (E), o programa cria uma progressão harmônica, seja com a extensão padronizada (quatro relações binárias ou cinco acordes no total) ou com qualquer outro número digitado no campo (D). A progressão é

então publicada no campo (F), como sequência de cifras alfanuméricas (por *default*, iniciando-se com a forma prima do acorde-semente). A progressão criada pode então ser salva como arquivos em formatos .txt e .mid (G). O botão “PLAY” (H) permite que o usuário ouça a progressão quantas vezes desejar.

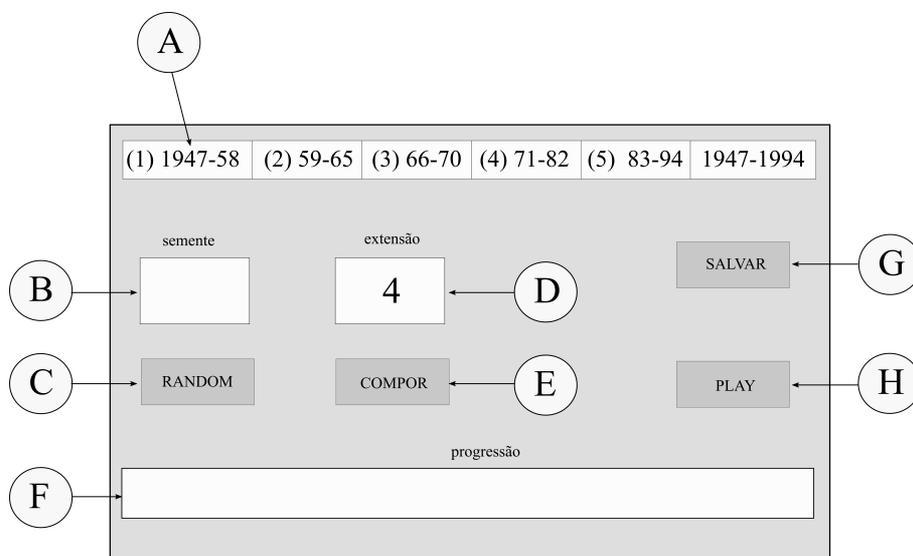


Figura 10: Interface gráfica de Jobkov.

O Quadro 5 apresenta seis progressões compostas por JobKov em modo aleatório, cada qual contemplando uma das fases.¹²

fase	acordes					
	1	2	3	4	5	6
1	C7.9(♯13)	Fm7.9	B♯7.9	G7.9.13	E♯7.9(^11)	A♯M7
2	CM7.9	Cm(M7)9.11	Bm7	E7	E♯7	A♯(^5)7(♯9)
3	C4. 7(♯9. ♯13)	Fm.9	Fm7	Fm6	Fm6.9	G4(♯5)7(♯9)
4	CM7.9(^11)	F7	B♯(^5)7	D°7	B♯m	C7
5	C7(♯13)	F7.9	B♯7(♯9)13	E♯6.9	Cm7	F7.9.13
todas	C°7(♯13)	Bm7	CM7	FM7(^11)	F7(♯9. ^11)	B♯M7

Quadro 5: Exemplos de progressões harmônicas com seis acordes criadas por JobKov.

7. Considerações finais e trabalhos futuros

Este artigo teve como principal objetivo a descrição dos processos estocásticos/*markovianos* idealizados para a criação de harmonias originais e

¹² Importante acrescentar que esses exemplos foram produzidos a partir de seis aplicações sequenciais do programa, sem quaisquer edição ou seleção.

estilisticamente associadas à prática de Jobim. Tais processos resultaram na elaboração do *software* JobKov, que possui grande potencial para aplicações composicionais e pedagógicas. Pesquisas correlatas, envolvendo repertórios de outros compositores foram já iniciadas, utilizando o mesmo aparato computacional. É o caso de composições de Bill Evans e Ivan Lins (já concluídas) e de Chico Buarque de Holanda e Edu Lobo (em andamento). De maneira similar ao que foi feito com o *corpus* Jobim, a mesma tecnologia com MTAs* e *softwares* de composição mostrou-se perfeitamente aplicável, com resultados igualmente satisfatórios.

Subjacentemente, o estudo introduziu e discutiu, ainda que brevemente, um elemento de grande importância para a pesquisa na qual se insere, a saber, o fator de aprendizado estatístico na determinação de um estilo. Nesse sentido, parece-nos extremamente significativo o fato de que as escolhas de acordes e seus encadeamentos (relações binárias nos presentes termos) forme um pequeno subconjunto do total de possibilidades.

É justamente essa reflexão que desponta como um dos mais promissores caminhos para exploração da pesquisa. A combinação das ideias de *expectativa*, *entropia*, *estilo* com levantamento estatístico dos dados da análise harmônica aqui descrita forma o cerne de um estudo teórico atualmente em preparação, visando contribuir para a sistemática expansão do conhecimento sobre a extraordinária obra musical de Jobim.¹³

Referências

1. Almada, Carlos. *A harmonia de Jobim* (livro em processo de avaliação editorial).
2. Almada, Carlos; Kühn, Max, Usai, Claudia, Chagas, Igor, Penchel, João. 2020. A geometria das relações parcimoniosas em música popular. In: *Anais do Congresso Nacional de Música e Matemática, 2, 2017*. Rio de Janeiro: UFRJ, p. 14–28.
3. Almada, Carlos; Braga, Vinícius; Cabral, Eduardo; Chagas, Igor; Kühn, Max; Miccolis, Ana; Usai, Claudia. 2019a. J-Analyzer: A Software for Computer-

¹³ Gostaríamos de expressar nossa sincera gratidão aos avaliadores anônimos deste artigo pela pertinência de seus comentários e sugestões, o que contribuiu para o aperfeiçoamento do estudo.

- Assisted Analysis of Antônio Carlos Jobim's Songs. In: *Proceedings of Symposium of the Brazilian Society of Computer Music*, 17. São João del Rei: UFSJ.
4. Almada, Carlos; Braga, Vinícius; Cabral, Eduardo; Chagas, Igor; Kühn, Max; Miccolis, Ana; Usai, Claudia. 2019b. An Analytical Methodology for Harmonic Analysis of Antônio Carlos Jobim's Songs. In: *Symposium of Music Theory and Analysis (Música Analítica)*. Porto: Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes.
 5. Cabral, S. *Antonio Carlos Jobim: uma biografia*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.
 6. Carvalho, Hugo. 2019. An Introduction to Markov Chains in Music Composition and Analysis. *MusMat: Brazilian Journal of Music and Mathematics*, v. 3, n. 2, p. 18–43.
 7. Castro, Ruy. *A noite de meu bem: a história e as histórias do samba-canção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
 8. Castro, Ruy. *A onda que se ergueu no mar: novos mergulhos na bossa-nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
 9. Castro, Ruy. *Chega de saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
 10. Huron, David. 1992. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge: The MIT Press.
 11. Jobim, Antonio Carlos. 2006. *Cancioneiro Jobim: Obras Completas* (5 vol.). Rio de Janeiro: Jobim Music.
 12. Jobim, Helena. *Antonio Carlos Jobim: um homem iluminado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
 13. Kühn, Max, Usai, Claudia, Chagas, Igor, Penchel, João; Almada, Carlos. 2017. Relações neorriemanianas de acordes de sétima na primeira fase composicional de Antônio Carlos Jobim. In: *Anais do Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical*, 4, 2017. São Paulo: USP, p. 174–183.
 14. Lewin, David. 1987. *Generalized Musical Intervals and Transformations*. New Haven: Yale University Press.
 15. Meyer, Leonard. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press.
 16. Moss, Fabian *et al.* 2019. Statistical Characteristics of Tonal Harmony: A Corpus Study of Beethoven's String Quartets. *Plos One*. Disponível em: <<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0217242>>. Acesso em 15/out./2020.
 17. Rings, Steve. 2011. *Tonality and Transformation*. Oxford: Oxford University Press.

18. Temperley, David; Clrecq, Trevor de. 2013. Statistical Analysis of Harmony and Melody in Rock Music. *Journal of New Music Research*, v. 42, n. 3, p. 187–204.
19. Temperley, David. 2007. *Music and Probability*. Cambridge: The MIT Press.
20. Usai, Claudia; Kühn, Max; Chagas, Igor; Penchel, João. 2020. Relações entre acordes de sétima no cancionero de Antônio Carlos Jobim. In: *Anais do Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação Em Música da UFRJ*, 17, 2018. Rio de Janeiro: UFRJ.

Codings for rhythm generation: a proposal and comparative study

Codificações para geração de ritmos: uma proposta e um estudo comparativo

Adolfo Maia Jr.

University of Campinas

Igor Leão Maia

Federal University of Minas Gerais

Abstract: In this work, we present a brief review of strategies to code rhythms and point to their possibilities and limitations in a unified way. We start by giving an overview of the representation (coding) of rhythms and their possible uses. Then we present different methods to analyse and generate rhythm patterns, which can be easily read by humans, through a simple algorithm. We also aim to provide a general evaluation of their pros and cons regarding their use in composition and analysis. In a more abstract approach, we define Rhythm Spaces as sets of strings of symbols endowed with suitable operations and algorithms that can be applied to generate new and complex rhythm patterns. Our approach can be useful in order to provide suitable code/notation to be used in computer applications in rhythm analysis and composition.

Keywords: Rhythm Encodings. Music Analysis. String Representation. Computational Musicology.

1. Introduction

In their now classical work, *The Rhythmic Structure of Music*, Cooper and Meyer have stressed in its first phrase that “to study rhythm is to study all the music. Rhythm both organizes, and is itself organized by, all the elements which create and shape musical processes” (Cooper; Meyer 1960, p.1). It is difficult not agree with them since music is a time process of evolving sound structures,



which are constructed mainly taking into account the pace of their time transformations. Varese's motto "Music is organized sound" (1996) implies, most importantly, the time organization as mentioned by Cooper and Meyer. In many cases, rhythm is the fundamental structure of a musical piece.

Music notation, in most cases, tries to record visually the time perception of these sound structures by using correspondent strings of symbols for each instrument which are graphically represented them in a two dimensional score. However, music notation, although highly developed nowadays, as well as further accessible through computer software, are not quite appropriate for formal and computer manipulations from the point of view of composition, as well as for quantitative analysis of large sections of symbolic music data (music notation and scores). There are, however, some quantitative music analysis and incipient formal manipulations included into commercial software although they are not tailored to deeper analysis or composition with mathematical or formal approach. This was one of the principal motivations for the creation of the area of Computational Musicology, that is, to develop algorithmic tools able to find patterns in large collections of symbolic music data (Cook 2004). Closely related are the efforts in the area of Digital Humanities which, among other goals, make use of large collections stored in data banks as, for example, historical documents, letter collections and other kinds of material, many of them in pdf and other formats, which can be freely accessed and analysed. Such a project, for the case of musicological studies must include full digitalization of works of music in order to encode them in MIDI, XML or, possibly, in other formats, which can be reproduced and formally analysed through computer programs designed for music analysis and musicology. Such computer programs, of course, must recognize and manipulate melodic, harmonic and rhythmic structures. This work goes in the direction to provide some suggestions for coding rhythms.

Although rhythm manipulations have been explored since the beginning of music making itself, we think that there is a lack of a significant number of rhythm representational models which can be algorithmically implemented in a computer language. Along the past centuries, Western Music notation became highly complex in order to encompass ancient as well modern and contemporary music (Gould 2011), which has also incorporated sophisticated graphical notations as shown, for example in Cage's book *Notations* (Cage 1969), among many others. With the development of areas such as digital technology,

computer music and, more recently, computer musicology, it became necessary to think how to code music efficiently (Cook 2004), mostly in order to get quantitative and statistical data quickly as well as formal manipulations for music composition.

Now, rhythm is a time organized phenomenon or, more formally, a time ordered set of sound events. Of course, any representation of rhythm, since it abstracts from the sound source, is a reductionist approach, nevertheless, it provides valuable information which the contemporary technology allows us to get qualitative and quantitative digital data which are amenable for computer approach in analysis and composition. In line with this somewhat reductionist scheme, in this work we are interested in studying rhythms from a mathematical point of view, taking into account a translation, through suitable representation, from Western Music Notation to strings of symbols which, in its turn, can be coded and used through some algorithm for computer based musical analysis as well music composition. However, we don't go deeper into algorithms in this paper, being our main purpose here to find ideally useful, and also minimal, representation for given rhythm patterns. So, in this paper, a rhythm pattern can be thought as a rhythmic motive or even a rhythm phrase.

An early and interesting step in this direction was given by Hook (1998) which, in order to study rhythm patterns in Messiaen's *Turangalila* Symphony, develops a simple code and operations on rhythm patterns. Toussaint (2013) presents many different notations of rhythm patterns and make extensive use of his geometrical notation in his approaches to the study of rhythm. However, this representation focus on cyclical rhythmic structures leaving behind other types of rhythmic structures. Sethares also presents, in Section 2 of his book, several different rhythm notations (Sethares 2007). Nevertheless, since these authors are not primarily concerned with rhythm notation itself, they don't present any code representations for arbitrarily complex rhythm. However, an exception to this is comprehensive study *Computational Models of Rhythm and Meter* by Georg Boenn (Boenn 2018), in which he presents a coherent "shorthand notation for musical rhythms" (SNMR), based on an early work by percussionist Peter Giger on "*rhythmoglyphs*". In addition, he also presents his software *Chunking* for composition and analysis, mainly for rhythm patterns, although he doesn't provide complex examples of second order nested rhythm patterns as our example in Fig. 11 below.

Most probably there is no mathematical rhythm representation, and consequently, no algorithm, capable to code all possible human creation of rhythm patterns and vice-versa. However, it's possible to get mathematical rhythm representations which partially do the job for a restrict domain as, for example, most part of Western Common Notation. The representation itself should allow the user to know the limits of its usefulness. Sethares reinforces the limits of formal representations as "attempts to mimic":

A computational approach to the study of rhythm builds a model or a computer program that attempts to mimic people's behavior in locating rhythms and periodicities (Sethares 2007).

In this paper we are more interested in presenting alternatives for rhythm representation from moderate to reasonably high level of complexity. This means it can include variations of rhythmic structures such as tuplets and different patterns of notes and rests. To do so, we start by presenting a review of some common rhythm representations, as they appear in works from the above mentioned authors among others. Since all those representations are strongly based on generation and analysis of strings of symbols, we show in section 3 a brief introduction of the theory of strings of symbols, also nicknamed "Stringology" (Crochemore; Rytter 2002; Crochemore *et al.* 2007). Following the short exposition of "Stringology", we present an algebra for binary coded strings and later for triadic representations which include more complex rhythm patterns.

As commonly understood musical rhythm is perceived as the set of time distances between consecutive elements of a discrete sequence of sounds, or, more technically, between sound attacks. However, since we are most interested in the translation from music notation to strings of symbols, we do not intend, in this paper, to delve in the matters of psychoacoustic definitions of rhythm. The above particular definition, although incomplete, is enough for our formal approach of rhythm representation as a string of symbols.

2. Coding rhythms on strings

Formally, we are interested to work in a defined *Rhythm Space*. The formal approach to do this is based on the following:

1. Define, or take, a finite set of basic rhythms, say \mathbf{b} . This is quite arbitrary, of course, however our approach is also very general, so no restriction is necessary at this step.
2. Define a finite set of operations \mathbf{O} on \mathbf{b} . Also these operations are also arbitrary, but they must be consistent and unambiguous when applied on elements of \mathbf{b} . These operations, in general, will create new rhythm patterns.
3. A Rhythm Space \mathbf{R} based on \mathbf{b} is the set of all possible rhythm patterns generated through the set of operations of item 2. We can write the Rhythm Space as a pair $\mathbf{R} = (\mathbf{O}, \mathbf{b})$. Of course, the bigger \mathbf{b} and \mathbf{O} , the bigger \mathbf{R} .
4. Now we can extend the set of operations from \mathbf{B} to the Rhythm Space \mathbf{R} , as well create new kinds of operations. This extended set of operations allows new modifications and combinations of rhythms.
5. Once obtained a Rhythm Space it is possible to use its subsets to generate rhythm patterns for composition, analysis, or even parsing a given rhythm pattern in terms of basic ones.

Observe that although \mathbf{b} and \mathbf{O} are finite sets, the Rhythm Space \mathbf{R} is not, since the operations in \mathbf{O} can be applied an arbitrary number of times on any element, or subset of elements, of \mathbf{b} . The idea of start from a basic set of rhythms is to have control on the possible outputs, so we can logically reproduce or modify any result. Also it resembles the mathematical idea of a basis of a Vector Space, or even generators of mathematical structures like groups or algebras.

Now, in order to get the formal approach as described above, a mathematical framework on which we can work out our model of rhythm theory is necessary. As mentioned before, this framework is based on the representation/coding and formal operations of rhythm patterns by strings of symbols, that is, through *Stringology*.

2.1. Simple String Representations

Out of all possible rhythm representations, the simplest one and most commonly used is the so-called binary encoding. An example of this type of representation is one in which the value "1" represents an attack (or *note on* in MIDI protocol) and "0", represents *rests*. In this section we denote as $\mathbf{S}(n)$ the set of all strings using a set of n symbols. In this way, for example, Reich's famous Clapping Music rhythm pattern, shown in Fig. 1, is coded as a binary string,

taking an eighth note as rhythmic unit, as $s = [1\ 1\ 1\ 0\ 1\ 1\ 0\ 1\ 0\ 1\ 1\ 0]$. So, it's an element of $\mathcal{S}(2)$.



Figure 1: Reich's Clapping Music Rhythm.

However, this representation clearly has its limits. For instance, all notes and rests in Fig. 1, the Reich's rhythm pattern, have the constant duration of a eighth note. So, no symbol is necessary for duration. The eighth note duration works like a slot which can be full, with a note (symbol 1) or empty, (symbol 0). Now, consider the rhythm shown in Fig. 2. Strictly speaking it can't be represented only by using eighth notes, since note durations now are different one from another and the attacks are clearly non-periodic. The problem can be solved, for example, if we introduce an additional symbol for "time prolongation", meaning time linear augmentation or tie, which can differentiate between the basic rhythmic unit and other durations. However, in doing so, we must enlarge our alphabet from 2 to 3 symbols. For example, using the symbol "&" to denote the augmentation of basic rhythmic units, which can include ties, the rhythm pattern of Fig. 2, can be written as

$$s = [1\ \&\ 1\ \&\ 1\ 0\ 1\ \&\ 1\ 0\ 1\ 0\ 1\ \&\ 1\ 0]$$



Figure 2: A rhythm pattern derived from Reich's string $s \in \mathcal{S}(3)$.

Observe in the above example that the code is the same for a punctuated quarter note or three tied eighth notes. In short, any string representation has some kind of limitation for more complex notations. For example, it is not difficult to write new rhythm patterns that also can't be written as strings using 3 symbols or any other number of symbols. It is worth to stress that our approach intends to get general representations which can be read by the user, since any representation can be ultimately reduced to binary code and then read by a computer program. However, this kind of binary representation would be very tricky to decode visually and, for sure, difficult to work with. So, our approach

intends to be a useful tool in analysis or composition just by reading rhythm strings.

Therefore, complex rhythms require strings using a greater number of symbols. The above problem can be viewed in a more formal approach according to Shannon's Theory of Information which proves that new information, that is, a new symbol is needed in order to preclude ambiguity such that one shown above, in Fig. 2. In that case we offered obvious solutions, but they aren't the only ones. In fact, the new information, or symbol, needed to code them uniquely can be, for example, note duration, which we prefer than a "tie" symbol. Clearly, more complex rhythms may require a symbol for tied notes.

