UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

JÚLIA ZANLORENZI TYGEL

Béla Bartók e Heitor Villa-Lobos: abordagens composicionais a partir de repertórios tradicionais

São Paulo
2014

JÚLIA ZANLORENZI TYGEL

Béla Bartók e Heitor Villa-Lobos: abordagens composicionais a partir de repertórios tradicionais

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música.

Área de Concentração: Processos de Criação Musical

Orientador: Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda

Versão corrigida após as sugestões da banca durante a defesa. A versão original encontra-se à disposição na biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD).

São Paulo
2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Tygel, Julia Zanlorenzi
Béla Bartók e Heitor Villa-Lobos: abordagens composicionais a partir de repertórios tradicionais / Julia Zanlorenzi Tygel. -- São Paulo: J. Tygel, 2014.
391 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Marcos Branda Lacerda
Bibliografia

1. Béla Bartók 2. Villa-Lobos 3. processos composicionais 4. análise musical 5. música tradicional I. Lacerda, Marcos Branda II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome: TYGEL, Júlia Zanlorenzi.
Título: Béla Bartók e Heitor Villa-Lobos: abordagens composicionais a partir de repertórios tradicionais

Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Música.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr._____ **Instituição**: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr._____ **Instituição**: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr._____ **Instituição**: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr._____ **Instituição**: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr._____ **Instituição**: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Dedico este trabalho aos músicos que realizam a
importante e trabalhosa ponte entre a teoria e a prática.
Para Bebeto von Buettner, *in memoriam* (06.08.2014).

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda, pelos ensinamentos, desafios propostos e paciência com o meu desenvolvimento. Ao orientador do estágio realizado na City University of New York, Prof. Dr. Joseph Straus, também pela oportunidade, ensinamentos e gentil acolhimento. À Profa. Dra. Adriana Lopes Moreira, pelo cuidado e contribuição com meu aprendizado, muito além de suas responsabilidades como professora da disciplina junto à qual realizei estágio docente. Ao Prof. Dr. Silvio Ferraz, pelo primeiro norte em relação à realização desta pesquisa. A ele e ao Prof. Dr. Rodolfo Coelho de Souza, pela atenção e valiosas contribuições apresentadas durante exame de qualificação. Aos Profs. Drs. Paulo de Tarso e Flavia Toni, pela prontidão e generosidade em atenderem aos meus questionamentos e demandas sobre Villa-Lobos. A Vera Lampet, autora de um livro fundamental da bibliografia, que autorizou disponibilizarmos nesta tese os fonogramas relacionados a Bartók aqui mencionados, o que não foi feito neste momento pela falta de resposta do Museu de Etnografia de Budapeste. Ao Prof. Dr. Mário Videira, pelos aconselhamentos acadêmicos. A Lauro de Jesus Fernandes, Denise Ogata e Patricia de Carli pela competência, presteza e grande auxílio no processo de elaboração e revisão dos exemplos musicais.

À CAPES pelo financiamento desta pesquisa, sem o qual ela não poderia ter tomado a forma que tomou. Às comissões Fulbright no Brasil e nos Estados Unidos, que em todos os momentos relacionados à bolsa internacional foram extremamente atenciosos e solícitos. A Jesse Wheeler pela confiança e amizade, e Thais do escritório da CAPES em Brasília.

Ao meu companheiro Rodrigo Ursaia, pelo apoio fundamental para a realização deste trabalho, contribuindo amorosa e constantemente com meu desenvolvimento. À minha mãe Elisete Zanlorenzi, pelo apoio incondicional e por me iniciar ao universo da pesquisa. Ao meu pai Martin Tygel, pelo incentivo e exemplo em relação à dedicação profissional na academia. Aos meus irmãos que me ensinam outras formas de ver o mundo. À minha avó Anita, pianista, e à minha avó Clea, que queria ter um descendente músico na família.

A Sílvio Baroni por me incentivar e possibilitar a transposição da teoria para prática, abrindo-me portas e teclas para um grande Segredo. A Benjamim Taubkin por colocar luzes nesse caminho para que eu e outros pudéssemos passar. A Bebeto von Buettner, grande músico com o coração maior ainda, que acreditou no meu trabalho antes de mim mesma. A Alfeu Araújo, por me guiar no piano durante a infância e adolescência, incentivando-me a tocar pensando em questões analíticas, e por me introduzir a obras de Villa-Lobos; e a Susana Calixtre que me introduziu antes ainda ao Mikrokosmos de Bartók. A toda equipe da Escola de Artes Pró-Música de Campinas, em especial à Teresa Orsi Moreno, Marli Rossin, Eneida Soares Vasconcellos, Edson Tadeu Ortolan, Clara Satoko Doho, Wanda Dowe – onde tudo começou. E à Marta, antes mesmo de começar. Aos Profs. Drs. Acacio Piedade e Claude Ledoux por me abrirem os olhos para relações analíticas entre antropologia e música.

Aos secretários da Pós-Graduação da ECA/USP, pela presteza e gentileza além de suas obrigações: Miriam, Elaine e João Catarino, e aos funcionários da biblioteca. A Elaine e Silvia do xerox da ECA pela presteza e delicadeza.

Às amigas e parceiras profissionais Marielene Grama e Erika Breno pela compreensão com o retiro necessário aos estudos acadêmicos. À amiga Thais Nicodemo pela parceria na jornada. Aos colegas que me auxiliaram em questões relativas à pesquisa, em apelos sobre citações de obras e edições de partituras nas redes sociais: Ivo Knak Valencio, Jorge Henrique Fernandes, José Henrique Padovani, Didier Guigue.

Aos colegas da USP com temas relacionados, com quem troquei informações valiosas durante o processo: Rodrigo Vasconcelos, Rodrigo Felicissimo, Ciro Visconti, Allan Falqueiro, Joel Albuquerque. A outros colegas e amigos com quem convivi na pós-graduação, pelas trocas, incentivos e por tornarem a jornada mais prazerosa: Vinicius Gomes, Chico Saraiva, Sergio Molina, Eliana Monteiro.

A Lupa Santiago pelas oportunidades de ensinar e aprender, e a Alessandra Jeszenky pela aula informal sobre a música e dança tradicionais húngaras.

A Kilza Setti e Francisca Marques, pelos ensinamentos e amizade. A Lígia Soares, Elisete Noleto e toda equipe do CTI, os *mehin* dos povos Timbira, e à equipe do Laboratório de Etnomusicologia, Antropologia e Audiovisual do Recôncavo, pelos ensinamentos e parceria.

A música folclórica terá uma influência transformadora enorme em países com pouca ou nenhuma tradição musical.
(Bartók, 1976a[1931]:347, tradução nossa[i])

O que posso afirmar é que muito me esforcei por encontrar uma "maneira bem brasiliense", pelo que tenho passado, sofrido, observado e aprendido por mim mesmo. A minha intenção foi que essa "maneira" se transformasse numa espécie de farol invisível para iluminar o caminho por mim desbravado aos jovens artistas que viessem depois.
(Villa-Lobos apud Machado, 1987:53)

Resumo

TYGEL, Júlia Zanlorenzi. **Béla Bartók e Heitor Villa-Lobos: abordagens composicionais a partir de repertórios tradicionais**. 2014. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2014.

Este trabalho apresenta reflexões sobre as abordagens composicionais de Béla Bartók e Heitor Villa-Lobos ao incorporarem elementos de repertórios de tradição oral ou popular de seus países às suas linguagens musicais. O estudo baseou-se na comparação musical analítica entre obras selecionadas – peças das col. *For Children* e *Bagatelles* de Bartók, o 2º movimento do *Choros n. 10*, com alguma incursão em peças da col. *Cirandas* de Villa-Lobos – e registros das melodias tradicionais nas quais foram inspiradas. Tais registros consistem em fonogramas e transcrições recolhidos ou acessados pelos próprios compositores. Procuramos evidenciar processos recorrentes de transformação impingidos a esses "originais" pelos compositores, trazendo à luz possíveis interpretações sobre suas formas de *escuta* e *arranjo* desses materiais. Embasaram essas discussões estudos biográficos dos compositores, com ênfase nas relações que estabeleceram com os movimentos nacionalista e modernista, e os vínculos sociais que tiveram com os povos ou grupos sociais produtores dos repertórios que os inspiraram. Tivemos como pano de fundo reflexões, advindas especialmente do campo da antropologia, sobre as profundas transformações paradigmáticas que caracterizaram a primeira metade do século XX em relação às formas de *olhar* (ou *ouvir*) um *outro* definido pela alteridade cultural. Nossos estudos indicaram que Bartók e Villa-Lobos encontraram soluções muito diferentes para problemáticas semelhantes, relacionadas tanto às suas abordagens individuais como aos contextos nos quais desenvolveram suas linguagens musicais. Partindo do *corpus* musical razoavelmente restrito e coeso dos repertórios tradicionais húngaros, a abordagem estruturalista de Bartók pressupõe o estudo aprofundado desses repertórios para a construção de sistemas de composição abstratos a partir de seus elementos musicais, dialogando de forma pioneira com estudos da mesma época no campo da antropologia e da linguística. Antagonicamente, em um país multicultural e de dimensões continentais, Villa-Lobos parte de uma vivência empírica com a música popular urbana, e de uma abordagem romântica em relação à livre apropriação aos repertórios tradicionais, o que acarreta esteticamente um uso menos sistemático e mais alusivo de seus elementos, que se superpõem e coexistem em sua obra. Paradoxalmente, a postura villalobiana permite olharmos para sua obra a partir de um viés pós-moderno sobre o entendimento da cultura.

Abstract

TYGEL, Júlia Zanlorenzi. **Béla Bartók & Heitor Villa-Lobos: compositional approaches based on traditional repertoires.** 2014. Doctoral Thesis – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2014.

This dissertation investigates the compositional approaches of Béla Bartók and Heitor Villa-Lobos as they make use of oral tradition or popular repertoires from their own countries to develop their musical languages. The research consisted on a comparative analysis involving selected works – pieces from *For Children* and *Bagatelles* collections by Bartók, the *Choros n. 10* second movement and pieces from *Cirandas* collection – and the original sources from which they were inspired. These sources consist in phonograms and musical transcriptions collected or accessed by the composers themselves. Our main objective was to bring forward the recurring transformational processes instilled to these 'original' sources by the composers, suggesting possible interpretations for their ways of *listening* and *adapting* these sources. Such considerations were based on biographical studies of the composers, emphasizing their connections with the nationalistic and modernist artistic movements of their countries, and the social relations they established with the people and social groups originating the repertoires that inspired them. We especially sourced our assumptions on anthropological debates about the profound paradigmatic transformations which characterized the first half of the twentieth century as relating to the ways of *seeing* (or *listening*) to an *other* defined by cultural alterity.

Our studies indicated that Bartók and Villa-Lobos found very different solutions for similar obstacles, related both to their individual approaches as well as to the contexts in which they developed their musical languages. Making use of the relatively narrow and restricted Hungarian traditional repertoires as a starting point, Bartók's structural approach involves the in-depth study of these repertoires to create abstract compositional systems based on their musical elements, adding his own voice to the studies developed concomitantly in the fields of anthropology and linguistics. Oppositely, living in a multicultural and immensely vast country, Villa-Lobos enjoyed an empirical experience with the urban popular music, and assumed a romantic outtake toward the random appropriation of elements from the traditional repertoires. This approach brings forward a less systematic and more allusive use of these musical elements, which superimpose and coexist in his work. Paradoxically, this way of working allows an interpretation of his work in dialogue with post-modern concepts about culture.

SUMÁRIO

Introdução.....19

Capítulo I: Sobre a composição a partir de repertórios tradicionais.....27

Capítulo II: Béla Bartók….....47

Introdução…….....…….....……47

A música tradicional e nacional húngara antes de Bartók.....50

Béla Bartók: breve biografia e contextualização..... 56

A transformação da música tradicional húngara em música moderna 102

Exemplos: *Bagatelles*, Op. 6, Sz. 38, n. 1 e 2.....115

Sobre a originalidade das fontes……..……..…….……....121

A coleção *Bagatelles*, Op. 6, Sz. 38.....129

A coleção *For Children*, Sz. 42.....131

Análises musicais.....133

Bagatelles n. 4 e 5.....135

For Children, peças selecionadas.....154

Considerações sobre as peças analisadas……...206

Capítulo III: Heitor Villa-Lobos.....209

Introdução.....209

Villa-Lobos: breve biografia e contextualização.....219

A música tradicional na obra de Villa-Lobos.....267

Análises musicais.....272

Choros n. 10, W. 209.....272

Considerações sobre a peça analisada.....320

Cirandas, W.220, peças selecionadas.....324

Considerações sobre a *Ciranda* "Fui no Tororó"..... 337

Considerações finais.....339

Referências bibliográficas.....345

Notas de fim.....354

INTRODUÇÃO

[...] apesar do que nos possam deixar supor as aparências, podemos ver em Bartók e Villa-Lobos duas atitudes simetricamente opostas. O primeiro, partindo de uma concepção erudita da música, quer nela integrar o folclore. O segundo, Villa-Lobos, quer transformar o folclore em música erudita. Nos dois casos, trata-se de uma aposta, mais fácil de ser ganha no segundo caso do que no primeiro.
(Anna Stella Schic apud Mariz, 2005:138[1])

Este trabalho foi realizado junto ao Programa de Pós-Graduação em Música da ECA/USP com financiamento CAPES entre fevereiro de 2010 e março de 2014, com permanência de agosto de 2011 a maio de 2012 na City University of New York (CUNY), com financiamento CAPES-Fulbright e acompanhamento do Prof. Dr. Joseph Straus.

Apesar da distância física entre seus países de origem, as trajetórias e as obras de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e Béla Bartók (1881-1945) traçam interessantes paralelos. Ambos viveram em nações que, na segunda metade do século XIX, foram marcadas por profundas transformações sociais e políticas – a Hungria libertou-se do império austríaco na revolução de 1848-49 e o Brasil tornou-se república em 1889 –, seguidas por expressões locais dos movimentos nacionalistas e modernistas que caracterizaram globalmente a primeira metade do século XX. Nas artes, esses movimentos acarretaram buscas por elementos nacionais identitários, que acreditava-se estarem presentes nas manifestações culturais tradicionais e, até certa medida, na cultura popular urbana. Os dois compositores envolveram-se com esse movimento, vivenciando problemáticas razoavelmente semelhantes, contribuindo com suas obras nas mudanças paradigmáticas que caracterizaram a sua época e trabalhando com elementos de uma estética modernista internacional. Contudo, suas reações pessoais e artísticas a esses contextos foram muito diferentes, e isso se refletiu na produção de obras que, talvez especialmente sob o viés desta pesquisa – a criação a partir de repertórios tradicionais – possuem diferenças significativas.

Aparentemente, não há registros de que tenha existido algum contato direto entre os dois compositores, muito embora seja provável que tenham ouvido falar um do outro, especialmente o brasileiro a respeito do húngaro[2].

---

[1] SCHIC, Anna Stella. Villa-Lobos, *Souvenirs de l'Indien Blanc*. Paris: Ed. Actes du Sud, 1987. A citação é das páginas 187-188.

Villa-Lobos e Bartók iniciaram-se precocemente na música por influência paterna: os pais de ambos eram músicos amadores e proporcionaram-lhes tanto um primeiro contato com a música em si, como experiências vivenciais com o universo musical em encontros e eventos artísticos. Ambos perderam o pai também precocemente: Bartók com sete anos, Villa-Lobos com doze, e viveram, a partir de então, um longo período de restrições financeiras, contando apenas com o sustento familiar provido por suas mães, que, no entanto, em ambos os casos, fizeram grande esforço para garantir uma boa educação aos filhos. Em diferentes dimensões, ambos atuaram como músicos executantes no início da carreira: Villa-Lobos ao violoncelo (tocando também violão, não profissionalmente) e Bartók ao piano, tendo sido o primeiro um músico executante regular e o segundo, um virtuoso com carreira internacional. Iniciaram suas trajetórias como compositores dominando primeiro estilos e técnicas já consolidados em seus países, para depois começarem a integrar às suas estéticas elementos de músicas tradicionais ou populares.

Ambos viveram em uma época de transição em relação à visão sobre as culturas tradicionais: por um lado, elas eram amplamente vistas como inferiores à cultura erudita ocidental; por outro, inspiravam um fascínio, crescente no início do século XX, por serem entendidas como expressões mais "naturais" do ser humano, não corrompidas pelos males da sociedade. Ao embasarem suas composições em repertórios dessas culturas, Bartók e Villa-Lobos associaram suas obras a esse universo de significações sociais ainda ambíguas, alinhando-se a tendências vanguardistas internacionais, tanto na arte como na ciência, especialmente a antropologia e a linguística, e obtendo por isso reconhecimento nos círculos especializados e nos principais centros culturais da Europa ocidental. Antagonizaram-se, contudo, à crítica muitas vezes retrógrada de seus países, periféricos em relação à cultura europeia dominante, sofrendo ali as consequências de uma difícil aceitação nacional por grande parte de suas vidas.

Tanto Bartók como Villa-Lobos foram educadores influentes em seus países e deixaram em suas obras um grande legado de composições voltadas ao ensino, contemplando repertórios destinados desde a crianças iniciantes até intérpretes mais

[2] O Prof. Dr. Silvio Ferraz fez uma contundente contribuição a este trabalho ao apontar que ambos os compositores foram tocados pela *Pan American Association of Composers*, fundada por Edgard Varèse em 1928, e que Villa-Lobos era amigo pessoal desse compositor, que possivelmente conhecera Bartók pessoalmente. Assim, muito embora não tenhamos notícias de que Bartók tenha ouvido Villa-Lobos, parece pouco provável que Villa-Lobos não tivesse algum conhecimento das obras de Bartók.

avançados. No entanto, ambos recusaram-se, por toda a vida, a dar aulas de composição. A despeito da resistência à aceitação de suas obras em seus países durante grande parte de suas carreiras, ambos produziram intensamente a vida inteira, inclusive em períodos de debilidade de saúde. Pereceram os dois de câncer, deixando tanto obras não terminadas como outras finalizadas perto da data de sua morte, levando consigo muito do que talvez ainda quisessem expressar.

Villa-Lobos teve uma carreira instável, característica de um país então com pouca tradição e estrutura no âmbito da música erudita, vivendo durante muito tempo com grandes limitações financeiras, e produzindo inicialmente seus concertos, edições de partituras e viagens com auxílios pontuais do governo, colegas e mecenas. Obteve reconhecimento e financiamento adequado para seus projetos somente na última fase de sua vida, quando assumiu cargo público no governo Vargas. Talvez por isso tenha construído um discurso auto-afirmativo sobre sua imagem e obra, seja engrandecendo-as, seja dissimulando fatos que poderiam, em sua percepção, diminuí-las, o que tornou sua biografia um tanto controversa por muitos anos, só tendo sido melhor esclarecida em pesquisas da última década.

Seus estudos musicais foram desenvolvidos, em grande medida, de forma autodidata, com influência inicial de estilos e técnicas que permeavam a música erudita brasileira no período de sua formação, especialmente advindas da ópera italiana e do romantismo tardio alemão, e, posteriormente, as tendências modernistas europeias, em especial as obras de Debussy e Stravinsky. Villa-Lobos viveu alguns anos em Paris, onde conviveu intimamente com o círculo modernista e foi ainda mais influenciado pelas tendências ali em voga, muito embora tenha negado essa permeabilidade.

Seu contato com a música popular foi inicialmente espontâneo e empírico, com a vivência da música praticada nas ruas do Rio de Janeiro, em especial o universo dos chorões, e algum contato com tradições rurais durante viagens que realizou pelo país na juventude (menos fantásticas do que narrou em vida, contudo), além de, quiçá, algum contato improvável com povos indígenas, até agora refutado pelas pesquisas biográficas que procuraram averiguar a veracidade de suas narrativas. A incorporação de elementos de repertórios tradicionais brasileiros em sua obra, em especial o elemento indígena, foi em grande medida influenciada pela necessidade de *ser brasileiro* em Paris àquela época, quando os círculos artísticos da cidade estavam ávidos por novidades advindas de exotismos estrangeiros. Para adquirir conhecimento sobre esses repertórios, Villa-Lobos recorreu a pesquisas feitas por outras pessoas, consultando livros, acervos, fonogramas e

valendo-se de relatos de viagens pessoais, muitos dos quais circularam em jornais de Paris como se tivessem sido vividos pelo próprio compositor. Afora o contato direto com a música popular urbana do Rio de Janeiro, portanto, Villa-Lobos nunca se debruçou à pesquisa e ao estudo aprofundado sobre repertórios tradicionais brasileiros. Em grande medida, sua música baseou-se no uso intuitivo e livre dessas referências, valendo-se, dando continuidade e contribuindo para a criação um imaginário sobre essas tradições. No entanto, ele foi logo entendido como essencialmente brasileiro, tanto no Brasil como em outros países, mesmo que aqui a modernidade de suas obras tenha demorado a ser inteiramente assimilada e reconhecida, e a despeito do repúdio com que os brasileiros viram sua forma de representar o país no exterior em suas narrativas fantásticas.

Bartók teve uma trajetória absolutamente diferente: viveu em um país que, se não tinha ainda uma tradição erudita própria, possuía um sistema estruturado desse fazer musical, então bastante influenciado pela música germânica em função da proximidade política com o Império Austríaco. Desde o início de sua carreira, o talento pianístico de Bartók foi amplamente reconhecido e, ao término de uma sólida educação musical formal na Academia de Música de Budapeste, ele já obteve reconhecimento como promissor compositor nacional, estando ainda atrelado especialmente a estéticas então recentes da música germânica. Assim como toda a classe intelectual urbana húngara de sua época, Bartók não conhecia a música rural de seu país, e o primeiro contato que teve com esse repertório, em 1904, fascinou-o suficientemente para que ele voltasse grande parte de suas energias ao estudo dessa música, tornando-se um dos pioneiros da pesquisa etnomusicológica. Estabeleceu então uma rotina, seguida por quase toda a vida, de ir a campo com frequência para recolher canções camponesas e estudar os materiais recolhidos com uma postura cientificamente embasada – sua produção nessa área chega talvez a equiparar-se à sua produção artística.

Nesse sentido, o contato de Bartók com as tradições musicais de seu país e de países vizinhos foi muito diferente do de Villa-Lobos, e isso se refletiu na sua obra com um uso consciente e coeso dos elementos desses repertórios, além da derivação de sistemas de composição complexos, inspirados em suas características – e, claro, desenvolvidos a partir também de sua criatividade e conhecimentos individuais. No entanto, assim como muitos modernistas, tanto da Hungria como de outros países, Bartók desqualificava completamente a música popular urbana, e não fez uso de seus elementos em sua obra. Essa repulsa relaciona-se a questões históricas, políticas e sociais que se deram de forma muito diferente na Hungria em relação ao Brasil, e pelo fato de que os

limites entre urbanidade e ruralidade eram na Hungria muito mais claramente estabelecidos que em nosso então ainda novo país.

De uma forma ou de outra, essa restrição do âmbito dos repertórios que utilizaria em sua música permitiu uma definição mais clara dos elementos dos quais ele faria uso na criação de sua nova estética. Muito embora a Hungria tivesse, àquela época, um território muito maior que o atual, e que ali convivessem vários povos com culturas diferentes, essa restrição o colocou em uma posição bastante razoável para estudar e criar sistemas musicais coesos a partir desses repertórios claramente estabelecidos. Já Villa-Lobos enfrentou um desafio bem diferente, ao buscar conceber uma música brasileira em um país de dimensões continentais, com grupos tradicionais e indígenas com pouco ou nenhum contato e, frequentemente, difícil acesso, além de músicas urbanas em plena formação, advindas de encontros entre diferentes povos de três continentes. Além das questões culturais e pessoais, podemos imaginar que as abordagens de ambos os compositores frente aos repertórios tradicionais – mais cientificamente embasada ou mais intuitiva e livre – também podem ter relação com essas diferenças entre os desafios contextuais que encontraram ou que se propuseram enfrentar.

Procuramos evidenciar, nas próximas páginas, elementos musicais de suas obras, que refletem essas diferentes abordagens à problemática comum de integrar repertórios tradicionais ou populares de seus países às suas músicas. Para isso, aproximamos comparativamente peças de ambos os compositores que se configuram como arranjos dessas melodias, ou que utilizaram esses temas de forma literal. Fazendo uma pequena digressão modernista, talvez possamos sugerir, também, algumas ligações entre suas éticas e as suas estéticas.

O corpo deste trabalho está dividido em quatro partes: no primeiro capítulo, discutimos a problemática da criação composicional baseada em repertórios tradicionais, contextualizando-a com abordagens da antropologia que se desenvolveram relativamente à mesma época em que as peças em pauta foram compostas, e com as aproximações de musicólogos que se debruçaram sobre as temáticas relacionadas à originalidade e aos processos de arranjo ou transformação a partir de originais preexistentes.

Os segundo e terceiro capítulos apresentam, respectivamente, as discussões analíticas das obras em pauta de Bartók e Villa-Lobos, precedidas por narrativas das suas biografias, contextualizadas por características dos movimentos nacionalistas e modernistas com os quais os compositores se relacionaram. No capítulo sobre Bartók, inserimos uma brevíssima introdução sobre as origens das tradições musicais húngaras,

desde alguns séculos antes da Idade Média, tendo em vista que esse universo musical é distante daquele da maioria dos músicos brasileiros, e que uma visão geral sobre esse contexto é importante para melhor compreensão dos argumentos do próprio compositor em relação a esses repertórios. Adicionamos ainda nesse mesmo capítulo outra seção dedicada à exposição de características que Bartók compilou sobre a música tradicional húngara de sua época, seguida pela explanação de alguns sistemas e ferramentas de composição que ele derivou de seus elementos, e aos quais nos referiremos nas análises musicais, descritos tanto pelo compositor quanto por outros autores, especialmente Antokoletz (1984). Cada capítulo se encerra com considerações gerais sobre as análises, em diálogo com essas informações extramusicais.