Now, non-accented simple rhythms like the above in Fig. 2 can be represented using only three symbols. For example, consider the representation which we take the number "1" for note attack, "-1" for rests, and the number of "0" (zeros) for note or rest duration. Accordingly, taking the time unit as the eighth note, the rhythm pattern in Fig. 2 can be coded as $\mathcal{S}(3)$ string:

[1 0 0 0 -1 0 1 0 0 -1 0 1 0 -1 0 1 0 0 -1 0]

Observe that both representations of the rhythm pattern in Fig. 2 need three symbols. However, the interpretation is different for the symbols and both strings represents the rhythm pattern uniquely.

Now, observe that the above binary encoding doesn't take into account rhythm accentuation. Again, if new information is needed, such as for an accentuated rhythm pattern, this implies introducing a new symbol for accentuation. Particularly, one can suffice most musical needs in term of accentuation by thinking in binary code, that is, accented or no accented notes. This can be accomplished changing the encoding of note attack as, for example: keep the symbol "1" for non-accentuated notes and "2" for accentuated ones. For example, consider the rhythm pattern of Fig. 3.



Figure 3: Accentuated rhythm pattern.

It can properly be coded using 4 symbols as

[2 0 0 0 -1 0 1 0 0 -1 0 2 0 -1 0 1 0 0 -1 0]

As another example, a simple rhythm pattern like that one shown in Fig. 4 can be coded with just 4 symbols, where “2” means an accented note, without taking into account any of the information on different hierarchies of accentuation or dynamics. This is the minimal alphabet for our approach of accented rhythms.



Figure 4: A simple rhythm pattern with code string $x = [1\ 0\ 2\ 0\ 0\ -1\ 0\ 2\ 0\ 1\ 0\ -1\ 0\ 1\ 0]$.

Observe that $x \in \mathcal{S}(4)$. In the above examples we chose an eighth note duration as time unit. Of course, the smaller the time unit the greater the quantity of the symbol 0 needed to represent larger durations.

Now, another question is how to include dynamics? Firstly, observe that in order to represent properly dynamics in rhythm patterns it is necessary to include at least two other symbols: one indicating the group of notes to change dynamics and other ones denoting the dynamics levels. Therefore, in the case of N levels of dynamics, $N+1$ symbols are necessary. For example, let's consider just one level of dynamics, say, a forte, denoted by f . We can use, for example, a symbol like a bar | in order to delimit the group of notes whose dynamics we want to change. Now we have a set of six symbols at disposal, namely, $S = \{-1, 0, 1, 2, f, |\}$. The only rule for grouping is that the first symbol inside the bars is the dynamics symbol. Consider, for example the rhythm pattern in Fig. 5.



Figure 5: An example of pattern including dynamics.

The code for this pattern is given by a $S(6)$ string:

$$s = [-10 | f20 | 1010 - 10 | f20 | 1010 - 10 | f20 | 1010]$$

The above approach can be generalized without conceptual difficulty using a finite set of symbols, that is, an *alphabet*, depending on the number of musical parameters and their different levels. The greater the alphabet and/or the allowed length of the strings the greater the possibility for the representation, or encoding, of complex rhythms. Or in other way around, the greater complexity of rhythm patterns the bigger the set of symbols needed to represent them as strings of symbols.

It is important to observe that not all strings formed with a given alphabet represents a rhythm pattern. In fact, the valid ones form a proper subset of the entire set of possibilities. For example, Figs. 4 and 5 show simple accented rhythm patterns with their associate code, but the string $y = [0 2 0 0 -1 0]$ doesn't represent any rhythm string since it begins with a duration symbol and not with an event symbol such as note or rest. Another example, the string $w = [1 0 1 1 0 - 1 0]$ also doesn't represent any rhythm patterns since it has two consecutives attacks without their following zeros in order to inform duration. Now, the string $z = [2 0 1 0 - 1 0 1 0]$ does represent the rhythm pattern formed with the last four notes/rests in Fig. 4, since all the rules are fulfilled. It's easy to see that all rhythm strings must end with 0, since any event must have a duration indication. In addition, of course, there is no accent for rests. In short, not every element of $S(n)$ represents a rhythm string. In fact, rhythm strings, written with a set of n symbols, is a proper subset of $S(n)$.

As another example of alternative notation, consider the rhythm pattern of Fig. 2 (without accent). It can be coded as a $S(3)$ string

$$| 1 0 0 0 | 0 0 | 1 0 0 | 0 0 | 1 0 | 0 0 | 1 0 0 | 0 0 |$$

Here notes are separated by the small bar, where the first symbol inside a pair of bars means the type of event, that is, 1 = note, 0 = rest. The first symbol, either 1 or 0, gives a note or a rest while the number of other 0 symbols means the duration in terms of the time unit. Observe that the symbol 1 must appears always at first position and it is always interpreted as a note, but the interpretation of the symbol 0 depends on its position (at first position or out of

there). Observe that again we needed 3 symbols, except that the meaning of them were changed, but the size of the alphabet is the same. In terms of the Theory of Information there is no difference between them. In Sections 3 and 4 we develop further these concepts with several examples.

2.2. Rhythm as Arrays

It is clear now that the greater the number of music parameters the greater the number of symbols necessary to represent them in a single string. A way to circumvent that increasing of the number of symbols, in our rhythm alphabet is to encode parameters such as accents, or dynamics, as additional binary strings or, equivalently, defining a matrix representation with two, or more rows where the first row is the basic representation of the rhythm pattern, that is without accents or dynamics or other parameter. These extra information is represented as added strings below the first one. Consider, for example the rhythm pattern in Fig. 5, which includes accentuation and dynamics. The first row is the usual binary representation of note/rest with the symbols 0 and 1. In the second row, the accent is coded as symbol "1" below the note attack, the other ones take the value "0". The third row shows the representation of dynamics as "1" for the note with changed dynamics and "0" otherwise. In this example they coincide and we have just one level of dynamics (one symbol). It can be coded as the following matrix

$$\begin{bmatrix} -1 & 0 & 1 & 0 & 1 & 0 & 1 & 0 & -1 & 0 & 1 & 0 & 1 & 0 & 1 & 0 & -1 & 0 & 1 & 0 & 1 & 0 & 1 & 0 \\ 0 & 0 & 1 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 1 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 1 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 \\ 0 & 0 & 1 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 1 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 1 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 \end{bmatrix}$$

Figure 6: Matrix Representation of Rhythm Pattern in Fig. 5. The first row is the non-accented rhythm, the second one gives the place of accents and the third one, the place of dynamics, here, just one, the forte accent.

Fig. Now, observe the above matrix represents only one bar. If we want more bars, each of them must be represented by three rows. For example, for the pattern in Fig. 5, if a second bar is the repetition of the first one, the matrix representation of the two bars pattern reads

$$\begin{bmatrix} -1 & 0 & 1 & 0 & 1 & 0 & 1 & 0 & -1 & 0 & 1 & 0 & 1 & 0 & 1 & 0 & -1 & 0 & 1 & 0 & 1 & 0 & 1 & 0 \\ 0 & 0 & 1 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 1 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 1 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 \\ 0 & 0 & 1 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 1 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 1 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 \\ -1 & 0 & 1 & 0 & 1 & 0 & 1 & 0 & -1 & 0 & 1 & 0 & 1 & 0 & 1 & 0 & -1 & 0 & 1 & 0 & 1 & 0 & 1 & 0 \\ 0 & 0 & 1 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 1 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 1 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 \\ 0 & 0 & 1 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 1 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 1 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 \end{bmatrix}$$

Figure 7: A representation of two bars of rhythm pattern in Fig. 5.

Observe also that time signature is not informed. This kind of information must be known a priori in this representation. In terms of the Theory of Information, we are using less symbols, only three, but the size of the concatenated string $[Row1, Row 2, \dots, Row 6]$ representing the two dimensional matrix is six times bigger. In fact, we are using “four” symbols, the fourth would be, for example, a comma to differentiate one row from another, but this fact is “hidden” in the two dimensional representation. So, in certain sense, we don’t get any economy in doing so. In fact, the best representation depends very much on the purpose of the user and the characteristic of applications. An advantage of matrix representation is that they are valuable for operations on the rows which are associated to independent musical parameters.

If we consider the use of this representation in composition, for instance, it can generate some possibilities for creative work. It can provide, for example, some hints for the composer on possible solutions to the relation rhythm/pitches defining also a correspondent matrix representation of set pitches sequences. However, these possibilities are not without its own problems. Limitations appear, for example, in difficulties to represent more complex rhythm structures which can require very large matrices. This problem is partially alleviated due to the current processing power of computers, nevertheless code readability is lost. In addition, formal methods, in general, don’t have direct implications on aesthetics or style. As the masters of experimental and formalized music of the past have showed in several of their works, formal methods do not entail abdication of the composer’s musical ideas, aesthetics and imagination.

3. A Short Introduction to Stringology

In this section we present a short introduction of a general theory of strings, their properties and operations. Our approach is based on that of Crochemore and Rytter (2002) and Crochemore *et al.* (2007). In the next two

sections we apply it in a particular type of “stringology” of rhythms in which we include rhythmic representation for tuplets and other complex rhythms. The concepts defined in this section will be used in the next section when we will apply them to rhythm strings. The definitions are the following:

1. An *alphabet* A is a finite set of symbols (or letters).
2. A *string*, or *word*, is any finite sequence, constructed by juxtaposition, of symbols of the alphabet A . We denote an arbitrary string x with n elements as $x = x[1] x[2] x[3] \dots x[n]$. The i -th symbol (or element) of a string x is denoted by $x[i]$.
3. The set of all strings on the alphabet A , that is the total space of all possible strings, is denoted by A^* . The alphabet used to write a string x is denoted as $alph(x)$.
4. The *length* of a string x , denoted by $|x|$, is the number of its symbols (also named elements), including their repetition.
5. The *empty string* (no symbols) is denoted by ϵ .
6. x is a *substring* of y if x can be obtained from y by removing zero or more symbols (not necessarily adjacent) from it. This implies that if x is a substring of y then x can be written as $x = y[i_1]y[i_2] \dots y[i_m]$ for an increasing sequence of indices i_1, i_2, \dots, i_m .
7. As a special case of string we define a *factor* of x , denoted by $x[i \dots j]$, the substring $x[i]x[i + 1] \dots x[j]$ extracted from x . If, $i > j$, the substring $x[i \dots j] = \epsilon$, by convention. Equivalently, x is a factor of y if there exist two strings u and v such that $y = uxv$. In the case that $u = \epsilon$, that is, $y = xv$, we say x is a *prefix* of y . If $v = \epsilon$, that is $y = ux$, we say that x is a *suffix* of y .
8. Identity: $x = y$ if and only if $|x| = |y|$ and $x[i] = y[i]$ for $i = 1, 2, \dots, |x|$.
A substring, or factor x of a string y is named as *proper* if $x \neq y$.

3.1. Operations on Strings

Let be an alphabet A and denote $S = A^*$, the set of all strings written with the alphabet A . An operation on the String Space S is just a function $f: S^m \rightarrow S^n$, where S^m and S^n are Cartesian products of String Space S . So the function f can have one or more parameters and can take a vector of strings as values. In the case it has just one parameter and one value, that is, $f: S \rightarrow S$, it is called an *Operator* on Rhythm Space S . Clearly, any function must be implemented with a

suitable encoding, algorithm and code. Although there exists a great number of operations, some are very natural and useful, which we define below.

1. *Product (or Concatenation)*: Given two strings in S , $x = x[1] x[2] \dots x[n]$ and $y = y[1]y[2] \dots y[m]$, the product xy is just the concatenation of the strings, that is:

$$xy = x[1] x[2] \dots x[n] y[1] y[2] \dots y[m]$$

This function is, of course, of type $f: S \times S \rightarrow S$. Observe that the product is not a commutative operation, $xy \neq yx$, unless $x = y$. Nevertheless, it is associative. Also, the neutral element ε is just the empty string, since $x\varepsilon = \varepsilon x = x$.

2. *Power*: $x^0 = \varepsilon$, and for $n \geq 1$, we define recursively: $x^k = x^{k-1}x$ for $k = 1, 2, \dots, n$. This function is, clearly, an operator $f: S \rightarrow S$.
3. *Reverse*: If $x = x[1] x[2] \dots x[n]$ its reverse is defined as $rev(x) = x[n] x[n - 1] \dots x[1]$. It is also an operator.

3.2. Stringology of Rhythms

In this section we show how to apply string operation and algorithms to the case of rhythms represented as strings with the alphabet $A = \{-1, 0, 1, 2\}$ as defined in Subsection 2.1. In order to do this, we must define what we mean by a *Rhythm String* based on the above alphabet A . Of course this can be generalized for an arbitrary number of symbols, with the suitable interpretations for rhythm patterns. See section 4, below, for an extension and its application on rhythm representation.

Definition: A *Rhythm String* is a string based on an alphabet A , satisfying the following rules:

1. The first element of a string is a non-zero value.
2. After a non-zero integer only zeros can occur and their number indicates the duration of the note or the rest.

Observe that all rhythm strings must terminate with 0 value, which indicates the last unit time of the last note of the pattern. Accordingly, the rules above also must be satisfied by *rhythm factors* of rhythm strings. Following the definitions in subsection 3.1 we denote as R the set of all *Rhythm Strings* based on the alphabet A , which we name *Rhythm Space*. Clearly $R \subsetneq S$, since there exist

strings in S which do not belong to R as, for example, any string starting with the symbol 0.

As a simple example, consider the rhythm and its code string as shown in Fig. 4. From the representation $x = [1\ 0\ 2\ 0\ 0\ -1\ 0\ 2\ 0\ 1\ 0\ -1\ 0\ 1\ 0]$ we can extract the factor

$$z = [2\ 0\ 1\ 0\ -1\ 0\ 1\ 0]$$

which corresponds to the last 4 figures of the score. Clearly z is a suffix of $y = [1\ 0\ 2\ 0\ 0\ -1\ 0]$ in x and y is a prefix of z in x and, of course, we have the product $x = yz$.

Now, observe that, in general, the usual reverse of rhythm strings, as defined in Section 3.1, it is not a rhythm string, since, by rule 2 above, the last element of a rhythm string must be 0 and then its reverse must start with 0 which contradicts the rule 1. For example, $rev(z) = [0\ 1\ 0\ -1\ 0\ 1\ 0\ 2]$ doesn't obey the rule 1, and then it isn't a rhythm string.

Clearly we need to define an inversion of different kind. The new reverse is, in fact, the usual retrograde of a rhythm pattern encoded as a rhythm string, namely, given a rhythm string $x = [x[1]\ x[2]\ \dots\ x[n]]$, we define its retrograde, denoted as $ret(x)$, as the rhythm string constructed with the following simple algorithm:

1. Read the string x from right until find a nonzero value. Copy this block of values from left to right and paste it as the first factor of $ret(x)$.
2. Repeat the same operation for the next blocks always reading them firstly from the right, copying from the left, and paste them successively from left to right in the new string $ret(x)$.

For example, the retrograde of the rhythm string in Fig. 4 is

$$ret(x) = [1\ 0\ -1\ 0\ 1\ 0\ 2\ 0\ -1\ 0\ 2\ 0\ 0\ 1\ 0].$$

Observe that decoding this string in score notation we get exactly the retrograde rhythm of Fig. 4 as shown in Fig. 8.

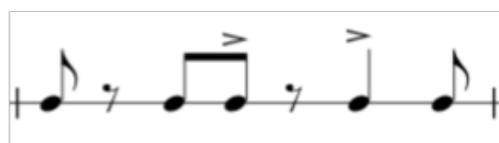


Figure 8: Retrograde rhythm pattern of Fig. 4.

Of course, the above algorithm can be implemented in any computer language as C++, Python, MATLAB among others, and the rhythm representation decoded in Common Notation by a program suitably designed to this task.

Below we present a pseudo-code which mimics a human by reading a code and translating to music notation. In fact, the source string and the output are just two ways to write the same rhythm pattern.

```

input string s = [s[1], s[2],..., s[n]]
durations = [ 0 0 ... 0 0] // initial vector (size of s)
with zeros only
for i= 1,2,...,n
if s[i] = 1
    duration[i] = number of following zeros until find
    next nonzero number (positive for notes)
if s[i] = -1
    duration[i] = - number of following zeros until
    find next nonzero number (negative for rests)
if s[i] = 0
    durations[i] = 0
notes = vector extracted from durations with only the
nonzero values
    
```

For example, the above algorithm makes the following transformations on a rhythm pattern representation s , in $R(3)$

$$s = [1 0 1 0 0 1 0 - 1 0 0 1 0 1 0 1 0] \Rightarrow s' = [1 0 2 0 0 1 0 - 2 0 0 1 0 1 0 1 0] \Rightarrow$$

$$notes = [1 2 1 - 2 1 1 1]$$

which translated to music notation reads (taking a quarter note as time unit)

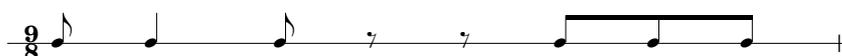


Figure 9: Rhythm pattern decoded from a string s in $R(3)$.

For simple, non-nested, rhythm patterns, just the sequence of durations of notes and rests is enough to easily write down the rhythm pattern or the sequence can be transformed into a MIDI notation and read through a music notation software.

In addition, it is possible to define algorithms to execute any formal transformation on strings and consequently endowing correspondent transformations on rhythm patterns. For example, below we show an algorithm, that is, a pseudocode, for the operation of retrograde on strings with the alphabet $A = \{1, 0, -1\}$ as defined above.

```

input s = [s[1], s[2], ..., s[n]] // enter the rhythm
vector
for i= 1,2,...,n
r[i] = s[n-i] // inversion of the of the rhythm vector
r = [r[1], r[2], ..., s[n-1], r[n]] // write the inverted
vector
// Obs: r starts with a zero value (the number of zeros
measures note duration). So it is not yet a rhythm
vector.
Now, read vector r, until find the first non-zero value.
Invert this block  $b_1$  and store it in a vector output.
Do the same process for other nonzero values of vector
r. The result is
output = [ $b_1$   $b_2$  ...  $b_k$ ] // k blocks.
// Obs: Each block start with value 1 following with
the number of zeros correspondent to the note duration
End of pseudocode

```

Of, course, the greater the complexity of the representation and operations the greater the complexity and size of the algorithm and its code. The advantage of a code which can be promptly read by a human, as the examples above, is the possibility of an easier search for patterns in music analysis and also the possibility to apply many transformations on patterns in the case of composition.

So, in the next section we show how to introduce representations for more complex rhythm patterns.

4. An Extended Code for Complex Rhythm Strings

Complex rhythms can have disparate combinations and variations as, for example, duration figures side by side like a whole and thirty-seconds notes. If we use the minimal figures as time units, the rhythm strings turn out to be very long, hampering readability. In order to overcome this problem, we use nested brackets as a notational solution, much the same the nesting symbol for tuplets in common music notation. This solve partially the problem since the grouped figures in tuplets can now have the same notation for duration as those outside the nest. In this way we can avoid using the very minimal duration figure of the score.

The idea in this section is to present a code that could be used for formal and computer applications as well as could be perused by a human. These two goals are in some sense opposed and resembles a little what happens in design of higher level computer languages. The closer to machine language the lesser the readability. We show our solution below.

4.1 Definition of the Extended Code

We present here an extension of a representation of rhythm patterns shown in Subsection 2.1. In order to do so, we define the alphabet and rules for construct more complex rhythm strings. For each *rhythm pattern* in a score we associate a *rhythm string* based on the alphabet and rules below. For our representation, the rules for rhythm strings are the following:

1. As in section 2.1, non-accentuated rhythm strings are coded with a pretty small alphabet, namely, $A = \{ |, [,] , -1, 0, 1 \}$. If we include N levels of accent the alphabet is given by $A = \{ |, [,] , -1, 0, 1, 2, \dots, N \}$. $|$ is the bar delimiter. The square brackets, $[$ and $]$ are used as delimiters of rhythm strings and their substrings (or nested substrings) related to rhythm patterns comprising a bar. They are useful to encode more complex rhythm structures such as tuplets or nested tuplets, in a bar.

2. If more information is needed as, for example, time signature and time unit we must add a *prefix* to the rhythm string with other symbols (mostly, numbers) in order to inform those parameters. In this case, the prefix to the rhythm string is coded as $[p][q][u]$, where p/q is the *time signature* and u is the *time unit* and p, q, u are positive integers. The time unit is, in general, the minimal non-nested duration used in the rhythm pattern, in order durations always have an integer number of zeros.
3. The alphabet needed to encompass all possibilities of prefix strings is far bigger than A, since, for example, in Common Music Notation we have 7 possible durations and many possibilities for time signatures. However, it is possible to restrict the alphabet to a suitable set of them depending on the rhythm content of the score, or the composer intentions.
4. The symbol * denotes a tie joining two notes, be them within a beat, between beats, a bar or between two bars.
5. Typically, a rhythm string representing a rhythm pattern in a bar reads:

$$[p][q][u] | [[\mathbf{structure} [\mathbf{substructure}][\mathbf{substructure}]] \dots \mathbf{structure} N] |$$

where the first two bracket numbers $[p][q]$ of the prefix indicate the time signature as, for example, $[7][16]$ means 7/16 signature. In principle, the time unit u is quite arbitrary, independent of the time signature. However, its common use is restricted to the usual 7 durations, that is, $u = 1$ for Sixty-fourth Note, $u = 2$ for Thirty Second Note, $u = 3$ for Sixteenth Note, $u = 4$ for Eighth Note, $u = 5$ for Quarter Note, $u = 6$ for Half Note, $u = 7$ for Whole Note.

6. Nested brackets indicate hierarchy of grouping strings and substrings inside the set of beats indicated by the zeros of the rhythm string. Isolated notes inside a string or sub- string has none bracket.
7. In order to code also nested tuplets, notes inside second level nested substrings have half of value of the higher level but keeping the same coding as time units, that is $[1\ 0]$ for a note, and $[-1\ 0]$ for rests. See example 2 below.

Some examples can clarify our definitions.

Example 1: Consider the rhythm pattern shown in Fig. 10. The time unit is the eighth note since it is the minimal duration out of any nesting.



Figure 10: Rhythm Pattern with a triplet.

The associate rhythm string reads:

| [4][4][4] [1 0 -1 0 1 0 1 0 [1 0 -1 0 1 0] 1 0] |

Observe that we can't choose the time unit longer than the eighth note (the time unit, in this example), since in our representation the duration is given by an integer number of zeros.

Example 2: Fig. 11 shows a more complex, not accented, rhythm pattern using nested tuplets and ties and also with a double nesting.



Figure 11: Rhythm Pattern with tied notes and single and nested triplets and a 5-tuplet.

From the above rules, its code reads:

[4][4][4] | [1 0 1 0 -1 0 1 0 1 0] -1 0 [[1 0 1 0 1 0] -1 0 1 0] 1 0 | * | 1 0 1 0 [1 0 -1 0 1 0] * 1 0 -1 0 1 0 0 |

Observe that the substring ...[[1 0 1 0 1 0]]... is a second level nested rhythm pattern, so the values of its notes are half of the chosen time unit, that is, in this example they are sixteenth notes as expected in common notation. Observe also the position of symbol * in the rhythm string representing ties joining notes within and between bars. Although it is a logical step, we will not

take further to third level nesting which presents additional difficulty in order to avoid ambiguity for these types of grouping of notes.

4.2. Elementary Operations on Rhythm Strings based on the Extended Code

Given a rhythm pattern (or motive), there are many formal operations which can be applied to a single string (unary operation), between two strings (binary operation) and more generally N-ary operation on a set with N strings. It worth to mention that a formal operation can lead to a correct but not elegant representation. For example, the operation Note-Rest Inversion, defined below, can produce two or more consecutive rests which, in general can be rewritten in a more suitable form.

Below we show some simple operators which can be applied to rhythm patterns and side by side can be defined on the corresponding rhythm strings. In order to show examples, consider the rhythm pattern in Fig. 12, extracted from the first bar of Fig. 11.



Figure 12: Rhythm pattern extract from first bar of Fig. 11.

with rhythm string

$$x = [4][4][4] \mid [1\ 0\ 1\ 0\ -1\ 0\ 1\ 0\ 1\ 0] -1\ 0 \mid [[1\ 0\ 1\ 0\ 1\ 0] -1\ 0\ 1\ 0] \ 1\ 0 \mid$$

1. *Augmentation*: just change the time unit keeping all other symbols unchanged. So, for the rhythm pattern above we have

$$aug(x) = [4][4][5] \mid [1\ 0\ 1\ 0\ -1\ 0\ 1\ 0\ 1\ 0] -1\ 0 \mid [[1\ 0\ 1\ 0\ 1\ 0] -1\ 0\ 1\ 0] \ 1\ 0 \mid$$

which is decoded as

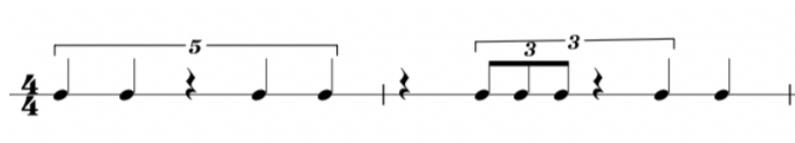


Figure 13: Augmentation of rhythm pattern in Fig. 12.

5. *Fragmentation (or Truncation)*: extract any figure, or set of figures, from the rhythm pattern. Consider again the rhythm pattern in Fig. 16 and extract, for example, the rhythm block



Figure 18: A fragment extracted from rhythm pattern in Fig. 16

The code for this fragment reads simply as

[3] | [1 0 -1 0 1 0] 1 0 0 * 1 0 0 1 0 0 |

Observe that only the time unit of the prefix must be informed, since the extracted excerpt from the score has no indication of time signature. Also, the vertical bars || indicate the begin and the end of the excerpt not a measure as shown in the above figure.

6. *Note-Rest Inversion*: exchange all notes to rests and vice-versa. This means exchanges 1 by 0 and vice versa. As example, take the rhythm pattern of Fig. 15.

Its code reads

[4][4][4] | 1 0 [1 0 -1 0 [1 0 1 0 1 0]] -1 0 [1 0 1 0 -1 0 1 0 1 0] |

Its Note-Rest Inversion reads:

[4][4][4] | -1 0 [-1 0 1 0 [-1 0 -1 0 -1 0]] 1 0 [-1 0 -1 0 1 0 -1 0 -1 0] |

which is decoded as the rhythm pattern



As a general observation, note that in this representation for any rhythm code the number of left brackets '[' is equal to the right brackets ']'.

Of course, this representation does not necessarily include all possible rhythms. It has its limitations, including the choice of the unit rhythmic figure.

5. Using the Extended Code for Analysis and Composition

In this section we just show a diagram indicating the use of rhythm codes in analysis and composition. The source, or coding, comes from a score in MIDI or XML format. While in MIDI-based representation the time is a continuous variable and note durations are controlled by Note-On and Note-Off specification, XML based representation has durations indicated closely to that one from the score. So, they are more suitable for our proposal of rhythms coding. The diagram below shows the process from the input score, or directly coding a rhythm pattern (AUTO), to the output score (see Fig. 17).

In the case of computer aided composition, a natural continuation of this work could be in the generation of new rhythm patterns using the concept of *Rhythm Algebras* defined on sets of strings and how to use them to generate complex rhythm patterns. These Algebraic structures enters in the Diagram as the FORMAL/MATH MODELS. A simple algebra can be generated, for example, as combinations of the operations defined in Section 4.2.

Another interesting concept which can be explored using the code is that one of path or orbit in a Rhythm Space. Given an initial rhythm pattern x_0 and an operator T , an orbit of size N is a sequence of points (rhythm patterns) in the Rhythm Space given by the recursive application of operator T , that is,

$$\begin{aligned}x_1 &= T(x_0) \\x_2 &= T(x_1) \\x_3 &= T(x_2) \\&\dots \\x_N &= T(x_{N-1})\end{aligned}$$

The orbit is closed (or cyclical) if there exist a $N > 0$ such that $x_N = x_0$. For example, the operator Retrograde generate always orbit of size 2, since, given any rhythm pattern x_0 we have $x_1 = R(x_0)$ and $x_2 = R(x_1) = R(R(x_0)) = x_0$.

The definition above can be extended for a set of operators or/and a set of initial points.

Diagram: How to use Rhythm Coding

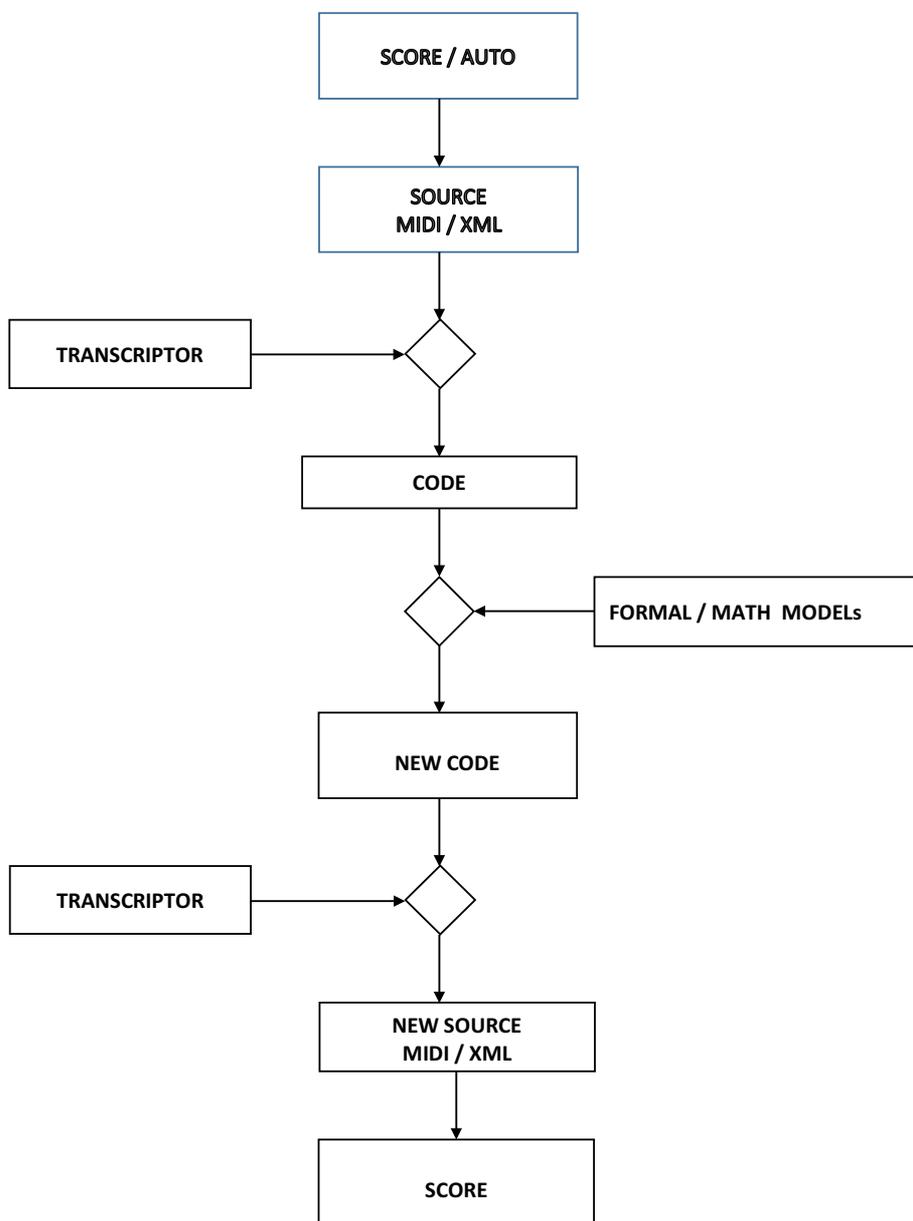


Figure 17: Diagram for Using the Extended Code.

6. Conclusions

The approach to rhythm encoding presented here is far to be complete. Many other aspects of rhythm, mainly those related to expressiveness such as rubato, grace notes among others, are not covered by the notations we show here. However, the principles of encoding we introduce along the exposition are quite general. In addition, there are, of course, many other functions and operations which can be formally applied to rhythm patterns. This strongly depends on the creativeness of the composer and most probably it would be necessary to extend the alphabet, besides rules and operations, in order to code new patterns. A great number of new Rhythm Morphologies can be derived which can be used for analysis and composition as, for example, polyrhythm patterns, written as a matrices of rhythm codes. So, we hope this work can help students and researchers as a hint for creative musical work using this mathematical approach to explore many different Rhythm Spaces.

References

1. Boenn, Georg. 2018. *Computational Models of Rhythm and Meter*, Springer Int. Pub. AG.
2. Cage, John. 1969. *Notations*, Something Else Press Inc.
3. Cook, Nicholas. 2004. Computational and Comparative Musicology. In: Clarke, Eric; Cook, Nicholas (Eds.). *Empirical Musicology, Aims, Methods, Prospects*. New York: Oxford University Press.
4. Cooper, Grosvenor; Meyer, Leonard. 1960. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: University of Chicago Press.
5. Crochemore, Maxime; Hancart, Christophe; Lecroq, Thierry. 2007. *Algorithms on Strings*. Cambridge: Cambridge University Press.
6. Crochemore, Maxime; Rytter, Wojciech. 2002. *Jewels of Stringology*. Singapore: World Scientific Publishing Co. Pte. Ltda.
7. Gould, Elaine. 2011. *Behind Bars, The Definitive Guide to Music Notation*. Los Angeles: Alfred Music Publishing.
8. Hook, Julian. 1998. Rhythm in the Music of Messiaen: an Algebraic Study and an Application in the *Turangalîla Symphony*. *Music Theory Spectrum*, v. 20, n. 1, p. 97–120.

9. Sethares, William. 2007. *Rhythm and Transforms*. New York: Springer Publishing.
10. Toussaint, Godfried. 2013. *The Geometry of Musical Rhythm: What Makes a "Good" Rhythm Good?* Florida: CRC Press.
11. Varèse, Edgard; Chou, Wen-chung. 1996. The Liberation of Sound. *Perspectives of New Music*, v. 5, n. 1, p. 11–19.

Sinais dos tempos: a crítica musical de Adorno e o jazz negro de Mingus

Signs of times: Adorno's music criticism and Mingus's black jazz

Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende

Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA)

Resumo: É muito provável que Adorno nunca escutou Mingus, e que Mingus nunca leu Adorno. Este se interessou, antes, pelo jazz como fenômeno de massa, enquanto o primeiro buscava maneiras para sair dele. As críticas de Adorno ao jazz são bem conhecidas. Os principais textos nos quais elas se expressam compreendem um intervalo de 25 anos. Dentre eles está "Moda intemporal: sobre o jazz" (1953), publicado num momento em que a trajetória de Charles Mingus dá uma guinada em direção a criação de novas formas de atuação. Aproveito essa convergência à distância para aproximá-los e, com as chispas que a fricção de suas ideias produzem, tento iluminar os sinais dos tempos.

Palavras-chave: Theodor Adorno. Jazz. Charles Mingus. Música popular.

Abstract: It is likely that Adorno never listened to Mingus's music, and that Mingus never read Adorno's writings. The latter was interested, rather, in jazz as a mass phenomenon, while the former tried ways to get out of it. Adorno's criticism of jazz are well known. The main texts in which it is expressed comprise a span of 25 years. Among them is "Timeless fashion: on jazz" (1953), published when the trajectory of Charles Mingus turns towards new forms of acting. I take advantage of this convergence at a distance to bring them closer and, with the sparks produced by the friction of their ideas, try to illuminate the signs of the times.

Keywords: Theodor Adorno. Jazz. Charles Mingus. Popular music.



[S]e trata é de reconhecer na aparência do temporal e do transitório a substância que é imanente e o eterno que é presente.

– Hegel, Princípios da filosofia do direito, (2009, p. XXXVI)

1. O tempo na música

1.1. O “velho blues”

Mas já não há lugar para as pessoas negras se encontrarem; elas estão separadas.

– Mingus em entrevista a Goodman (1972 [2013], p. 228).

A primeira escuta da seção temática do “*Old blues for Walt’s Torin*” de Mingus, lançado em 1964 no disco *Tonight at Noon*, deixa uma impressão duradoura. Essa impressão se liga à sensação temporal criada, na quadratura inicial da seção temática, entre a figuração melódica estática do trio (saxofones e trombone) nos três primeiros compassos e o material contrastante polifônico nos seguintes (Ex. 1). Efetivamente, tal contraposição apenas acentua a sensação que se projeta da escuta do material contrastante. Neste, a pulsação estabelecida pelos instrumentos de base (contrabaixo e bateria), que enfatiza a regularidade dos compassos acentuando o primeiro e o terceiro tempo de cada, contrasta com a textura polifônica criada pelos instrumentos de sopro.

Exemplo 1: Textura polifônica resultante no início da primeira exposição temática de “*Old Blues for Walt’s Torrin*” (min. 0:15 a 0:25). Transcrição do autor.

A repetição do tema reforça e intensifica a sensação criada na primeira escuta (min. 0:58 a 1:13), pois a textura polifônica torna ainda mais difusa a pulsação devido à maneira como os instrumentistas de sopro interagem entre si e com os instrumentos de base. Tal rarefação da sensação temporal dependeu fundamentalmente da escuta mútua dos músicos durante a interação. Esta se deu num terreno sólido: o blues. Mas as aspas que envolvem o adjetivo que acompanha esse substantivo no título da composição inserem, pela ironia, um elemento temporal decisivo. É fácil interpretar a ironia: o blues que Mingus cria a partir do material tradicional não tem nada de “velho”. Mais sutil é perceber que esse elemento temporal se expressa exatamente na interação entre os músicos, traduzindo-se na sensação que tematizei nas linhas iniciais deste ensaio: a escuta atenta de um pulso comum que, entretanto, se dissolve nas interações criadas a partir dele. Em sentido amplo, esse pulso comum é o blues.

Nos anos iniciais da década de 1970, Mingus se mostrava bastante preocupado tanto em relação à fragmentação conflitiva das iniciativas de organização política e religiosa de grupos negros, quanto em relação ao surgimento dos novos gêneros de música comercial que explorava elementos da música negra. Para ele, que não tinha muito apreço pela música religiosa (Mingus 1972 in Goodman 2013, p. 11), o blues era a única expressão musical capaz de aproximar e dar sentido coletivo às ações das pessoas negras, e a sua exploração comercial em curso naquele momento acentuava a separação dessas pessoas.

E o jazz? Mingus hesitava ver nele uma expressão musical capaz de unilas. Uma dupla cisão se apresenta nesse caso. Por um lado, é recorrente em suas entrevistas desse período a ideia de que a transformação do jazz em música artística o separou das massas, sobretudo do grande público negro: “As massas negras não iam atrás da nossa música; a América foi, mas eram pessoas predominantemente brancas” (Mingus 1972 in Goodman 2013, p. 9). Por outro lado, insinua-se também uma cisão originária, instalada no momento mesmo do surgimento do jazz: “a própria sociedade, os sangue-azuis [...], não quer aceitar nada que o homem negro faz, como o jazz (eles impuseram a palavra ‘jazz’ na nossa música)” (Mingus 1972 in Goodman 2013, p. 230). Parece ressoar aqui uma leitura como a feita pelo poeta e crítico musical Kenneth Rexroth, segundo a qual “[a]s fontes do jazz são influenciadas pelo conflito racial e social, mas o jazz em

si mesmo aparece inicialmente como parte do negócio do entretenimento” (Rexroth 1958, s/n, citado também em Goodman 2013, p. 24).