A quarta e última parte apresenta nossas considerações finais, entendidas como um recorte necessariamente parcial sobre a temática abordada, que tece comparações entre as abordagens composicionais de Bartók e Villa-Lobos nas peças em pauta, a partir das características recorrentes encontradas nas análises, à luz de questões colocadas no primeiro capítulo do trabalho.

Devemos colocar em perspectiva o fato de que o tema deste trabalho mostrou-se, ao longo da pesquisa, consideravelmente abrangente, primeiramente em função de termos focado peças de mais de um compositor, que incluem, cada qual, uma extensa bibliografia especializada, sobretudo no caso de Bartók, amplamente estudado internacionalmente, e a partir de diversos ângulos e técnicas. Ademais, propusemos não apenas estabelecer relações de comparação musical entre melodias dos repertórios tradicionais e obras geradas a partir deles, como traçar também paralelos entre as abordagens dos dois compositores ao realizar essa tarefa. Nosso desafio envolveu, assim, uma abordagem transversal que, mesmo estando mais fundamentada na área da análise musical, teceu relações com conhecimentos advindos de outros campos: a etnomusicologia, a antropologia e, limitadamente, a linguística.

Durante o desenvolvimento de nossa pesquisa, o recorte do objeto de estudo mudou mais de uma vez, tanto pela necessidade de aprofundamento em assuntos que se mostraram bastante complexos, quanto, especialmente, por encontrarmos um importante material de consulta que nos orientou para novos caminhos somente na metade do curso do trabalho, a saber, o catálogo de Vera Lampert (2008), que contém transcrições e fonogramas recolhidos por Bartók nas vilas camponesas no início do século XX. Esse material levou-nos à seleção de peças da coleção *For Children*, que formam atualmente a grande parte das análises que fizemos desse compositor, em função da abundância de

fontes relacionadas às peças dessa coleção no catálogo. Ademais, uma parte de nossa pesquisa foi realizada junto à City University of New York (CUNY), sob supervisão do Prof. Dr. Joseph Straus, período no qual, aliás, o referido catálogo foi encontrado, em consulta à seção *Performing Arts* da biblioteca pública de Nova York. Por sua recomendação, substituímos as inicialmente planejadas peças da coleção *Cirandas* de Villa-Lobos pelo segundo movimento do *Choros n. 10*, sob o argumento de que deveríamos nos debruçar sobre uma peça de maior complexidade desse compositor, ainda tão pouco estudado do ponto de vista analítico, se comparado a outros compositores importantes do século XX. No entanto, no retorno ao Brasil, ficou claro que as *Cirandas* eram peças que se adequavam melhor aos objetivos da pesquisa, tanto por dialogarem diretamente com as peças da coleção *For Children* de Bartók – em função de sua instrumentação, caráter didático e por consistirem em arranjos razoavelmente curtos de temas tradicionais –, quanto por permitirem a averiguação de padrões de recorrência da abordagem composicional de Villa-Lobos pela comparação entre as análises de várias peças. Assim, se por um lado encontramos na análise do segundo movimento do *Choros n. 10* elementos que consideramos muito interessantes para a pesquisa, e que dialogam com a problemática em pauta, uma vez que a peça também faz uso de repertórios tradicionais e urbanos, por outro lado, esse estudo acarretou adentrarmos nas análises das *Cirandas* tardiamente, sem tempo hábil de aprofundar a discussão sobre elas como gostaríamos.

A trajetória desta pesquisa – talvez mais villalobiana que bartokiana – revelou uma grande profundidade e interesse do tema, para o qual deixamos aqui uma contribuição inicial, permanecendo o desejo de dar continuidade a esses estudos no futuro.

CAPÍTULO I:
A COMPOSIÇÃO A PARTIR DE REPERTÓRIOS TRADICIONAIS

A diferenciação [das melodias húngaras antigas], em todos os aspectos, das formas ordinárias da Europa ocidental, sua sublime simplicidade, as qualidades exóticas de suas linhas melódicas, tudo as traz mais próximas à alma do músico em busca de 'novidade', que, nesse campo como em muitos outros, descobrirá o 'novo' entre as relíquias do passado.
(Bartók, 1976b[1933]:101, tradução nossa[ii])

Mas o que é esta arte senão a expressão da humanidade e de tudo o que interessa à humanidade? [...] a consciência artística, que é um pré-requisito da liberdade artística, impõe [aos compositores] o dever de se esforçarem por encontrar uma expressão sincera, tanto de si mesmos como da humanidade. Para chegar a tal expressão, o compositor deverá estudar a herança musical do seu país, a geografia e etnografia da sua e de outras terras, o folclore de seu país, quer sob o aspecto literário, poético e político, quer musical. Só dessa maneira pode ele compreender a alma de seu povo.
(Villa-Lobos apud Mariz, 2005:136-137[3])

O século XX foi marcado, nas ciências e nas artes, por uma aceleração do processo de reconhecimento, estudo e interpretação do *outro* – as culturas não ocidentais e as tradições populares localizadas em nossa própria sociedade – que vinha sendo esboçados desde os primeiros contatos entre os continentes, no século XV, quando a Europa começou a se deparar com outros povos, iniciando o processo de globalização do planeta (Ianni, 1992). Vislumbrado como o momento em que a modernidade, iniciada com o capitalismo e intensificada com a revolução industrial, passou a delinear mais claramente suas características (Giddens, 1991), a primeira metade do século XX testemunhou profundas transformações econômicas, políticas e sociais, aceleradas pelos avanços da ciência e com grandes repercussões em todos os campos das artes.

Consideradas como atrasadas e inferiores pelo senso comum e pela ciência do século XIX, as culturas não ocidentais aos poucos começaram a ser vistas com outros olhos a partir das investidas dos primeiros antropólogos a campo, na virada do século, que buscavam, através da *observação empírica*, apreender percepções de mundo diferentes das visões europeias, em sociedades geograficamente bem distantes das grandes metrópoles. Logo no início do século XX, desafiando a visão evolucionista vigente, Malinowski (1978[1922]), antropólogo polaco radicado na Inglaterra, após expedições e

[3] Diversos autores, *Presença de Villa-Lobos,* Vol. 2. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1966.

anos de contato com os trobriandeses, povos localizados em ilhas no Pacífico ocidental, estabeleceu aproximações entre seus conteúdos e práticas – na busca pelo significado e pela lógica subjacente às mesmas – com a cultura vigente na corte da Inglaterra, e, mais do que isso, através do método comparativo, demonstrou a equivalência entre ambas, ao apontar as similaridades existentes por detrás dos códigos culturais.

Ao longo do tempo, a multiplicação de estudos na área da antropologia, ancorados no pressuposto do relativismo cultural – conceito ainda debatido na contemporaneidade – desmistificou a antiga crença na superioridade das culturas ocidentais – aqui entendidas como um conceito mais ideológico que geográfico (Latouche, 1994:35) – sobre as demais tradições do globo, que passaram a ser observadas, sob o viés antropológico, como igualmente válidas, complexas e interessantes. Esse processo pode ser entendido no contexto de uma das características da modernidade, a saber, a quebra gradativa de hierarquias simbólicas (Featherstone, 1977), que classifica e insere em escalas de superioridade/ inferioridade as diversas formas de saber, fazer e estar no mundo. Ou seja, a intensificação do encontro do ocidente com o *outro* obriga-nos a perceber, progressivamente, que os povos do mundo não ocidental desenvolveram outras histórias, referências e atribuições de significados, que nos desafiam à reflexão e à reconstrução de nossa própria cultura e identidade (Featherstone, 1977; Ianni, 1992; Hall, 2000). Evidentemente, se a construção de hierarquias simbólicas e de símbolos de distinção dizem respeito à preservação de relações de dominação (Bourdieu, 1989), o olhar que pressupõe o reconhecimento do *outro* como equivalente a nós representa o primeiro passo em direção à possibilidade de respeito e aceitação da alteridade e da diversidade cultural.

Essa perspectiva atingiu não somente o campo das ciências, mas permeou todas as artes, encorajando criadores a buscar fontes de inspiração em universos culturais diferentes dos seus padrões e paradigmas de origem, repensando suas próprias práticas a partir do reconhecimento de que outros povos possuem complexidades e riquezas que poderiam ser comparadas àquelas de suas próprias tradições. Se Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) já havia criado, no século XVIII, a imagem do "bom selvagem", em oposição crítica à sociedade "civilizada" (Leopoldi, 2002), sob a égide romântica do século XIX o "mito do bom selvagem", moldou também a ideia de que as culturas tradicionais, sobretudo não ocidentais, poderiam, até, ser consideradas superiores, por estarem em maior consonância com a perfeição da natureza, e que seus elementos poderiam assim ser artisticamente aproveitados. Acrescentando reflexões acerca das

transformações que as diversas tecnologias têm impingido no campo cultural, Hall (2000) afirma que no século XX vivemos uma verdadeira revolução cultural, que suscita reflexões profundas sobre o conceito de identidade.

Muitos autores caracterizam o aprofundamento do encontro entre o ocidente e outras culturas como um processo que poderia provocar a homogeneização das identidades e visões de mundo (Hall, 2000; Ianni, 1992), inseridos na perspectiva da globalização que, sob esse viés, constitui-se como uma verdadeira *ocidentalização* do planeta (Latouche, 1994). Entretanto, esses mesmos autores pontuam que, paradoxalmente, a globalização vem estimulando o surgimento de novas possibilidades de interação, criação e recriação das identidades, trazidas pela percepção de que vivemos todos em um planeta único e limitado, e devemos, portanto, familiarizar-nos com a diversidade. Hall (2000:77-78) afirma que, paralelamente à tendência de homogeneização, a globalização vem estimulando um reinteresse pelo "local" e pelo "étnico", agora não mais caracterizado por seus velhos elementos, mas reconcebido a partir de novas identificações "locais" e "globais", como "[...] sobrevivências que adquirem outros significados, que são lançadas em outros horizontes." (Ianni, 1992:51). Tanto Hall (2003) quanto Featherstone (1977) apontam para um cenário de alternativas híbridas, que condensam elementos de várias tradições e conteúdos culturais, não redutíveis a nenhuma delas. Nas palavras de Latouche (1994:117),

> Trata-se de uma *criação*, da reconstrução de uma sociedade humana pelo desvio e recuperação dos objetos e das forças da modernidade a partir dos valores culturais e dos laços residuais das comunidades tradicionais. Ocorre uma verdadeira síntese entre as duas heranças na vida cotidiana concreta, das quais os pensadores e os teóricos não têm conhecimento.

Nesse ponto, cabe aqui uma pequena digressão a respeito da diversidade cultural e da formação das culturas nacionais, já que esse é um dos panos de fundo das reflexões em pauta. Bhabha (1990) destaca que o imaginário que identifica uma nação é moldado através de narrativas e discursos ambivalentes, constituídos por distintos interesses, tanto públicos quanto privados. Essas narrativas, conforme o autor, são esboçadas pelas forças das inter-relações sociais, compostas por elementos de concordância, coesão, dissonância, resistência, em todas as esferas da vida social. Como aponta Hall (2000) tanto a sociedade, com sua diversidade cultural, quanto o passado (história), são elementos fundamentais para a constituição de uma nacionalidade imaginada, que não é apenas uma entidade política e territorial, mas algo que produz sentidos, ou seja, *um sistema*

de representação cultural. Nessa mesma direção, Bourdieu (1989) destaca o papel dos agentes construtores do imaginário identificador de uma nação, apontando para o papel exercido pelos *mediadores simbólicos* – na esfera política, artística e científica – que, dentro de campos específicos (estamos aqui nos referindo à arte) interpretam a realidade e sobre ela criam discursos que, ao longo do tempo, podem ser legitimados como verdades, sobretudo quando emitidos por sujeitos com "autoridade" e prestígio na elaboração desses conteúdos. Esse processo responde a uma dinâmica permanente, no âmbito de um campo e forças nas quais alguns discursos intencionam sobrepor-se e legitimar-se em relação aos demais, na distintas esferas da vida social.

No tocante à música, foi também no século XX, simultaneamente ao advento da antropologia, que a etnomusicologia se estabeleceu, inicialmente concebida como disciplina que se debruça sobre o estudo de músicas de povos "exóticos" (Nettl, 2005), e gradativamente redefinida como área que estuda a música *na* cultura ou *como* cultura (Merriam, 1964), entendida como uma de suas forças modeladoras (Seeger, 1975), independentemente de seu objeto de pesquisa. O contato com universos musicais de tradições distantes daquelas dos pesquisadores, que marcou os primórdios da disciplina e ainda a permeia na atualidade, acompanhado pelo desejo de compreender as lógicas internas e as ligações que tais repertórios estabelecem com as culturas que os produzem, fez com que os etnomusicólogos passassem a defender a ideia de que os repertórios de todos os povos são igualmente complexos e dignos de interesse, tornando-se verdadeiros "igualitários" da música (Nettl, 2005).

No campo das artes, especificamente da música, esse contexto de "descoberta do *outro*" fez com que diversos compositores advindos da tradição musical ocidental passassem a se interessar por repertórios tradicionais e populares para a concepção de suas obras, no sentido de deixar-se inspirar por elementos dessas sonoridades para criarem seus próprios discursos musicais, inclusive, em alguns casos, dedicando-se ao estudo etnomusicológico desses universos. No final do século XIX, espalhou-se na Europa "uma verdadeira onda de recolhimento de 'cultura popular'" em busca do que seria uma essência identitária de cada nação, expressa nos elementos culturais de seus povos tradicionais, tidos como produzidos de forma natural, sem intervenção da razão humana (Guérios, 2009:93). Vale aqui ressaltar que Malinowski, que sistematizou pela primeira vez um método de investigação empírica na antropologia, iniciou suas pesquisas de campo em 1915, dez anos após o jovem Bartók, então com vinte e quatro anos, ter

realizado sua primeiras coletas musicais em vilas rurais da Hungria (com praticamente a mesma idade, em 1912, Villa-Lobos estivera na Amazônia, mas engajado em outras atividades, como músico executante em Manaus).

Essa busca por elementos tradicionais esteve atrelada aos movimentos nacionalistas e modernistas que se desenvolveram ao redor do globo a partir da virada do século XX: o primeiro em função da problemática de autoafirmação identitária que se colocou a vários países que se tornaram independentes ou mudaram sua configuração política perto da segunda metade do século XIX (como foi o caso da Hungria, que libertou-se do império austríaco em 1849, e do Brasil, que se tornou uma república em 1889); o segundo pelo entendimento, calcado em pesquisas científicas do início do século XX, das culturas tradicionais como expressões de uma humanidade mais próxima de sua natureza intrínseca, que não fora corrompida por padrões de comportamento ou produção impostos pela sociedade ocidental. Como descreve Travassos (2000:45-46),

> As descobertas da psicologia e da antropologia foram ferramentas com as quais os artistas e pensadores das artes aprofundaram a crítica ao romantismo musical. Algumas correntes modernistas e de vanguarda procuraram desvencilhar-se das normas acadêmicas enrijecidas, valorizando o instinto e a espontaneidade, como fizeram os surrealistas e expressionistas. Acreditava-se que essas virtudes se manifestavam nas artes dos povos primitivos e orientais, como também na produção das crianças e dos loucos – em suma, entre aqueles cuja expressão não era policiada pelas convenções. Nas nações divididas entre uma pequena elite culta europeizada ou ocidentalizada e uma população pobre de camponeses, artesãos e trabalhadores, o veio primitivista encontrou no povo um equivalente dos primitivos. Esta realidade social internamente dividida impulsionou os movimentos de coleta de folclore nos países americanos, na Europa central e na do leste.

Uma vez recolhidos os elementos "brutos" desse "folclore" recém-descoberto artisticamente, colocava-se aos compositores da virada do século XX a problemática de *universalizá-los*, o que significava à época inseri-los nos cânones musicais centrais da Europa (Guérios, 2009:94):

> Na segunda metade do século XIX, diversos compositores oriundos de diferentes países dirigiam-se aos grandes centros musicais para fazer seus estudos de técnicas de composição e depois voltar a suas terras de origem a fim de compor "músicas nacionais". A partir de então, apenas "nativos" imbuídos do "espírito" de sua terra poderiam realizar essa tarefa. (Guérios, 2009:94).

No processo de estudo e incorporação desses repertórios à música erudita, Bartók trabalhou com uma abordagem estruturalista que, iniciada de forma pioneira já em 1905, traça paralelos com os estudos linguísticos de Jakobson (1896-1982) que se

desenvolveram praticamente à mesma época na Rússia, e com os estudos antropológicos de Lévi-Strauss (1908-2009) que, somente na metade do século, consolidariam o estruturalismo efetivamente. Na Rússia, Jakobson debruçou-se sobre o estudo do discurso oral tradicional, coletando e estudando lendas, textos de cantos, ditos populares e outros tipos de repertórios, e buscou encontrar neles elementos recorrentes que se apresentariam de forma constante nesses discursos, independentemente das variações presentes na fala de um sujeito individual. Seus estudos demonstraram que, ao contrário do que pensavam os intelectuais russos, o discurso popular tinha estruturas complexas autóctones e não era uma versão simplificada dos discursos literários elaborados.

Na metade do século XX, a abordagem estruturalista apresentada na antropologia por Lévi-Strauss[4] a partir do estudo de sistemas de parentesco – no qual a ênfase não está na análise dos elementos em si, mas na *relação* dentre eles no interior de uma estrutura, que pode ser comparada a estruturas de outras culturas – propôs a busca por equivalências universais subjacentes às diversas culturas humanas. Sobretudo a partir da compilação e da análise estrutural de mitos, especialmente os brasileiros, Lévi-Strauss (1970) acabou por oferecer um paradigma que se aplicava perfeitamente à música, então entendida também como regida por sistemas universais de organização dos sons, sobretudo porque ele próprio estabeleceu analogias estruturais entre a narrativa mítica e a música. Em 1949, dizia Lévi-Strauss (1970:28)[5] que "Quando nos limitamos ao estudo de uma única sociedade, podemos fazer uma obra preciosa; a experiência prova que, geralmente, se deve as melhores monografias a investigadores que viveram e trabalharam em uma única região. Mas nos proibimos qualquer conclusão para as outras".

A prerrogativa da existência de sistemas universais, segundo Nattiez (2005), justificava um grande foco dos compositores e musicólogos na busca dos elementos fundamentais dessas estruturas:

> Deste modo, o Estruturalismo representou para os pesquisadores das ciências humanas, os musicólogos e os compositores um momento de felicidade. Para o pesquisador, as obras e práticas humanas puderam ser submergidas a regras que conferiam rigor científico às análises. Proclamavam-se a morte do autor e, até mesmo, do Homem. E os princípios das análises poderiam ser aplicados a todos os domínios de todas as culturas. O Estruturalismo tinha uma vocação universal. O movimento era idêntico entre os compositores: as obras encontravam seu fundamento nos sistema que as engendrava. O criador tentava

[4] Inicialmente com a publicação de sua tese de doutorado *As estruturas elementares do parentesco,* em 1949.

[5] A citação faz parte do artigo "Histoire et ethnologie", de 1949, inserido em *Antropologia Estrutural*, em 1959.

> desaparecer por trás do anonimato da estrutura triunfante. Com esta triunfava ao mesmo tempo a *pureza*. Assim, a nova linguagem musical se reunia ao progresso da humanidade em sua longa marcha em direção à sociedade sem classe e unidimensional. (Nattiez, 2005:29-30)

O estudo dos repertórios tradicionais, assim, consistiria na apreensão das lógicas internas que gerariam a construção tanto de um *corpus* musical local, quanto estariam conectadas com lógicas musicais universais. Para fazer esse tipo de investigação, o musicólogo deveria abstrair os elementos não recorrentes das diferentes performances de uma mesma melodia, ignorando o que ocorresse apenas momentaneamente para chegar ao que ocorresse, hipoteticamente, "fora do tempo" – por isso o autor, parafraseando Lévi-Strauss, afirma que "O Estruturalismo é a negação do Tempo" (Nattiez, 2005:31)[6].

Como podemos deduzir desse período de transições paradigmáticas, o olhar das sociedades ocidentais em relação a esse *outro* "primitivo" foi frequentemente ambíguo na virada do século XX, refletindo a passagem do Romantismo para o Modernismo: por um lado, esses grupos sociais ainda eram largamente vistos pelo senso comum como incultos, cujas tradições não passavam de simplificações de elementos da cultura erudita ocidental; por outro, cada vez mais pesquisas sobre suas práticas culturais indicavam a existência de elementos autóctones e integrantes de sistemas complexos e ricos em vários parâmetros, que levaram à construção de um olhar idealizado sobre essas culturas.

Na perspectiva estruturalista, como vimos, o estudo de culturas tradicionais norteou-se pela ideia de que a análise das estruturas de campos específicos de uma cultura podiam revelar elementos universais da lógica do pensamento e da expressão humana, para além da diversidade cultural. A busca era pelos universais, subjacentes a todas as estruturas, dentro de um mesmo campo cultural, que seriam capazes de revelar a universalidade da condição e da natureza humana.

Acreditava-se que as culturas tradicionais estariam mais próximas dessa "verdade" ou "natureza" imutável. Como veremos, em seus estudos no início do século XX Bartók assumiu essa visão em relação à música camponesa, e o fato de Lévi-Strauss ter, depois,

---

[6] Nattiez defende uma transcendência do modelo estruturalista, integrando à análise musical particularidades de cada performance individual e suas significações extra-musicais, também ignoradas pelo estruturalismo: "[...] o Estruturalismo, com seus sucessos musicológicos, não é [aqui] negado, sendo incluído em uma perspectiva metodológica e epistemológica que o transcende, ao mesmo tempo em que o integra." (Nattiez, 2005:18). Para ele, a descrição imanente de uma obra dever ser "complementada tanto pelas interrogações relativas às estratégias de composição que a engendraram, quanto por indagações relativas às estratégias de percepção por ela provocadas." Sua abordagem transcende os limites deste trabalho, contudo sua crítica parece-nos interessante no sentido de relativizar a própria pertinência da abordagem estruturalista à qual nos referimos aqui, especialmente em relação à obra de Bartók.

embasado sua teoria em pesquisas em sociedades tribais fortaleceu e disseminou ainda mais essa idealização sobre essas culturas.

Na área da linguística, Jakobson (1985[1980][7]), sob esse paradigma, incluiu a ideia de que, se estruturas das expressões da cultura popular podem ser descobertas a partir de elementos apreendidos sobre elas em dado momento, independente do contexto histórico e social, essas mesmas estruturas carregam em si marcas de seu passado, correlacionando-se com sistemas de outros povos com os quais a cultura em foco tenha estabelecido trocas simbólicas remotas ou mesmo recentemente. A partir desse argumento, embasou a possibilidade de coexistência de sistemas antigos e novos em uma mesma sociedade, convivendo por exemplo em diferentes gerações (Jakobson (1985[1980]).

Amparadas por um extensivo trabalho de coleta e análise de repertórios tradicionais do leste europeu, as pesquisas de Bartók estabelecem, antecipadamente, um diálogo com as mudanças de paradigmas apontadas por seus contemporâneos das ciências humanas. Sua visão sobre a música camponesa alinha-se, por um lado, ao estruturalismo de Lévi-Strauss, pois ele acreditava que a música camponesa era gerada "naturalmente", sem a existência de compositores individuais, a partir de leis musicais universais, sendo a expressão de uma "verdade" musical em sua forma mais pura. Sob essa ótica, os repertórios de todas as culturas tradicionais seriam diferentes traduções dessa mesma "verdade" musical, e comparar essas músicas cientificamente levaria a uma compreensão absoluta dos elementos musicais "naturais", que também estariam presentes nas grandes obras da música erudita europeia.

Ele considerava, assim, possível e desejável que o compositor incorporasse as qualidades dessas estruturas da música camponesa universal, de tal forma que ela se tornasse, como dizia, sua própria língua materna, ou seja, como se fosse, ele mesmo, um nativo – o que diferenciou drasticamente sua abordagem daquela dos compositores do século XIX, que, ao arranjar melodias tradicionais ou populares, ambientavam-nas em sua própria linguagem musical prévia:

---

[7] Ainda estudante, e muito jovem, Roman Jakobson foi um dos fundadores do "Círculo Lingüístico de Moscou (1915), no qual apresentou o germe de suas idéias, fundadoras de um novo paradigma nos estudos da comunicação. Nos anos 50, na Escola Livre de Altos Estudos de Nova York, trabalhou com Lévi-Strauss, cujas teorias sobre a antropologia estrutural estão estreitamente relacionadas ao estruturalismo linguístico jakobsoniano, que percebe a língua como estruturadas por meio oposições binárias. Jakobson defendeu o estudo da língua dentro do contexto da fala, indissociável de todos os outros aspectos da cultura, colocando o campo linguístico numa perspectiva interdisciplinar (Jakobson, 2007[1960]).

> Era hábito a harmonização de canções populares no século XIX; tratava-se, possivelmente, de reconstruir e transformar atmosferas – digamos, exóticas – por meio do inflexível temperamento do piano. [...] A primeira postura de Bartók é inferir um sistema objetivo de harmonia a partir dos materiais revelados em um ambicioso projeto de busca. Isso está refletido em grande parte na criação de um repertório apresentado fundamentalmente como *pedagógico*. Bartók é radical no anseio à intertextualidade e chega a aventar uma nova condição para o compositor erudito, na qual este se tornaria totalmente senhor do que *faria* o autor popular que estivesse imaginariamente em seu lugar. (Lacerda, 2007:24)

Por outro lado, Bartók estava também precocemente alinhado a ideias das pesquisas linguísticas encabeçadas por Jakobson, à medida em que acreditava ser possível traçar correlações históricas entre os povos a partir da comparação analítica entre seus repertórios musicais, encontrando similaridades entre elementos que poderiam demonstrar possuírem origens comuns ou históricas de trocas. Em analogia à possibilidade de concomitância de sistemas linguísticos em uma mesma sociedade, apontada por Jakobson, Bartók encontrou na música tradicional húngara a existência de dois sistemas musicais: um antigo, conhecido das gerações mais velhas e cujo uso estava sendo abandonado, e um novo, em uso nas práticas sociais e cultivado pelas gerações mais novas.

Embora não tenha sido, como Bartók, um musicólogo ou pesquisador acadêmico, podemos colocar a abordagem de Villa-Lobos também em analogia com elementos do discurso de Jakobson, especialmente quando este afirma que, em sua visão, não era necessário ir aos confins da Rússia – seu país de origem – para encontrar expressões ricas da tradição oral, como faziam seus colegas pesquisadores (e como fez Bartók, de forma pioneira na Hungria), e como defendiam os modernistas em geral no Brasil, personificados na figura centralizadora de Mário de Andrade. Jakobson apontava que a complexidade do discurso oral tradicional pode ser encontrada muitas vezes perto de nós, seja em vilas rurais próximas das grandes cidades, ou nas próprias cidades: "Desde o início eu me surpreendia com o fato de os estudantes partirem, sobretudo, para regiões distantes do país à procura de obras de poesia popular, enquanto havia uma viva tradição folclórica nos arredores de Moscou e, até mesmo, dentro da cidade." (Jakobson, 1985[1980]:14). Da mesma forma, em sua obra, Villa-Lobos incluiu não apenas elementos de culturas consideradas primitivas (indígenas, rurais), como também aludiu a características da cultura urbana em formação, de maneira muito mais abrangente e

inclusiva que o que era pregado pelos cânones modernistas, que, no Brasil, até tinham certa aceitação de alguns repertórios urbanos, mas com restrições, como veremos.

Diferentemente de Bartók, que buscou embasar sua produção no estudo aprofundado dos elementos da música tradicional húngara, Villa-Lobos teve uma abordagem mais generalista e, em certa medida, intuitiva em relação à apreensão dos elementos tradicionais – postura esta que, como aponta Lacerda (2007), relaciona-se com aquela dos compositores do Romantismo que fizeram uso de elementos da música popular. Segundo o autor, esses compositores, a exemplo de Schubert, não julgavam necessário pesquisar profundamente repertórios populares que já os circundavam para utilizá-los com propriedade em sua obra, sentindo-se aptos a fazerem uso dessas referências a partir da apreensão de elementos que estariam simplesmente "no ar":

> O elemento nacional chega a nós de forma parecida cem anos depois de Schubert. "Uma canção popular? Ora, façamos isso nós mesmos!", ou algo parecido, teria dito Villa Lobos: um deboche, talvez, mas que, inadvertidamente, remonta à atitude romântica de Schubert. Nenhum deles precisou formular conceitos para balizar suas atitudes. Isso veio a ocorrer sob a observação dos próprios compositores décadas após a obra de ambos estar perfeitamente estabelecida. Os gêneros populares tornaram-se na segunda geração romântica, tanto quanto na segunda geração modernista, uma prática deliberada e não mais espontânea, sejam quais tenham sido seus motivos: políticos (de lados opostos), estéticos-ideológicos, recalques neo-românticos, ou mesmo como subsídio a certo espírito da modernidade. Para os pioneiros de novas linguagens bastava que a coisa estivesse no ar. Era só dar vazão ao que internalizara pelo talento não reprimido por eventuais tendências sociais ou especulativas em termos de linguagem. (Lacerda, 2007:21).

Em passagem na série *Presença de Villa-Lobos,* vol. 5, destacada por Maria Célia Machado (1987:53), o compositor descreve claramente esse aspecto de seu processo composicional: "Para amoldar a sincretização a um saber nacional, utilizei-me de elementos das mais estranhas manifestações da natureza, quer através do homem primitivo ou civilizado, quer dos seres musicais, colhidos ao acaso; no espaço." Embora calcada em um paradigma de outra época, a visão romântica de Villa-Lobos sobre os usos dos repertórios populares e tradicionais relaciona-se, até certo ponto, à mesma premissa que inspirou as buscas de Bartók: de que elementos universais podiam ser acessados através de elementos locais. Durante discurso de agradecimento por ocasião da entrega do título de Cidadão Paulistano, na Câmara Municipal de São Paulo em 1957, o compositor afirmou:

> Deste Brasil, que é Brasil grande, que é Brasil original, que me inspirou para merecer a consideração e o conceito da cultura estrangeira, não me esqueço nunca, porque é nesse princípio do homem que nasce numa terra, que se embeleza dela mesma para se enfeitar dela mesma e se mirar nela mesma, é que sinto o que pode ser universal, porque, para mim, quanto mais somos da terra que nascemos, mais somos universais. (Villa-Lobos apud Machado, 1987:56-57).

Comparando diretamente as abordagens dos dois compositores, Coelho de Souza (2010:181) conclui:

> [...] o modo com que Villa-Lobos utiliza materiais folclóricos é muito diferente do de Bartók. Villa-Lobos cultivou lendas sobre suas viagens a áreas remotas do país, mas a confrontação de documentos demonstra que a maioria de suas citações deriva da música popular urbana ou de registros disponíveis em museus e livros. Ele nunca foi um colecionador sistemático de antigas canções folclóricas, como Bartók, nem tomou o folclore como ponto de partida para desenvolver sua linguagem pós-tonal. Quanto a isso, Bartók tinha boas razões para desprezar a música popular urbana húngara cuja contaminação por influências exóticas comprometia a pureza das configurações modais cuja transformação em estruturas simétricas abstratas está no coração de seu processo criativo. Por sua vez, Villa-Lobos tinha uma excessiva intimidade com a música popular urbana do Rio de Janeiro para desprezá-la ou evitar sua influência. Afora alguns esforços ocasionais para encontrar materiais folclóricos, o método de Villa-Lobos de coletar e transformar materiais étnicos brasileiros está muito longe de ser sistemático, especialmente se comparado ao de Bartók.

Se as abordagens artísticas de Bartók e Villa-Lobos inserem-se de diferentes maneiras nas agendas nacionalistas e modernistas de sua época, suas obras extrapolam os limites desses paradigmas e podem ser contempladas e analisadas sob outros ângulos, inclusive em diálogo com formas de perceber o mundo que se consolidariam apenas posteriormente. Uma dessas apreensões possíveis, não tão distante cronologicamente, baseia-se nas proposições de Geertz em seu enfoque semiótico da cultura, na qual sustenta que, em lugar de busca por leis universais, o estudo da antropologia se constitui em uma ciência interpretativa em busca de significações. Com proposições desenvolvidas desde os anos sessenta, sua coletânea *A interpretação das cuturas* (1978[1973])), sugeriu olhar para a cultura como um texto, diante do qual o pesquisador é somente capaz de oferecer uma *interpretação* – necessariamente parcial e, até, subjetiva – sobre a realidade que estuda. Essa interpretação está invariavelmente condicionada ao seu escopo teórico e à sua forma de olhar para a realidade em pauta, atrelada aos seus valores culturais e individuais. Nesse sentido, pode haver leituras e interpretações diferentes sobre os

mesmos conteúdos culturais, metaforicamente percebidos como textos, a partir do olhar de diferentes pesquisadores/observadores.

Transpondo o conceito relativo à antropologia para o campo da criação musical, é possível vislumbrar que os processos composicionais de artistas que se debruçaram em repertórios que lhes eram alheios, como os das culturas tradicionais, inserem-se em uma perspectiva de *interpretação* – individual, parcial e subjetiva – dos universos sonoros de origem, respeitando o fato de que o fazer artístico, diferentemente do antropológico, não objetiva *descrever* a realidade estudada (Geertz, 1978), mas propor, com liberdade, ideias individuais sobre ela (Lacerda, 2007). Nesse sentido, no campo simbólico, ao produzirem novos "olhares musicais" sobre repertórios preexistentes de culturas do *outro*, as abordagens musicais dessa natureza configuram-se como formas possíveis de ressignificar a realidade, no sentido conferido por estudiosos do processo de globalização (Ianni,1992; Hall, 2003;Latouche, 1994).

Em seu livro *Listen: a history of our ears*, Peter Szendy (2008) discute processos de transformação de um original musical através do arranjo, da transcrição, da paráfrase, da redução, da orquestração, entre outros procedimentos. Uma observação inicial sobre esse assunto faz-se necessária: neste trabalho não discutiremos as diferenciações entre essas formas de adaptação, detalhadas na tese de Flávia Pereira (2011), bastando-nos aqui sua constatação de que a bibliografia especializada é ambígua nas especificações desses termos. Adotaremos o termo *arranjo* como tradução da palavra francesa *arrangement* utilizada por Szendy no livro original e traduzida como *adaptation* na versão em inglês[8]. A definição encontrada por Pereira reforça o uso desse termo com o sentido que desejamos neste trabalho:

> [...] diversos dicionários e enciclopédias da música ocidental comentam da prática de reelaborar uma obra por meio da definição de forma ampla e variada de *arranjo*, termo usado largamente para definir a prática de reformulação de uma composição musical. Em diversas definições pesquisadas o termo arranjo acaba compreendendo outros, como: adaptação, transcrição, orquestração, versão, redução, entre outros [...] (Pereira, 2011:11).

Szendy (2008) argumenta que o arranjador é o único músico capaz de trazer à luz, para as outras pessoas, a forma particular como ele ouve determinado original: o que ele enfatiza, omite, repete, como ele orquestra etc. – tudo isso dá forma à sua própria escuta individual, tornando-a audível para outras pessoas. Diferentemente dos críticos musicais,

[8] Agradecemos ao Prof. Dr. Silvio Ferraz que chamou a atenção para o termo original francês utilizado pelo próprio autor.

que *descrevem* o que escutam com o uso de palavras, os arranjadores seriam, assim, talvez os únicos "ouvintes que *escreveram a sua escuta* ao longo da história da música", ou "[...] aqueles que assinam seus nomes *dentro* da obra" (Szendy, 2008:6 e 35, tradução nossa, grifos originais[iii]).

Ao longo da história da música, contextualiza Szendy, os processos de arranjo de um original foram quase sempre vistos como pertencentes ao âmbito da técnica e não da criação: antes do advento da gravação sonora, o arranjo tinha um sentido prático de *difusão* da obra – a exemplo das reduções para piano de músicas originais para orquestra – ou a intenção de *corrigir* ou *clarificar* as ideias do compositor (Szendy, 2008:45). Essa visão estava atrelada a um entendimento mais plástico dos conceitos de originalidade e autoria, como se a ideia musical original antecedesse a sua forma, e pudesse ser expressa de diferentes maneiras sem perder sua identidade. No século XVII, o conceito de ideia musical original, expresso na palavra latina *inventio*, estava bastante ligado ao parâmetro melódico – e até hoje, no senso comum e mesmo na identificação legal de autoria e plágio, a melodia continua sendo o principal elemento de identificação de uma determinada obra, em detrimento de outros aspectos da música (Szendy, 2008:18). Uma peça musical, entendida então mais como uma ideia ou *inventio*, poderia ser trazida à tona não apenas da forma como o fizera seu primeiro autor, mas de outras formas, eventualmente entendidas até como mais fiéis à própria ideia original (Szendy, 2008:30).

No século XVIII, a ideia de *obra*, expressa na palavra *opus*, foi gradativamente substituindo o conceito de *inventio*, enrijecendo as possibilidades de alteração de um original, cada vez mais entendido de maneira atrelada à sua forma primeira. Em meados do século XIX, a evolução dos assuntos legais envolvendo os direitos de autor, e, no fim do século, o advento da gravação sonora, consolidaram definitivamente o entendimento da *obra* como uma entidade de forma fixa. Os arranjos de um original passaram a ser vistas não mais como substitutos da obra original, mas como obras paralelas de releitura daquele original (legalmente entendidas como obras *derivadas*), e que, inclusive, precisariam da autorização do autor para serem veiculadas (Szendy, 2008:49).

A obra de Liszt, situada também em meados do século XIX, é considerada por Szendy como um marco da transição do entendimento do processo de arranjo, como uma atividade meramente técnica para uma atividade artística: uma *criação* a partir de outra obra (Szendy, 2008:47). Schumann, seu contemporâneo que, além de músico era crítico musical, definiu o arranjo como uma *"crítica da música na música*", chegando a publicar um artigo em que defendia que o arranjo podia ser entendido como uma obra original

(Szendy, 2008:65, tradução nossa, grifo original[iv]). O arranjo, assim, não é mais visto como uma das *expressões* possíveis de um original, mas como uma *outra obra* que coexiste com ele, que, inclusive, evidencia características desse original por oposição ou ao propor novas formas de escutá-lo (Szendy, 2008:61). Nas palavras de Pereira (2011:23), que discorreu mais largamente sobre o tema, a partir desse momento da história, o arranjo passou a ser entendido da forma descrita por Szendy, cujo conceito atrelamos ao uso do termo neste trabalho, propondo que "essas práticas possam ser vistas como uma recriação que busca sua própria autenticidade, e assim, não necessitem ser justificadas dentro de aspectos de funcionalidade."

Com essa forma de conceber o arranjo, a *escuta* do arranjador foi colocada em foco, de forma análoga à ênfase que Geertz (1978) impingiu no *olhar* do antropólogo ao descrever determinada realidade – ressaltando-se, aqui a diferenciação fundamental de que a criação musical é uma atividade artística e, portanto, livre das limitações formais e conceituais características da ciência.

Com essas referências em mente, neste trabalho buscamos apreender elementos das *escutas* que Bartók e Villa-Lobos tiveram dos repertórios tradicionais nos quais se inspiraram para compor as obras em pauta, expressos de forma sugestiva na maneira como adaptaram ou arranjaram esses materiais. Naturalmente, nossa abordagem também representa apenas uma das formas possíveis de *escutar* as suas músicas e *olhar* analiticamente para suas produções.

Vale pontuar que, nas peças em pauta e, acreditamos, em grande parte da obra de Bartók e Villa-Lobos, a definição do que seriam os "originais" da música tradicional que eles arranjaram estava atrelada principalmente ao conceito de *inventio*. Ou seja, observamos em nossas análises, principalmente, o uso de *melodias* tradicionais, com exploração de suas relações intervalares e padrões rítmicos, mais que a exploração de outros parâmetros dos repertórios "originais". No entanto, não devemos ignorar que outros aspectos dessas músicas também foram adaptados por esses compositores em outros momentos, a exemplo do que afirma Lacerda (2007:25) em relação ao *Concerto para orquestra*, Sz. 116, de Bartók:

> Mais um aspecto da tradição *camponesa* revela-se em obras que o colocam mais diretamente alinhado às tendências mais avançadas da composição contemporânea. As escolhas temáticas de seu *Concerto para orquestra* foram erroneamente atribuídas a seu poder individual de criação. Sabe-se hoje que as sonoridades aí presentes decorreram da observação mais aguda que ele alcançara das formações instrumentais da música popular húngara. Isto é, o que

> se presumia fruto de especulação modernista não era senão um tipo de recriação étnica. No entanto, Bartók constata que o estímulo popular é elemento coadjuvante em um projeto de criação musical, que se compõe de múltiplos aspectos.

Nos parágrafos anteriores, referimo-nos aos "originais" da música tradicional utilizados por Bartók e Villa-Lobos sempre entre parênteses. Isso se deve ao fato de que esses "originais" não têm o mesmo significado dos *originais* aludidos por Szendy ou Pereira, que se referem a obras publicadas de autores conhecidos, fixadas de maneira inequívoca em uma partitura em um momento preciso no tempo. Em tradições orais, contudo, o conceito de originalidade se perde à medida em que a ideia de um original não está atrelada a uma forma fixa concebida por um criador individual, mas a uma *inventio* em transformação contínua feita coletivamente através de sua recriação a cada performance. Ainda hoje essa falta de precisão na definição de um "original" dessa natureza implica em dubiedade e inexatidão em relação aos processos legais envolvendo autoria coletiva, e novos estudos têm sido feitos no sentido de encontrar meios para regulamentar mais claramente essas questões – garantindo a preservação dos direitos de autor a comunidades tradicionais que têm, cada vez mais, suas imagens utilizadas em diversas mídias, para diversos fins[9].

Para conseguir *escutar a escuta* de Bartók e Villa-Lobos em suas utilizações de melodias advindas de tradições orais com mais objetividade, definimos para cada peça em pauta um ou alguns originais específicos, que representam, em certa medida, um congelamento de performances pontuais de cada *inventio* retratada, guardadas no tempo em sua forma sonora (em fonograma) ou transcrita (nesse caso já *escutada* uma primeira vez pelo transcritor). Nossa seleção buscou formas fixas dessas melodias que ambos os compositores teriam realmente utilizado como suporte na criação de suas obras: gravações de campo feitas ou acessadas por eles, suas transcrições ou arranjos para as mesmas melodias presentes em outras obras. Definiremos com clareza essas fontes nos capítulos dedicados às suas respectivas análises musicais. Estamos conscientes, contudo, de que as formas fixas das *inventios* que selecionamos representam somente referências parciais dos "originais" transitórios provavelmente conhecidos e aludidos pelos compositores, que tiveram contato com ao menos algumas das tradições orais produtoras dos repertórios em pauta.

---

[9] Em relação aos povos indígenas brasileiros, os direitos autorais são protegidos por um estatuto específico, apresentado e detalhado em *Os povos indígenas frente ao direito autoral e de imagem*. Fernando Mathias Valle e Raul Silva Telles. São Paulo: Instituto Sócioambiental, 2004.

Joseph Straus (1990) adiciona à reflexão sobre originalidade, adaptação e arranjo um outro argumento, que também coloca em foco as formas de explicitação da escuta e da crítica musical presentes nos processos de criação inspirados em obras preexistentes. Baseado na teoria da *angústia da influência* de Harold Bloom[10], originariamente voltada aos estudos literários, Straus afirma que todo artista, na produção de todas as suas obras, está em uma posição de conflito e ansiedade entre o passado e o futuro: por um lado, ele é herdeiro de uma longa tradição, da qual se beneficia ao fazer uso de técnicas e estilos já cunhados por seus antecessores, por outro, ele se sente reprimido por essa mesma tradição, e anseia por romper com ela para criar algo novo, original, que tenha a sua própria marca. A abordagem de Bloom diferencia-se de outras teorias da influência anteriores, explica Straus (1990), por adicionar, ao estudo do processo de recepção e transformação de uma tradição pelo artista, o foco no conflito e a angústia entre a continuação do passado e a construção do futuro que o artista necessariamente vivencia no processo de criação de cada obra.

Uma forma de transpor esse dilema, continua o autor, seria, a cada obra, *reinterpretar* o passado, usando seus velhos elementos de novas formas, sejam eles advindos de um estilo, ou estejam atrelados a uma obra específica. Ao fazer isso, o compositor simultaneamente afirma-se como continuador do processo histórico que o antecedeu, e coloca a sua marca na *forma* de reinterpretação dos elementos. Segundo Straus (1990), esse processo tornou-se especialmente recorrente e pertinente na música do século XX, em função de não haver mais nessa época, como antes, estilos definidos aos quais os compositores pertenciam razoavelmente de acordo com sua geração. Sem suas tendências estéticas pré-definidas, e percebendo um esgotamento do sistema tonal que os havia precedido, os compositores do século XX precisavam inventar seus próprios estilos e formas de organizar as alturas, o que tornou esse conflito com o passado uma problemática crucial. Na passagem abaixo, que abre o primeiro capítulo de seu livro, Straus (1990:1, tradução nossa[v]) descreve os conflitos paradigmáticos dessa época (pontuamos que o termo "tradicional", por ele utilizado, refere-se às tradições da música

[10] Straus explica que a teoria de Bloom é detalhada no último livro de uma tetralogia sobre o assunto: *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1973; *A Map of Misreading*. Oxford: Oxford University Press, 1975; *Kaballah and Criticism*. New York: Continuum Publishing Company, 1983; e *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens.* New Haven: Yale University Press, 1976. Ele ainda pontua que Bloom não é o criador e nem o único expoente da citada teoria, mas é seu principal defensor, por isso tem sido o autor mais referido sobre o tema. Adotamos a tradução do termo *anxiety of influence* como *angústia da influência*, proposta por Marcos Santarrita na edição em português do livro, muito embora tenhamos pensado, também, nas possibilidades de tradução como *ansiedade da influência*.

erudita europeia, atreladas então ao sistema tonal, e não à música de comunidades tradicionais, como vínhamos nos referindo até então):

> A música composta na primeira metade do século XX é permeada da música do passado. Sonoridades tradicionais, formas, e gestos musicais impregnam-se até em obras que parecem estilisticamente mais progressivas. [...] Elementos tradicionais inevitavelmente preservam suas associações tradicionais. Como resultado, eles se tornam o local de uma produtiva tensão musical. Eles evocam o mundo musical tradicional no qual foram originados, mesmo se estão subordinados a um novo contexto musical. Os compositores do século XX incorporaram elementos tradicionais não por preguiça composicional ou falta de imaginação, e não porque esses elementos encaixam-se tão facilmente às suas sintaxes musicais pós-tonais, mas precisamente como uma forma de combater sua herança musical. Eles invocam o passado para reinterpretá-lo.

Ao reinterpretar elementos do passado em uma nova obra, portanto, o compositor preserva alguns dos significados antigos atrelados a esses elementos, contextualizando-os em uma nova forma. As qualidades dessa nova forma evidenciam o que o compositor considera importante na música do passado que o inspirou (ou, para usar o termo de Szendy, como ele *escuta* essa música do passado), e traz à tona como esse passado se relaciona com a sua própria obra. Um exemplo claro desse tipo de relação, dado pelo autor, é a orquestração de Webern para o *Ricercare a seis* da *Oferenda Musical* de J. S. Bach: em seu arranjo, Webern valoriza na obra de Bach o que é importante em sua própria estética: a relação entre pequenos motivos de poucas notas. Assim, ao invés de distribuir as linhas melódicas da trama contrapontística entre os instrumentos, cabendo uma voz a cada instrumento, como esperaríamos de uma orquestração barroca ou do próprio Bach, Webern divide cada linha em pequenos motivos de duas ou três notas, e os distribui entre os instrumentos, evidenciando as relações motívicas entre esses pequenos conjuntos de notas mais que o próprio contraponto a seis vozes da peça original. Como resultado, através de sua orquestração, ouvimos em Bach elementos da estética de Webern, como se a obra de Bach tivesse sido uma preparação histórica para o surgimento da de Webern, que desenvolveria mais profundamente o mesmo parâmetro destacado em seu antecessor – as relações entre pequenos motivos – invertendo, dessa forma, a relação cronológica e histórica de que Webern é quem deriva sua música da obra de Bach. O compositor, assim, marca a sua importância na história, afirmando musicalmente a sua obra como um ponto culminante da cronologia estilística e técnica de seus antecessores (Straus, 1990:70-71).

Straus (1990:40-42, tradução nossa[vi]) afirma que a busca de Bartók por elementos musicais camponeses pode também ser entendida como uma forma de superar esse conflito com o passado: "A intensidade de seu interesse na música folclórica do leste europeu é, em um grau significativo, uma medida do fardo que a tradição clássica significava para ele." O autor afirma que, em seus artigos, Bartók enfatiza apenas as influências da música camponesa nas suas composições, como se sua obra fosse uma consequência direta das características desses repertórios. Villa-Lobos parece dizer o mesmo em sua autobiografia resumida, na frase que inspirou o título do livro de Guérios (2009:52): "A minha obra musical é fruto da predestinação. Se ela é grande em quantidade, é porque é fruto de uma terra extensa, generosa e quente."

Esse argumento, segundo Straus (1990:42), "não é convincente": na música tradicional do leste europeu, Bartók teria apenas encontrado elementos dos quais necessitava para libertar-se do jugo da tradição germânica em que fora educado, e o que mais interessa da influência desses repertórios na sua obra não é *o que* ele encontrou nessas músicas, como ele afirma em seus artigos, mas *como* ele utilizou criativamente esses materiais, dentre inúmeras possibilidades de sua exploração. *Como* ele utilizou esses elementos conecta-se intimamente à sua abordagem ou *escuta* desses repertórios, calcada em sua formação musical dentro da tradição erudita ocidental, especialmente a germânica. Nas palavras do autor,

> A música folclórica que Bartók tão assiduamente recolheu pode ser interpretada de uma variedade de formas e pode assim 'gerar' muitos tipos diferentes de uso. O que isso 'gerou' em Bartók foi um novo princípio estrutural que permitiu a ele chegar em um acordo com a tradição ocidental erudita. As *releituras*[11] de Bartók da tradição folclórica tornaram possíveis as suas *releituras* ainda mais fortes em relação aos seus predecessores germânicos. Ele encontrou na tradição folclórica o que ele precisava encontrar – uma forma de organizar a música pela integração do espaço musical pelo controle motívico. Ele então usou esse princípio para resistir ao cânone clássico central e refazê-lo ao mesmo tempo. (Straus, 1990:42, tradução e grifos nossos[vii]).