O texto escrito por Rexroth, um desses intelectuais brancos que se interessavam pelo jazz e que citavam a música de Mingus, foi publicado em 1958. O “velho blues” que norteia este trabalho foi gravado em 1961. Era um momento de inflexão na história do jazz, que articulava, na reflexão e nas práticas musicais, as duas cisões.

1.2. O tempo da crítica

Trata-se de um veredito cabal sobre o jazz.
– Adorno, em correspondência a Benjamin, (2014 [1936], p. 214)

No inverno de 1961, Adorno começa a ministrar uma série de preleções sobre música que, mais tarde, seriam publicadas sob o título de *Ideias para uma sociologia da música*. Essa obra contém o último dos mais conhecidos ensaios do autor que tomam o jazz como objeto de discussão, “Sobre música ligeira”, recolhendo ideias elaboradas ao longo de mais de vinte e cinco anos. A origem dessas ideias remete a um momento em que o cinema e o jazz eram as pontas de lança do processo de expansão e consolidação de um modelo norte-americano de cultura de massas, que mais tarde seria teorizado pelo próprio Adorno, em parceria com Horkheimer, no conceito de indústria cultural. A forma dessas ideias foi delineada, naquele mesmo período, em um famoso embate teórico.

Em 1936, foi publicado o famoso ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, de Walter Benjamin. Os percalços do texto são bem conhecidos, sobretudo no que se refere às sucessivas revisões exigidas pelos interlocutores de cuja aprovação a publicação dependia. Entre eles, como se sabe, estava Theodor Adorno. Inconformado com o lugar ocupado pela obra de arte autônoma no diagnóstico da “perda da aura”, e, mais ainda, com a esperança que seu colega depositava no cinema como meio para uma nova educação dos sentidos capaz de ser mobilizada na luta contra o fascismo, Adorno interpelou Benjamin com as seguintes palavras: “Você subestima a technicalidade da arte autônoma e superestima a da arte dependente” (Adorno 2012, p. 212). Então, recomendou a seu interlocutor que realizasse, por um lado, “uma penetração

dialética da obra de arte ‘autônoma’”, e, por outro lado, “uma dialetização ainda mais forte da arte utilitária em sua negatividade” (Adorno 2012, p. 212).

Em 1936, foi publicado o famoso ensaio de Adorno “Sobre o jazz” e, alguns anos mais tarde, o não menos conhecido “Sobre música popular” (1941)¹. É igualmente famosa a leitura da “negatividade” da arte utilitária que o autor apresenta nesses estudos. Ao reconhecer na produção e recepção do jazz um fenômeno exemplar do potencial mistificador da arte produzida no seio de uma sociedade capitalista massificada, Adorno colecionou, em vida e *a posteriori*, desafetos. Para muitos, ele exagerou na dose. Os mais condescendentes costumam relevar a radicalidade das suas afirmações destacando que o texto de 1936 fora escrito tendo em vista o reflexo do “hot jazz” em territórios europeus, inundados pela emergência do nazifascismo. A escuta do repertório de *standards* sendo executado por bandas militares permitia uma fácil associação entre o jazz e a submissão voluntária à ordem. O próprio autor aponta para o aspecto conjuntural de suas reflexões quando, em uma carta de 1949, afirma: “O ensaio em questão foi escrito na Europa, e muitos detalhes estão desatualizados” (Adorno 2006, p. 249). Por outro lado, argumenta-se que o estudo de 1941, escrito nos EUA no seio de um abrangente projeto de investigação empírica da música de rádio², não fora capaz de fazer a distinção, ainda turva para a época, entre o jazz comercial de tipo *Tin Pan Alley* e as práticas que começavam a se diferenciar do *mainstream*³. Tais ressalvas, entretanto, não dão conta de alcançar seu objetivo principal: delimitar, numa só tacada, um campo de validade restrito às observações de Adorno – que seria responsável pelo seu limitado poder de diagnóstico – e, ao mesmo tempo, preservar o filósofo dos ataques ferozes dos estudiosos da música popular. Na sequência daquela mesma carta, Adorno completa: “mas eu ainda mantenho hoje as concepções básicas [daquele estudo]”

¹ “Sobre o jazz” foi precedido por um escrito de 1933 intitulado “Despedida do Jazz”, do qual retira algumas de suas ideias fundamentais. Conferir Kuehn, Frank (2015).

² Conferir, por exemplo, Carone (2011).

³ Carone explica que, “[d]esde o fim de 1890 até 1950, foi consolidado um sistema que unificava as grandes editoras de música impressa (*sheets*), compositores, letristas, e *pluggers* para a produção, divulgação e distribuição da música popular norte-americana no país e no mundo. Esse sistema foi conhecido como *Tin Pan Alley* e só cedeu o seu lugar à indústria fonográfica a partir de meados de 1950. (Carone 2011, p. 167).

(Adorno 2006, p. 249). Em outubro desse mesmo ano (1949), o filósofo regressaria a Europa.

Em 1953, ano em que o Instituto de Pesquisa Social se reestabeleceu em Frankfurt, foi publicado o ensaio “Moda intemporal: sobre o jazz”, também de Adorno. Como o título do artigo já indica, tempo é a coordenada que orienta suas reflexões. A gênese deste texto é inseparável da experiência do tempo que o separa daqueles ensaios de 1936–41, motivados pela discussão com Benjamin. É a permanência do jazz enquanto mercadoria “em voga” ao longo desse período que, desta vez, motiva a retomada da crítica de sua natureza sócio-musical. Essa permanência se fez perceber, aos ouvidos de Adorno, como a experiência de uma contradição, que logo se anuncia no título do artigo. Sendo o tempo a própria essência da moda, como uma moda musical pôde se manter como fenômeno de massas ao longo de mais de 30 anos, parecendo não estar sujeita ao passar do tempo? Como não poderia deixar de ser, em Adorno, o desenvolvimento dessa contradição articula a constituição interna do fenômeno com a dialética materialista. Assim, as relações entre tempo musical e tempo histórico-social, mediadas pelo “sujeito do jazz” (o mesmo de 1936), se definem e reforçam mutuamente: trata-se de uma mesma temporalidade que, ao desdobrar-se nos bens culturais, recobre, reafirma e aprisiona a experiência. Numa formulação sintética, lemos:

Assim como nenhuma peça de jazz conhece, em um sentido musical, a história, como todos os seus componentes podem ser desmontados e remontados, e como nenhum compasso segue a lógica do decurso musical, assim a moda intemporal torna-se parábola de uma sociedade planejadamente petrificada (Adorno 1998, p. 121).

Com base no estudo inacabado de Max Weber sobre música, Juan José Carreras argumenta que a racionalização do tempo musical, impulsionada tanto pela “problematização do caráter temporal, fluido e esquivo do fato musical enquanto realização” quanto pelo desenvolvimento de meios técnicos como a notação musical racional, foi a porta de entrada para que o tempo histórico se instaurasse na música⁴: “O tempo musical da composição é tempo histórico,

⁴ “A íntima relação entre grafia musical, composição e racionalização do tempo fica patente na importância crescente que a explicação e o desenvolvimento da notação musical adquirem na práxis e teoria da música medievais e, precisamente, no peso que a discussão dos parâmetros temporais tem nessa teoria que, assim, passa de um paradigma fundamentalmente estático (de natureza grega, platônico-pitagórica, centrada em torno dos conceitos de sistema e consonância),

possibilita uma história da música ‘desde dentro’” (Carreras 2004, p. 282). É justamente esse tempo histórico que, segundo Adorno, estaria ausente no jazz. Em seu lugar haveria um tempo abstrato, que permanece essencialmente o mesmo apesar, ou melhor, justamente pela maneira como os elementos musicais são dispostos para conformar cada composição. Desse modo, ao invés de tempos qualitativamente distintos e reciprocamente determinados, reina no jazz a “monótona unidade [...] dos tempos sempre idênticos” (Adorno 1998, p. 129).

O processo de racionalização da música ao qual Carreras se refere, que incide tanto nos meios materiais quanto nas próprias técnicas e recursos composicionais, apresenta-se ao compositor como história sedimentada em um material musical. A autonomia daquele só poderia se realizar através deste, num diálogo em que o material, sobre o qual as intenções do compositor são trabalhadas, volta a agir sobre a consciência deste. Assim, a subjetividade do compositor se transforma pela experiência temporal em que aquilo que antes era abstração se torna realidade. Apesar de se questionar sobre a necessidade de se trabalhar o material musical na esfera da música de entretenimento, Adorno busca os motivos para que esta atividade seja substituída pela aplicação arbitrária de fórmulas e clichês. Ele os encontra, sobretudo, na submissão do jazz à esfera econômica:

A concorrência do mercado cultural provou o sucesso de um certo número de técnicas como a síncope, sons meio vocais e meio instrumentais, harmonia impressionista imprecisa e instrumentação opulenta de acordo com a regra do “não economizamos em nada”. Essas técnicas foram em seguida selecionadas e rearranjadas caleidoscopicamente em combinações sempre novas, sem que houvesse a menor relação recíproca entre o esquema do todo e os não menos esquemáticos detalhes (Adorno 1998, p. 121).

Ao ser submetida à heteronomia da esfera das relações de produção e consumo de bens culturais, a relação entre sujeito e material, que está na base da possibilidade da autonomia estética, é substituída por uma montagem arbitrária dos elementos musicais. Assim, as combinações sempre novas surgidas desse procedimento visam justamente barrar a emergência do novo enquanto elemento temporal intrinsecamente dinâmico, que Carreras vincula às relações entre historicidade e composição. A produção planejada, diz Adorno, “parece

a outro (aristotélica, centrado em torno de questões rítmicas e de sua *ars notandi*, inerentes à consideração da música polifônica como composição/texto)” (Carreras 1994, p. 279).

retirar do processo de vida todo o imprevisto, o imprevisível e o incalculável, privando-o assim do genuinamente novo, sem o qual a história dificilmente pode ser pensada” (Adorno 1998, p. 122).

Remeter a fundamentação da “paradoxal imortalidade do jazz” à esfera da economia permite estabelecer uma correspondência entre o tempo musical no jazz e a produção de mercadoria. Se foi justamente o tempo da produção econômica burguesa, o tempo do “trabalho que transforma as condições históricas” (Debord 2000, p. 116), que instaura o tempo histórico, irreversível, a vivência concreta desse tempo encontra-se bloqueada pelo desenvolvimento da própria sociedade que lhe deu origem. A manutenção da concentração do poder econômico que lhe é inerente depende, portanto, da “permanência de uma nova imobilidade *na história*” (Debord 2000, p. 118). Essa “nova imobilidade” “[é] o tempo da produção econômica, dividido em fragmentos abstratos e iguais, que se manifesta em todo o planeta como o *mesmo dia*.” (Debord 2000, p. 120).

Assim, retornamos ao mesmo ponto:

Quanto mais perfeitamente a indústria cultural erradica as diferenças, reduzindo com isso as possibilidades de desenvolvimento de seu próprio meio, tanto mais esta empresa, orgulhosa de seu dinamismo, aproxima-se de uma situação estática. Assim como nenhuma peça de jazz conhece, em um sentido musical, a história, como todos os seus componentes podem ser desmontados e remontados, e como nenhum compasso segue a lógica do decurso musical, assim a moda intemporal torna-se parábola de uma sociedade planejadamente petrificada (Adorno 1998, p. 121).

O “novo” neste retorno enfatiza justamente o bloqueio que a indústria cultural impõe ao desenvolvimento dos seus próprios meios, e que leva o dinamismo musical do jazz a ser a própria negação de um tempo musical dinâmico. O bloqueio que a indústria cultural projeta sobre essa música é símbolo do bloqueio que a sociedade projeta sobre o movimento dinâmico próprio das contradições sociais, de modo que a temporalidade estática e abstrata é a barreira com a qual essa sociedade represa o tempo dinâmico inerente ao desenvolvimento dos conflitos capaz de superá-la.

1.3. Sinais dos tempos

[E]les nos possuem Mingus. Se eles não nos possuem, eles nos tiram de cena. Jazz é negócio grande para o branco e você não consegue se mexer sem ele. Nós somos apenas formigas operárias. Ele possui as revistas, agências, gravadoras e todas as conexões que vendem jazz ao público.

– Mingus, Autobiografia, (1991 [1971], p. 188)

Adorno não se contradiz quando afirma, em 1949, que conserva os aspectos fundamentais de sua crítica ao jazz. “Moda intemporal” cria certo efeito de *dejavú* na recepção de seus textos. No pulso regular da crítica reaparece a síncopa como expressão da “esterilidade” do tempo musical no jazz. Se em algum momento ela esteve vinculada a práticas musicais potencialmente transgressoras, a leitura adorniana reafirma que, desde a industrialização dessa música, a síncopa teria sido neutralizada e incorporada ao ritmo da produção em cadeia de *standards*, de modo que seu caráter aparentemente “perturbador” jamais toca a uniformidade do “sempre idêntico” (Adorno 1998, p. 117). Assim, para criar um paralelo entre o “sujeito do jazz” e o fundamento social ao qual ele remonta – a saber, uma relação entre indivíduo e sociedade baseada na afirmação da individualidade enquanto potência impedida de se desenvolver, mutilada portanto –, Adorno reinvoca o palhaço⁵. E, ao reconhecer na síncopa a figura musical equivalente ao seu tropeço, afirma: “pensa-se em primeiro lugar no *clown* excêntrico ou fazem-se comparações com antigos cômicos do cinema. A manifestação de fraquezas individuais é revogada, e a hesitação [no original, *Stolpern*, tropeço] é confirmada como uma espécie de habilidade superior” (Adorno 1998, p. 127).

No mesmo ano da publicação de “Moda Intemporal”, 1953, a revista *Downbeat* traz à luz uma entrevista dada por Charles Mingus a Nat Hentoff⁶. A postura combativa que ele assumia diante da indústria do jazz⁷ se traduzia, por

⁵ A figura do palhaço aparece no ensaio de 1936 “Sobre o jazz” (Adorno 1989–90, p. 65–66).

⁶ “*Mingus in Job Dilemma, Vows 'No Compromise'*”. Não tive acesso à publicação em sua íntegra. Os fragmentos que dela citarei foram extraídos dos trabalhos de Hentoff (1957), Saul (2001), Rustin (2006) e Horton (2007). Hentoff, além de entusiasta do jazz e defensor dos direitos civis, manteve uma amizade duradoura com Mingus. Justamente em 1953, após um ano trabalhando como colunista, se tornou editor da *Dowbeat*, cargo que manteve até 1957.

⁷ Essa postura crítica não se limitava à esfera discursiva. Como destaca Saul, “Mingus fez um grande esforço para declarar sua independência da indústria musical e suas orquestrações de

exemplo, numa diferenciação entre as práticas realmente criativas e as imitações que delas foram feitas visando o sucesso comercial. Chama a atenção o termo que ele emprega para referir-se a essa situação. Em suas próprias palavras, “caímos agora na standardização” (Hentoff 1957, s/n).

Nessa entrevista, Mingus também recorre à figura do palhaço. Segundo ele, “o palhaço tomou conta do jazz”, e, ironizando os espetáculos através dos quais essa música se afirmava como um dos principais produtos da indústria do entretenimento, ironiza:

bom jazz é quando o [*band*] *leader* pula sobre o piano, balança os braços e grita. Jazz fino é quando o tenorista joga o pé pro ar. Jazz excelente é quando ele vomita uma nota perfurante por 32 compassos e desaba sobre seus pés e joelhos. Um puro gênio do jazz se manifesta quando ele e o resto da orquestra correm ao redor do salão enquanto a sessão rítmica faz caretas e dança ao redor dos seus instrumentos. Os empresários faturam com esses artistas de circo como *jazzmen* porque “jazz” se tornou uma mercadoria para vender, como maçãs ou, mais precisamente, milho [*corn*, brega] (*Apud* Horton 2007, p. 190–191 e Saul 2001, p. 398).

Desde 1914, afirma Adorno, o jazz se mantinha como fenômeno de massas. Em seu processo de industrialização, “os aspectos selvagens das práticas das primeiras *jazzbands* de Chicago e do Sul do país, especialmente em New Orleans, amenizaram-se com a crescente comercialização e com a ampliação do público” (Adorno 1998, p. 117). E, frente as reivindicações de que os elementos africanos presentes na formação do jazz popular sejam interpretados como signos de resistência cultural, Adorno rebate:

a presença de elementos africanos no jazz não pode ser posta em dúvida mas também não há dúvida de que toda espontaneidade nele foi acomodada, desde o início, a um esquema rígido, que associou e continua a associar ao gesto da rebeldia também a disposição à obediência cega (Adorno 1998, p. 118).

Articulam-se, nessas citações, duas concepções fundamentais da reflexão adorniana: “a disposição para a obediência” favoreceu a standardização. O caso

gosto popular. [...] ele estava tão obcecado com a autonomia de sua própria arte quanto com as maquinacões comerciais de selos discográficos, promotores, críticos e audiências [...] Mingus lutou por seu nicho no interior do mundo corporativo do jazz lançando ataques de guerrilha de alto conceito, sub-financiadas, e de vida curta, a quase todo setor de uma indústria que, segundo ele, ‘rendeu milhões aos nossos senhores [de escravos]’” (Saul 2001, p. 396–97).

da síncopa é exemplar dessa situação. Uma vez que os *standards* são determinados por uma estrutura abstrata, que subjaz o curso específico da música e que existe independentemente dele, qualquer potencialidade individual é absorvida e neutralizada dentro do esquema pré-figurado e recheado de clichês e fórmulas facilmente digeríveis. Assim, qualquer elemento que possa desafiar o esquema geral do *standard*, devido a sua “disposição para a obediência”, se transforma em potência mutilada e, desse modo, corresponde à expressão musical do tipo social dominante, ao qual Adorno se refere, valendo-se da teoria psicanalítica, como castrado.

“The Clown” é o nome do disco que Mingus lançou em 1957. Na faixa que dá nome ao disco, um narrador conta a história de um palhaço que conquista a fama entretendo a audiência com números que lhe mutilam o corpo. O trajeto em que o palhaço se torna consciente da eficácia da relação direta entre auto-mutilação e fama conquistada é o mesmo trajeto que faz com que a sua visão sobre a realidade, antes colorida, se torne cinza. Ele morre no auge da fama, com inúmeros contratos para assinar e com seu empresário tramitando negócios ao telefone 24 horas por dia. A crescente auto-submissão do palhaço às exigências do sucesso, exigências essas que maltrataram o seu corpo até a morte, é também a sua crescente conscientização em relação às regras do jogo. No texto da contracapa do LP, Hentoff cita justamente o fragmento da entrevista que realizara em 1953 com Mingus no qual o músico critica a “estandardização” do jazz.

2. Composição e performance: o tempo cindido

2.1. O excêntrico

A lembrança das origens anárquicas, que o jazz compartilha com todos os movimentos de massa atuais, foi inteiramente reprimida, mesmo que ainda consiga sobreviver abaixo da superfície. O jazz como instituição é algo dado, taken for granted, limpo e asseado

– Adorno, *Moda intemporal*, (1998 [1953], p. 126).

O excêntrico, diz Benjamin no estudo sobre “A obra de arte”, foi o precursor das figuras cômicas que se instalaram confortavelmente no cinema e que, provocando o riso pelo *nonsense* ou pelo grotesco, tinham efeito terapêutico

sob as tensões acumuladas no inconsciente (2014, p. 103). Também neste ponto o ensaio benjaminiano teve seus desdobramentos no pensamento de Adorno⁸. Já no texto de 1936, ele aparece dialeticamente ligado ao palhaço, diferenciando-se deste pela integração social “por cima”: “Ele é, como o palhaço, o doido e o outsider, e pode bem beirar o ridículo. Mas a sua exclusão manifesta-se imediatamente – não como impotente [...], mas ao invés, como superioridade, ou a aparência dela” (Adorno 1989–90, p. 65). Mais tarde, junto com Horkheimer, ele afirmou que a indústria cultural neutralizava o *nonsense* ao transformá-lo em dispositivo narrativo que evita o desenvolvimento coerente da ideia:

Toda ligação lógica que pressuponha um esforço intelectual é escrupulosamente evitada. Os desenvolvimentos devem resultar tanto quanto possível da situação imediatamente anterior, e não da Ideia do todo. Não há enredo que resista ao zelo com que os roteiristas se empenham em tirar de cada cena tudo o que se pode depreender dela. Por fim, o próprio esquema parece perigoso na medida em que estabelece uma conexão inteligível, por mais pobre que seja, onde só é aceitável a falta de sentido (Adorno; Horkheimer 1947 [2002], p. 128–29).