O próprio Bartók nos dá pistas de que talvez tivesse consciência dessa problemática na sua condição como compositor do início do século XX, quando afirma que "os compositores que mais alcançaram nas últimas décadas não foram revolucionários demolidores [em relação aos estilos que os antecederam]; na verdade, o desenvolvimento de sua arte foi, ao contrário, baseado em uma evolução estável e

[11] A palavra original em inglês é "misreading", para a qual não encontramos tradução literal.

contínua" (Bartók, 1976c[1943]:361, tradução nossa[viii]); ou quando deixa claro que, ao seu ver, a música tradicional só produzirá obras de valor quando for utilizada por um compositor talentoso – talvez o termo "talento" implique também o sentido de "competente", o que entendemos como alguém capacitado e com uma sólida formação, já que o compositor considera que "a música folclórica vai se tornar a fonte de inspiração da música de um país somente se a transplantação de seus motivos for feita por um grande talento criativo. Nas mãos de compositores incompetentes nem a música folclórica, nem qualquer outro material musical vai atingir um significado." (Bartók, 1976a[1931]:347, tradução nossa[ix]).

Em consonância com esses argumentos, referindo-se não apenas a Bartók, mas também a Stravinsky e outros compositores do século XX que se utilizaram de repertórios tradicionais, Lacerda (2007:24-26) aponta que, nessas músicas de "inspirações étnicas" – produzidas, de certa forma, para contornar as crises que se colocavam na música de suas próprias tradições europeias – apreende-se a visão etnocêntrica que esses músicos teriam das culturas tradicionais:

> O exercício realizado a partir de materiais étnicos foi um dos meios encontrados por Bartók e Stravinsky para enfrentar a crise pela qual passava a Europa pós-romântica [relacionada ao esgotamento do sistema tonal]. […] Foi, por sinal, na relação com estas culturas que se manifestou na música muito da índole etnocêntrica da velha Europa. Por outro lado, nutrindo-se destas culturas, estes compositores evitavam uma indesejável proximidade com o seu próprio elemento nacional. (Lacerda, 2007:24-26).

Podemos também entender que, ao buscar referências musicais nos repertórios tradicionais, além de vislumbrar formas de transcender a tradição erudita ocidental, Bartók e Villa-Lobos talvez estivessem procurando *inventar um passado* musical com o qual pudessem dialogar, uma vez que seus países de origem não possuíam tradições suficientemente consistentes na produção musical erudita[12] – alinhando-se assim indiretamente a uma agenda global de invenção de símbolos de representação nacionais (Hobsbawm,1997[1983]). O compositor húngaro descreve essa postura diretamente, indicando ainda que teria conhecimento dos estudos linguísticos associados a Jakobson:

[12] A Hungria teve, antes de Bartók, outros compositores nacionais importantes, sendo Liszt o único com grande repercussão internacional. Contudo, as obras desses músicos não definiam um estilo que caracterizasse uma "música húngara", que estaria, na opinião dos críticos da época, ainda por ser construída – como veremos no capítulo II.

> Tão pouco da música antiga húngara escrita sobreviveu, que a história da música húngara não pode ser escrita sem o conhecimento da música folclórica. É sabido que a música folclórica possui muitas similaridades com a língua antiga de um povo. Do ponto de vista musical, isso significa mais para nós que para aqueles povos que desenvolveram seus estilos musicais [eruditos] séculos atrás. A música folclórica para esses povos tornou-se assimilada à sua música, e um músico alemão poderá identificar em Bach e Beethoven o que nós tivemos que procurar nas nossas vilas [camponesas]: a continuidade de uma tradição musical nacional. (Bartók, 1976a[1931]:347, tradução nossa[x]).

Talvez fosse isso, também, que Villa-Lobos implicitasse quando afirmava (dissimuladamente) que sua obra não tinha influência de nenhum compositor europeu (Guérios, 2009).

Tanto Villa-Lobos como Bartók recusaram-se a ensinar composição, o que teria entregado às gerações futuras, mais diretamente, suas formas de *ouvir* os repertórios tradicionais nos quais se inspiraram e de *reinterpretar* seus passados – tanto o da música erudita europeia, apreendido em suas formações, quanto aqueles que buscaram nas tradições orais de seus países. Contudo, suas obras nos oferecem a possibilidade de vislumbrar, meta-musicalmente, as suas *escutas* e *interpretações*. É nosso objetivo, nas próximas páginas, penetrar no universo desses dois grandes compositores do nosso passado, procurando destacar formas que eles encontraram para transpor a problemática da criação entre forças antagônicas de tradição e inovação, música erudita e música tradicional. Esperamos, humildemente, que essas reflexões possam complementar as fontes de inspiração de outros compositores e musicólogos da atualidade em suas transposições individuais de desafios semelhantes.

CAPÍTULO II: BÉLA BARTÓK

De acordo com a forma como eu o sinto, uma melodia camponesa genuína da nossa terra é um exemplo musical de uma arte perfeita. Eu a considero tanto quanto a uma obra-prima, mas em miniatura, tanto quanto uma fuga de Bach ou um movimento de sonata de Mozart é uma obra de arte em forma maior. Uma melodia desse tipo é um exemplo clássico da expressão de um pensamento musical na forma mais concisa que se pode imaginar, evitando tudo o que é supérfluo. É verdade que essa concisão impiedosa, bem como os modos não familiares de expressão dessas melodias, resultam na sua falta de apelo ao músico médio ou ao amante da música. Para o músico médio os incidentes estereotipados aos quais ele já está acostumado são as coisas principais em todas as composições musicais. Ele só é capaz de apreciar esses incidentes, e não tem compreensão do que é fundamentalmente essencial.
(Béla Bartók, 1976d[1928]:333, tradução nossa[xi]).

Introdução

Neste capítulo abordamos questões composicionais presentes em peças de Béla Bartók inspiradas no repertório tradicional húngaro a partir de comparações entre algumas de suas obras e as melodias originais em que se basearam essas composições, às quais tivemos acesso por meio de gravações de campo e transcrições feitas ambas pelo próprio compositor. Nossa discussão está fundamentada em análises de peças do primeiro volume da coleção *For Children,* Sz. 42, e das peças n. 4 e 5 da coleção *Bagatelles* Op. 6, Sz 38, ambas de 1908, que se constituem em arranjos para piano de melodias tradicionais, feitos pouco tempo após o compositor ter tomado contato com o repertório camponês húngaro, inicialmente em 1904, com pesquisas em campo a partir de 1905.

Pretendemos defender que, ao compor influenciado pelas próprias forças motrizes do repertório tradicional húngaro e explorando suas possibilidades intrínsecas, Bartók foi forjando paulatinamente elementos de sua linguagem mais madura, presente em peças mais complexas. Partimos da premissa de Antokoletz (1984:26, tradução nossa[xii]) de que

> Um estudo da evolução harmônica de Bartók pode começar com os arranjos da juventude para melodias folclóricas autênticas do leste europeu. Em dezembro de 1906, após a primeira expedição de Bartók com Kodály para coletar e estudar a música camponesa húngara, os dois compositores arranjaram e publicaram em parceria a coleção *Twenty Hungarian Folksongs* para voz e piano (*Magyar népdalok*). A modalidade das peças já mostra evidências de um enfraquecimento das relações tradicionais de tônica-dominante.

Para ilustrar procedimentos composicionais ligados à organização das alturas que, de acordo com Antokoletz (1984) e escritos do próprio Bartók, foram construídos a partir de elementos advindos da música tradicional magiar, faremos uso das *Bagatelles* n. 1 e 2 – que, segundo Antokoletz (1984), já esboçam de forma minimalista elementos da linguagem mais madura do compositor. Em nossa acepção elas representam, em certa medida, uma abstração de técnicas composicionais presentes nos arranjos de melodias tradicionais, feitas à mesma época da composição das *For Children*, mas aqui tratados mais conceitualmente e sem ligação direta aparente com suas fontes.

Vale pontuar que, quando nos referimos a características da música húngara, interessam-nos os elementos conscientemente estudados e utilizados por Bartók, explicitados nos inúmeros textos derivados de suas pesquisas sobre o assunto e publicados ao longo de sua vida (Bartók, 2002[1924]; Suchoff, 1976[ensaios de datas variadas]). Nossas menções à música tradicional húngara, portanto, não dizem respeito a esse universo musical em geral e nem se baseiam em estudos próprios sobre o tema, mas têm como base somente as definições sobre esse repertório feitas pelo compositor-pesquisador em pauta.

O principal parâmetro discutido em nossas análises é o das alturas, formando coleções de notas e construções harmônicas, pois esse parece ser o principal aspecto musical originário do repertório tradicional húngaro que Bartók abstraiu para a formação de um material composicional identificado em peças mais complexas de seu repertório, cujos elementos já encontramos nas *Bagatelles*. Isso, no entanto, não significa que ignorarmos outros aspectos da composição, como a textura, a forma, o ritmo, etc. – que poderão ser investigados mais a fundo em trabalhos futuros.

Para realizar as análises de peças baseadas em melodias tradicionais húngaras, comparando-as com as melodias húngaras originais recolhidas e transcritas por Bartók, usamos como referência o catálogo de Vera Lampert (2008) que disponibiliza fonogramas e transcrições feitos ou utilizados pelo compositor na criação de diversas obras, indicando a qual obra relaciona-se cada referência. Selecionamos para análise somente peças das quais tivemos acesso não somente a transcrição(ões) do compositor da melodia tradicional, como também a fonograma(s) dessa melodia ou sua(s) variante(s). Assim, para cada peça analisada, fizemos a comparação de pelo menos três fontes da melodia utilizada: nossa transcrição da melodia gravada no fonograma, a transcrição do compositor e a melodia efetivamente utilizada na peça final. Com frequência, tivemos acesso a mais de um fonograma da mesma melodia, mais de uma versão da transcrição do

compositor, e mais de uma versão da melodia final, uma vez que, em relação às peças da coleção *For Children*, houve uma revisão feita pelo compositor em 1943, que em alguns casos acarretou em mudanças significativas nas melodias e seus arranjos. Apresentaremos mais adiante as informações desse catálogo e como o utilizamos para embasar nossas investigações.

Iniciaremos este capítulo com uma brevíssima narrativa sobre a história da música húngara desde seus primórdios, cujo sentido é contextualizar a biografia de Bartók e seus apontamentos sobre a música tradicional húngara. A segunda parte deste capítulo é, justamente, uma breve biografia do compositor, com ênfase no período em que ele iniciou suas pesquisas e composições embasadas em repertórios tradicionais, na primeira década do século XX; essa parte inclui discussões sobre o contexto social de Budapeste nessa época, cuja finalidade é localizar a produção e as atitudes do compositor em seu tempo. A essas partes de contextualização seguem apontamentos introdutórios às análises sobre características da música tradicional húngara segundo o compositor, e sobre seus procedimentos composicionais baseados em repertórios tradicionais. Apresentamos então alguns exemplos de usos desses procedimentos nas *Bagatelles* n. 1 e 2, e discutimos as a questão da originalidade das fontes das melodias utilizadas neste trabalho. Finalmente, apresentamos as análises propriamente ditas: as *Bagatelles* n. 4 e 5 e as peças selecionadas da coleção *For Children*. O capítulo finaliza com considerações gerais sobre os assuntos contemplados.

Na escolha das referências bibliográficas da pesquisa, tivemos a premissa de Paul Wilson (1992:10), endossada por Molina (2004), de que as diferentes abordagens analíticas da obra de Bartók – que se antagonizam pela aproximação à sua música por meio de referências pós-tonais universais, ou através do estudo de seus usos da música tradicional do leste europeu – se complementam. Essa postura torna-se possível na medida em que, paralelamente, Bartók aludiu frequentemente a esses elementos tradicionais e criou, a partir deles, sistemas abstratos de composição, referenciados em suas publicações. Sempre que possível, citaremos os textos do próprio compositor em relação à sua obra, uma vez que estamos buscando investigar a *sua* escuta desses repertórios tradicionais.

A música tradicional e nacional húngara antes de Bartók

Não é mera coincidência que a pesquisa de canções folclóricas e a cultura musical baseada em elementos dessas canções folclóricas tenham florescido na Hungria em um nível notoriamente tão alto. A Hungria é praticamente o centro do leste da Europa e, com suas diferentes nacionalidades antes da primeira guerra mundial, oferecia um quadro em miniatura da grande variedade do leste da Europa, habitado por vários grupos nacionais.
(Bartók, 1976f[1943]:33, tradução nossa[xiii]).

Na introdução de seu livro *The Life and Music of Béla Bartók*, Halsey Stevens (1972) traça um breve histórico dos povos que ocuparam a Hungria desde o início da era cristã. Esse panorama, abaixo resumido, colocará em perspectiva as características musicais citadas por Bartók em relação aos repertórios tradicionais com os quais trabalhou. Todas as informações contempladas aqui sobre este assunto, portanto, remetem à fonte supracitada.

O autor afirma que as bases históricas da música húngara são predominantemente orientais e explica que, geograficamente, a Hungria está isolada do Ocidente, a oeste pelo semicírculo montanhoso dos Cárpatos, e ao sul pelas montanhas irregulares da Península dos Bálcãs. Parte do território húngaro esteve sob domínio do Império Romano até o século III, quando tiveram início ondas migratórias de diversos povos vindos da Ásia: primeiro os ostrogodos, acuados pelos hunos, depois os próprios hunos e os avares, ambos povos turcos cujos impérios haviam sido destruídos pelos chineses. Também nessa época vieram os eslovacos, que "mais se infiltraram que conquistaram" (Stevens, 1972:vii).

A maioria étnica húngara, continua o autor, é magiar, povo que chegou à região no século VIII e se instalou originariamente na região da Transilvânia, próximo ao rio Danúbio (Bacia Cárpata ou da Panônia, região correspondente à Hungria ocidental e Áustria oriental) vindos também do leste. Os magiares são, segundo ele, originários de uma fusão entre povos fino-úgricos e turco-búlgaros, que de conquistadores tornaram-se agricultores ao se instalarem na Transilvânia, incorporando ali outros povos que já se encontravam na região. Stevens (1972:viii, tradução nossa[xiv]) adiciona que

> [...] imigrações posteriores, algumas encorajadas por István (Saint Stephen), o primeiro rei da Hungria [que reinou entre 1.000 ou 1.001 a 1038], trouxeram alemães e outros grupos minoritários, incluindo rutênios, romenos, eslovenos e croatas. István, juntamente com seu pai Géza, foi largamente responsável pela

> cristianização da Hungria [...]. Com o advento do cristianismo, reminiscências do período pagão – literatura e música, por exemplo – rapidamente desapareceram; no período de cantochão que se seguiu, são encontradas poucas referências de música nativa.

No século XIV, continua o autor, a Hungria sofreu invasão do Império Otomano turco, que adentrou a Europa e o Império Bizantino, e que inicialmente incentivou o desenvolvimento da ciência e da cultura, trazendo à Hungria acadêmicos e artistas e implementando bibliotecas (processo que não teve continuidade após a morte do então imperador). O domínio turco se estendeu até o final do século XVII, influenciando aspectos da cultura húngara como a música e a poesia. Segundo Stevens (1972:ix, tradução nossa[xv]),

> Em todo esse período, desde a introdução do cristianismo no século XI, a música cultivada na Hungria foi aquela do leste europeu, majoritariamente o cantochão e os hinos protestantes. Por séculos a Igreja tentou lutar contra a infiltração da música secular húngara com suas pronunciadas características orientais, no entanto o estilo secular por fim coloriu a música da Igreja. Há disparidades óbvias: a monodia de toda música oriental em oposição à polifonia da música europeia ocidental, a estrutura melódica modal e pentatônica das músicas magiares em oposição ao sistema diatônico maior-menor, os floreios melismáticos das melodias orientais.

Naturalmente, o autor se refere aos estilos musicais dos quais se tem registro. Certamente, a música tradicional das vilas rurais se desenvolveu paralelamente sem ser documentada, sendo provavelmente influenciada, mas não completamente moldada, por essas referências.

Os ciganos, segundo Stevens, chegaram à Europa oriental no século XV, aparentemente vindos do noroeste da Índia, e ocuparam de forma nômade toda a Europa, principalmente a Hungria, Romênia e Espanha. Stevens (1972) adianta que a relação entre a música cigana e a música camponesa húngara foi assunto de muitas investigações, várias delas desenvolvidas pelo próprio Bartók, como discutiremos adiante.

Depois da invasão turca, continua o autor, a Hungria esteve em guerra por trezentos anos: defendendo toda a Europa contra o avanço turco; e contra investidas da Corte de Viena, especialmente entre os séculos XVIII-XIX. Esse contexto ecoou fortemente na música húngara, e muitas canções recolhidas por Bartók e outros compositores do início do século XX possuem textos que remetem a heróis e eventos de séculos anteriores. Uma batalha ocorrida no século XVII acarretou na origem do gênero musical húngaro *verbunkos*, de conteúdo heroico e patriótico, citado nos estudos de

Bartók (2002 [1926]). Segundo Frigyesi (1998:55-56, tradução nossa[xvi]), o *verbunkos*, cuja palavra significa "música de recrutamento", era um

> [...] estilo nacional de música de dança instrumental. Seus antecedentes eram as danças "Ungarescas" dos séculos XVI e XVII, preservadas em coleções tanto na Hungria quanto fora dela, além de fontes posteriores, que indicam a continuidade do estilo. O *verbunkos* do século XVIII tinha certas caraterísticas iguais à música ocidental da mesma época (por exemplo, estrutura periódica, harmonias e melodias baseadas em tríades e relações de dominante-tônica), mas possuíam também algumas características únicas (predominância do ritmo sincopado, notas repetidas descendentes, síncopas cadenciais, ornamentos de notas longas). Sabemos muito pouco sobre o desenvolvimento do *verbunkos* no início da era romântica. Não é claro em que segmentos da sociedade e em qual área geográfica ele se originou, e não se sabe ao certo quanta influência os músicos ciganos, em número crescente, tiveram na sua evolução. Há indícios de que no final do século XIX o *verbunkos* seria conhecido por todas as camadas sociais. Muitas danças folclóricas modernas derivam do *verbunkos*, e suas características ornamentais, rítmicas e figuras melódicas são reconhecíveis em praticamente todas as formas de música instrumental entre os camponeses. O *verbunkos* penetrou na arte da Hungria e do exterior; ele era um estilo bastante conhecido no Ocidente, como pode ser visto nas tópicas de *verbunkos* em Haydn, Mozart e Beethoven. Na Hungria, nos séculos XIX e XX, a lista de compositores húngaros que compuseram obras para piano, sinfonias e música de câmara no estilo do *verbunkos* incluem Bihari, Csermák, Lavotta, Rózsavögyi, Mosonyi, Erkel, Liszt, Bartók e Kodály.

No século XVII houve um fortalecimento da vida musical nas cidades, com a formação de orquestras e grupos de câmara na classe média, mas Stevens (1972:x, tradução nossa[xvii]) aponta que

> Nenhum compositor nativo significativo apareceu na Hungria até o século XIX. A cultura musical do país foi enfraquecida pela migração de mais e mais músicos estrangeiros, especialmente alemães, que eram particularmente importantes em Pozsony [cidade onde Bartók iniciou seus estudos musicais mais seriamente na infância], Kassa e Kolozsvár. Músicos húngaros escreviam no estilo germânico, e o início do século XIX, caracterizado por Bihari, Csemák e Lavotta, era amador em espírito. Com o despertar de uma consciência nacional como consequência do movimento romântico, a Hungria produziu seu primeiro compositor importante, Ferenc Erkel [1810-1893]. Mas ele permaneceu isolado em seu país nativo.

No século XIX um novo tipo de música se desenvolveu nas cidades, tornando-se extremamente popular: a *magyar nóta*, conhecida como "canção artística", "canção artística do tipo folclórica" ou ainda "canção húngara"[13] (Frigyesi, 1998:56), definia o tipo de canção composta por músicos amadores da classe média urbana, cujo valor estético seria veementemente criticado por Bartók no século XX. É possível que esse repertório tenha influenciado um novo estilo de música camponesa que estava se

[13] Termos originais no inglês: "art-song", "folksong-like art song" e "Hungarian song".

desenvolvendo nas vilas rurais à mesma época, como identificou Bartók e comentaremos adiante, pois ambos os estilos possuem características comuns (Frigyesi, 1998:56, tradução nossa[xviii]):

> Elas têm tipicamente quatro frases dispostas simetricamente, a última frase geralmente sendo a repetição exata da primeira [estrutura arquitetônica]. A primeira e última frases são geralmente mais longas que aquelas das canções folclóricas em estilo antigo, e têm um âmbito muito maior. A *magyar nóta* é bem menos simétrica que a canção folclórica de estilo novo, e sua melodia frequentemente se baseia em uma progressão harmônica semelhante àquelas da música romântica. Mesmo que a *magyar nóta* pertença majoritariamente à classe média urbana e a canção folclórica de estilo novo seja encontrada com mais frequência entre os camponeses, os dois grupos de canções circulavam amplamente pelo país.

Essa música nova que estava emergindo no campo tendia a substituir o repertório antigo, como identificou Bartók, comentando o fenômeno em diversas publicações nas quais comparava as características musicais de ambos os estilos. Discutiremos essas características adiante, quando acompanharmos o desenvolvimento das pesquisas do compositor. Por ora limitamo-nos a pontuar que, conforme Frigyesi (1998:56-57),

> A razão da súbita emergência e popularidade dos estilos modernos de canção não é completamente compreendido, mas é claro que o processo não começou antes do meio do século XIX. Até a primeira década do século XX esses estilos ainda não eram familiares para algumas pessoas mais velhas, e desconhecidas em vilas mais isoladas. É provável que a guerra de independência de 1848-49 e a simpatia aos soldados tenha tido alguma influência no crescimento da popularidade dessas melodias que, em contraste com as de estilos antigos, eram em ritmo métrico e cantadas em coro. O aumento da migração de camponeses (como soldados ou trabalhadores temporários na agricultura ou na indústria) também pode ter contribuído na sua disseminação.

Também no século XIX, os músicos profissionais ciganos começaram a substituir os músicos amadores nas vilas rurais, tocando o repertório dos camponeses, ainda executados por músicos amadores em instrumentos solo, em conjuntos instrumentais de três a cinco músicos. Os ciganos já haviam se estabelecido, séculos antes, como os músicos executantes da música húngara urbana para a aristocracia e a classe média. Mas foi no final do século XIX que eles ocuparam também os postos de músicos profissionais de muitas vilas rurais (Frigyesi, 1998: 57, tradução nossa[xix]),

> [...] gradualmente substituindo os músicos camponeses de instrumentos mais tradicionais e tipicamente amadores e solo, como a gaita de foles. O repertório dos grupos de cordas ciganos incluía principalmente danças e arranjos instrumentais de peças vocais.

> Assim, muitos desenvolvimentos coincidiram: o uso de grupos profissionais tornou-se regular e quase indispensável para encontros sociais nas vilas mais ricas e em restaurantes urbanos; e os ciganos passaram a monopolizar a música instrumental, transmitindo-a como profissão hereditária. No final do século [XIX], o fazer musical profissional – isto é, o fazer musical remunerado, como serviço a patrões, realizado por um grupo treinado e mais ou menos fixo – era associado quase inteiramente aos ciganos no domínio da música popular, tanto que a designação de "cigano" (*cigány*) tornou-se sinônimo de músico profissional. Como profissionais do entretenimento, os músicos ciganos eram extremamente flexíveis, e seu estilo naturalmente dependia do gosto musical de quem os contratasse. Contudo, mesmo que houvesse diferenças nesse âmbito, existia – ou pensava-se que existia – uma maneira cigana idiossincrática de tocar que era melhor representada pelos grupos musicais urbanos. Para os húngaros, essa *cigányzene* (música cigana) representava a quintessência da música húngara.

As duas principais fontes do repertório tocado pelos ciganos nas cidades no século XIX eram as canções urbanas (*magyar nóta*) e danças populares modernas como o *verbunkos*. Por um lado, o *verbunkos* trazia uma autenticidade histórica a esse repertório, pois tinha origem antiga e remetia à independência da Hungria; por outro, as canções urbanas eram amplamente conhecidas em todas as classes sociais, além disso, eram transmitidas oralmente sem menção aos seus autores, o que com o tempo, na virada do século XX, "justificou sua classificação como canções folclóricas" (Frigyesi, 1998:58).

Liszt (1811-1886), o primeiro compositor húngaro a se tornar internacionalmente conhecido, tinha como referência da cultura tradicional húngara esse repertório dos músicos ciganos, que mesclou com a música de linguagem germânica aprendida em sua formação. Até então, nenhum pesquisador tinha se debruçado seriamente sobre a questão da música tradicional magiar, caminho que seria aberto por Bartók e Kodály – com a principal crítica de que a música cigana não apenas não teria nenhuma associação com o conceito de música tradicional húngara, mas a estaria influenciando negativamente.

Fechamos esta introdução com um trecho do próprio Bartók, retirado da segunda das "Harvard Lectures", de 1943 (ciclo de palestras no qual Bartók explicou aspectos importantes de sua obra, interrompidas infelizmente antes de serem completadas, por questões de saúde), em que ele contextualiza sumariamente a situação musical da Hungria desde a Idade Média até o seu tempo:

> A Hungria teve o azar de ter sido invadida e ocupada pelos turcos na primeira metade do século XVI. A ocupação durou cerca de dois séculos e incluiu a capital, Budapeste, e a parte mais importante do país. Os conflitos contínuos durante a ocupação turca e a guerra de libertação – que trouxe não apenas liberdade mas também muita destruição no lado do exército libertador austríaco – seguida pela opressão dos Habsburgo na Hungria, não foi de forma alguma favorável ao desenvolvimento da civilização, especialmente a música. Nós

tivemos alguns trovadores e menestréis; alguns sabiam até notar de uma forma primitiva as melodias que inventavam. Mas, no todo, suas atividades não tiveram nenhuma grande consequência. Nossos camponeses, claro, só podiam se ater ao seu repertório tradicional de melodias, pois suas condições de vida eram razoavelmente parecidas com aquelas dos camponeses franceses antes da Revolução Francesa. Na realidade, a classe culta na Hungria, consistindo de condes, barões, e pequenos nobres, não se importava muito com os camponeses; ao contrário, eles desprezavam a classe camponesa e a viam como boa apenas para a produção de trabalhadores, ou melhor, servos, para suas propriedades de terra.

No início do século XIX, as condições musicais mudaram levemente para melhor. Alguns dos grandes proprietários de terra fundaram suas próprias orquestras particulares, exemplo do famoso Conde de Esterházy, que teve Joseph Haydn como compositor familiar por muitos anos. Depois apareceu Liszt e descobriu o que ele chamou de música cigana, que era no entanto música urbana húngara propagada pelas bandas ciganas, e escreveu suas Rapsódias Húngaras baseadas nesse material. Nossa classe culta aclamou essas rapsódias tanto quanto o fez quando, por exemplo, Berlioz compôs a *Rákóczi March* [hino húngaro da época, que depois foi substituído por outro]. O aparecimento seguinte foi o de Franz Erkel, compositor de ópera, que mesclava em sua obra o estilo então prático italiano contemporâneo, com características da música húngara urbana-cigana. Em outras palavras, o estilo de composição de Erkel é híbrido. Suas obras ainda são executadas na Hungria, mas ele foi e é absolutamente desconhecido no exterior. Todos acreditavam que havia chegado a época de criar uma música artística húngara independente, nacional. Os esforços que se seguiram, no entanto, não cumpriram esse desejo ardente. Na segunda metade do século XIX, alguns compositores trabalharam no desenvolvimento de um estilo húngaro urbano-cigano, mas sem sucesso permanente. Outros tornaram-se admiradores de Wagner. Essa admiração, em si, não era ruim; ao contrário, ela era um esforço muito louvável de estar atualizado na música. Realmente ruim, no entanto, foi que alguns desses admiradores tornaram-se imitadores servis de Wagner. Eles escreviam óperas nas quais as frases mais banais – as sobras do estilo de Wagner – eram usadas a todo o tempo. Esse processo, em si, foi muito ruim, além de absolutamente inútil; e teria sido o mesmo em qualquer outro país. Do ponto de vista húngaro ele foi realmente muito prejudicial, pois o espírito wagneriano era a antítese absoluta de qualquer coisa que podia ser concebida como um hungarianismo na música. Assim, isso não poderia sequer servir como base para um desenvolvimento futuro. Outros compositores voltaram-se para Brahms e imitaram seu estilo, que, embora totalmente diferente do estilo de Wagner, novamente era alemão demais em seu caráter, e não podia servir como ponto de partida para nós. Essas eram as circunstâncias e condições – condições bastante deploráveis – no final do século [XIX].

Os compositores das nossas classes cultas, contudo, estavam mais e mais ansiosos pela criação de um estilo musical húngaro. Eles tinham à mente algo similar aos resultados dos compositores tchecos Smetana e Dvorák, o norueguês Grieg ou, especialmente, os russos. Havia muitos descontentes e com expectativas, mas ninguém tinha a menor ideia do que fazer ou de como começar. A música camponesa húngara ainda era totalmente desconhecida, estando ainda por ser descoberta. (Bartók, 1976c[1943]:361-362, tradução nossa[xx]).

Béla Bartók: breve biografia e contextualização

O que importa realmente é a relação humana com os camponeses – permanecer em suas vilas, vivendo com eles, observando suas vidas, experienciando sua arte e sua música em campo enquanto elas são recriadas dia após dia. Isso Kodály e eu pudemos fazer. De minha parte, eu considero as inesquecíveis horas que passamos com essas pessoas as mais felizes da minha vida.
(Bartók, 1976g[1944]:395, tradução nossa[xxi])

A sociedade húngara no final do século XIX e início do século XX era bastante desigual e estava dividida em três principais grupos: a nobreza, advinda do sistema feudal que terminara oficialmente na Hungria somente em 1849, com a independência do país em relação ao Império Austríaco, regido pela monarquia dos Habsburgo; a burguesia, classe média ainda incipiente e heterogênea que começava a se fortalecer nos centros urbanos (principalmente Budapeste), formada por grupos de diferentes origens nacionais e culturais, incluindo muitos judeus e pessoas de origem germânica; e os camponeses, considerados à época pela nobreza e parte da classe média como inferiores, incultos e simplórios (Frigyesi, 1998).

A nobreza húngara, diferentemente de seu perfil em outros países europeus, incluía um vasto e diversificado segmento da população: na virada do século XX, ela estava dividida principalmente entre a aristocracia, que mantinha grande poder aquisitivo e vivia isolada em seus palácios, e a pequena nobreza, formada por nobres que haviam perdido suas terras e agora ocupavam cargos públicos, integrando economicamente a classe média urbana, mas conservando a ideologia e os costumes da classe dominante (Frigyesi, 1998). Essa ideologia tinha como pressuposto o conceito, herdado do feudalismo, de que os nobres seriam os únicos verdadeiros húngaros por terem sido eles os conquistadores lendários das terras húngaras, libertando-as dos Hunos em um passado remoto; os "covardes" que não guerrearam teriam se tornado escravos e, posteriormente, servos (Frigyesi, 1998: 51-52).

> Nesse sentido, a pequena nobreza ocupou o papel que os camponeses haviam ocupado na noção romântica de 'povo'. Ao invés da classe camponesa, a pequena nobreza assumiu o papel de melhor guardiã da identidade nacional. O verdadeiro caráter dos camponeses não tinha espaço nesse conceito de hungaridade. Como classe, os camponeses tinham pequena importância na vida pública, e havia a crença de que a questão camponesa havia sido resolvida para sempre com a abolição da servidão [feudal]. No entanto, na realidade, o estilo e

> padrão de vida da classe camponesa quase não mudou [e ela continuava sem poderes políticos]. [...] Em sentido oposto à classe camponesa estava aquela dos 'cavalheiros' – como os membros de todos os segmentos nobres e não nobres da classe média eram chamados. Entre os camponeses e os 'cavalheiros' a barreira era intransponível; as classes superiores desprezavam os camponeses, que por sua vez as viam com profunda desconfiança, senão hostilidade [uma vez que os cavalheiros ocupavam os cargos públicos, que regulavam e taxavam com impostos os bens e eventos da vida dos camponeses]. Aos olhos dos cavalheiros, os camponeses eram uma massa miserável, suja e inculta. Chamar alguém de 'camponês' era um insulto; implicava na falta de educação, boas maneiras e sensibilidade. Nem a maioria dos intelectuais simpatizava com os camponeses: na sua visão os camponeses representavam o provincialismo que atravancava o progresso cosmopolita das cidades. (Frigyesi, 1998:53, tradução nossa[xxii]).

Os camponeses eram menosprezados inclusive no quesito musical: tidos como incapazes de produzir música de grande valor, seu repertório era entendido como uma espécie de cópia piorada das músicas elaboradas pelos ciganos, como descreve o próprio F. Liszt (apud Stevens, 1972:22[14], tradução nossa[xxiii]):

> Pode-se presumir que o camponês húngaro, cuja organização musical inferior o deixaria menos consciente das imperfeições de seu canto, aprendeu suas melodias daquelas que ouvimos nas performances dos Bohemios (ou seja, ciganos), como uma espécie de herança. Vivendo uma vida primitiva livre de qualquer agitação física, sua própria voz geralmente era suficiente para cantá-las; e é natural que elas tenham se espalhado, especialmente quando assimiladas com palavras de sua própria língua.
> Ao mesmo tempo, a existência de canções não apropriadas teria sido completamente ignorada, especialmente pois seu texto na linguagem cigana limitaria seu uso apenas aos próprios ciganos; é provável que quando elas eram incorporadas pelos instrumentistas (que logo fizeram com que sua característica puramente vocal desaparecesse), não era mais possível para nós reconhecê-las em sua nova elaboração luxuriante.

No entanto, apesar do desprezo generalizado à classe camponesa, "a imagem romântica do camponês persistia. Na realidade, havia um crescente interesse na cultura camponesa, especialmente considerando que se esperava que a arte camponesa trouxesse novos ares à arte nacional" (Frigyesi, 1998:53, tradução nossa[xxiv]). Contudo, esse interesse era superficial, não se baseando em estudos sérios e tomando elementos novos e até estrangeiros como se fossem símbolos autênticos camponeses. Em adição a isso, os camponeses que viviam no território húngaro anterior à Primeira Guerra tinham diferentes origens étnicas, dividindo-se em pelo menos oito grupos principais, além de outros minoritários, "[...] incluindo húngaros, eslovacos, romenos, vários grupos

[14] Liszt, Ferenc: *The Gipsy in Music*. London: William Reeves, n.d., vol. II, pp. 290-95.

germânicos [...], sérvios, croatas, eslovenos, búlgaros, armênios, rutênios, judeus e ciganos." (Frigyesi, 1998:54, tradução nossa[xxv]). Assim,

> Durante a maior parte da história húngara, ser húngaro significava simplesmente ser um habitante do estado Húngaro, sem implicações étnicas: ser húngaro (*hungaricus*) não era necessariamente ser de etnia húngara (*magyar*). Para alguns intelectuais do século XX, incluindo Bartók, essa imagem tradicional de estado permaneceu como ideal político. Esse era o pano de fundo de suas aspirações etnomusicológicas e políticas: para ele, a 'música nacional húngara' teria que ser baseada na música folclórica de todas as principais etnias do país.
> No entanto, no final do século XIX essa atitude entrou em confronto com a opinião da maioria, que apoiava o direito natural dos húngaros à supremacia entre as demais nações ao seu entorno. O conservadorismo no sistema legal e em questões sociais se misturavam nessa ideologia, e a opressão das nacionalidades era uma de suas partes constituintes. Esse nacionalismo proclamou o "direito original" dos cavalheiros húngaros à liderança de seu "território original", que eles haviam conquistado no século X e governado desde o estado do primeiro rei húngaro, São Estevão [Saint Stephen]. A nobreza se tornou a "classe histórica" (como se a classe camponesa não tivesse sido igualmente "histórica"), e a Hungria se tornou o "império de Santo Estevão". Assim como as várias nacionalidades foram consideradas estrangeiras ao território húngaro, as novas classes eram estrangeiras à sociedade húngara tradicional. Industrialismo, urbanismo, e todos os valores e modernas ideologias burgueses em geral começaram a ser atacadas como anti-húngaras: nenhuma delas tinha uma precedência histórica, e assim foram consideradas incongruentes com o caráter húngaro. (Frigyesi, 1998:54, tradução nossa[xxvi])

Nesse contexto sócio-político, em 25 de março de 1881 em Torontál, no então sudeste da Hungria, nasceu Béla Viktor János Bartók, filho do também Béla Bartók, que era professor em uma escola técnica de agronomia, e de Paula Voit, professora primária e de piano. Sua família refletia a diversidade étnica da Hungria (Hooker, 2007:16, tradução nossa[xxvii]):

> Sua mãe, Paula Voit Bartók, era de origem étnica alemã, embora falasse húngaro fluentemente; seu pai, Béla Sr., considerava a si próprio completamente húngaro, muito embora sua mãe fosse de uma família sérvia (católica romana). Tallián[15] descreve como Bartók sênior assumiu certos 'ares' da pequena nobreza: ele 'criou para si – arbitrariamente, até o que se sabe – um brasão da nobreza com o título Szuhaföi [...] chegando a desenhar um escudo de armas'. [...] Seu filho compositor também tendeu algumas vezes a assumir o presumido status da família, assinando seus manuscritos da adolescência com o nome 'Béla von Bartók' [...].

Com a morte prematura do pai, quando Bartók filho tinha apenas sete anos, a mãe se viu obrigada a sustentar sozinha a pequena família, que incluía, além do futuro

[15] Tallián, Tibor, *Béla Bartók: The Man and his Work,* trans. Gyula Gulyás, trans. rev. Paul Merrick (Budapest: Corvina, 1988. A citação é da pp.7-10.

compositor, a outra filha Erzsébet (Elza), e mais tarde a sua própria irmã, Irma Voit, convidada a agregar o núcleo familiar para ajudar na criação dos sobrinhos. Em busca de melhores salários, a mãe de Bartók mudou-se nos cinco anos seguintes para diversas cidades, todas então pertencentes à Hungria e que, com o Tratado de Trianon de 1920 que reduziu a Hungria a dois terços de seu território e à metade de sua população, passaram a pertencer a outros países: Torontál, a cidade natal do compositor, então no sudeste da Hungria e hoje na Romênia; Nagyszöllös, então no norte da Hungria, depois na antiga Tchecoslováquia e hoje na Ucrânia; Nagyvarád, à época ao leste da Hungria e hoje na Romênia; Beszterce na Transilvânia (sudeste da antiga Hungria) e hoje também parte da Romênia; e Pozsony, a atual Bratislava na Eslováquia, à beira do rio Danúbio entre Viena e Budapeste, então a oeste da Hungria. Para o compositor húngaro, ver as cidades húngaras em que nasceu e residiu na infância passarem a pertencer a outros países foi uma verdadeira "tragédia pessoal" (Stevens, 1972:3).

Durante a infância, além do talento musical precoce para o piano e a composição, e o ouvido absoluto (que mais tarde lhe ajudaria nas transcrições de canções tradicionais), o pequeno Bartók foi privado de muitas atividades externas com outras crianças por uma série de doenças que o acometeram, o que estimulou ainda mais seus estudos musicais. Em Pozsony, a última cidade em que a família se estabeleceu, maior e mais cosmopolita que as outras e com longa tradição e ativa vida musical, Bartók pôde aprimorar seus estudos de piano e composição mais rápida e consistentemente. Ali foi pupilo de László Erkel, filho do então renomado compositor húngaro Ferenc Erkel (o "fundador da ópera húngara" segundo Hooker, 2007:16), adquirindo uma sólida base na música dos séculos XVIII e XIX ("Brahms causou-lhe forte impressão", segundo Stevens, 1972:9) e iniciando-se profissionalmente. Em Pozsony, Bartók também estabeleceu a amizade e a admiração, que seriam ambas duradouras, com o jovem compositor e pianista Ernö Dohnányi, quatro anos mais velho e já em vias de obter reconhecimento, que escrevia em uma linguagem fortemente influenciada pela música romântica. Dohnányi tornou-se de fato um compositor proeminente à sua época, obtendo inicialmente mais fama que o jovem Bartók e sendo para ele uma referência durante a juventude.

Após terminar os estudos escolares em Pozsony, apesar de aprovado com bolsa integral no conceituado Conservatório de Viena, Bartók escolheu seguir os passos do colega Dohnányi e ir estudar na Academia Real de Música de Budapeste, onde teve aulas de piano com István Thomán, ex-aluno de Liszt, e com o compositor alemão Hans Koessler. A escolha por Budapeste, menos óbvia em seu contexto musical dada a fama do

Conservatório de Viena, pode estar relacionada a incipientes sentimentos nacionalistas do compositor, que tomariam forma poucos anos depois.

Durante os anos como estudante em Budapeste, Bartók teve maior contato com as ideias dos movimentos nacionalista e modernista húngaros, que tinham ali seus centros de desenvolvimento. Budapeste crescia rapidamente, tornava-se mais cosmopolita, e seus círculos de intelectuais e artistas eram bastante heterogêneos, formados majoritariamente por pessoas de origem germânica e judeus – ou seja, de origem étnica não-húngara (Frigyesi, 1998). Bartók manteve laços estreitos com pelo menos dois músicos judeus: seu professor de piano István Thomán, por quem tinha grande estima, e a qualificada pianista Emma Gruber, posteriormente esposa de Kodály, que organizava saraus que foram fundamentais para que Bartók entrasse em contato com músicos e artistas proeminentes na cidade, inclusive professores da própria Academia de Música (Hooker, 2007:17). No entanto, a cultura musical da cidade era "[...] alemã demais para Bartók" (Hooker, 2007:17, tradução nossa[xxviii]):

> Bartók e Kodály, que haviam ambos chegado a Budapeste do interior logo antes da virada do século, ficaram frustrados em ver quão alemã era ainda a linguagem da cultura, particularmente a cultura musical. Muitos músicos proeminentes em Budapeste, incluindo muitos professores da Academia (por exemplo János Koessler (nascido Hans, 1853-1926, o professor de composição de ambos) mal falavam húngaro, e a língua alemã era a preferida entre o público, predominantemente germânico e judeu.

Nesse contexto musical, durante os anos na Academia de Música, Bartók teve a oportunidade e o interesse de estudar óperas de Wagner (a trilogia *O Anel dos Nibelungos*, *Tristão e Isolda*, *Os Mestres Cantores de Nuremberg*) e obras orquestrais de Liszt – cuja profundidade musical, no entanto, ele só admiraria mais tarde; em Budapeste ele pôde ainda acompanhar a intensa programação da Ópera Nacional Húngara, e assistir a concertos de renomados instrumentistas solistas e grupos de câmara da época (Stevens, 1972).

No entanto, a reação imediata (e ainda imatura) do jovem Bartók à forte influência da cultura germânica em Budapeste foi adotar um nacionalismo chauvinista conservador, observado em cartas adereçadas à sua mãe, que incluíam expressões de louvor à Hungria; compositor chegou mesmo a iniciar uma "campanha de magiarização forçada" em sua própria família, dirigindo-se apenas em húngaro à sua tia Irma Voit, que havia cuidado dele na infância e era de origem germânica, e passando a chamar sua irmã Elisabeth, que usava o apelido germânico Elza, pelo diminutivo húngaro Böske (Hooker, 2007:17). Em

uma carta permeada de influências do nacionalismo romântico, endereçada à sua mãe em 1903 (Bartók apud Frigyesi, 1998:68, tradução nossa[xxix]), ele escreveria:

> Todas as pessoas, alcançando a maturidade, devem estabelecer uma meta pessoal e direcionar todo seu trabalho e ações em sua direção. De minha parte, por toda minha vida, em todas as esferas, sempre e de todas as formas, eu devo ter um objetivo: o bem da Hungria e da nação húngara. Eu acredito já ter dado algumas provas dessa intenção das formas limitadas que me foram possíveis até agora.

Tendo, em 1900, uma de suas composições veementemente criticada por seu professor na Academia, Bartók abandonou a prática (mas não o estudo) da composição por dois anos, dedicando-se ao piano e atraindo atenção e expectativas em relação à carreira de solista pelo seu virtuosismo (Stevens, 1972). No entanto, a performance em Budapeste de *Assim Falou Zaratustra* de Richard Strauss (1864-1949), em 1902, causou-lhe impacto suficiente para que o jovem músico voltasse a escrever, direcionando seus estudos à linguagem musical desse compositor (Stevens, 1972). A principal obra decorrente desse processo foi o poema sinfônico *Kossuth* (1903), composição programática ainda bastante influenciada pela linguagem da música germânica, mas inspirada nos feitos do herói nacional húngaro de mesmo nome que liderou a Revolução de 1848-1849, que culminou na libertação da Hungria do Império dos Habsburgo (austríaco). Essa foi considerada sua primeira obra significativa, rendendo-lhe comentários muito elogiosos da crítica e apreço do público, colocando-o no patamar de promissor compositor nacionalista (Stevens, 1972). Na peça, o hino nacional do império austríaco, *Gott erhalte*, aparece deturpado de forma irônica, o que causou desconforto entre alguns músicos de origem germânica da orquestra e quase impediu a estreia. Em diversas execuções dessa obra, Bartók apareceu ao público vestido com roupas típicas magiares, apesar da oposição de seus colegas (Stevens, 1972). Sua visão patriótica ainda estava por amadurecer.

Essa época de sua vida também foi marcada por questionamentos existenciais: influenciado pelo círculo de intelectuais de Budapeste, Bartók se interessou pela filosofia de Nietzsche, o que teria forte impacto no seu desenvolvimento artístico (Frigyesi, 1998); e em 1907, em uma carta à violinista Stefi Geyer, que então cortejava, declarou ter sido ateu por quatro anos (Stevens, 1972).

Após concluir o conservatório com grande êxito, Bartók tomou a decisão, surpreendente para seus pares, de aprimorar seus estudos com o colega pianista-

compositor Dohnányi, preparando-se para a carreira de pianista solista – que de fato deslanchou em 1904, com concertos em Berlim, Viena e Budapeste (Stevens, 1972). No mesmo ano *Kossuth* foi tocada e bem recebida em Londres, onde o compositor também se apresentou com sucesso como solista (Stevens, 1972).

Foi também em 1904 que Bartók teve o primeiro contato com a música tradicional húngara camponesa, ao escutar por acaso a jovem babá Lidi Dósa, então com dezoito anos, cantar na cidade de Kibéd (região de Maros-Torda, hoje na Romênia e então na Hungria), como narra Erdely (2007:27). Muito impressionado com as qualidades diferentes daquela música, originária da Transilvânia, Bartók transcreveu e depois gravou muitas canções que Lidi Dósa aprendera com a avó. Como descreve Stevens (1972:22), "Essa descoberta ao acaso fez com que o jovem compositor se desse conta de que existia uma música magiar autóctone que ele, como a maioria de seus compatriotas, absolutamente desconhecia" (tradução nossa[xxx]). Erdely relata que ele logo escreveu à irmã uma carta na qual explanava o desejo de "recolher as mais lindas canções húngaras e elevá-las ao nível da música erudita ao prover a elas o melhor acompanhamento para piano possível." (Bartók apud Erdely, 2007:27, tradução nossa[xxxi]). É interessante notar que, em um primeiro contato com esse repertório, Bartók narrou o desejo de *elevar* essas canções ao *nível* da música erudita – adiante, após estudar essas músicas com profundidade, ele afirmaria que a música camponesa tradicional seria, senão equiparável à música erudita em relação à sua qualidade, possivelmente superior[16].

Segundo Stevens (1972), em 1905 Bartók empreendeu uma grande viagem de pesquisa a músicas camponesas de diversas regiões remotas da Hungria, percorrendo uma vasta área do oeste ao leste do país (então bem maior que a Hungria atual). Para isso, adiciona Erdely (2007), o compositor concorreu e foi contemplado com uma bolsa de estudos. Foi nessa época, em 1905, que Bartók também conheceu Kodály, com quem desenvolveria prolífica parceria na tarefa de pesquisar, catalogar e compor com inspiração nos repertórios tradicionais húngaros (Erdely, 2007).

Para continuarmos a narrativa sobre os desdobramentos de seu contato com a música tradicional, faremos uma breve incursão sobre as ideias modernistas que influenciaram suas pesquisas e composições baseadas em repertórios camponeses.

Ema Gruber e Zoltán Kodály foram, em grande medida, responsáveis por introduzir Bartók aos círculos de intelectuais e artistas modernistas em Budapeste,

[16] Agradecemos à observação cuidadosa da Profa. Dra. Adriana Lopes Moreira, que apontou essa idiossincrasia.

apresentando-lhe, por exemplo, o poeta Endre Ady, o maior expoente da poesia modernista húngara, o escritor Béla Balázs, com quem Bartók estabeleceria profícua parceria (foi o libretista da ópera *O Castelo do Barba Azul*, de 1911, e o criador do cenário do balé *O Príncipe de Madeira*, de 1914-16) e o crítico e jornalista György Lukács, que promovia encontros de intelectuais dos quais derivaram publicações e movimentos políticos (Frigyesi, 1998:71). Vale pontuar que, para os húngaros, a poesia era uma parte fundamental da cultura nacional e da erudição dos indivíduos desde o romantismo; no entanto, "Acreditava-se que a alma húngara se expressava na música cigana até mais que na poesia" (Frigyesi, 1998:57).

Os modernistas e seus apoiadores eram um grupo inicialmente pequeno de acadêmicos, professores universitários, artistas, alguns trabalhadores burocráticos, ocasionalmente indivíduos da aristocracia industrial e, muito raramente, membros da tradicional aristocracia agrária. Formavam um grupo largamente marginal no campo econômico e, embora tivessem alguns patronos abastados, tinham como principal arma seu poder de persuasão, que foi, na realidade, enorme (Frigyesi, 1998:76).

Muitos deles de origem judaica, os modernistas defendiam uma nova concepção sobre a ideia de hungaridade, que englobasse o multiculturalismo cosmopolita de Budapeste, contrariando o ideal nacionalista de que a hungaridade estaria ligada somente à pequena nobreza, um conceito que, na verdade, "excluía a maior parte da sociedade húngara" (Frigyesi, 1998:82). Segundo Frigyesi (1998:84-85), apesar do apoio dos intelectuais e artistas modernistas a esse alargamento do conceito de hungaridade, eles próprios também sentiam dificuldade de identificação com a diversidade cultural de Budapeste, com sua produção artística majoritariamente de influência germânica e sua população de judeus. Dessa ambivalência nasceu um movimento de pesquisa nas vilas camponesa, no qual Bartók foi pioneiro já no início do século, e que se fortaleceu especialmente no período entre-guerras, em busca de uma (re)conexão com a antiga imagem de hungaridade. Mesmo que tivesse "conotações raciais (contra alemães e judeus)", explica Frigyesi, 1998:84, o movimento "de fato produziu estudos e obras literárias de valor."