As similaridades com a análise do *standard* são notáveis. Mas vale aqui atentar para a continuação do argumento dos autores:

A tendência do produto a recorrer malignamente ao puro absurdo – um ingrediente legítimo da arte popular, da farsa e da bufonaria desde os primórdios até Chaplin e os irmãos Marx – aparece da maneira mais evidente nos gêneros menos pretensiosos. [... Neles] Exatamente como os objetos dos filmes cômicos e de terror, o pensamento é ele próprio massacrado e despedaçado (Adorno; Horkheimer 2002, p. 129).

Encontramos novamente aqui a reelaboração crítica da perspectiva benjaminiana: o excêntrico, precursor de Chaplin e dos irmãos Marx na arte popular, enquanto distensão crítica da linguagem pelo desvelamento do absurdo nela contido, é domesticado e absorvido como mecanismo racional de despedaçamento da ideia naquilo que nela haveria de consequente. Essa perspectiva faz eco àquele outro aspecto da crítica adorniana ao jazz, manifestado na mencionada carta de 1949, segundo a qual todo o potencial dissonante das práticas originárias do jazz fora absorvido e neutralizado no momento de sua industrialização graças a sua disposição para a obediência.

⁸ Na correspondência com Benjamin, Adorno afirma ser o excêntrico o tema central de seu estudo coetâneo sobre o jazz (Adorno 2012, p. 214).

Roland Kirk foi um dos saxofonistas que participaram da gravação do “velho blues” que comentei no início deste ensaio. Sua atuação no jazz foi marcada, sobretudo, por suas performances. Praticamente cego, Kirk subia ao palco com três saxofones (dois deles absolutamente inusuais) e um emaranhado de sirene, apito e pequenos instrumentos de percussão pendurados em seu pescoço. Além de tocar os três saxofones ao mesmo tempo, utilizando a técnica de respiração contínua, sua performance incluía outros aspectos músico-gestuais chamativos, como golpes em gongo e giros com mangueira de jardim. Tampouco era raro vê-lo tocar flautas de nariz (uma em cada narina) enquanto cantava ou tocava flauta transversal. Diz-se também que, inspirado em sonhos, mudara letras de seu nome original, Ronald, e, mais tarde, incorporara um segundo nome, Rashaan. Em suma, Rashaan Roland Kirk era uma figura excêntrica.

Mas ela não desponta no vazio. A excentricidade era um elemento tão recorrente no jazz que, em 1964, Nat Hentoff perguntava sobre a importância do culto da personalidade para essa música ao observar que,

frequentemente[,] parece que . . . para uma figura do jazz ser bem-sucedida, ela deve ter um traço de personalidade proeminente [...]. A aparente distintividade de suas personalidades – cômica, urbana, desdenhosa e apaixonada – aparece como a razão de ser de seu gênio como músicos e seu poder relativo como homens negros” (Hentoff *apud* Rustin 2006, p. 315).

A polaridade dialética que se estabelece entre o palhaço e o excêntrico se instalou, historicamente, nas próprias condições de exponibilidade da figura do negro no âmbito da cultura de massas em formação desde as décadas finais do século XIX⁹. Sendo uma caricatura de si mesmo e, ao mesmo tempo, repositório de habilidades naturais especiais (enquadradas no conceito de exótico), a figura do negro foi assim absorvida por aquela cultura¹⁰. Daí a insistência de Adorno com a síncope, a um só tempo tropeço e signo de alteridade cultural, ambos

⁹ Essa forma de exposição do negro tem importantes raízes no mundo colonial. Mbembe, por exemplo, afirma que “a lógica francesa das raças opera sempre por anexação do Outro racial e sua higienização no enredado trio de exotismo, frivolidade e divertimento” (2014, p. 121–22). A literatura sobre esse tema é extensa e multifacetada. Em relação ao âmbito musical, conferir, por exemplo, Scott (2011) e Magaldi (2013).

¹⁰ Fanon, ao criticar o livro de Mayotte Capécia (pseudônimo de Lucette Ceranus) e, através dele, o imaginário comum de branqueamento alimentado por mulheres negras da Martinica, comenta: “Em plena euforia mística, salmodiando um cântico encantador, Mayotte Capécia pensa que é um anjo que voa toda rósea e branca” (Fanon 2008, p. 60). Tanto aqui como em relação à obra Mbembe, agradeço aos comentários (e à generosa leitura deste artigo) de João Neves.

integrados. Mas é importante reconhecer o dinamismo interno dessa polaridade ao longo das décadas. Se num Fats Waller as habilidades musicais ainda se submetem à ação do cômico, num Thelonius Monk o polo do excêntrico começa a tomar para si o humor, invertendo o lugar do musical na performance¹¹. É assim que Rashaan Roland Kirk inclui um toca-fitas K-7 na parafernália pendurada em seu pescoço, reproduz uma gravação de Fats Waller junto ao microfone, e comenta:

Eu tenho todos os tipos de amigos me ajudando aqui na banda. [Solfeja um fragmento da gravação] Fats Waller não estava realmente se comportando mal. Ele simplesmente foi mal-entendido algumas vezes. Porque muita gente pensou que ele era uma piada. O homem realmente tocava piano, mas como ele estava rindo, brincando com as pessoas, fazendo-as rir, as pessoas colocaram de lado sua música e o descartaram como sendo um piadista¹² (Kirk s/d, s/n).

Na medida em que essa referência a Waller é uma clara alusão metalinguística que Kirk faz a sua própria performance, ela é também um comentário à história da exponibilidade e da inclusão do negro na cultura de massas, que coloca em cena o “processo ambíguo de inclusão perversa, [a] autocrítica e [a] inventividade tática”¹³. Na medida em que evidencia essa exponibilidade, tal performance também faz alusão à dinâmica própria da inclusão da vida negra na modernidade. O excentrismo de Kirk não confirma a teoria adorniana do “sujeito do jazz”, fundamentada na discrepância entre os ideais liberais e os mecanismos de dominação aos quais as pessoas estão submetidas numa sociedade de massas configurada pelo capitalismo monopolista, discrepância que transforma aqueles ideais no envoltório ideológico que justifica e oculta a própria dominação. Antes, aquele excentrismo aponta para um dos pontos cegos dessa teoria, que será discutido mais adiante.

¹¹ A emergência de músicos negros na indústria do jazz o longo da década de 1950 frequentemente dispensou o humor como elemento singularizador. Envolvidos pela “aura” da “genialidade”, a ênfase em sua aparição recaiu fundamentalmente no polo do excêntrico, seja no agressividade de um Miles ou de um Mingus, seja no exoterismo de um Coltrane.

¹² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=URS-P9Zt8IU> (min. 18:00 aprox.).

¹³ Cito o comentário oportuno que João Neves acrescentou à leitura que fiz da performance de Roland Kirk.

2.2. *Roland Kirk's Message*

Uma das características marcantes da música de Mingus, sobretudo a partir de finais dos anos 50, é o emprego de materiais do blues. Muitas vezes, esse emprego é inseparável da própria performance, não apenas por causa das idiossincrasias de timbre, articulação, ornamentação etc., ou das diferentes abordagens à improvisação, mas, sobretudo, pelas consequências dessa performance para a própria composição. Isso significa que certas peças, do ponto de vista composicional, dependem essencialmente da maneira como os músicos interpretam os parâmetros performáticos estabelecidos por Mingus; daí a importância decisiva dos instrumentistas que o acompanhavam¹⁴.

Isso é verificável, por exemplo, no “velho blues”. Do ponto de vista estrutural, seu ponto de partida é a cristalizada fórmula de 12 compassos dividida em duas seções simétricas e contrastantes estabelecidas nas convencionais tonalidades de Fá menor e Si bemol maior. Essa unidade contrastante é reelaborada do ponto de vista harmônico e métrico na seção dos improvisos a partir das constantes mudanças de andamento (Fig. 1). Via de regra, essas mudanças não eram combinadas antecipadamente; antes, faziam parte das intensas práticas de interação desenvolvidas nas agrupações de Mingus. Daí a importância do baterista Dannie Richmond, que trocara o saxofone pelo set de instrumentos de percussão por causa da insistência de Mingus, para o tipo de música que este passou a buscar desde meados da década de 1950. Tais estratégias performáticas exploravam amplamente não apenas as mudanças de pulsação, mas também o uso expressivo das microdefasagens do pulso interno de cada músico no contexto da interação. Roland Kirk aproveitou momentos específicos das sucessivas mudanças de andamento no “velho blues” para criar, com dois saxofones, linhas melódicas em uníssono e intervalos harmônicos de terça que, seja pelo contraste com as elaborações melódicas precedentes e subseqüentes (de caráter predominantemente ágeis e virtuosísticas), seja pela coerência das próprias linhas, soam como partes escritas (ponte) no interior da seção de improvisos (Figs. 2 e 3)¹⁵.

¹⁴ Sabe-se que Mingus valorizava e explorava as características particulares de cada músico que o acompanhava, levando-os a desenvolvê-las em direções inesperadas.

¹⁵ Jenkins descreve de maneira bem diferente essa seção de improvisos (cf. Jenkins 2006, p. 88–89). A interpretação que faço está apoiada em conversas com o Prof. Dr. Raphael Ferreira, a quem agradeço a interlocução.

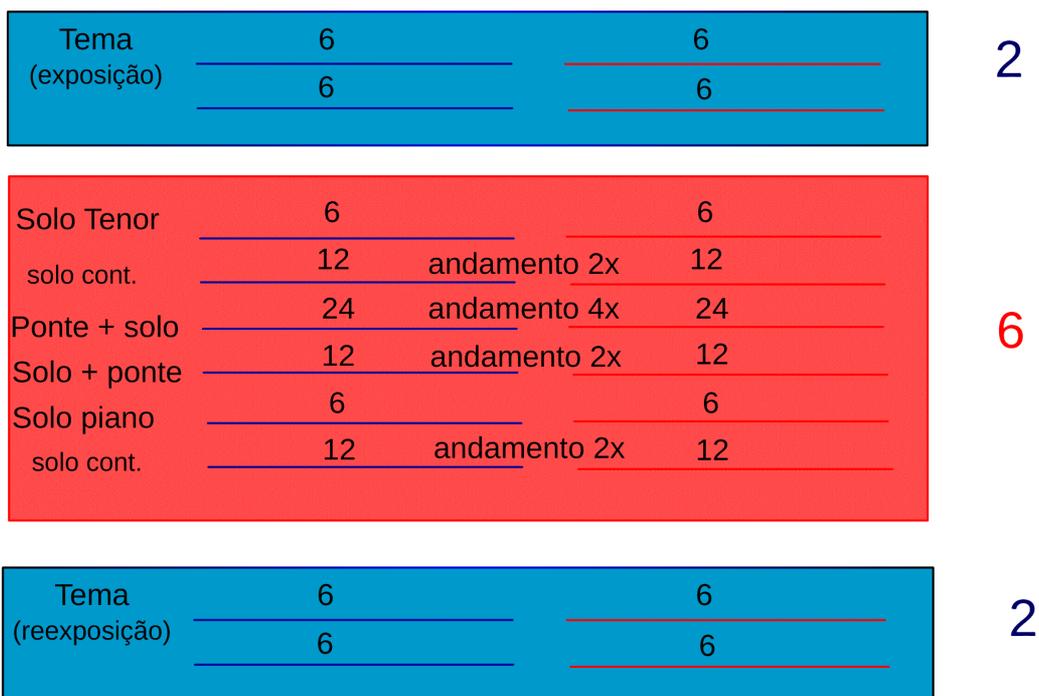


Figura 1: Esquema formal de “Old” Blues for Walt’s Torrin, explicitando as relações contrastantes entre os segmentos de 12 compassos¹⁶.

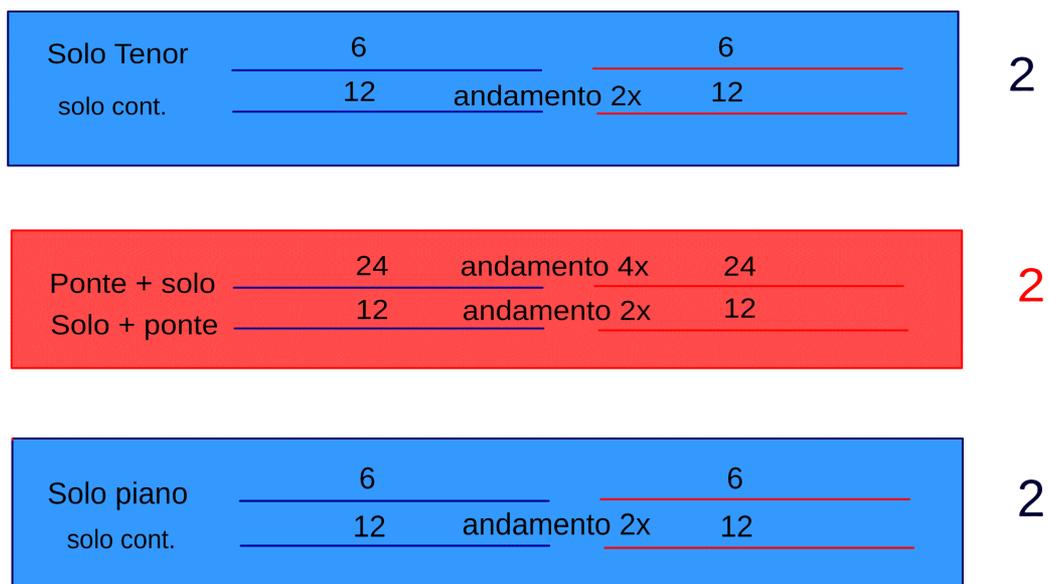


Figura 2: Esquema formal da seção de improviso de “Old” Blues for Walt’s Torrin, explicitando as relações contrastantes e a sensação das estruturas formais criadas pela performance de Roland Kirk.

¹⁶ Nesta e nas seguintes figuras, as cores azul e vermelho são empregadas para ilustrar visualmente as relações de contraste.

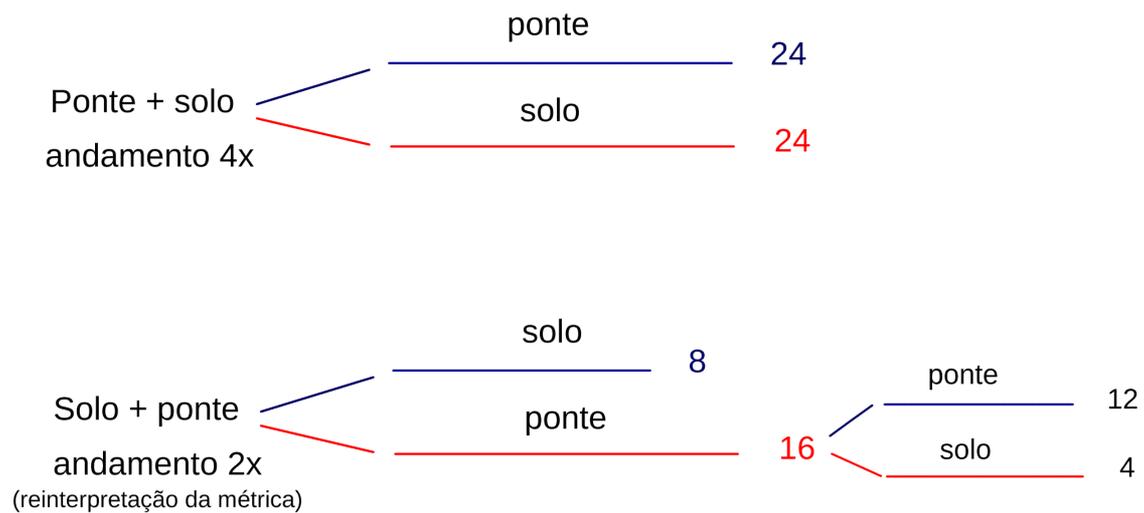


Figura 3: Esquema formal da estrutura central da seção de improviso de “Old” *Blues for Walt’s Torrin* explicitando as relações contrastantes entre as partes do improviso de Roland Kirk realizadas com saxofone solo e as partes realizadas com dois saxofones.

Mas não é apenas nos improvisos que a singularidade da performance tem implicação para a configuração da forma. Nas seções de exposição e reexposição nota-se que não há propriamente um tema, mas sim pequenos fragmentos de perfis melódicos cuja emergência e definição dependem, em grande medida, dos executantes¹⁷. Isso fica claro pela comparação entre a versão de 1961, lançada em 1964 no *Tonight at Noon* sob o título “Old” *blues for Walt’s Torin*, e a versão do LP *Mingus Plays Piano*, lançada no mesmo ano de 1964 e renomeada *Roland’s Kirk Message*¹⁸. Nessa última versão, o “velho blues” soa como uma improvisação a partir de inflexões do material blues dentro de um enquadramento harmônico específico. Assim, a gravação ao piano explicita a centralidade do elemento performático para a definição do material. A expressividade desse procedimento emerge, entretanto, da própria falta de definição do material performado no sentido da determinação clara da

¹⁷ A decisão de parar de escrever as partes de suas músicas foi uma decisão tomada por Mingus num momento crucial de sua trajetória em meados dos anos 50. A substituição da escrita das partes instrumentais por instruções orais em 1954 (Santoro 2011, p. 109–110) coincide com a fundação do *Jazz Workshop*, iniciativa estético-musical-empresarial de Mingus que voltará a ser mencionada ao longo deste trabalho. Minha principal referência sobre esse tema foi o trabalho de Scott Saul (2001).

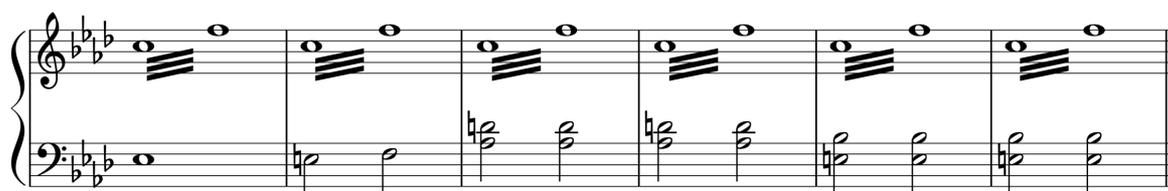
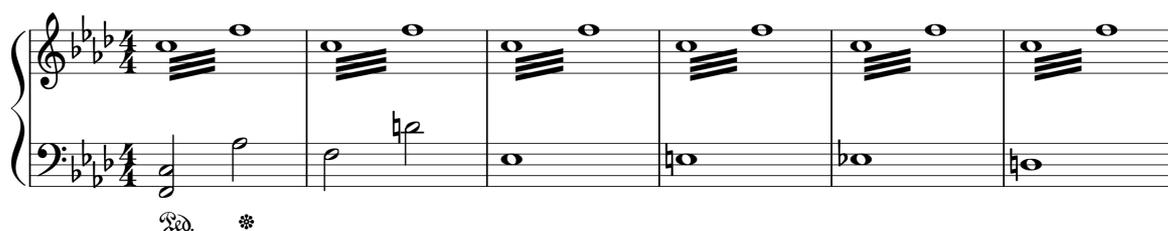
¹⁸ É provável que a força da performance para o resultado final da gravação tenha sido a principal razão para que Mingus rebatizara a composição.

articulação entre alturas e ritmo. Isso fica evidente quando é apresentado, ao piano, o “clichê” blues explorado como material contrastante no início da exposição temática. Na gravação de 1961, é possível representá-lo graficamente como



Exemplo 2: “Clichê” disparador da performance que compõe a textura polifônica na seção de exposição temática de “Old” Blue for Walt’s Torrin (transcrição do autor).