Os modernistas da virada do século XX advogavam por um novo nacionalismo, diferente daquele do século XIX, pregando a *arte pela arte*: partindo da ideia herdada do romantismo de que a arte seria uma expressão da *verdade* ou "o grande mistério do ser" que não poderia ser expresso pela lógica da linguagem (Frigyesi, 1998:33). Acreditavam que essa essência deveria ser buscada através de um caminho individual trilhado em

isolamento voluntário do artista, pois a *verdade* estaria expressa ou na perfeição da natureza, ou na intimidade da alma, ambas não "corrompidas pela sociedade" (Frigyesi, 1998:35). O nacionalismo associado a essa ideia justifica-se pela crença de que a grande arte, produzida em consonância com a *verdade*, seria capaz de transmitir em si mesma valores morais e éticos que teriam potencial de transformar a consciência do público; para os artistas modernistas, portanto, a *estética* estava intimamente atrelada às convicções morais e políticas (Frigyesi, 1998:70).

Um fundamento importante dessa estética, que influenciaria significativamente a produção de Bartók, era o organicismo, cujo pressuposto é o de que uma verdadeira obra de arte deve se desenvolver inteira e unicamente a partir de uma só ideia (Frigyesi, 1998:27, tradução nossa[xxxii]):

> Uma obra de arte nasce quando sua ideia original primeiramente se apresenta, e essa primeira ideia já contém toda a peça. Qualquer elemento que não pertença exclusivamente àquela ideia tem o potencial de apontar para elementos externos ao domínio da obra de arte.

O organicismo influenciou correntes estéticas aparentemente díspares como a obra de Nietzsche, a Segunda Escola de Viena (especialmente Schoenberg e Webern) e a obra de Bartók, de forma a se opor como "antídoto ao sentimentalismo do romantismo tardio" (Frigyesi, 1998:30). Na teoria organicista, o sentido de beleza é caracterizado não pelo ideal romântico subjetivo de transcendência do espírito, mas pela qualidade mais mensurável da coerência estrutural da obra: "A verdadeira arte não incita emoções impetuosas; ela é uma estrutura fria e pura cujo efeito na mente não é imediato, mas elevado e duradouro." (Frigyesi, 1998:28, tradução nossa[xxxiii]).

Atrelado ao organicismo estava a busca modernista pelo que era chamado de "fenômeno" (Frigyesi, 1998:97, tradução nossa[xxxiv]), "[...] uma realidade imutável e permanentemente válida, que transcendia o ego subjetivo do artista. A descoberta na arte deveria emergir da busca por um aprofundamento da visão sobre a realidade, reconhecendo o que é objetivo e essencial." Acreditava-se que o "fenômeno" estaria expresso ou na suposta simplicidade das culturas tradicionais, ou na simplicidade intencionalmente obtida, através de muito trabalho, das grandes obras artísticas da cultura erudita (Frigyesi, 1998:98-99, tradução nossa[xxxv]):

> A simplicidade estaria tanto no início como no fim da estrada de desenvolvimento da expressão artística. No começo dessa estrada estava a arte

> folclórica, como a expressão de uma consciência primordial, oceânica, de unidade com o universo, um sentimento de plenitude sem conflito. [...] Oposta a esse estágio primordial de expressão estava a simplicidade das obras de arte. O artista deveria chegar a um nível mais alto de simplicidade através da crescente sofisticação e complexidade de sentimentos; essa simplicidade seria o resultado final de um processo complexo.

Em 1921, o próprio Bartók afirmaria:

> "[...] a perfeição artística só pode ser obtida em um dos dois extremos: de um lado, a música camponesa em sua massa, completamente alheia à cultura urbana, do outro, o poder criativo de um gênio individual. O impulso criativo de alguém que tenha o infortúnio de nascer em qualquer ponto entre esses extremos leva apenas a obras estéreis, inúteis e disformes. Quando camponeses ou a classe camponesa perde sua ingenuidade e sua ignorância artística, como resultado da cultura convencional, ou mais precisamente da meia-cultura da população urbana, eles perdem ao mesmo tempo todo seu poder artístico transformador." (1976h[1921]:322, tradução nossa[xxxvi]).

Em 1944, no fim da vida, Bartók manteria o mesmo pensamento: "Como os franceses dizem, *Les extremes se touchent.* O mais alto grau de perfeição é encontrado, de um lado, nas realizações de um grande gênio artístico, e de outro, nas criações dos camponeses analfabetos, ainda intocados pela civilização urbana (Béla Bartók, 1976g[1944]:395, tradução nossa[xxxvii], grifo original).

Em meio a essas ideias, quando Bartók ouviu pela primeira vez a camponesa Lidi Dósa cantar em 1904, e a partir de 1905 começou a investigar a existência de um repertório nas vilas rurais que era absolutamente ignorado nos centros urbanos, ele teve cada vez mais certeza de ter entrado em contato com algo que representava uma *essência* ou *verdade* na música: uma expressão natural do "fenômeno", cuja estética sintética se antagonizava ao sentimentalismo romântico presente na música cigana, do qual ele tentava libertar a si próprio (Frigyesi, 1998). A partir de então e por toda sua vida, Bartók passou a se dedicar intensamente à pesquisa de campo e ao estudo dos repertórios das vilas camponesas húngaras, tanto magiares quanto de outros povos – o que teria enorme impacto na sua produção musical.

Devemos ter em conta que, para Bartók, a música tradicional seria uma expressão *natural* da música (Bartók apud Frigyesi, 1998:106-107[17], tradução nossa[xxxviii], grifos originais):

[17] BARTÓK, Béla. "The Relation of Folk Song to the Development of the Art Music of Our Time (1921)". In SUCHOFF, Benjamin (ed.). Béla Bartók Essays. London: Faber & Faber in association with Faber Music Limited, 1976h[1921], p. 320-330.

> A música camponesa, no sentido estrito da palavra, deve ser vista como um fenômeno natural; as formas nas quais ela se manifesta devem-se ao instintivo *poder transformador* da comunidade inteiramente desprovida de erudição. Ela é um fenômeno natural tanto quanto, por exemplo, as várias manifestações da Natureza na fauna e flora.

A base desse pensamento seria a sua crença, hoje inaceitável, na criação espontânea da música tradicional, sem a existência de um compositor específico; em suas palavras (Bartók apud Frigyesi, 1998:107[18], tradução nossa[xxxix]): "A visão de que melodias individuais foram inventadas por camponeses específicos [...] não foi jamais fundamentada em um único caso observado e, além disso, é dificilmente aceitável com bases psicológicas". As melodias seriam, assim, *transformações* de outras melodias pré-existentes, hipótese que seria fortalecida pela existência de muitas variantes de uma mesma melodia nos repertórios camponeses, e pela tendência dos camponeses, segundo Bartók, de "transformar os elementos musicais à sua disposição" (Bartók, 1976b[1933]:81). A definição de música tradicional segundo Bartók, nesse sentido, é dada em um artigo seu de 1921:

> A música folclórica, estritamente falando, contém, em sentido amplo, todas as melodias que subsistem ou tenham subsistido na classe camponesa, em um certo *tempo e espaço*, como uma expressão realmente espontânea de seus instintos musicais. Em sentido estrito, ela é o conjunto de melodias que, associado ao modo de vida camponês, apresenta uma certa *unidade de estilo musical* (Bartók, 1972i[1921]:59, tradução nossa[xl], grifos originais).

Assim, na acepção do compositor, influenciada pelas ideias modernistas, a música tradicional formava um todo "coerente e orgânico" expresso de forma simples, possuindo um valor igual ou até superior às grandes obras de arte da cultura erudita ocidental, uma vez que, ao contrário destas, não seriam frutos da criação de indivíduos, mas a expressão da música em sua forma mais pura e natural (Frigyesi, 1998:106). Nas palavras do compositor (Bartók apud Frigyesi, 1998:106[19], tradução nossa[xli], grifos da autora),

> *A música camponesa dessa categoria não é nada mais que o resultado de transformações feitas por uma força natural cuja operação é inconsciente aos homens que não são influenciados pela cultura urbana.* As melodias são, assim, a materialização de uma perfeição artística de ordem maior; na verdade, elas são modelos segundo os quais uma ideia musical pode ser expressa com a

[18] BARTÓK, Béla. "The Relation of Folk Song to the Development of the Art Music of Our Time (1921)". In SUCHOFF, Benjamin (ed.). Béla Bartók Essays. London: Faber & Faber in association with Faber Music Limited, 1976h[1921], p. 320-330.
[19] "Mi a népzene?" [What is folk music?] (1931), in *Bartók Béla összegyüjtött írásai* [The collected writings of Béla Bartók], ed. András Szöllösy (Budapest: Zenemükiadó, 1966), 672-73; ênfase original.

> máxima perfeição em termos de brevidade da forma e simplicidade dos meios. [...] Uma melodia desse tipo é *um clássico exemplo da expressão de um pensamento musical em sua forma conceitualmente mais concisa, evitando tudo que é supérfluo.*

Os estudos etnomusicológicos de Bartók, nesse sentido, teriam sido uma busca pelo "fenômeno" musical, "[...] isto é, uma busca pelas forças básicas que governavam a vida interna do organismo musical", em uma fonte onde elas estariam expressas de forma pura e clara, como um "[...] estudo preliminar, similar ao estudo de uma língua na qual um autor planeja escrever poemas." (Frigyesi, 1998:104, traduções nossas). Segundo a autora, e como pudemos confirmar, seus textos do fim da década de 1910 expressam essas intenções claramente. Assim, Bartók procurava no repertório tradicional elementos musicais absolutos, que independiam do próprio folclore; e ele de fato encontrou muitas características semelhantes entre os repertórios camponeses e peças do grande repertório erudito ocidental, como por exemplo a transposição de temas por quintas. A descoberta dessas semelhanças confirmaram sua crença de que havia encontrado características básicas e constantes do "fenômeno" musical, que então usou conscientemente em suas peças (Frigyesi, 1998:109).

A busca de Bartók pelo "fenômeno" na música tradicional, entendida como expressão da natureza, acarretou segundo Frigyesi (1998:105) um alargamento dos conceitos de modernidade e da teoria organicista. Para os compositores organicistas vienenses Schoenberg e Webern, cuja obra Bartók passou a conhecer somente em 1912 (Bartók, 1976j[1920]), a natureza onde o "fenômeno" deveria ser procurado seriam as esferas íntimas e profundas do ser, desconectados da sociedade. Segundo Frigyesi (1998), para Bartók, que tinha como fonte da "natureza" o repertório existente e mensurável das canções tradicionais camponesas, a abordagem desses compositores parecia, compreensivelmente, superficial. Em suas palavras (Bartók apud Frigyesi, 1998:105[20], tradução nossa[xlii]),

> Claro que outros compositores (estrangeiros), que não se baseiam em música folclórica, encontraram resultados semelhantes [àqueles que têm sido descritos na minha música] mais ou menos à mesma época – apenas de forma intuitiva e especulativa, que, evidentemente, é um processo igualmente justificável. A diferença é que nós criamos através da Natureza, pois a arte dos camponeses é um fenômeno da Natureza. [...] Como um exemplo negativo do que eu digo, as obras de Schoenberg podem ser mencionadas. Ele está livre de qualquer

[20] "The Folk Songs in Hungary" (1928) e "The Relation of Folk song to the Development of the Art Music of Our Time" (1921), ambos em *Béla Bartók Essays*, ed. Benjamin Suchoff (Lincoln: University of Nebraska Press, 1976), 338 e 326.

> influência camponesa e sua completa alienação da Natureza que, claro, eu não considero um defeito, é com certeza a razão pela qual muitos acham sua obra tão difícil de compreender.

Não deixa de parecer paradoxal, hoje, que Bartók não acreditasse na capacidade dos camponeses de compor, dada sua profunda admiração e devoção ao seu estilo de vida, expressa em diversos textos. Stevens (1972) e outros autores afirmam que durante toda sua vida em Budapeste, depois de tomar contato com os repertórios tradicionais, Bartók viajava às vilas camponesas tanto quanto lhe permitiam suas finanças e obrigações, dispendendo nessas incursões férias inteiras a despeito da falta de conforto físico envolvido, como instalações e estradas muitas vezes precárias. Segundo o compositor afirmou em 1943, "De minha parte, devo dizer que o tempo destinado a esse trabalho (recolhendo música folclórica nas vilas camponesas) constitui o período mais feliz da minha vida e isso eu não trocaria por nada." (Bartók, 1976f[1943]:33, tradução nossa[xliii]). Em outro momento, Bartók (2002[1924]) afirmaria que seria desejável que houvesse camponeses formados nas áreas de pesquisa etnomusicológica e composição, que assim poderiam produzir uma música húngara erudita de valor. Fica claro que sua crença no processso de composição espontânea da música tradicional estaria mais ligado a um fenômeno cultural restrito a esse tipo de repertório, e que fora desse contexto os camponeses teriam igual (ou melhor, dada sua origem musical) capacidade criativa que qualquer compositor.

Apesar do envolvimento pessoal com os camponeses, Bartók defendia uma postura científica distanciada frente ao objeto de estudo, isolada tanto quanto possível de sentimentos nacionalistas (Bartók, 1976k[1936]). Em suas palavras, "Ao contrário da opinião ingênua de muitas pessoas, o chamado 'sentimento húngaro genuíno' é uma base insuficiente para a detecção de tipos puros [de música folclórica húngara], na verdade, isso não é uma questão de sentimento, mas de ciência." (Bartók, 1976L[1912]:157, tradução nossa[xliv]). Lembremos que, à época, grande parte das pesquisas de cunho etnomusicológico eram feitas com pouca consistência metodológica; por isso a Bartók era necessário defender constantemente as bases científicas e a coerência de seu trabalho, diferenciando-o de outras pesquisas menos criteriosas.

Nesse sentido, aponta Frigyesi (1998:105), Bartók enfatizou em vários textos a importância de o compositor recolher, ele mesmo, as canções tradicionais, de forma a tornar os resultados de sua busca de fato confiáveis. Ele frisava ainda a importância de o compositor não só ter acesso ao repertório, mas ter contato direto com a rotina dos

camponeses e vivenciar sua cultura por imersão, observando as ocasiões em que as músicas eram usadas, as roupas vestidas, etc.: só assim o compositor poderia realmente compreender e internalizar a essência da música camponesa (Bartók, 1976h[1943]: 324 e 1976d[1928]:333). Se a postura de ir a campo e observar as relações entre música e cultura parece óbvia a qualquer etnomusicólogo da atualidade, à época isso tinha um caráter vanguardista e estava sendo forjado por um grupo ainda restrito de pesquisadores, uma vez que muitos estudos sobre música tradicional eram antes feitos com base em arquivos e coleções feitas por outrem. A preocupação do compositor em observar elementos extra-musicais da cultura camponesa, além de traçar paralelos com o desenvolvimento da antropologia à mesma época – que tinha, no início do século XX, Franz Boas, nos EUA, e Bronislaw Malinowski, na Inglaterra, como grandes expoentes – possui relação com a visão organicista sobre a construção da obra de arte, uma vez que, para ele, uma compreensão expandida do repertório estudado possibilitaria um uso mais aprofundado e coerente com suas qualidades tangíveis e intangíveis – algo que o compositor frequentemente chamou de "espírito" da música camponesa (Bartók, 1976h[1921]:324 e 1976d[1928]:333). Bartók narra inclusive que muitos colegas viam suas viagens às vilas camponesas com estranhamento, sem compreender que interesse tinha um pianista e compositor tão qualificado em realizar uma tarefa considerada tão simplória. Em 1931 ele escreveria:

> Há vinte ou vinte e cinco anos atrás pessoas bem intencionadas frequentemente estranhavam nosso entusiasmo [de Bartók e Kodály]. Como era possível, elas perguntavam, que músicos treinados, aptos a darem concertos, tomem para si a tarefa 'subalterna' de ir ao interior e estudar a música das pessoas in loco. Que pena, elas diziam, que essa atividade não seja feita por pessoas inaptas para um trabalho musical superior. Muitos achavam que nossa perseverança em nosso trabalho devia-se a alguma ideia louca que se apoderara de nós. (Bartók, 1976m[1931]:343, tradução nossa[xlv]).

Talvez por isso ele tenha sido tão enfático ao destacar a importância dessas incursões no mundo camponês:

> Eu devo realmente frisar um ponto: em nosso caso [de Bartók e Kodály] não era uma questão de somente recolher melodias únicas de qualquer forma, e incorporá-las – inteiras ou em fragmentos – à nossa obra, para desenvolvê-las de acordo com o costume tradicionalmente estabelecido. Isso teria sido mero artesanato, e nunca poderia ter levado a um estilo unificado. O que nós tínhamos que fazer era apreender o espírito dessa música então desconhecida e fazer desse espírito (difícil de descrever com palavras) a base das nossas obras. E somente para apreender esse espírito adequadamente, era de extrema

importância para nós poder absorver a coleção dessas melodias em nós mesmos, pessoalmente. (Bartók, 1976d[1928]: 333, tradução nossa[xlvi]).

Bartók também considerava fundamental recolher diversas variantes de uma mesma melodia, para separar seus elementos constantes das nuances de performance individuais (Bartók, 1976i[1921]:60). Ele considerava todas as variantes potencialmente válidas como versão das melodias recolhidas: "Qualquer variante deve ser marcada como 'distorcida' em relação a outra, de um ponto de vista similar." (Bartók, 1976w[1931]:217, tradução nossa[xlvii]).

Em campo, o compositor fazia transcrições das melodias e as gravava em um fonógrafo, que foi posteriormente substituído pelo gramofone – invenção que considerou revolucionária ("essa esplêndida invenção", Bartók, 1976n[1911-31]:240) e essencial para os estudos de música folclórica, e que, segundo ele, garantia a validade científica dos materiais recolhidos: "Eu posso positivamente declarar que a ciência do folclore musical deve seu presente desenvolvimento a Thomas Edison" (Bartók, 1976o[1937]:294, tradução nossa[xlviii])[21]. Segundo o próprio compositor (Bartók, 1976k[1936]:14, tradução nossa[xlix]),

[21] Em 1937, referindo-se ao fonógrafo e ao gramofone, Bartók definiria suas diferenças e qualidades com bastante precisão: "Edison inventou o *fonógrafo*, que grava o som e um cilindro horizontal por meio de uma membrana montada em posição paralela – isto é, horizontalmente – de forma que os sinais são gravados em sulcos na posição vertical. O gramofone, por outro lado, tem sua membrana posicionada em ângulo reto com um disco horizontal – isto é, verticalmente – de forma que os sinais são gravados em sulcos na direção lateral. Essa é a principal diferença entre o fonógrafo de antigamente e o gramofone de hoje, amplamente distribuído pelo mundo.
"Originalmente o as ondas de som emanadas eram capturadas da fonte por meio de uma campana. É então compreensível que esse processo não poderia gerar gravações perfeitas, quando a gravação envolve sons produzidos simultaneamente por fontes em diferentes lugares (como, por exemplo, ao gravar música orquestral). Aproximadamente dez anos atrás, o microfone, a fiação elétrica e a amplificação sonora substituíram a campana. Os resultados são incomparavelmente melhores, mas ainda não completamente satisfatórios. Em primeiro lugar, o microfone (ou, melhor, a membrana de gravação) é ainda insensível a certos sons de frequência aguda e por isso incapaz de gravar certas parciais harmônicas. Consequentemente, o timbre de alguns instrumentos é distorcido. Em segundo lugar, ele é ainda imperfeito no que diz respeito à gravação de intensidades dinâmicas extremas, o pianíssimo e o fortíssimo. Em terceiro, quando uma grande quantidade de fontes sonoras é reproduzida, a qualidade dimensional do som fica faltando.
"Mesmo que as melhores gravações feitas pelo gramofone nunca substituam a performance original do ponto de vista estético, elas ainda devem ser consideradas como substitutas. O papel do gramofone é mais importante dos pontos de vista pedagógico e científico. Ele oferece a possibilidade aos compositores de deixar ao mundo suas composições não apenas como partituras somente, mas na sua apresentação pessoal, ou em uma performance que esteja de acordo com suas ideias. As poucas deficiências mencionadas acima podem prejudicar o prazer estético pleno de sua reprodução, mas elas significam muito pouco para o cientista pesquisador em comparação à imortalização das gravações pelo gramofone. […] As gravações oferecem uma outra grande vantagem para ouvir e estudar [as melodias recolhidas] quando a máquina é programada para tocar na metade da velocidade, em um tempo muito lento, como se estivéssemos examinando objetos através de uma lente de aumento. É evidente que dessa forma podemos observar qualidades muito menores referentes a uma performance" (Bartók, 1976o[1937]:292-294, tradução nossa[cli]).

> É considerada condição indispensável ao pesquisador moderno de música folclórica gravar com um fonógrafo ou gramofone. Somente aquele material assim coletado deve ser considerado autêntico do ponto de vista científico. Não importa quão experiente seja o coletor, certos detalhes refinados (portamentos, *glissandi*, relações sutis de valores [rítmicos]) não podem ser anotados. Uma outra razão, além disso, é que esses detalhes – que inicialmente parecem imponderáveis – mudam a cada performance da melodia comum: as notas principais são estáticas, mas os ornamentos mínimos vão diferir a cada vez. [...] Um considerável tempo de coleta é assim poupado.

Stevens (1972:36, tradução nossa[l]) comenta a meticulosidade do compositor ao transcrever posteriormente as melodias gravadas, com o auxílio do recurso do fonógrafo ou do gramofone de reduzir a velocidade das gravações à metade:

> Em suas excursões de coleta [de músicas tradicionais camponesas], Bartók usava um fonógrafo de Edison, o que permitia que ele preservasse nos cilindros de cera cada nuance das performances, e estudasse mais tarde as melodias com mais tempo, transcrevendo-as da gravação com escutas repetidas (frequentemente em velocidade reduzida) para capturar cada mínimo detalhe. As transcrições desse período, muitas das quais no acervo do autor, mostram quão meticulosa precisão Bartók demandava: a notação original está em tinta preta, com várias correções e variantes escritas por cima em verde, modificações de alturas e cada flutuação rítmica ou ornamentação cuidadosamente indicada.

Nem sempre, contudo, tais detalhes faziam parte das transcrições que Bartók eventualmente publicou ao longo da vida: pelo contrário, a julgar pelas versões das melodias tradicionais abordadas na presente tese, parece que Bartók simplificava as transcrições na versão a ser publicada, deixando ali somente o que era em sua acepção essencial, e frequentemente mais aceitável para seu público de formação musical germânica, guardando para si as versões mais detalhadas. Abordaremos essa problemática mais adiante. Mesmo em 1940, depois de décadas analisando, publicando e utilizando artisticamente esses repertórios, Bartók mostrava-se reticente em relação às consequências desse tipo de escolha:

> Com esse método microacústico [a transcrição detalhada a partir da redução de velocidade do gramofone] mínimos detalhes podem ser percebidos; detalhes que são inteiramente imperceptíveis na escuta comum. Assim surge o problema se publicamos as melodias nas duas formas, em uma transcrição microacústica bem como em uma versão normal. (Bartók, 1976p[1940]:175, transcrição nossa[li]).

Os materiais de gravação no início do século XX eram custosos e Bartók ao longo da vida teve financiamentos restritos para suas pesquisas nas vilas camponesas, sendo obrigado muitas vezes a arcar com essas despesas com recursos pessoais. Em 1942,

trabalhando no Arquivo Parry na Universidade de Columbia, em Nova York, que dispunha de inúmeras horas de gravação em boa qualidade de poemas épicos iugoslavos recolhidas pelo pesquisador norte-americano Milman Parry, Bartók publicou um artigo no qual tanto elogia as condições desse arquivo, quanto lamenta a situação de trabalho bem diferente que ele vivenciara no leste europeu:

> Nós pobres pesquisadores dos países do leste temos que economizar tempo, rolos de gravação, despesas, tudo. Então tínhamos normalmente que nos limitar a gravar as primeiras três ou quatro frases, mesmo de baladas longas de quarenta ou cinquenta frases, mesmo que soubéssemos muito bem que cada peça deveria ser gravada do começo ao fim. [...] Teoricamente, cada peça, não interessa quão longa seja, deveria ser gravada sem interrupção (o cantor, claro, precisa descansar depois de algumas horas cantando). Eu tenho algumas lembranças melancólicas de nossas preocupações e problemas quando, após cada dois minutos e meio de canto, o aparelho tinha que ser parado, a gravação feita tinha que ser retirada, o novo rolo de gravação tinha que ser recolocado, e nesse meio-termo o cantor geralmente esquecia onde tinha parado. (Bartók, 1976q[1942]:149, tradução nossa[lii]).

Em diversas ocasiões Bartók criticou essa falta de interesse do poder público húngaro no apoio às pesquisas sobre repertórios tradicionais, adicionando que, no início de suas pesquisas, em 1905, mesmo os músicos não deram atenção ao trabalho (Bartók, 1976r[1929]). Em sua visão, condizente com sua época (e hoje não mais aceitável pela compreensão de que a cultura se transforma dinâmica e constantemente), os repertórios tradicionais estariam se extinguindo inevitavelmente, e seria fundamental preservá-los em caráter de urgência em museus, tanto por motivos científicos quanto artísticos, no sentido de que tais referências poderiam inspirar novos compositores (Bartók, 1976r[1929]). Em suas palavras,

> Todo ano de demora significa uma perda irreparável de valores musicais. Os gêneros explorados de música folclórica razoavelmente exótica parecem despertar um interesse incomparavelmente maior da parte dos compositores do que, por exemplo, coleções etnográficas o fazem em relação a artistas, ou textos folclóricos para escritores. Nós estamos preocupados aqui não apenas com realizações de cunho puramente científico, mas também com aquelas que têm um efeito de estímulo aos compositores. (Bartók, 1976s[1919]:13, tradução nossa[liii]).