Já na gravação ao piano o mesmo material apresenta-se de maneira ainda mais turva, quase balbuciado. É como se o gesto performático se sobrepusesse à necessidade de clareza na apresentação do material. Nesse sentido, é interessante notar como a sensação temporal produzida na relação entre a performance desse “clichê” e a pulsação dos instrumentos de base na gravação de 1961 se reapresenta, ao piano solo, na contraposição entre o trêmolo que constitui a ideia básica – ou melhor, um esboço de uma ideia que nunca se enuncia claramente – e as notas na mão esquerda que estabelecem o pulso e sugerem a harmonia (Ex. 3):



Exemplo 3: Início reexposição da seção temática de *Rolank Kirk’s Message* (min. 0:44 a 1:05). Transcrição do autor.

O “velho blues” e a “mensagem de Kirk” foram lançados no mesmo ano de 1964. Ambos os títulos são intercambiáveis: à peça ao piano solo caberia perfeitamente o de *Old Blues for Walt’s Torin*, na mesma medida em que *Roland*

Kirk's Message se ajusta à gravação do Jazz Workshop. Essa maleabilidade não é sinal de indiferença ou arbitrariedade. Ela aponta, isso sim, para o núcleo opaco do conceito de composição implicado nessa peça, estabelecido em torno daquilo que escapa à abrangência e à determinação histórica desse conceito. Nesse sentido, ambas as gravações se complementam e explicitam o que está em jogo nesse blues: dar expressão àquilo que, na performance, permanece como inarticulado na apresentação do material, e que, no entanto, tem força de configuração. No início deste ensaio, relacionei o adjetivo “velho” com a temporalidade específica produzida pela interação coletiva. A comparação entre as duas gravações explicita a substância da performance evocada pelo adjetivo e, ao mesmo tempo, a conecta com o elemento temporal. Essa busca pelo inarticulado, enquanto substância performática, se comunica com um aspecto da história da música negra norte-americana que Fumi Okiji coloca em primeiro plano ao afirmar que, na performance dos antigos músicos de blues,

[h]á um jogo entre designação direta e precisão indescritível. Som bruto pode deslizar em palavra e em música, se tornando música e palavra em graus variados. Palavras mastigadas e frases musicais corrompidas nos permitem compartilhar aquilo que somos incapazes de dizer em linguagem direta (Okiji 2018, p. 79).

Elaborar essa relação historicamente constituída entre linguagem e expressão a partir da teoria adorniana pode contribuir tanto para a revisão de certos aspectos dessa própria teoria quanto para ampliar a compreensão da música de Mingus.

2.3. Material musical, consciência e dupla-consciência

Só se abandona o blues quando se deixar de dizer “negro” ou “preto”. [...] Quando eles começarem a nos chamar de cidadãos de primeira classe – o que nunca acontecerá [...] – então talvez não exista mais razão para o blues [existir] (p. 227)

– Mingus em entrevista a Goodman em 1972 (Goodman 2013, p. 227)

a obra expressiva negra não pode deixar de lançar luz sobre as (im)possibilidades da vida negra.

– Okiji 2018, p. 4

Discuti anteriormente a ideia de que o tempo histórico se instala no interior da própria música através de uma progressiva racionalização de seu material pautada pela possibilidade da previsão e do cálculo de seus parâmetros constitutivos¹⁹. Elaborando essa matriz weberiana, o conceito material musical em Adorno orienta a leitura da história para captar os momentos em que esse domínio consciente do material musical aponta para um movimento de progressiva autoconsciência artística. Não por acaso um ponto de inflexão decisivo nessa relação se dá na virada do século XVIII para o XIX, quando a autonomia enquanto conceito e ideal se espalha nos mais diferentes âmbitos da vida social, inclusive o musical. A relativa autonomia da criação musical, conquistada num intenso diálogo entre consciência artística e material musical, se realiza no próprio processo composicional, que se decanta como texto. É nele que pode se inscrever o momento de verdade da composição²⁰. O descolamento da performance implicado nesse processo de racionalização não significa sua ociosidade. Apesar de ter-se tornado um momento problemático da obra, esta não a dispensa porque dela depende a expressão sensível do seu teor de verdade.

A música negra norte-americana entra definitivamente no âmbito da escrita musical no seio da cultura de massas cosmopolita que se expandia em finais do século XIX. Scott demonstra como características associadas a essa música, tais como a sincopação, a estrutura responsorial, os modelos pentatônicos, a *blue note*, entre outras, foram decantados de maneira estereotipada na escrita do repertório de entretenimento a partir da representação caricata e depreciativa feita pelos *black-face minstrels* (Scott 2011, p. 144–170). Examinando o impacto dessa cultura cosmopolita no Rio de Janeiro, Magaldi argumenta que, ao serem incorporados à cultura de massas por meio desses estereótipos de alteridade diluídos na sintaxe da música de salão, os músicos negros ficaram privados dos meios para representarem a si próprios (Magaldi 2013, p. 74). Esses estereótipos são meios pelos quais a população afro-descendente ganha visibilidade como o “outro”, visibilidade que se realiza “dentro dos limites de uma bem definida e rentável convenção de entretenimento de massa” (Hick *apud* Madalgi 2013, p. 79). A especificidade da vida negra, cindida entre o que se é para si e o que se é para outros, foi teorizada,

¹⁹ Para uma discussão mais detalhada, cf. Rezende 2012; 2014.

²⁰ Sobre a relação entre a obra de arte e seu teor de verdade, ver Adorno (1982) e Benjamin (2009).

ainda no século XIX, nos conceitos de véu e dupla-consciência formulados por Du Bois. Ao reelaborar a teoria da dupla-consciência da pessoa negra à luz do pensamento adorniano sobre o jazz, Fumi Okiji cita a Jared Sexton para afirmar que “a vida negra não é vivida no mundo em que o mundo vive, mas é vivida de maneira subterrânea, no espaço sideral’. E esse para além [*beyond*] negro é impensável para o mundo” (Okiji 2018, p. 52). Nesse subterrâneo, permanece velado “aquilo que Du Bois lindamente descreve como ‘um país não descoberto, uma terra de coisas novas, de mudança, de experimentação, de esperança selvagem e realização sombria, de superlativos e itálicos – de poesia e prosa maravilhosamente misturadas’” (Okiji 2018, p. 37).

Como argumenta Paul Gilroy (2001) em sua crítica aos autores que teorizam a modernidade, esta tem na escravidão um de seus pilares constitutivos. Proponho aqui uma leitura dessa questão à luz da discussão anterior. Se o momento “progressista” da modernidade pode ser lido, pelo viés adorniano, como autonomia relativa e consciência de si alcançadas na relação dialética que estabelece com o material musical, relação essa que possibilita que a elaboração artística projete na obra de arte plasmada como texto um teor de verdade, é possível formular teoricamente e de maneira pura a sua contrapartida: uma música que, forçosamente velada pela escrita e cindida entre si e a representação de si, resguarde na performance a possibilidade de uma relação verdadeira consigo mesma. Quando Okiji complementa a citação de Sexton com a afirmação de que o “para além negro é impensável para o mundo”, ela está também recolocando o pensamento de Adorno sobre o jazz a partir de aspectos centrais da teoria desse mesmo autor, especificamente sua dialética negativa. Ela tematiza esse algo que resiste à identificação e à racionalidade instrumental, essa dimensão crítica da vida negra que resiste a sua própria aniquilação na assimilação feita de sua imagem. No blues, isso se conserva naquilo que vai além da codificação da sincopação, da *blue note*, do pentatonismo, da estrutura responsorial etc., e que consegue resistir apenas na performance. Na já mencionada carta de 1949, Adorno responde à indagação de seu interlocutor sobre a possibilidade do jazz ser traduzido em notação musical da seguinte maneira:

toda notação é, antes, uma maneira de fixar a música dentro de um continuum idiomático [tone-lingual] respectivamente dado. Até certo ponto, o jazz constitui esse modo de continuum *sui generis* [...] que de alguma

maneira é diferente daquele da música artística ocidental. Na medida em que se adentra nesse continuum, entretanto, é possível usar a notação na mesma medida em que é possível notar a música artística ocidental em seu continuum (Adorno 2006, p. 248).

Adorno pressupõe, portanto, que a notação musical se relaciona com o *continuum* idiomático da mesma maneira para a música artística ocidental e para a música negra norte-americana. Isso pode ser verdadeiro para uma parcela das práticas musicais nele circunscritas, mas não para sua totalidade. Quando se trata da matriz musical negra tal como pensada por Okiji, não são as possibilidades técnicas da escrita que estão em jogo, mas sim sua função histórica na formação dessa música e o acesso à linguagem que ela permite e, ao mesmo tempo, vela. É nessa cisão que se inscreve a possibilidade de expressão dessa música. Assim, a afirmação complementar de Adorno segundo a qual “a música viva só acontecerá se se entender o sentido da linguagem como um todo” (Adorno 2006, p. 248) precisa ser reelaborada para alcançar o aspecto expressivo dessa música negra: a música viva só acontecerá se se experimentar a cisão que marca sua participação na linguagem.

Reconstruindo a crítica adorniana ao jazz, Witkin afirma que “temporalidade pressupõe socialização, uma interação baseada na mediação e na diferença”, e, mais adiante, expande essa ideia dizendo que “a verdadeira socialização sempre é expressiva, Ela é a fagulha de reciprocidade pela qual o sujeito, imerso em relações sociais, traz à tona a vida social ‘desde dentro’” (Witkin 2000, p. 153). É essa temporalidade própria de uma “verdadeira socialização” que está desarticulada e represada no capitalismo avançado. Se ela pôde migrar para o interior da produção musical num momento de inflexão da modernidade, traduzindo-se em promessa de uma vida justa, sua existência problemática no século XX se traduz numa constituição igualmente problemática da temporalidade interna da obra musical.

Enquanto dimensão constitutiva da modernidade, à população escravizada sempre foi negada a possibilidade de uma “verdadeira socialização” e, com ela, a utopia de uma vida justa. Daí também as dificuldades de articulação temporal da música negra nos termos da modernidade europeia. Fragmentada e forçadamente velada, “a experiência moderna negra foi inaugurada em horror dentro de uma ‘zona de não-comunicabilidade’”. “Apropriando-me de uma máxima de Adorno para Samuel Beckett”, segue Okiji, “poderíamos dizer em relação à canção negra que: ‘entendê-la só pode significar entender sua

ininteligibilidade'. De fato, a proliferação da expressão negra tal como o blues é efetivamente a amplificação dessa (desse direito à) opacidade", (Okiji 2018, p. 82). Na medida em que a cultura de massas se apropriou de maneira caricata de características rítmicas, melódicas e harmônicas da música negra, e, conseqüentemente, tornou-a visível a partir desses estereótipos, a performance se torna o lugar em que aquilo que está velado pode alcançar algum tipo de expressão. Esta, portanto, não assume feições bem delineadas de uma consistente articulação temporal interna de seus componentes. Antes, apropriando-me dos termos da autora que fundamenta minha reflexão, ela se manifesta como deformação e como desvio do imaginário dominante²¹. É nessa condição que a música, enquanto possibilidade de verdadeira sociabilidade (por mais precária que seja), se abre para a vida negra.

Colocando a ênfase na dimensão performativa da música negra, Okiji retoma também a ideia de um experimento no qual fosse possível ouvir, de maneira simultânea, diversas interpretações de uma mesma melodia, criando uma textura heterofônica capaz de explicitar em música esse elemento crítico da vida negra que resiste à assimilação. Se escutarmos bem os compassos iniciais do "velho blues" de Mingus encontraremos esse experimento em curso. O clichê blues deriva sua importância não de si mesmo, mas apenas da maneira como é performado²². A textura polifônica criada pela performance se torna a espacialização de uma heterofonia: várias vozes cantando um mesmo fragmento, produzindo distorções simultâneas de um estereótipo da música blues. Nessa interação, que depende fundamentalmente de uma escuta mútua atenta,

²¹ Segundo a autora, "A deformação é a obra de uma congregação de desvio. Ela não é de forma alguma um triunfo final consolidado de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos. Antes, ela é uma união da diferenciação – o fundamento ou um modelo para uma atitude ou ética que vê 'o pensamento de vários já não como hostil'. De maneira significativa, nosso entendimento usual de um indivíduo privado autônomo, atomizado, deve ser considerado uma abstração em relação à América negra. Aquilo que nós vemos através de seus olhos não é uma nostalgia de uma categoria de indivíduo agora morta, mas uma disposição para vandalizar a categórica suavidade da raça, frequentemente por meio de uma existência passiva e descompromissada, mas inevitavelmente crítica. É esse desvio dos ideais e imagens dominantes, ao invés de liberdade ou democracia, com que o jazz opera. (Okiji 2018, p. 27).

²² Uma afirmação de Okiji pode ser interpretada à luz desse fragmento da performance do "velho blues" de Mingus: "Os músicos estão 'performando em si mesmos', mas eles estão performando também com a imagem ou o conceito que o mundo tem deles [...] esse fardo é a condição fundacional da negritude" (Okiji 2018, p. 5).

identidade e diferença, os limites do eu e do outro, se articulam e se definem²³. Quanto mais se intensifica esse procedimento, mais importante se torna o pulso comum que o sustenta. A temporalidade resultante dessa interação é o produto de uma verdadeira sociabilidade, cuja significação em si permanece ininteligível, lançando “luz sobre as (im)possibilidades da vida negra” (Okiji 2018, p. 4). Neste ponto, onde as impossibilidades da vida se expressam em música, os extremos se tocam.

3. A música no tempo

3.1. O tempo da música e o tempo da crítica

A grandeza do jazz é que ele é uma arte do momento.

– Mingus, no encarte de *Blues & Roots*

O elemento individual moderno no jazz é tão ilusório quanto o elemento arcaico coletivo.

– Adorno, “Sobre o jazz” (1989–90 [1936], p. 60)

As complicações permanecem sem qualquer efeito: o *hit* remete a algumas poucas categorias básicas da percepção, conhecidas à exaustão, sendo que nada de verdadeiramente novo pode transcorrer, apenas efeitos calculados que temperam a mesmice sem colocá-la em perigo, fiando-se eles mesmos, uma vez mais, nos ditos esquemas (Adorno 2011, p. 93).

A palavra que insere certa perspectiva temporal nesse fragmento é “permanecem”, pois, de resto, ele parafraseia o argumento que Adorno apresentou nas publicações de 1936–41. E essa citação não é um momento artificialmente isolado, pois o texto de 1962 do qual ele foi extraído se estrutura em torno da retomada das principais teses de “Sobre música popular”. Como já comentei anteriormente, esse texto, assim como os demais que compõem o

²³ Em relação às práticas tradicionais do blues, Okiji destaca que, “Quando uma peça de blues é performada, ela desencadeia constelações de associações comunais, variando de outras versões de uma mesma letra ou melodia a uma mistura de inflexão, riff e tema [...]. O músico de blues é compelido a retornar a esses “mascons”, mas as repetições nunca são iguais; levado a uma propensão em direção ao desvio, suas respostas são sempre reformas, deformações e interrupções. [...] Ao atrair uma riqueza de distintas contribuições e estabelecer uniões de distinções, o blues permanece um acolhimento vivo, e em constante reforma, da diferença. (Okiji 2018, p. 29).

Introdução à sociologia da música, nasce das preleções ministradas por um já consagrado Adorno na Universidade de Frankfurt, iniciadas no inverno de 1961. Retrospectivamente, levando em consideração os três escritos aqui mencionados, a estrutura intemporal do diagnóstico de 1936-41 convive com pequenas figuras temporais que, entretanto, não têm consequências para o todo do argumento. Elas variam entre meras citações de práticas emergentes – *swing* e *bebop*, em 1953, e *swing*, *bebop* e *cool jazz*, em 1961 – até a inclusão de ideias que, potencialmente, poderiam servir como alavancas para uma revisão mais ampla do diagnóstico²⁴. Mas, juntando os cacos, é possível retrair nos próprios textos o arco temporal que os separa. Se em 1936-41 o jazz basicamente se confundia com “música popular”, em 1961 insinua-se a diferenciação que se desenrolava em suas práticas: fala-se dos “mais restritos círculos dos *experts* em jazz” e da “forma mais refinada” do jazz²⁵. Adorno comenta até mesmo os “méritos” do jazz frente à música ligeira, numa curiosa, apesar de intranscedente, afirmação que, entretanto, merece ser citada:

No interior da música ligeira, o jazz possui indiscutivelmente seus méritos. Em relação à idiotia da música ligeira derivada da opereta de Johann Strauss, ele possui proficiência técnica, presença de espírito, bem como a concentração que a música ligeira frequentemente desconstrói, apregoando da mesma maneira uma capacidade rítmica e sonora de diferenciação. O clima do jazz libertou os teenagers do mofo sentimental da música utilitária dos pais. Há de se criticar o jazz tão somente quando a moda intemporal, organizada e multiplicada por interessados, arroga-se moderna, e, tanto quanto possível, vanguardista. As formas de reação da época que adentraram no jazz não se refletem nele e tampouco se manifestam com liberdade, senão que se reduplicam em consentimento devocional (Adorno 2011 p. 103-04).

²⁴ O caso mais evidente é o dos *evergreens*, que, segundo Adorno, não apenas se aproximariam de uma realização concreta de uma “ideia inspiradora”, mas, ao fazê-lo, conservariam na esfera do entretenimento algo importante que a esfera da música séria, por desdenho, perdeu. (Adorno 1998).

²⁵ Esse movimento de diferenciação e especialização do jazz, em curso desde meados da década de 1940, ganhou força ao longo da década seguinte. A discografia de Mingus atesta isso: seu primeiro LP, lançado no mesmo ano em que Adorno, em carta, reforçava suas ideias básicas em relação ao jazz, era de caráter predominantemente comercial, enquanto sua produção de finais dos anos 50 se pautava por procedimentos composicionais e performáticos que ressoava nos mais restritos círculos dos *experts*.

Essa diferenciação entre jazz e música ligeira, e o esforço para devolvê-lo ao interior dela, reflete não somente o processo em curso nas práticas do jazz desde finais dos anos 40²⁶, mas também aponta para um dos elementos-chave que animou esse processo. A especialização e intelectualização do jazz foi alimentada tanto pelo contato com ideias e ideais da esfera da “música elevada”²⁷, quanto pelo movimento coetâneo de reconhecimento do jazz como música artística por intelectuais europeus resultante das longas turnês de músicos norte-americanos no velho continente. Nesse movimento, o jazz foi sendo reconhecido e legitimado cada vez mais como música negra²⁸, e isso ajudou a criar situações favoráveis para que ele pudesse ser protagonizado por negros. É nesse ponto que se cruzam o influxo de ideias e ideais da música intelectualizada branca com a reelaboração da experiência histórica negra com o jazz. Trata-se, como apontou Gilroy (2001), de repensar as categorias críticas do pensamento moderno a partir da recuperação histórica da violência sofrida pelas pessoas negras²⁹.