Essa constância na pesquisa de repertórios tradicionais levou Bartók a recolher milhares de melodias e a publicar, a partir de 1908, vários livros e artigos sobre as diversas culturas musicais com as quais trabalhou ao longo da vida. Ao lado de Kodály, Bartók foi um dos pioneiros da pesquisa sobre repertórios tradicionais levada a cabo de

forma cientificamente embasada na Hungria e com uso de um fonógrafo, precedido segundo ele apenas pelo pesquisador Béla Vikar (1859-1945), na última década do século XIX (Bartók, 1976r[1929]). Entre 1905-1918, Bartók recolheu individualmente aproximadamente 2.700 melodias magiares (Bartók, 1976b[1933]:84), além de outras de outros grupos étnicos; em parceria com Kodály e outros pesquisadores-músicos que a eles se juntaram (especialmente László Lajtha e Antal Molnár), em 1918 o grupo chegou, segundo o compositor, a um total de 8.000 melodias húngaras, 2.800 eslovacas, 3.500 romenas e 150 de outras nacionalidades: rutenas, sérvias, búlgaras, ciganas – tendo recolhido uma grande parte delas em fonogramas (Bartók, 1976r[1929]:164).

No repertório magiar camponês, Bartók encontrou a existência concomitante de dois estilos: um antigo, cujas raízes remetiam, segundo ele, a influências asiáticas, e outro novo, em formação, bastante influenciado pela música europeia ocidental. Já nos primeiros trabalhos publicados sobre esses repertórios, Bartók identificou essas influências, que foram confirmadas e aprofundadas em suas pesquisas posteriores (Bartók, 1976t[1920]).

O estilo antigo teria, segundo ele, cerca de mil anos de existência, datação justificada pela comparação entre canções magiares e repertórios turcos e russos (do povo *cheremis* ou *mári*, que habitava as margens do rio Volga), recolhidos por outros compositores. Os húngaros magiares teriam tido contato com os *cheremises* até os séculos VII-VIII, e teriam deles se separado geograficamente desde então; além disso, a Hungria havia sido conquistada pelos turcos entre os séculos XVI-XVIII. A presença de semelhanças estruturais entre os repertórios magiares e os desses dois povos (o pentatonismo da música *cheremis* e magiar, por exemplo[22]) e mesmo de canções que Bartók considerou como variantes de um original comum (no repertório turco e magiar) atestariam que o repertório magiar com essas características dataria da época de contato com esses povos (Bartók, 1976p[1940]). Apesar das relações históricas com repertórios de outros povos, essas melodias de estilo antigo podiam ser consideradas "produtos específicos da cultura magiar, isto é, elas são radicalmente divergentes de outros tipos de melodias das nações vizinhas" (Bartók, 1976t[1920]:305).

[22] Bartók realçava que o pentatonismo só poderia ser considerado um parâmetro de aproximação na comparação entre repertórios quando acompanhado de semelhanças estruturais: "A propósito, a ocorrência do pentatonismo tem importância no estabelecimento de relações apenas quando isso ocorre em conjunção com similaridades estruturais das melodias" (Bartók, 1976b[1933]:180, tradução nossa[clii]).

As melodias em estilo antigo teriam, segundo o compositor, forma livre, base estrutural pentatônica, preenchida por notas que completavam os modos eclesiásticos gregorianos, e seu ritmo tinha grande liberdade de execução: geralmente em *rubato*, que o compositor antagonizava a *tempo giusto*, ou seja, com pulsação fixa. Bartók suspeitava que a maioria das composições em *rubato* teriam sido, no passado, canções de trabalho, e que as em *tempo giusto* teriam sido músicas para dançar e que, quando executadas vocalmente, possuíam menos ornamentação; "tínhamos ainda canções 'cerimoniais' – eu diria quase 'rituais': canções de casamento, de colheita (assim, um tipo de canção de trabalho), lamentos, certos tipos de canções de Natal (cujos fragmentos de texto apontam inclusive para tempos pagãos), canções de brincadeira para 'unir um casal', canções infantis e de jogar, respectivamente." (Bartók, 1976u[1933]:75-76, tradução nossa[liv]). Consistiam, portanto, no repertório mais distante da música ocidental, e o mais refinado artisticamente – nas palavras de Bartók (1976v[1921]:10, tradução nossa[lv]):

> A maior parte desse tesouro coletado [o conjunto das melodias magiares, de estilo antigo e novo], e a parte de maior valor, estavam nos antigos modos eclesiásticos ou gregos, ou baseados em escalas mais primitivas (pentatônicas), e as melodias eram repletas de frases rítmicas livres e variadas, além de mudanças de andamento, executadas tanto *rubato* quanto em *tempo giusto*. Tornou-se claro para mim que os modos antigos, que haviam sido esquecidos em nossa música, não tinham perdido nada do seu vigor. Seu novo emprego tornou possíveis novas combinações rítmicas. Essa nova forma de usar a escala diatônica trouxe liberdade do uso rígido das tonalidades maior e menor, e, eventualmente, conduziu a uma nova concepção da escala cromática, da qual cada nota passou a ser considerada de igual valor e podia ser usada livre e independentemente.

Uma região que Bartók mencionou em diversos textos como sendo depositária de melodias em estilo antigo magiar era Székely, na Transilvânia (hoje integrada à Romênia). Separada dos outros magiares por um "cinturão romeno", a região vivia "com costumes arcaicos" (Bartók, 1976i[1921]:60) e, quando o compositor ali esteve pela primeira vez, teve a impressão de ter retornado no tempo à Idade Média. Não é à toa que a melodia da peça "Evening in Transylvania", das *Ten Easy Pieces* (que estudamos em nossa pesquisa mas, por razão de espaço, não incluímos no presente trabalho), criada pelo compositor em alusão à música dessa região, apresente características do estilo magiar antigo bastante definidas.

O estilo novo, segundo Bartók, havia surgido ou se desenvolvido plenamente na segunda metade do século XIX: em 1933, ele afirmou que o estilo teria cerca de setenta ou oitenta anos e que, na virada do século XX, apenas as pessoas jovens o conheciam

(Bartók, 1976u[1933]), e ainda não estaria completamente estabelecido. Ao contrário do estilo antigo, ele tinha forma arquitetônica e, apesar de apresentar algumas influências do pentatonismo do estilo antigo, era mais modal e apresentava melodias "em número suficiente" nas tonalidades maior e menor (Bartók, 1976i[1921]:66). Seu principal interesse artístico, segundo Bartók, seria a sua rítmica de notas pontuadas (uma longa e uma curta) em *tempo giusto*: ao contrário do padrão anacrúsico da música germânica, a música húngara tinha invariavelmente o acento rítmico na primeira nota do par (padrão *troqueu*[23]), o que estava relacionado à língua húngara, cujas sílabas tônicas são sempre as primeiras. Assim, segundo Bartók (1976i[1921]:64, tradução nossa[lvi]) "parece que a influência da Europa oriental transformou um início fortuito de um tempo fraco em uma frase que começa no tempo forte." O ritmo marcado dessas melodias fazia com que qualquer uma pudesse ser usada para dançar, ao contrário do que ocorria no estilo antigo, que tinha um repertório restrito de canções dessa categoria; segundo Bartók (1976b[1933]:101, tradução nossa[lvii]),

> Os ritmos vigorosos e a alegria efervescente dessas melodias [em estilo novo] são aparentemente mais consonantes com o espírito dos tempos [atuais] que as melodias antigas, com coloração antiquada e caráter em parte melancólico, em parte fantástico. Talvez sejam essas qualidades das novas canções que expliquem a grande atração que exerçam sobre os jovens [...]

Bartók não considerava o estilo novo uma criação genuinamente magiar, como era o estilo antigo, e afirmava, não sem ironia, que era ele o gênero "relativamente mais difundido entre as nossas chamadas classes cultas." (Bartók, 1976i[1921]:65, tradução nossa[lviii]). Ele aponta que o estilo novo estaria gradativamente substituindo o antigo nas vilas camponesas, ficando este cada vez mais confinado apenas à memória das pessoas mais velhas; as canções cerimoniais do estilo antigo estavam, segundo ele, já em completo desuso em 1933 (Bartók, 1976b[1933]). Além disso, o estilo novo estaria se espalhando rapidamente entre povos húngaros não magiares vizinhos, tanto através dos músicos ciganos, quanto pelo contato entre jovens recrutados para o serviço militar que se tornara obrigatório (Bartók,1976b[1933]). Sobre isso, em 1933, Bartók escreveria:

> Hoje em dia essas canções são, por assim dizer, as únicas ativas na música camponesa húngara: elas são cantadas em coral (porém, sempre em uníssono) durante o trabalho ou em marcha (soldados, trabalhadores retornando). Essas canções também servem como música para dançar, tocadas pelos ciganos das

[23] Agradecemos ao Prof. Dr. Silvio Ferraz pela associação à nomenclatura do modo rítmico grego.

> vilas, e também como melodias para as canções de brincadeira (para 'juntar um casal') mencionadas anteriormente. (Bartók, 1976u[1933]:78, tradução nossa[lix]).

Aprofundaremos adiante explanação de características musicais desses dois estilos magiares tradicionais conforme descritos por Bartók. Por ora basta-nos afirmar que, embora tenha feito uso musical tanto do estilo novo como do antigo, Bartók valorava muito mais este último artisticamente, como fica claro em uma de suas muitas menções a essa predileção:

> Certamente há muito charme e até animação nesse novo produto da música folclórica húngara [o estilo novo]. Mas se é uma questão de avaliá-lo por comparação com a música folclórica de estilo antigo, não podemos evitar preferir esse último à música moderna, pois suas melodias sérias têm uma melancolia tão plena e impressionante. A imaginação criativa dos músicos é incomparavelmente melhor enriquecida por essa música antiga, que é tão incomum e tão requintadamente reservada, que pela alegria leve e de fácil abordagem da música moderna. (Bartók, 1976i[1921]:68, tradução nossa[lx]).

Outras duas definições sobre os repertórios húngaros que circundavam Bartók precisam ser feitas: a primeira é em relação à música urbana, à qual o compositor chamava de *música artística* ("art music"), feita por compositores amadores da cidade, muitas vezes copiado o estilo da música camponesa (de estilo novo). Bartók afirmava que esse repertório teria baixo valor artístico, ao contrário da música camponesa legítima que ele tentava frequentemente imitar – que seria, como dito, uma expressão da *verdade* (Bartók, 1972b:83, tradução e grifo nossos[lxi]):

> A música artística [urbana] feita em estilo folclórico contém melodias cujos compositores foram músicos infectados com cultura urbana, embora na maioria das vezes amadores. Esses compositores misturam, em suas melodias, padrões musicais da Europa ocidental com certas peculiaridades do estilo musical camponês de suas terras natais. Quando melodias desse tipo se espalham e criam raízes entre os camponeses, elas se tornam música camponesa em sentido amplo (e suas formas geralmente se aperfeiçoam durante esse processo!). A música artística em estilo folclórico – embora contenha muito interesse e valor – não alcança perfeição absoluta na maioria das instâncias. Ela possui uma grande quantidade de elementos comuns, provavelmente devido à falta de gosto dos compositores e ao empréstimo de banalidades musicais do oeste da Europa. Por outro lado, cada uma das melodias da música camponesa em sentido amplo é perfeição em si mesma – um clássico exemplo de como o pensamento musical pode ser expresso nos termos mais simples e na forma mais acabada.

Outra diferenciação musical fundamental para Bartók era entre a música cigana e a música efetivamente húngara. Como vimos anteriormente, para a maioria dos húngaros da sua época a música tocada pelos ciganos e chamada de "música cigana", simplesmente

era a expressão musical máxima da hungaridade. No entanto, desde que chegaram à Hungria antes do século XIX, os ciganos tocavam a música pedida pelo seu público, primeiramente nas cidades e depois nas vilas camponesas; seu repertório, portanto, segundo Bartók, era formado não por músicas efetivamente ciganas, mas por músicas húngaras tanto urbanas (*música artística*, para o público das cidades), quanto rurais (tradicionais, de estilo novo, para o público camponês), tocadas *ao estilo cigano* – considerado por Bartók como corruptor do caráter original dessas melodias. O compositor deixou essa opinião clara em diversos textos, como o que segue:

> Para começar sem preliminares, eu gostaria de dizer que o que as pessoas (incluindo os húngaros) chamam de 'música cigana' não é música cigana, e sim música húngara; não a música folclórica antiga, mas um estilo razoavelmente novo de música artística popular, composto, praticamente sem exceções, por húngaros da alta classe média. Contudo, embora os cavalheiros húngaros estejam compondo música, é tradicionalmente inapropriado para seu *status* social tocar 'por dinheiro' – espera-se que apenas os ciganos façam isso. (Bartók, 1976w[1931]:206, tradução nossa[lxii]).

Já em 1914, em outro artigo, Bartók afirmaria que "Os ciganos deturpam as melodias, mudam seu ritmo para o ritmo 'cigano', introduzem ao povo melodias ouvidas em outras regiões, e no interior [vilas camponesas] introduzem melodias ouvidas da pequena burguesia [urbana] – em outras palavras, eles contaminam o estilo da música folclórica genuína." (Bartók, 1976y[1937]:198, tradução nossa[lxiii]). Em 1933, ele completaria: "Na canção folclórica, texto e música formam uma unidade indivisível. Os ciganos destroem essa unidade porque transformam, sem exceção, peças vocais em peças puramente instrumentais. Apenas isso é o suficiente para provar a falta de autenticidade da representação cigana da música, mesmo considerando-se a música popular artística." (Bartók, 1976w[1931]:221-222, tradução nossa[lxiv]).

Apesar de sua admiração por Brahms e Liszt, Bartók enfatizava que a maioria dos temas "húngaros" utilizados na obra desses compositores eram as melodias urbanas de menor valor da *música artística*, ou algumas poucas melodias camponesas apresentadas de forma distorcida à maneira cigana de execução – talvez pela impossibilidade ou falta de contato que esses compositores teriam tido com a música camponesa legítima (Bartók,1976b[1933]:80; 1976h[1921]:323). Segundo Bartók, à sua época e antes dela, a *música artística* urbana era confundida com a música camponesa legítima, e executada pelos ciganos (Bartók, 1976h[1921]:71). Como a música artística urbana "de forma geral não possui a perfeição absoluta tão característica da música folclórica pura", para Bartók

"Pode-se atribuir à influência dessa música popular artística o fato de que a música artística superior [erudita] do século XIX mostra uma preferência considerável por banalidades." (Bartók,1976x[1920]:319, tradução nossa[lxv]).

Muito embora a busca musical de Bartók no repertório camponês e sua decorrente produção tenham sido, ao menos em grande medida, uma questão artística e estética mais que política, seus achados e sua obra tiveram implicações sociais significativas. A principal repercussão política dos estudos etnomusicológicos de Bartók baseia-se no fato de ele ter encontrado um repertório camponês coeso, absolutamente diferente e independente dos repertórios húngaros conhecidos nas cidades e considerados a música nacional. Seus estudos demonstravam que a música húngara não era, como se acreditava, unificada, e que as identidades musicais dos povos que habitavam os países do leste europeu não estavam atreladas às suas fronteiras políticas, e além disso trocavam influências entre si (por exemplo, Bartók, 1972y, chegou a afirmar que quarenta por cento do repertório húngaro tinha influência eslovaca). Segundo Frigyesi (1998:77-78, tradução nossa[lxvi]),

> Nesse contexto de controvérsia, a descoberta de Bartók da música camponesa tem significado político. A atitude de Bartók certamente não foi intencionalmente política. Sua tese etnomusicológica foi apresentada de forma acadêmica e os resultados de sua pesquisa eram, em essência, independentes de considerações estéticas e políticas. [...] Como mostra a correspondência de Bartók, no início do projeto com as canções folclóricas, ele apenas vislumbrou recolher um grande número de melodias no estilo *magyar nóta*, e o papel dos camponeses era apenas prover mais exemplos. Esse projeto estaria de acordo com a política oficial. Mas Bartók e Kodály descobriram que certos elementos da música camponesa – particularmente as canções de estilo antigo e o modo característico de sua execução – eram idiossincráticos da cultura camponesa e não faziam parte de nenhuma música nacional conhecida. Não que coletores anteriores a Bartók e Kodály não tivessem percebido todas essas canções. Mas foi uma descoberta perceber que havia, entre os camponeses, não somente alguns exemplos a mais do mesmo estilo húngaro já conhecido, mas um repertório e um estilo de performance totalmente dissimilar àquele da música cigana e da *magyar nóta*. [...] A ênfase, para Bartók, estava no fato de que a cultura nacional não era unificada [...]. Ele percebeu que, mesmo entre os camponeses, existiam vários estilos e subestilos. O que importava, no entanto, era o fato de que existia um estilo conhecido somente aos camponeses [...].

Suas pesquisas incomodaram profundamente a classe média, pois nelas Bartók não apenas derrubava o mito da unidade musical nacional, mas também afirmava que a música cigana e a canção urbana, consideradas os símbolos nacionais húngaros, não tinham valor artístico, e que esse valor seria encontrado somente nas músicas dos camponeses, um grupo social considerado inferior pela população das cidades (Frigyesi,

1998:78). Mais ainda, segundo Bartók e Kodály, essa música dos camponeses teria suas origem em períodos anteriores à independência da Hungria dos Habsburgo, considerado pelos nacionalistas como o momento do início da nação húngara (Frigyesi, 1998:79). Segundo a autora,

> O fundamental elemento novo na atitude de Bartók foi o reconhecimento do "outro" na sociedade camponesa. A conscientização de que os camponeses formavam uma entidade própria, com uma cultura alheia às classes superiores, fez com que Bartók enfatizasse a separação entre sua arte da música folclórica. Suas diferenças com todos os estilos que ele conhecia forçaram-nos – diferentemente de qualquer compositor da era romântica – a abordar a música folclórica como uma fonte para reformular seu próprio estilo. A hungaridade no estilo musical não poderia mais ser considerada um direito dado, atribuído ao nascimento. Ela pertencia à cultura do "outro", e uma pessoa externa teria que abordá-la com respeito, tendo que trabalhar para compreendê-la. (Frigyesi, 1998:79, tradução nossa[lxvii]).

Isso soava absurdo às classes urbanas, imersas na ideologia sobre a hungaridade inata da pequena nobreza. Talvez ainda mais absurda fosse a ideia de que a música nacional pudesse ser moderna e dissonante como as obras de Bartók, e que "a hungaridade não fosse [nelas] abertamente expressa" (Frigyesi, 1998:80). A reação geral da classe média foi, portanto, de recusa e acusação às ideias e à música de Bartók. Em passagem de seu livro *Hungarian Folk Song,* o compositor narra esse contexto, consciente das relevância e necessidade de continuidade de seu trabalho, a despeito da má aceitação das classes urbanas, manifestando ainda o desejo de que houvesse um projeto de educação musical nas vilas camponesas, para que músicos assim formados pudessem contribuir no processo de criação de uma música genuinamente nacional:

> Em resumo, nós estamos ainda longe de estar prontos para um início. Trabalhar, estudar, trabalhar, estudar, e uma terceira vez trabalhar e estudar: assim nós podemos ir a algum lugar. Se nós compararmos a música folclórica da Hungria àquelas que conheço de outros povos, ela as ultrapassa de longe em expressividade e variedade. Um camponês que pudesse compor melodias como estas anexadas [a este livro], se fosse elevado na infância da classe camponesa para uma classe razoavelmente educada, poderia criar coisas significativas e de valor. Infelizmente, é raro que um camponês húngaro siga uma carreira de pesquisa. Nossa classe intelectual é formada quase que exclusivamente por nomes de origem estrangeira. Mas apenas a pessoa culta pode compreender arte em seu sentido elevado. E agora essa capacidade falta à nossa pequena nobreza; há exceções, mas no geral eles não querem aceitar uma arte nacional. Uma real música húngara pode se originar apenas se houver um povo realmente *húngaro*. Mesmo o público de Budapeste não terá nenhuma relação com isso; nós temos casualmente um grupo heterogêneo alemão-judeu que vive em maioria em Budapeste. É uma perda de tempo tentar educá-los com o espírito nacional – muito melhor é educar as províncias húngaras [...]. (Bartók, 2002[1924]:58-59, tradução nossa[lxviii])

Apesar da rejeição da maior parte da sociedade urbana húngara à obra de Bartók, o círculo dos intelectuais modernistas de Budapeste apoiava Bartók calorosamente, o que provavelmente influenciou sua postura de não abandonar a Hungria, apesar das adversidades na propagação da sua obra e apoio às suas pesquisas, até o último momento possível antes da Segunda Guerra Mundial:

> Esse círculo de intelectuais [modernistas de Budapeste] abraçava qualquer coisa que julgasse significativa para a vida moderna. Esse foi o único nicho social na Hungria que aceitou Bartók, Ady, [...] proporcionando-lhes um contexto para o desenvolvimento de sua arte, em lugar e oposição à opinião geral do país como um todo. [...] Raras vezes um "compositor nacional" encontrou tamanha hostilidade e injusta crítica como Bartók recebeu das instituições culturais oficiais na Hungria. Mas em nenhum outro lugar na Europa ele poderia ter encontrado um público tão entusiástico, quase devotamente fanático, quanto aquele que o apoiava em Budapeste. (Frigyesi, 1998:88, Tradução nossa[lxix])

Uma vez delineado seu objeto artístico primário (as melodias tradicionais camponesas consideradas legítimas), Bartók passou a compor a partir desses repertórios, buscando construir um estilo húngaro inovador, coeso e enxuto, que se distanciava do sentimentalismo romântico, mas que fazia uso de técnicas da tradição da música erudita ocidental que ele aprendera em sua formação, como ele mesmo pontuou em 1943 (referindo-se a ele e a outros músicos de sua geração):

> o passo inicial para a criação da 'nova' música erudita húngara foi dado, primeiro, por um conhecimento dos recursos da música erudita europeia antiga e contemporânea: pela técnica de composição; segundo pela música rural recém-descoberta – material de beleza e perfeição incomparáveis: pelo espírito de nossas obras que ainda estariam por vir. (Bartók, 1976c[1943]:363, tradução nossa[lxx]).

Ao criar a partir do repertório camponês, Bartók manteve seus ideais estéticos organicistas. Segundo Frigyesi (1998:107-108), ele expandiu a ideia do organicismo como paradigma de criação de uma obra única, para aplicá-lo a todo seu estilo: a completude de sua própria obra deveria ser um todo coerente, contemplando todas as suas produções, inclusive os arranjos de melodias tradicionais. Esses arranjos deveriam ser feitos de forma organicista como qualquer composição, sendo o único diferencial, neles, que a ideia original era a própria melodia já existente. Nesse sentido, o compositor deveria desenvolver o arranjo fazendo uso somente dos próprios elementos da melodia dada, obedecendo a sua natureza; nessa lógica, as estruturas horizontais da melodia

deveriam ser transformadas em estruturas verticais (harmônicas). Em suas palavras (Bartók apud Frigyesi, 1998:108[24], tradução nossa[lxxi]), "é da maior importância que o arranjo que serve como moldura da melodia deveria derivar do caráter musical da melodia, de qualidades que são nela abertamente aparentes ou latentes, isto é, a melodia e todas as adições devem criar a impressão de completa unidade." Essa compreensão sobre a proposta composicional de Bartók em relação aos arranjos de melodias tradicional será fundamental na discussão de nossas análises.

Essa abordagem organicista de utilização dos materiais tradicionais seria, para Bartók (1976g[1944]), o grande diferencial da música erudita húngara moderna em relação às obras de inspiração popular de compositores anteriores de outros países, como Grieg, Dvorák, Tchaikovsky: para Bartók, esses compositores apenas adicionavam elementos nacionais exóticos a estilos absorvidos da música ocidental, especialmente a germânica (por exemplo de Schumann ou Brahms). Os compositores húngaros modernos, ao contrário, teriam o privilégio do acesso à música camponesa do leste europeu em sua forma "pura", e portanto poderiam extrair dali o próprio "espírito" de sua obra, e não apenas elementos isolados:

> Para nós, húngaros modernos, o caso é diferente. Nós sentimos o forte poder artístico da música rural em suas formas mais plácidas – um poder de onde começar, de onde desenvolver um estilo musical imbuído mesmo dos pequenos detalhes das emanações dessa fonte virgem. Esse foi, como eu diria, uma perspectiva totalmente nova – ou, para usar o termo técnico alemão, foi um novo *Weltanschaung*. Nossa reverência pela música estritamente rural do leste foi, por assim dizer, uma nova fé músico-religiosa. Nós sentimos que essa música rural, nessas peças que são intactas, atreladas a um intransponível grau de perfeição e beleza musicais, não poderia ser encontrada em nenhum outro lugar exceto nas grandes obras dos clássicos. Incidentalmente, nossa adoração não se limitava à música rural somente. Ela incluía, também, a poesia e a arte decorativa rurais – ou, como eu colocaria em uma única frase, ela se estendia à vida rural como um todo, intocada pela civilização urbana. Essa extensão é visível, por exemplo, em nossas peças vocais. (Bartók, 1976g[1944]:393, tradução nossa[lxxii]).

Sob essa perspectiva, a arte de arranjar um tema camponês seria, segundo Bartók, tão ou mais trabalhosa que criar uma composição inteiramente nova, e mereceria assim o mesmo cuidado do compositor, e o mesmo respeito do público:

---

[24] "Volksmusik und ihre Bedeutung für die Neuzeitliche Komposition" [The influence of peasant music on modern music (1932)], in *Bartók Béla írásai I* [The writings of Béla Bartók, I], ed. Tibor Tallián (Budapest: Zenemükiadó, 1989), 256. A mesma citação está em Bartók, 1976m[1931]:342.