Para designar a maneira pela qual os músicos de jazz se valeram de ideias e procedimentos da vanguarda musical branca para desenvolver experimentações musicais nas quais a recuperação e reelaboração do passado

²⁶ Segundo Rustin, “Os anos 50 foram uma década crucial para o jazz. Abrangendo amplamente o período de finais dos anos 40 até o início dos anos 60, a era testemunhou o desenvolvimento de vários gêneros – Bebop, Hard Bop, Cool, Third Stream, e Free Jazz – e a morte de importantes inovadores, tais como o trompetista Fats Navarro, o saxofonista Charlie Parker e a cantora Billie Holiday. Eram abundantes as oportunidades comerciais, os músicos de jazz tiveram seu pico de festivais, casas noturnas, selos discográficos, salas de concerto, e turnês universitárias. Histórias acadêmicas do jazz, estudos biográficos de artistas do jazz, e representações literárias e fílmicas da cultura do jazz povoaram a paisagem” (Rustin 2006, p. 310).

²⁷ A visão crítica de Adorno em relação à aproximação do jazz com a música “elevada” já fora anunciada no artigo de 1936 (Adorno 1989–90, p. 68).

²⁸ Isso se reflete nos próprios textos de Adorno. Se, em 1936, ele colocava em questão a origem negra do jazz para situá-lo no cruzamento da música de salão com as marchas, em 1953 ele já parte do pressuposto de que “a presença de elementos africanos no jazz não pode ser posta em dúvida” (Adorno 1998, p. 118).

²⁹ No âmbito político da vivência musical, Rustin destaca que, “[u]ma vez que ideias de integração e democracia eram centrais para sua identidade como uma prática cultural há muito tempo, seus participantes viram a cultura do jazz como um barômetro do caráter nacional. [...] Mingus acreditava [...] que o estado do músico de jazz refletia as complexidades das políticas raciais, culturais, sociais e políticas dos Estados Unidos. [...] jazz era um mundo ‘real’ no qual o racismo estava institucionalizado de maneiras bem específicas” (Rustin 2006, p. 312).

eram um aspecto fundamental, George Lewis (1996) cunhou o termo *afrological*³⁰. À diferença das vanguardas europeias, cujo desenvolvimento histórico deu-se na progressiva eliminação de todo momento convencional em favor de uma organização racional e autoconsciente do todo musical a partir de uma reflexiva relação interna de suas partes constitutivas, a intelectualização do jazz negro se estruturou em torno da tematização da experiência negra na formação e desenvolvimento dessa música. É nesse ponto que o passado passa a ser reapropriável pelo presente, pois artistas como Mingus estabeleceram uma “conexão de longa data entre música negra e liberdade coletiva, conexão que começou com os *spirituals* dos escravos e resistiu no jazz primitivo” (Saul 2001, p. 390). A proximidade e a diferença são iluminadas, por exemplo, no sentido da decisão de Mingus de abandonar a escrita musical. O princípio da indeterminação, que Cage passara a praticar no início da década de 1950 como forma de superar justamente aquilo que fundou a historicidade interna da música “cultura” ocidental (discutida no início deste ensaio), deu sustentação à busca pelo reencontro do passado praticada no *Jazz Workshop* de Mingus. Daí a importância da performance, no presente, para dar determinação aos gestos esboçados no “velho blues”. Daí também a emergência do excêntrico em Rashaan Roland Kirk, no qual a figura do *entertainer*, pela qual o jazz se integrava à indústria, é enfeixada pela reverberação de procedimentos vanguardistas³¹.

Não se trata apenas de uma autoconscientização, mas, sobretudo, da possibilidade de articulá-la com a produção musical e com o posicionamento político, possibilidade aberta justamente pelo movimento de especialização e legitimação³². Essas relações ganharam contornos bem nítidos, por exemplo, no

³⁰ Tanto Gilroy quanto Lewis são autores que conheci recentemente graças as leituras e discussões nas reuniões semanais do grupo de pesquisa “Música popular: história, produção e linguagem” (CNPQ), liderado por Rafael dos Santo e José Roberto Zan.

³¹ A relação entre a vanguarda e o enterteinar é feita por Dr. Marigaux em seu já citado documentário sobre Roland Kirk disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=URS-P9Zt8IU>

³² Aqui também se explicita a distância que separava a música vanguardista da tradição culta ocidental da maneira como Mingus concebia as práticas musicais em torno do jazz. São notórias e enfáticas as suas asserções sobre as tentativas de aproximá-lo dessa vanguarda. Em uma delas, lê-se: “América nos deu uma coisa nova, chamada vanguarda, que ninguém nunca explicou para os negros. [...] Não deixo que ninguém me engane dizendo que são vanguardistas, que não precisam estudar – e convençam as crianças negras de que elas não precisam aprender a ler para tocar flauta, oboé, trompa e todos os instrumentos” (*in* Gabbard 2016, p. 17)

Jazz Workshop, depois que Mingus passou a encabeçá-lo em 1955³³. Sendo ao mesmo tempo uma busca estético-ideológica estabelecida no âmago das práticas musicais coletivas e uma maneira de contrapor-se ao *mainstream* no âmbito das relações de produção e consumo³⁴, o *Workshop* encabeçado por Mingus fundamentou-se numa ideia de liberdade afinada com as lutas negras por reconhecimento de seus direitos civis. Contrastando com a noção de liberdade como direito de escolha fundamentando essencialmente no consumo, noção construída e defendida pelos norte-americanos em oposição ao bloco soviético no contexto da Guerra Fria,

Mingus trouxe a luta por 'liberdade' para o território doméstico em nome daquilo que ficou inacabado. Marcada por sua volatilidade, a música de Mingus sugere que a liberdade teria que ser apreendida pela luta, uma luta que engajasse afro-americanos entre si, colocados contra sua audiência. Essa luta estava atada a uma incerteza fatal: o *Jazz Workshop*, ao reavaliar o papel da seção rítmica no jazz, ocupou um meio-termo entre a imprevisibilidade da ação direta e o caráter, próprio aos jogos, de estarem vinculados a regras [...] esse *modus operandi* estava próximo da estratégia do Movimento dos Direitos Civis de provocação pela não-violência: tanto Mingus como o Movimento testaram os princípios no calor de conflitos grupais instigados. Ambos eram parte do altamente democrático drama que o romancista Ralph Ellison [...] enquadrou sob a rubrica de "cooperação antagonística" (Saul 2001, p. 388)³⁵.

Importa aqui enfatizar como o processo criativo coletivo dirigido por Mingus, que tinha na performance seu momento fundamental, tornava a decisão musical tomada no contexto da interação entre os músicos uma força capaz de

³³ Inicialmente intitulado *Jazz Composers Workshop*, a iniciativa data de 1953, tendo origem em "uma série de concertos e ensaios no Putnam Central Club no Brooklyn, cujos participantes incluíam Thelonious Monk, Art Blakey, Kenny Clarke, John Lewis, Teo Macero, e John LaPorta. Do grupo do Putnam Central emergiu o *Jazz Composers Workshop*, um grupo frouxamente organizado de músicos interessados em composições colaborativas no jazz e na cooperação econômica (Gabbard 2016, p. 186). Jenkins afirma que a ideia inicial foi dissolvida por causa da personalidade autoritária de Mingus. Cf. Jenkins (2006, p. 30).

³⁴ Tirando a licença legal da frase "Jazz Workshop", Mingus a tomou como marca que nomeou a banda com que trabalhou desde 1954 até a sua morte, a editora de suas publicações musicais e "o selo discográfico que ele próprio fundou. Dito isso, o 'Jazz Workshop' era uma operação multifacetada cujo objetivo era cavar uma base de poder autônomo para Mingus dentro do jazz comercial" (Saul 2001, p. 389).

³⁵ Saul também destaca o quanto dessa proposta democrática foi inibida pelo próprio Mingus, devido ao caráter muitas vezes autoritário e violento com o qual conduzia as atividades no *workshop*.

configurar o resultado final. A dimensão autoconsciente da importância do aqui e agora da interação se explicitava no próprio método que, segundo Santoro, inspirou o *Workshop*. Nas palavras deste autor, Mingus empregava o termo

no mesmo sentido dos workshops dramáticos [que abundavam na Nova Iorque daquele período] – uma performance experimentada no momento, como dizem os atores. Ao invés de um produto final desvelado, as apresentações de workshop eram um processo em desdobramento. [...] Poderia-se dizer que Mingus reconcebeu o jazz como arte performática de maneira que o processo no âmago do músico - composição espontânea, como ele a chamava – fora dramatizada (Santoro 2011, p. 6).

Abrir mão da escrita musical foi uma decisão que não apenas potencializou essa dinâmica mas, ao mesmo tempo, possibilitou que ela se articulasse com outro aspecto fundamental do *workshop* de Mingus. Como já foi dito, a decisão tomada no aqui e agora também estava informada pela recuperação do passado da música negra norte-americana, o que implicava restrições seletivas em relação ao material que fundamentava o processo criativo e, ao mesmo tempo, concentrava a atenção nos aspectos performáticos dos elementos transmitidos oralmente que resistiam à representação gráfica. A eficácia desse processo dependia também de uma disposição psicológica específica que permitisse a emergência da opacidade constitutiva da experiência negra da modernidade no aqui e agora. Tal disposição era estimulada por outra estratégia empregada por Mingus nos *workshops*: a incitação ao conflito. Segundo Saul, provocações eram intencionalmente utilizadas para disparar a performance, visando dar voz “aos mais retorcidos, e às vezes menos articulados, estados emocionais” (Saul 2001, p. 390). Há, portanto, uma correspondência entre a emergência de uma experiência coletiva negra sedimentada em gestos performáticos e a irrupção de estados emocionais catárticos: em ambos os casos, ganham expressão conteúdos represados pela linguagem. Não por acaso, no texto do encarte do LP *Blues & Roots*, Mingus afirma que o jazz é uma arte do momento para, em seguida, lembrar de suas experiências musicais infantis. Segundo Rustin, “o compositor está continuamente lutando com a relação entre o tempo histórico, musical e biográfico em suas experiências” (Rustin 2006, p. 321). É exatamente essa relação tensa entre diferentes temporalidades que se manifesta nos compassos iniciais da composição que examinei neste ensaio, e que se traduz como ironia nas aspas que envolvem o adjetivo velho no título que a acompanha. Afirmei anteriormente que essas aspas remetem a uma articulação

entre a substância e a temporalidade resultante da performance coletiva. Essa substância é buscada no velho blues, e a temporalidade é produzida pela emergência dessa substância no presente. Uma breve incursão no presente da gravação é capaz de revelar um aspecto qualitativo decisivo do tempo que a circunda.

Gabbard afirma que o *Workshop* estava em seu auge no início da década de 1960 (2016, p. 68). Foi nesse período que Eric Dolphy, um dos músicos cuja performance caracterizava a sonoridade da música de Mingus, deixou o grupo. No mesmo ano em que isso ocorreu, 1961, Roland Kirk passou a fazer parte do *Workshop*. Uma vez que a música de Mingus dependia fundamentalmente das características de cada instrumentista, as implicações dessa mudança foram marcantes. Ainda segundo Gabbard, a contratação de Roland Kirk revelava muito da imaginação de Mingus no período (2016, p. 68). Essa “imaginação” tinha no blues um lugar seguro para se exercitar. A expansão de seu trabalho com essa música é visível nos anos de transição entre as décadas de 50 e 60, quando é gravado e lançado o *Blues & Roots*. Um interesse comum pelo blues velho, rouco, balbuciado, é um dos elementos que Santoro afirma ter aproximado Kirk de Mingus (Santoro 2001, p. 185–186). Ele menciona também a busca do saxofonista por resgatar instrumentos obsoletos, por ele rebatizados de Stirch e o Manzello, além de sublinhar que “ele tocava com o tipo de abandono disciplinado mas espontâneo” que Mingus buscava (Santoro 2001, p. 185–186). A “imaginação de Mingus no período” passou também por não incluir o trompete entre os instrumentistas de sopro – e, conseqüentemente, mudar a sonoridade já consolidada em seus conjuntos –, e trocar o contrabaixo pelo piano – abrindo mão da função que exercia em parceria com Dannie Richmond, com quem havia desenvolvido formas de interação que dotava de extrema maleabilidade a pulsação. Foi assim que entraram no estúdio da Atlantic Records no inverno de 1961 para gravar o LP *Oh Yeah*³⁶, o mesmo inverno em que Adorno deu suas preleções sobre sociologia da música. Enquanto este reforçava, com

³⁶ Jenkins também sublinha o momento especialmente criativo da trajetória de Mingus no início dos anos 60 ao comentar a sessão de gravação de *Oh Yeah*: “O próximo passo na grande carreira discográfica do baixista foi deixar o baixo de lado e concentrar-se no piano. Mingus estava imprevisível, e *Oh Yeah*, que marcou seu retorno à Atlantic Records, estava cheio de surpresas. Todas as ideias do blues e do gospel que Mingus nutriu em *Blues and Roots* floresceram louca e plenamente nessa sessão de 6 de novembro de 1961 (Jenkins 2006, p. 84).

alguma hesitação, suas convicções em relação ao jazz, o *Workshop* de Mingus ampliava suas experimentações reconfigurando as possibilidades de encontro de diferenças que fundamentava as suas práticas sócio-musicais. Abandono e disciplina criavam a tensão estruturante dessas práticas, na qual o primeiro só poderia ser alcançado pela segunda, abrindo uma janela temporal para que a emergência do passado pudesse se articular com o presente. As cisões que circunscreviam a história do jazz, tematizada no início deste ensaio, estabelecem a descontinuidade fundamental que possibilitava essa articulação. É através dela que o elemento individual e o elemento coletivo no jazz, entendidos como possibilidade de encontro e não como categorias ideologicamente hipostasiadas, se definiam mutuamente no momento da performance. A passagem de Kirk pelo *Workshop* foi meteórica³⁷ mas, nesse encontro, deixou uma mensagem, que o tempo recolheu.

A impermanência é a marca de uma música que se fundamenta na busca pelo elemento não identitário presente na performance. Mas, em relação ao recorte deste estudo, essa impermanência traduzida em música se conforma na articulação de diferentes determinações. À estético-ideológica, já discutida, soma-se a biográfica, sobre a qual basta sublinhar a agressividade e o teor das exigências com as quais Mingus recorrentemente tratava os músicos que o acompanhavam, que levavam à constante circulação de instrumentistas pelo *Workshop*. À determinação biográfica se associam as condições do próprio exercício da profissão musical, que levavam os instrumentistas a buscar constantemente melhores oportunidades financeiras e/ou artísticas. Eric Dolphy, músico negro, com quem Mingus constantemente se desentendia, deixou o *Workshop* para excursionar com Coltrane; regressou em 1963 ao *Workshop* e faleceu no ano seguinte, aos 36 anos. Roland Kirk, músico negro, lhe sucedeu por curto período de tempo; morreu em 1977, aos 42 anos. Assim como Kirk, Doug Watkins, músico negro, trabalhou poucos meses com Mingus; morreu aos 27 anos em um acidente de carro, pouco tempo após a gravação do “velho blues”. Booker Elvin, saxofonista negro que atuou na mesma gravação, passou a trabalhar esporadicamente com Mingus após alguns anos em que participou de maneira constante de sua agrupação; deixou o *Workshop* definitivamente em 1964

³⁷ Jenkins afirma que Rolank Kirk permaneceu no *Workshop* por apenas alguns meses. Cf. Jenkins (2006, p. 85).

e morreu em 1970, aos 39 anos. Dannie Richmond, músico negro, que atuou com Mingus durante décadas apesar das desavenças, frequentemente excursionava com outros artistas; morreu em 1988, aos 56 anos. Jimmy Knepper, o único músico branco a participar da gravação do "velho blues", parou de trabalhar com Mingus em 1962 depois que este lhe deu um soco na boca que o impediu de tocar por algum tempo. Morreu em 2003, aos 75 anos.

3.2. Sinais de fumaça

é necessário medir seriamente as coisas, não por medo da posteridade ou dos erros de apreciação, mas para que nada de vivo seja, ao mesmo tempo, destruído.

– Anne Seghers, em carta de 1939 a Lukács (*apud* Le Goff, 1990)

Não é coincidência que esse período efervescente de criatividade do *Workshop* coincida com a intensificação dos conflitos políticos envolvendo questões raciais. Quando, numa reunião de cúpula inter-racial de músicos promovida pela revista *Playboy* em 1964, Stan Kenton defendeu o retorno do “happy sound” no jazz, “Mingus protestou contra a desonestidade inerente em qualquer performer que busque tocar música feliz quando o mundo estava da maneira em que estava” (Rustin 2006, p. 312). Num plano mais amplo, a insatisfação que vem à tona no jazz negro é uma faceta da insatisfação mais ampla que começa a se manifestar em diferentes áreas da cultura de massas em finais da década de 1950 e que, uma década mais tarde, se generalizará, rompendo por um instante o ciclo intemporal da repetição neurótica, e levando a uma reorganização da própria indústria cultural³⁸. Era o capitalismo em movimento. A moda passou. O que teria sido da crítica do jazz se ela estivesse atenta aos sinais dos tempos?

³⁸ “As frestas já estão aparecendo”, dizia Edgar Morni em 1962 (p. 189). Elas apareceram também na realidade vivenciada por Adorno em Frankfurt nos anos iniciais da década de 1960, e se ampliaram até o esgarçamento no final da mesma década. Conferir Duarte (2021).

Bibliografia

1. Adorno, Theodor; Horkheimer, Max. 2002. A Indústria Cultural como mistificação das massas. In: _____. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
2. Adorno, Theodor; Benjamin, Walter. 2012. *Correspondência 1928–1940*. São Paulo: Editora UNESP.
3. Adorno, Theodor. 1998. Moda Intemporal – sobre o jazz. In: *Prismas: Crítica Cultural e Sociedade*. São Paulo: Ática.
4. Adorno, Theodor. 2011. *Música Ligeira*. In: Adorno, Theodor. *Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas*. São Paulo: Editora UNESP.
5. Adorno, Theodor. 1989–90. On Jazz. *Discourse*, v. 12, n. 1, p. 45–69.
6. Adorno, Theodor. 1982. On the problem of musical analysis. *Music Analysis*, v. 1, n. 2, p. 169–187.
7. Adorno, Theodor. 1993. Sobre música popular. In: Cohn, G. (org.). *Theodor Adorno: Sociologia*. São Paulo: Ática, p. 115–146.
8. Adorno, Theodor. 2006. *Towards a Theory of Musical Reproduction: Notes, a Draft and Two Schemata*. Cambridge: Polity Press.
9. Benjamin, Walter. 2014. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk.
10. Benjamin, Walter. 2009. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Ed. 34.
11. Carone, Iray. 2011. A face histórica de “on popular music”. *Constelaciones – Revista de Teoría Crítica*, n. 3, p. 148–178. Disponível em <<http://constelaciones-rtc.net/article/view/753>>.
12. Carreras, Juan José. 1994. La Historiografía Artística: La Música. In: Aullón de Haro, P. (ed.). *Teoría/Crítica*. Alicante: Universidad de Alicante.
13. Debord, Guy. 2000. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.
14. Duarte, Rodrigo. 2021. O movimento estudantil alemão na década de 1960 e a teoria crítica da sociedade: algumas anotações. *KRITERION*, Edição Especial, p. 207–223.
Disponível em <https://periodicos.ufmg.br/index.php/kriterion/article/view/29117/22987>
15. Fanon, Frantz. 2008. *Pele Negra, Máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA.

16. Gabbard, Krin. 2016. *Better git it in your soul: an interpretive biography of Charles Mingus*. California: University of California Press.
17. Gilroy, Paul. 2001. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34.
18. Goodman, John F. 2013. *Mingus speaks: interviews by John F. Goodman*. Berkeley: University of California Press.
19. Hegel, Georg W. F. 2009. *Princípios da Filosofia do Direito*. São Paulo: Martins Fontes.
20. Hentoff, Nat. 1953. Mingus in Job Dilemma, Vows “No Compromise”. *Down Beat*.
21. Horton, Ernest. 2007. *Charles Mingus and the Paradoxical Aspects of Race as Reflected in His Life and Music*. Tese de Doutorado em Filosofia. Pittsburg: Faculdade de Artes e Ciências da Universidade de Pittsburg. Disponível em <<http://d-scholarship.pitt.edu/6851/1/ERonHortonDissertation.pdf>>.
22. Jenkins, Todd S. 2006. *I Know What I Know: The Music of Charles Mingus*. California: ABC-CLIO.
23. Kuehn, Frank M. C. 2015. Adorno e o Jazz: uma questão de gosto, desgosto ou miopia? In: Freitas, Verlaïne et al. (orgs.). *Gosto, interpretação e crítica*, v. 2. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em <https://www.academia.edu/7874978/ADORNO_E_O_JAZZ_uma_quest%C3%A3o_de_gosto_desgosto_ou_miopia>.
24. Le Goff, Jacques. 1990. *História e memória*. Campinas: UNICAMP.
25. Lewis, George. 1996. Improvised Music After 1950: Afrological and Eurological Perspectives. *Black Music Research Journal*, v. 16, n. 1, p. 91–122. Disponível em <<https://www.amherst.edu/media/view/58902/original%20%20Lewis+-+Improvised+Music+after+1950-+Afrological+and+Eurological+Perspectives+.pdf>>.
26. Lima Rezende, Gabriel S. S. 2012. Da separação entre “meios técnicos” e “volição artística”, e de seus desdobramentos na sociologia da música de Max Weber. *Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa*, n. 6, p. 131–158. Disponível em <http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/bitstream/20.500.11997/17995/1/escritos%206_06_da%20separacao.pdf>.
27. Lima Rezende, Gabriel S. S. 2013. La racionalización de la música comoperspectiva analítica: aporte teórico para la reflexión sobre las relaciones

- entre música y religión. *TRANS–Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*, n. 17, p. 1–29. Disponível em <<https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans-17-03.pdf>>.
28. Magaldi, Cristina. 2013. Cosmopolitismo e world music no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música Popular em Revista*, v. 2, p. 42–85. Disponível em <<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/12883>>.
29. Mbembe, Achille. 2014. *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Antígona.
30. Mingus, Charles. 1991. *Beneath the Underdog: His World as Composed by Mingus*. New York: Vintage.
31. Morin, Edgar. 1967. *Cultura de massas no século XX – Espírito do tempo*. Rio de Janeiro: Forense.
32. Rexroth, Kenneth. 1959. *Some Thoughts on Jazz as Music, as Revolt, as Mystique*. *Bird in the Bush*. New York: New Directions. Disponível em <<http://www.bopsecrets.org/rexroth/jazz.htm>>.
33. Rustin, Nichole T. 2006. Cante Hondo: Charles Mingus, Nat Hentoff, and Jazz Racism. *Critical Sociology*, v. 32, n. 2, p. 309–31. Disponível em <<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1163/156916306777835394>>.
34. Santoro, G. 2001. *Myself When I Am Real: The Life and Music of Charles Mingus*. New York: Oxford University Press.
35. Saul, Scott. 2001. Outrageous Freedom: Charles Mingus and the Invention of the Jazz Workshop. *American Quarterly*, v. 53, n. 3, p. 387–419. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/30041899>>.
36. Scott, Derek. 2011. *Sounds of the Metropolis*. New York: Oxford University Press.
37. Witkin, Robert. 2000. Why Did Adorno “Hate” Jazz? *Sociological Theory*, v. 18, n. 1, p. 145–70.

Sobre os autores

Cristina Catherine Losada (losadacc@ucmail.uc.edu) é professora titular de teoria musical no Conservatório da Universidade de Cincinnati. Publicou artigos no *Music Theory Spectrum*, *Music Analysis*, *Journal of Music Theory*, *Music Theory Online*, *Music Theory and Analysis*, *Journal of Mathematics and Music*, *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* e *Quaderni di Matematica*, bem como ensaios na coleção *Twentieth Century Music and Mathematics* e um a ser publicado no livro *Cambridge Companion to Serialism*. Sua pesquisa se concentra na música pós-tonal, na música de Pierre Boulez, técnicas serialistas avançadas, teoria das transformações, *collage* musical e na música pós-1950. A Dra. Losada foi a vencedora do prêmio *Outstanding Publication Award* (2016) da *Society for Music Theory* por seu artigo publicado no *Music Theory Spectrum* sobre Pierre Boulez. Ela é uma pesquisadora *Fulbright*, tendo obtido uma bolsa para um programa de extensão da disciplina de teoria musical na Colômbia e da Fundação Paul Sacher para suas pesquisas sobre a música de Boulez. Ela foi presidente da *Music Theory Midwest* e membro do comitê executivo da *Society for Music Theory*.

April Wu (augustmacleod1@gmail.com) é Bacharel em Música (honra de 1ª classe) e Mestre em Antropologia (honra de 1ª classe) pela *University of Oxford*. Seus interesses de pesquisa abrangem várias disciplinas, incluindo a musicologia histórica (séculos XVII a XX), o pianismo do século XIX, Schubert, Chopin, Wagner, a hermenêutica e a filosofia da música, a antropologia da música, a antropologia da religião e a antropologia filosófica. Atualmente, ela atua como professora na Nova Alexandria, uma ONG de filosofia que promove o pensamento humanístico para estudantes do ensino médio e nível universitário em todo o mundo.

Bernhard Rainer (brainer@web.de) nasceu em Zell am See (Áustria), estudou musicologia em Viena e trombone em Graz, Viena, Londres e Basel. É professor sênior da Universidade de Música e Artes Cênicas em Graz (teoria musical histórica) e também leciona no IES de Viena (prática performática histórica). Sua pesquisa se concentra no renascimento (Orlando di Lasso e a Capela da Corte da Baviera e Músicos da Corte de Habsburgo) e romantismo (prática instrumental e vocal, gravações de época e organologia).



Marisa Milan Candido (marisamilancandido14@gmail.com) é pianista, Bacharel em Piano pela Faculdade Santa Marcelina, com bolsa integral, e Mestre em Música pela UNICAMP (CAPES), na qual realizou a dissertação *Estéticas cruzadas: rupturas e deslocamentos em Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe e Eunice Katunda a partir de obras para piano compostas entre 1948 e 1952*. Atualmente desenvolve pesquisa de Doutorado em Música na ECA-USP sobre a pianista e compositora Eunice Katunda.

Amilcar Zani Netto (amilcarzani@gmail.com) é pianista, docente e pesquisador. Prof. Titular aposentado do Departamento de Música da ECA/USP, seus estudos, performances e pesquisas focalizam o Romantismo em Robert Schumann e a produção da Segunda Escola de Viena - com ênfase na Coleção Clara e Edward Steuermann - e seus desdobramentos.

Eliana Monteiro da Silva (ms.eliana@usp.br) é pianista e Bacharel em piano pela Faculdade Carlos Gomes. Fez Mestrado, Doutorado (FAPESP) e Pós-Doutorado em Música na ECA-USP, onde atua como pesquisadora-colaboradora e professora na Pós-Graduação. É autora dos livros "Clara Schumann: compositora x mulher de compositor" e "Compositoras Latino-americanas: vida, obra, análise de peças para piano". Integra os grupos de pesquisa "Sonora músicas e feminismos", "Mygla" e "Polymnia".

Cintia Campos (cintia.campos.scs@gmail.com) é Mestre em Música pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2020) e Bacharel em Regência pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2015). Atua principalmente como regente e pianista de alguns grupos corais em Jundiaí, destacando o trabalho de pianista e assistente do Coral Municipal de Jundiaí.

Yara Caznok (yara.caznok@unesp.br) é professora Assistente Doutora da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), desde 1994. Atua principalmente nas áreas de harmonia, teoria, análise, educação musical e formação de professores, tanto na graduação quanto na pós-graduação. Responsável pela criação e Coordenação do Projeto de Extensão Da Capo - Curso Preparatório para o Vestibular de Música. Foi Coordenadora do Conselho de Cursos de Bacharelado e de Licenciatura em Música do Instituto de Artes da UNESP, campus São Paulo de setembro de 2012 a agosto de 2016.

Angelo José Fernandes (angelojf@unicamp.br) tem se destacado com grande sucesso por sua dedicação à música vocal e à pedagogia do canto. É docente do Departamento de Música do Instituto de Artes da UNICAMP, sendo

responsável por significativa produção artística e acadêmica. Doutor em Música, tem se dedicado ao estudo da técnica vocal nos diversos períodos históricos e sua aplicação na performance atual, além de liderar um grupo de pesquisa que estuda a obra vocal do compositor mineiro Carlos Alberto Pinto Fonseca de quem foi aluno. É diretor artístico do Coro Contemporâneo de Campinas e do Ópera Estúdio UNICAMP.

Felipe de Vasconcelos (felipemendes21@gmail.com) é Doutor em Música pela UFMG (bolsista Capes), orientado pelo Prof. Dr. Oiliam Lanna, e Mestre em Música pela UFRGS (bolsista CNPq), orientado pelo Prof. Dr. Celso Chaves. Atuou como professor auxiliar na FAMES e como professor substituto na UFMG. Compositor premiado no Brasil, Chile e Estados Unidos. Tem se dedicado à composição, regência e pesquisa. Atualmente realiza Estágio Pós-Doutoral na UFMG.

Sergio Kafajian (1967) (kafajian@uol.com.br) obteve seu Mestrado junto à *Brunel University* (Londres) e Doutorado junto à UNESP. Entre 2016 e 2020, desenvolveu pesquisa de Pós-Doutorado no Departamento de Música da USP. Em 2017, atuou como *Visiting Scholar* na *NYU Steinhard* (NY). Entre os prêmios recebidos, destacam-se os *Prix Residence* (1998), *Prix pour oeuvre electroacoustic avec instrument* (2008) – ambos no Concurso Internacional de Música Eletroacústica de Bourges (França) –, os Prêmios de Composição Clássica da Funarte (2009, 2014) e o Prêmio de Composição Orquestral Gilberto Mendes (2008). Atua como professor na Faculdade Santa Marcelina (FASM) desde 2001, ministrando aulas nas áreas de Composição, Música Contemporânea, Música Eletroacústica e Análise Musical.

Silvio Ferraz (sp-1959) (silvioferraz@usp.br), é professor do curso de composição na USP. Entre 2002 e 2013 foi professor do departamento de música da UNICAMP. Estudou composição com Willy Correa de Oliveira, Oliver Toni e Gilberto Mendes, Brian Ferneyhough e Gérard Grisey. É Doutor em Comunicação e Semiótica, Livre Docente pela Universidade de Campinas, autor de *Música e Repetição: aspectos da questão da diferença na música contemporânea* (SP: Educ/ Fapesp, 1997), *Livro das Sonoridades* (Rio: 7 letras, 2004). Desenvolve projetos no campo da composição musical contemporânea, com ênfase no estudo tempo na música refletindo dimensões sobretudo da filosofia de Henri Bergson e Gilles Deleuze.

Ana Miccolis (anamiccolis@gmail.com) é harpista e matemática, graduada pela UFRJ nos cursos de música e de matemática com especialização em Informática. Atualmente é doutoranda na linha de Poéticas da Criação Musical na UFRJ, fazendo parte do grupo de pesquisa de matemática e música, MUSMAT no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ. Foi uma das fundadoras da Orquestra Brasileira de Harpas, grupo com o qual explorou intensamente as possibilidades de escrita para o instrumento em diversas formações, inclusive inserindo o berimbau na música de concerto, como uma espécie de harpa primitiva. Nessa experiência uniu em arranjos Villa-Lobos a Tom Jobim, Lorenzo Fernandez a Baden Powell, utilizando os recursos variados das harpas de pedais, da harpa céltica e do berimbau.

Claudia Usai (claudiausai@ufrj.br) é compositora carioca, graduada em Composição Musical pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro sob a orientação do Dr. Liduino Pitombeira. Integrou três projetos distintos no âmbito da Iniciação Científica e seus artigos foram apresentados e publicados em diversos eventos como o Congresso da Associação Nacional de Pesquisa na Pós-Graduação em Música (ANPPOM) 2016, 2017; Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical (EITAM) 2017; e Congresso Internacional de Música e Matemática (MusMat -UFRJ) 2017, 2018, 2019. Tem interesse em música para filmes e música popular e hoje desenvolve pesquisa de mestrado na UFRJ na área de Teoria e Análise sob orientação do Dr. Carlos Almada, com enfoque na análise estrutural da obra de Remo Usai, compositor brasileiro de trilhas sonoras e também seu avô.

Eduardo Cabral (eduseicera@gmail.com) é graduando do curso de Licenciatura em Música da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), multi-instrumentista e integrante do grupo de pesquisa MusMat, tendo estado nas formulações de artigos publicados e apresentações em congressos nacionais. Bolsista do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica (PIBIC) dentro da proposta Mapeamento da Estrutura Harmônica de Canções da Música Popular Brasileira, atualmente desenvolvendo sobre a obra de Edu Lobo.

Igor Chagas (chagasguitarr@yahoo.com.br) é mestrando na área de Poéticas da Criação Musical na UFRJ, onde se formou em Licenciatura em Música. Iniciou seus estudos musicais na Escola de Música Villa-Lobos, concluindo os cursos de guitarra e arranjo. Continuou seus estudos no Centro

Ian Guest de Aperfeiçoamento Musical, se formando em percepção musical, harmonia, improvisação e arranjo. Atualmente integra a Orquestra de Ukuleles da UFRJ e atua como guitarrista no trio instrumental 3.por.10. Em sua produção acadêmica conta com diversos artigos publicados relacionados à música e tecnologia em congressos como ANPPOM, EITAM e MUSMAT.

João Penchel (joaopenchel@ufrj.br) formou-se em violão pela Escola de Música da UFRJ em 2016. Guitarrista de formação popular auto-didata, tendo formado bandas de blues, rock e reggae nos idos da década de 1990. Concluindo neste ano de 2020 a segunda graduação iniciada em 2016, estuda composição com o Professor Doutor Liduino Pitombeira. Possui obras de caráter pós-tonal dentro do âmbito de formação da universidade, com influências fundamentais no jazz fusion norte-americano e na música popular brasileira, bem como de compositores modernos e contemporâneos tais como Villa-Lobos e Ligetti. Tendo tido obras de concerto estreadas por grupos como Quarteto Calimera, Quinteto Lorenzo Fernandes e Quinteto de Metais da UFRJ, este último apresentou a obra *Galáxia* para quinteto de metais em evento do Observatório do Valongo com divulgação em jornal de grande circulação, tendo posteriormente sido incluída como uma das peças objeto de pesquisa em tese de doutorado. Como co-autor participou da publicação de artigos e apresentações em congressos de pesquisa de teoria e composição musical em São Paulo e Rio de Janeiro. Atualmente participa de grupos pesquisa liderados pelos professores doutores Carlos Almada e Liduino Pitombeira.

Max Kühn (maxkuhn@ufrj.br) é carioca, formado em Composição no curso da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro na classe do compositor Prof. Dr. Liduino Pitombeira. Atualmente desenvolve sua dissertação de mestrado no projeto *Abordagens Sistemáticas de Aspectos Estruturais em Música Popular* sob orientação do Prof. Dr. Carlos Almada.

Vinicius Braga (viniciusramosbraga@gmail.com) é formado em engenharia elétrica pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e atualmente cursa música – composição pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UFRJ), onde também estudou Filosofia. Trabalha com composição de trilhas sonoras para vídeo games há mais de oito anos, incluindo trabalhos aclamados pela crítica como *A Lenda do Herói*. Como compositor, transita do tonal para o pós-tonal e utiliza o conceito de áudio dinâmico na implementação de suas obras. Multi instrumentista, hoje faz parte da equipe de pesquisa do

grupo Musmat da UFRJ, onde contribui tanto para projetos de análise da música popular brasileira orientado pelo doutor Carlos Almada quanto no desenvolvimento de sistemas composicionais orientado pelo Prof. Liduino Pitombeira.

Carlos Almada (carlosalmada@musica.ufrj.br) é docente da Escola de Música da UFRJ. Pesquisador, com artigos publicados em periódicos acadêmicos e em congressos no Brasil e no exterior, tendo como principais interesses de pesquisa a variação musical, bem como investigações sistemáticas sobre a estrutura de gêneros da música popular, incluindo formulações teóricas originais. Autor dos livros *Arranjo, A estrutura do choro, Harmonia funcional, Contraponto em Música Popular e Nas Fronteiras da Tonalidade*. Arranjador, com atuação na música popular. Compositor, com diversas participações em edições da Bienal de Música Brasileira Contemporânea e do Panorama da Música Brasileira Atual. Membro da Associação Brasileira de Teoria e Análise e da Sociedade Brasileira de Computação Musical. É líder do grupo de pesquisa MusMat e membro do corpo editorial do *Brazilian Journal of Music and Mathematics*.

Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende (gabriel.rezende@unila.edu.br) é Bacharel e Doutor em Música pela Unicamp, é professor efetivo do Curso de Música da UNILA e participa como orientador do programa de pós-graduação interdisciplinar do IEB/USP. É autor de *A história (des)contínua: Jacob do Bandolim e a tradição do choro* (Alameda, 2021) e de mais de uma dezena de artigos publicados em periódicos especializados. Atua nas áreas da sociologia da música e da música popular.

Sumário

i

Editorial

Artigos

1

Pierre Boulez, América Latina y la vanguardia europea después de la Segunda Guerra Mundial

Pierre Boulez, Latin America, and the European Avant-Garde After 1950

Cristina Catherine Losada

41

O ponto fixo do mundo em mudança: o sentido do agora na música instrumental tardia de Schubert

The Still Point of the Turning World: The Sense of the Now in Schubert's Late Instrumental Music

April Wu

74

Estratégias de composição para obras em grande escala por volta de 1600: autocitação, recomposição e emulação nos motetos *In ecclesiis* e *Benedictus es, Dominus* de Giovanni Gabrieli e na Missa *sine nomine* de Alessandro Tadei

Compositional Strategies for Large-Scale Works Around 1600: Self-Quotation, Reworking, and Emulation in Giovanni Gabrieli's Motets In ecclesiis, Benedictus es, Dominus and Alessandro Tadei's Missa sine nomine

Bernhard Rainer

100

O atonalismo, a dodecafonía e a música nacional de Eunice Katunda em *Variações sobre um tema popular* e *Quatro epígrafes*

Atonalism, dodecaphony, and national music by Eunice Katunda in Variações sobre um tema popular and Quatro epígrafes

Marisa Milan Candido, Amílcar Zani Netto e Eliana Monteiro da Silva

133

Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros, de Aylton Escobar: perspectivas analíticas

Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros, by Aylton Escobar: analytical approaches

Cintia Campos S. C. Santana, Yara Caznok e Angelo José Fernandes

165

[Meta]polifonia em *Cântico das Crianças Corrompidas*: uma visão ampliada da polifonia musical a partir das propostas de Mikhail Bakhtin

[Meta]polyphony in Cântico das crianças corrompidas: an expanded view of musical polyphony based on Mikhail Bakhtin's proposals

Felipe de Vasconcelos

192

Aspectos técnicos, estéticos e composicionais em *Graphein* de Raphael Cendo

Technical, Aesthetic, and Compositional Aspects in Graphein by Raphael Cendo

Sergio Kafajian e Silvio Ferraz

218

Composição algorítmica de progressões harmônicas ao estilo de Antonio Carlos Jobim através de processos markovianos

Algorithmic Composition of Harmonic Progressions through Markovian Processes in the Style of Antonio Carlos Jobim

Ana Miccolis, Claudia Usai, Eduardo Cabral, Igor Chagas, João Penchel, Max Kühn, Vinicius Ramos Braga e Carlos Almada

239

Codificações para geração de ritmos: uma proposta e um estudo comparativo

Codings for rhythm generation: a proposal and comparative study

Adolfo Maia Jr. e Igor Leão Maia

266

Sinais dos tempos: a crítica musical de Adorno e o jazz negro de Mingus

Signs of times: Adorno's music criticism and Mingus's black jazz

Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende

301

Sobre os autores