> Muitas pessoas acreditam que é uma tarefa comparativamente fácil escrever uma composição sobre melodias folclóricas. Uma realização pelo menos menor que uma composição sobre temas 'originais'. Porque, eles pensam, o compositor é poupado de parte do trabalho: a invenção de temas.
> Essa forma de pensar é completamente errônea. **Trabalhar melodias folclóricas é uma das tarefas mais difíceis; tão difícil, senão mais, que escrever uma composição realmente original. Se tivermos em mente que emprestar uma melodia significa ficar sujeito às suas peculiaridades individuais, poderemos entender uma parte da dificuldade.** Outra é criada pelo caráter especial de uma melodia folclórica. Precisamos penetrá-la, senti-la, e trazê-la à tona em contornos mordazes pelo arranjo apropriado. A composição sobre uma melodia folclórica precisa ser feita em uma 'hora propícia' ou – como se diz geralmente – ela precisa ser uma obra de inspiração tanto quanto qualquer outra composição. (Bartók, 1976a[1931]:345, tradução e grifos nossos[lxxiii]).

Em um artigo intitulado "The Influence of Peasant Music on Modern Music" de 1931 (Bartók,1976m[1931]), Bartók especificou genericamente algumas abordagens que o compositor poderia adotar na transformação da música camponesa em música moderna, e retornou ao assunto dez anos depois, no artigo "The Relation Between Contemporary Hungarian Art Music and Folk Music" (Bartók, 1976z[1941]). As abordagens propostas nesses dois textos desenham um crescendo no sentido da maior valorização da melodia camponesa original, à maior valorização das criações do compositor a partir desse original na peça. Uma primeira forma de uso da música tradicional, que o compositor considerou análoga ao que ocorre nos corais de Bach, seria o uso direto de uma melodia camponesa existente, em versão inalterada ou "pouco variada" (1976m[1931]:343). É interessante que Bartók tenha pontuado essa diferenciação entre o uso da melodia original ou sua variação, mas tenha mantido ambas as possibilidades em uma única categoria de uso de melodias tradicionais. A variação da melodia pelo compositor não seria considerada, assim, uma grande alteração ou um trabalho de criação significativo do compositor sobre a melodia original. De fato, como veremos, muitas melodias utilizadas na coleção *For Children*, referidas pelo compositor como uma coleção de *arranjos* para canções camponesas, foram alteradas pelo compositor, se considerarmos como fontes primárias as versões das mesmas melodias recolhidas pelo próprio Bartók e gravadas em fonogramas ainda preservados.

Uma peça que fizesse uso de melodia tradicional original alterada ou inalterada poderia ser feita com ênfase na própria melodia, de forma que todos os elementos novos adicionados pelo compositor (frases de abertura e fechamento e harmonização) fossem apenas "molduras" para que a melodia tradicional, considerada uma "joia", ficasse em destaque. Outra possibilidade seria que melodia original e elementos novos tivessem igual

importância; e uma terceira perspectiva seria o uso da melodia apenas como motivo gerador para desenvolvimento dos elementos novos, que seriam então mais importantes. No artigo de 1931, Bartók adiciona que entre as categorias haveria diversas nuances possíveis, e que em alguns momentos seria mesmo impossível julgar qual delas seria predominante. Em nossa percepção, no caso das melodias da coleção *For Children* em pauta neste trabalho, o nível mais básico dessa descrição é geralmente preponderante, com os elementos novos do compositor tendo uma função geralmente secundária em relação à melodia principal (a melodia original camponesa ou uma versão sua pouco variada).

Uma outra forma de uso da música tradicional na construção da música moderna seria o compositor criar deliberadamente uma melodia que imite o padrão das melodias tradicionais, e então utilizá-la conforme as abordagens mencionadas acima (Bartók, 1976m[1931]:343). Segundo o compositor, esse é o caso da peça *Evening in Transylvania*, discutida adiante neste trabalho (Bartók, 1976z[1941]:352). Embora Bartók não o escreva diretamente, em função de ideias expostas em outros textos, fica implícita a ideia de que essa invenção de novas melodias só poderia ser válida quando feita por um gênio (no caso, ele mesmo), uma vez que as melodias urbanas tão criticadas por ele eram, em geral, justamente, tentativas de compositores amadores de composição de melodias ao estilo camponês.

Um nível mais abstrato de uso da música tradicional é, ainda, mencionado por Bartók: sem a presença de melodias tradicionais originais ou melodias de caráter semelhante inventadas pelo compositor, apenas uma "atmosfera da música camponesa" poderia ser atingida quando o compositor tivesse "absorvido completamente o idioma da música camponesa, tornando-a sua língua musical nativa" (Bartók, 1976m[1931]:344). Segundo o compositor, "mesmo nas obras mais abstratas, como, por exemplo, meus quartetos de cordas, nos quais tais imitações [de melodias tradicionais] não ocorrem, revelam um certo espírito indescritível, inexplicável – um certo *je ne sais pas quoi* – que dá a quem quer que ouça, e que conheça o contexto rural, a sensação: 'Isso não poderia ter sido escrito por ninguém exceto um músico do leste europeu'." (Bartók, 1976g[1944]:396, tradução nossa[lxxiv]).

Segundo o compositor, todas as músicas nas quais ele teria feito uso de temas tradicionais teriam indicações da referência original: as partituras que não apresentassem tal referência seriam inteiramente autorais, podendo, no entanto, conter melodias de

mesmo caráter que as melodias tradicionais, criadas intuitivamente pelo compositor (Bartók, 1976z[1941]:349).

Bartók não considerava o diatonismo presente nos repertórios camponeses como contrário à tendência ao atonalismo da música de seu tempo, o que tanto demonstrou em sua obra, como afirmou diretamente mais de uma vez (Bartók, 1976h[1921]). O uso de melodias tradicionais garantiria uma coesão e asseguraria o valor artístico da peça, podendo ser o atonalismo aplicado no parâmetro harmônico; ademais, o compositor ainda afirmava que, quanto mais simples fosse uma melodia, mais possibilidades diferentes de harmonização ela possibilitaria. Como apontam autores como Antokoletz (1984), Wilson (1992), Somfai (2003) e Lendvai (2009) – representativos tanto das chamadas escolas americana e húngara de análise da sua obra – ao menos uma parte do atonalismo de Bartók pode ser entendido como advindo de abstrações feitas pelo compositor a partir das peculiaridades diatônicas dos repertórios tradicionais do leste europeu. Falaremos sobre isso mais adiante.

Bartók condenava a visão de muitos músicos e críticos do início do século XX de que apenas harmonias tonais simples (tríades da tônica, dominante, e eventualmente subdominante) deveriam ser utilizadas para acompanhar todas as melodias tradicionais, o que Bartók associava à tentativa equivocada de aplicar uma teoria baseada nas canções populares germânicas e da Europa ocidental na música camponesa húngara, cujas características eram completamente diferentes (Bartók, 1976h[1931]:343). Para esses críticos, segundo ele, os arranjos modernos de Bartók e Kodály eram "complicados e artificiais demais, sendo inapropriados à simplicidade inerente à música folclórica" (Bartók, 1976z[1941]:353). Em uma das respostas escritas a esse argumento, Bartók afirma:

> Qual é o significado dessa simplicidade inerente? E isso deveria implicar no uso exclusivo dos acordes mais simples como acompanhamento? Esses críticos estavam somente obcecados com uma ideia fixa derivada do caráter da música folclórica da Europa ocidental. Seu modo de argumentação segue mais ou menos essa lógica: uma melodia tem, como sua base harmônica inerente, principalmente três acordes principais (I, V e IV) e, consequentemente, apenas essas tríades deveriam ser usadas como acompanhamento. No entanto, na realidade, há uma grande diferença entre a estrutura do leste e do oeste europeu, o que nos permite assim uma liberdade muito mais estendida. Mas mesmo as melodias de caráter da Europa ocidental, tendo alusões inerentes às tríades de tônica e dominante, apresentam possibilidades de harmonização requintadas que, no entanto, o compositor precisa ter o dom de encontrar. (Bartók, 1976z[1941]: 353, tradução nossa[lxxv]).

Segundo Frigyesi (1998:104, tradução nossa[lxxvi]), embora outros artistas modernistas húngaros tenham buscado inspiração na cultura camponesa para a produção de suas obras em outros campos artísticos, com algum sucesso, especialmente na arquitetura e literatura:

> O único artista húngaro a usar a cultura folclórica como fonte de seus motivos *e* como "material original", a raiz do "fenômeno", e o único artista capaz de integrar isso completamente ao seu estilo pessoal, de acordo com o modelo do organicismo, foi Bartók. O entusiasmo dos círculos modernistas pela arte de Bartók advinha do reconhecimento de que ela englobava seu ideal de arte moderna húngara baseado no folclore e organicista.

A principal diferença entre sua própria obra e a do colega Kodály, diria Bartók em 1941, seria que a música desse último estaria baseada somente em elementos da música húngara, enquanto a sua própria teria influências de múltiplos repertórios com os quais trabalhou: diferentes povos do leste europeu, "incluindo húngaros, eslovacos, romenos (e assim por diante). Ocasionalmente, ela pode mesmo conter vestígios de influências orientais (por exemplo, árabes)" (Bartók, 1976z[1941]:350, tradução nossa[lxxvii]). Por exemplo, como aponta Stevens (1972:49), a importância do trítono na música de Bartók pode ter sua origem relacionada ao uso de repertórios romenos e eslovacos, pela presença, especialmente nesse último, do modo lídio, que estava ausente nas canções magiares. Por esse motivo, Bartók afirmava que Kodály, e não ele mesmo, seria o maior compositor húngaro da época. Isso não significa, contudo, que Bartók não tivesse coleções ou peças voltadas ao repertório magiar exclusivamente, como o primeiro volume da coleção *For Children,* em pauta neste trabalho. O elemento unificador das abordagens de Bartók e Kodály seria a base em repertórios tradicionais, que seriam sempre uma expressão da *verdade* musical independentemente de sua origem étnica:

> Kodály estudou, e usa como fonte quase exclusivamente, a música rural húngara, enquanto eu estendi meu interesse e amor também para a música folclórica dos povos vizinhos do leste europeu e me aventurei mesmo até territórios árabes e turcos para trabalhos de pesquisa. Em minhas obras, assim, aparecem impressões derivadas das mais variadas fontes, fundidas – como eu espero – à unidade. Essas variadas fontes, no entanto, possuem um denominador comum, que é as características comuns à música folclórica em seu sentido mais puro. Uma de suas características é a completa ausência de qualquer sentimentalismo ou exagero da expressão. É isso que dá à música rural uma certa simplicidade, austeridade de sentimento, mesmo grandeza – qualidades das quais as obras dos compositores menores tornaram-se mais e mais deficitárias durante o período Romântico do século XIX. Além das grandes lições que adquirimos dos clássicos, nós aprendemos mais desses camponeses incultos e iletrados, que fielmente mantém sua grandiosa herança

> musical e até criaram, de um jeito por assim dizer misterioso, novos estilos. (Bartók, 1976g[1944]:395, tradução nossa[lxxviii]).

Bartók identificou em obras de Debussy, Ravel e Stravinsky semelhanças com seu próprio trabalho e o de Kodály, no sentido de serem construídas também de maneira organicista a partir de influências de repertórios musicais orientais (muito embora tivesse críticas também às abordagens desses compositores, especialmente a Stravinsky[25]):

> A música folclórica pura começou a exercer influência esmagadora em nossa alta música artística somente no final do século XIX e início do século XX. As obras de Debussy e Ravel deveriam ser consideradas as primeiras nas quais a música folclórica da Europa oriental e da Ásia oriental exerceu uma influência permanente e principal. Essa influência é ainda mais decisiva em obras do russo Stravinsky e do húngaro Kodály: a *obra* de ambos os compositores se desenvolve a partir da pura música folclórica de seus países de tal forma que ela pode ser considerada quase como apoteose de suas obras (como, por exemplo, na *Sagração da Primavera* de Stravinsky). **Isso deve ser percebido: não é uma questão, aqui, de mero uso de melodias folclóricas ou da transplantação de frases únicas delas advindas; uma compreensão profunda do espírito dessas respectivas músicas folclóricas, difícil de colocar em palavras, manifesta-se nessas obras. Essa influência não está, portanto, limitada a obras únicas; os resultados de todas as obras dos respectivos compositores estão impregnados por esse espírito.** (Bartók, 1976x[1920]:318-319, tradução e grifos nossos[lxxix]).

Com Debussy a identificação foi especialmente maior: Bartók narra que conheceu a sua obra em 1907 através de Kodály e, ao estudá-la, surpreendeu-se positivamente ao encontrar "frases pentatônicas" similares às que ele havia identificado na música camponesa húngara – e as atribuiu seguramente, a influências vindas também da Europa oriental e admirando-se de que a "música moderna desenvolveu paralelamente linhas similares em países muito distantes um do outro" (Bartók, 1976v[1921]:410). Quinze anos depois, em 1921, Bartók já afirmaria que a sua obra e a de Kodály teriam duas raízes: a música camponesa húngara e a música francesa moderna (Bartók, 1976aa[1921]:469). Em 1938, ele escreveria algo até então ausente de seus artigos anteriores (publicados em língua inglesa, aos quais tivemos acesso): que a relação do "espírito" húngaro era bem maior com o "espírito" francês que com o alemão e que,

[25] Em um artido de 1921 (Bartók, 1976h[1921]:324, tradução nossa[cliii]) o compositor escreveu: "A *Sagração da Primavera* de Stravinsky é um dos melhores exemplos da permeação intensiva na música artística pela música camponesa genuína. A obra, apesar de sua extraordinária verve e poder, falha em ser completamente satisfatória. Sob influência do perigo de ceder a uma construção na forma de mosaico em pedaços, que é às vezes perturbadora e cujo efeito é aumentado por sua técnica peculiar, monótona em função da repetição, e pela prática de superpôr automaticamente várias sequências de acordes de durações variáveis, em constante repetição, sem atentar para suas consonâncias. Não é a música russa que devemos culpar por isso, mas a falta de alcance e poder de organização do compositor."

mesmo antes do aparecimento de Debussy e depois Ravel ter causado "a substituição da hegemonia alemã pela francesa" na música húngara, ele e seus colegas músicos "já nos orientávamos em outros domínios em direção à cultura francesa", o que tornou a chegada dessas obras à Hungria ainda mais impactante para eles (Bartók, 1976bb[1938]:518).

Bartók atribuiu a Mussorgsky a referência mais antiga de uso artístico da música camponesa depois do Romantismo, embora considerasse esse uso ainda incipiente (Bartók, 1976h[1921]:325), e sugeriu ainda que muitos temas do período clássico usados por compositores como Haydn, Mozart e Beethoven teriam possivelmente origem camponesa (Bartók, 1976h[1921]). Portanto, na acepção de Bartók, sua busca de referências na música tradicional tinha bases históricas sólidas e se relacionava com a abordagem de outros compositores contemporâneos.

Vale lembrar que, segundo Stevens (1972:27), muito embora Bartók tenha iniciado suas pesquisas com a música tradicional em 1905, as influências desse repertório na sua produção musical foram sendo agregadas de forma gradativa. As obras em pauta neste trabalho, em nossa acepção representam experimentações iniciais com esse repertório que, embora já extremamente engenhosas, evoluiriam para níveis mais complexos ao longo da produção musical do compositor.

Suas pesquisas e seus primeiros resultados (científicos e artísticos) desenvolviam-se paralelamente a outras produções modernistas da Hungria, o que ampliava as possibilidades de sua repercussão. Já em 1906, mesmo ano em que o poeta Endre Ady publicou a coleção *New Poems* ("Új versek"), que continha os ideais estéticos do modernismo (Frigyesi, 1998:72), Bartók e Kodály publicaram de forma independente a primeira coleção de arranjos de melodias tradicionais camponesas que eles haviam recolhido: a *Hungarian Folksongs*, Sz. 33, com vinte peças, sendo dez de autoria de cada compositor (Stevens, 1972). Conforme Stevens (1972:35, tradução nossa[lxxx]), o prefácio dessa coleção, escrito por Kodály mas assinado pelos dois, deixa claras as suas intenções:

> Ali eles diferenciam cuidadosamente os dois vieses da publicação de canções folclóricas: uma, etnológica, cujo propósito era a comparação científica dos materiais folclóricos para determinar sua origem e relações com sua própria cultura e outros povos; a outra, prática, cujo sentido era disponibilizar essas canções folclóricas ao grande público, em uma forma adaptada para a performance. [...] No entanto, a preocupação dos dois compositores em deixar as canções folclóricas acessíveis fez com que – pela única vez, é importante dizer – fizessem certas modificações nas próprias canções, especialmente na omissão da ornamentação, que é parte tão idiomática da performance dos camponeses húngaros. Anos depois, na preparação da segunda edição (1938), eles retificaram o erro anterior tanto quanto possível, recolocando os ornamentos em algumas canções.

Essas "certas modificações" nas melodias tradicionais, no entanto, não ocorreram somente nessa primeira coleção, mas, como veremos, foram feitas também em peças estudadas aqui da coleção *For Children*, sendo provável que estejam presentes em uma grande parte de seus arranjos e usos dessas melodias.

A coleção *Hungarian Folksongs* teve boa recepção em um público musical restrito, mas, no geral, foi amplamente ignorada. Bartók, no entanto, deu continuidade a esse tipo de produção, publicando em 1907 as primeiras peças da coleção *Eight Hungarian Folksongs*, com arranjos de canções tradicionais para piano e voz, que terminaria em 1917, muitas das quais sendo transcritas para piano e coro nesse intervalo (Stevens, 1972).

Apesar de desapontado com o gosto musical da sociedade húngara e da dificuldade, ali, de larga aceitação de sua música moderna, que era bem melhor recebida em outros países, em 1907 Bartók aceitou o convite de ocupar o posto de professor de piano na Academia de Música de Budapeste, como sucessor de seu antigo professor Thomán ("um evento feliz, pois possibilitava estabelecer-me na Hungria e continuar meus estudos de folclore musical" – Bartók, 1976v[1921]:410), onde trabalhou por quase trinta anos. Assim, o emprego na Academia de Música de Budapeste garantia a Bartók seu sustento e, sempre que possível, o compositor viajava de Budapeste ao interior em missões de pesquisa etnomusicológica. Possivelmente com medo de ter seu estilo ou técnicas copiados, Bartók sempre se recusou a ensinar composição, seja na Academia de Budapeste ou em outra instituição, mesmo quando esteve em necessidade e um bom emprego lhe foi oferecido anos depois nos Estados Unidos (na Curtis University of Music, em 1940). Os registros mais detalhados sobre seus métodos de composição datam do final da vida, e tomam uma perspectiva bastante generalista, além de terem sido interrompidas por questões de saúde – as *Harvard Lectures*, de 1943, que discutiremos adiante.

Em 1908 Bartók publicou tanto a coleções *Bagatelles* Op. 6, quanto o Vol. I da coleção *For Children*, Sz. 42, baseado em melodias tradicionais magiares (o segundo volume, publicado no ano seguinte, seria baseado em melodias eslovacas). No mesmo ano foi publicado o primeiro volume do jornal literário modernista *Nyugat* ("Ocidente"), que, conforme Frigyesi (1998:72, tradução nossa[lxxxi]),

> [...] logo se tornou o principal órgão da arte moderna, acomodando virtualmente todas as figuras literárias da época. Ele continha artigos tratando de assuntos sociais, culturais e filosóficos, bem como críticas de produções teatrais,

> exposições e trabalhos sobre história húngara e estrangeira, filosofia, e artes. Seus colaboradores regulares incluíam, além daqueles que já publicavam no *A Hét* [publicação anterior fundada por Lukács, da qual participava, inclusive, Endre Ady], Mihály Babits, Béla Balázs, Lajos Hatvany (um barão judeu que também patrocinava o jornal), Grigyes Karinthy, Menyhért Lengyel (o autor do texto d'*O Mandarim Maravilhoso* de Bartók), Anna Lesznai, György Lukács, Szigmond Móricz, e Géza Csáth (um dos primeiros críticos musicais de Bartók e Kodály). [...] O jornal e as noites culturais organizados em seu entorno (nas quais Bartók tocou várias vezes) constituíam uma verdadeira aliança dos modernistas, que era chamada de círculo de *Nyugat*. Mais que um fórum de literatura, o *Nyugat* se tornou uma força magnética e o símbolo central da cultura moderna.

Da mesma época são também a Segunda Suíte para pequena orquestra, Sz. 34, Op. 4 (1905-07, revisada em 1943), o Primeiro Concerto para violino, Sz. 36 (1907-08, que teve uma de suas partes incorporada ao *Two Portraits*, Sz. 37, Op. 5, para orquestra, composto entre 1907-11), o Primeiro Quarteto de Cordas, Sz. 40, Op. 7 (1908-09), as *Ten Easy Pieces* (1908), as duas *Elegias*, Sz. 41, Op. 8b (1908-1909), a primeira das *Burlesques*, Sz. 47, Op. 8c (1908-10), e os *Seven Sketches*, Sz. 44, Op. 9b (1908-10). Embora nem todas essas composições tenham sido publicadas à época em que foram compostas, Stevens (1972:4-42, tradução nossa[lxxxii]) pontua que

> Com essas novas partituras Bartók iniciou uma nova fase. A influência de Strauss começou a se dissipar, muito embora tenha sido um elemento importante por muitos anos depois. Uma reavaliação da música de Liszt, que Bartók rejeitara por seu superficial brilhantismo, deu a ele novas ideias composicionais que se tornaram importantes; e ele descobriu em 1907, a partir do interesse de Kodály, a música de Debussy, na qual encontrou similaridades com a música camponesa húngara. Ele atribuiu essas semelhanças a influências do folclore do leste europeu, especialmente russo, e agora se sabe que a música de Debussy estava, de fato, permeada da música russa [...] Em muitos aspectos, no entanto, [Bartók] estava à frente de seus contemporâneos. A música para piano de 1908 mostra experimentos com bitonalidade, contraponto dissonante, acordes formados por intervalos que não as terças, um pouco antes de esses recursos se tornarem amplamente conhecidos nas obras de Stravinsky e Schoenberg.

Bartók encontrou muita resistência para editar suas obras em função de seu vanguardismo, e seus recursos financeiros advindos do posto na Academia de Música eram insuficientes para que fizesse edições independentes. Como exemplo, embora o então já renomado compositor F. Busoni tenha dado a Bartók uma carta de recomendação para a editora alemã Breitkopf und Härtel para a publicação das suas recém-compostas *Bagatelles*, considerando que consistiam "finalmente, algo realmente novo" (Bartók apud

Stevens, 1972:42[26]), a obra foi recusada por ser, na visão dos editores, muito difícil e moderna para o público. No ano seguinte no entanto, as *Bagatelles* foram editadas por Károly Rozsnay em Budapeste, juntamente com as *Ten Easy Pieces*, logo seguidas pelo Primeiro Quarteto (Stevens, 1972:42). Esse editor e o próprio compositor logo perceberam, no entanto, que seria mais interessante investir na publicação das obras de Bartók no exterior que na Hungria. As oportunidades de tocar suas obras na Hungria também foram escassas para Bartók durante a maior parte de sua vida, tendo muito mais aceitação fora que dentro do país. Segundo Stevens (1972:37-38, tradução nossa[lxxxiii]), a obra de Kodály teve recepção semelhante:

> Em seus esforços para se estabelecerem como compositores, tanto Bartók quanto Kodály enfrentaram recusa após recusa em Budapeste, ficando cada vez mais impacientes. Apesar da esperança de ambos em reanimar a música de concerto de seu país, às vezes isso parecia uma missão impossível.

Em 1909, então com vinte e oito anos, Bartók casou-se em segredo com sua aluna de piano Márta Ziegler, de dezesseis, ficando inclusive irritado quando colegas profissionais o parabenizavam pela união (Stevens, 1972). Em 1910 nasceria seu primeiro filho, também chamado Béla Bartók. Depois de quinze anos, em 1923, Bartók se separaria de Márta para se casar com outra jovem aluna de piano, Ditta Pásztory, então com dezenove anos, com quem teria outro filho, Peter Bartók, em 1924 (Peter Bartók integra hoje o comitê da editora Bartók Records, e é autor de artigos e um livro sobre o pai[27]).

Em 1909 Bartók esteve em Paris (pela segunda vez: na primeira, em 1905, participara de um concurso de composição que não venceu) e, embora tenha tentado, não conseguiu conhecer Debussy. Sua música ali não causou grande impacto, assim como em sua terra natal (Stevens, 1972). De 1909 a 1912 ele publicou outras peças inspiradas em repertórios tradicionais: as *Two Romanian Dances*, Sz. 43, Op.8a, *Four Dirges*, Sz. 45, Op. 9a, as segunda e terceira *Burlesques*, Sz. 47, Op. 8c, e o *Allegro Barbaro* para piano, Sz. 49; as *Two Pictures (Images)*, Sz.46, Op. 10, e *Four Pieces*, Sz. 51, Op. 12, para orquestra, e a ópera *O Castelo do Barba Azul*, Sz. 48, Op. 11. Dentre as peças que foram executadas à época, nenhuma causou impacto positivo no público e crítica húngaros. Bartók e Kodály fundaram uma sociedade para promover concertos de música

[26] Bartók published correspondances, ed. By János Demény. Budapeste, 1948, 1051, vol. II p. 83, carta a Etelka Freund, 28 de junho de 1908.
[27] BARTÓK, Peter. My Father. Homosassa: Bartók Records, 2002.

contemporânea (UMZE[28]), que também logo fracassou por falta de financiamento e interesse (Stevens, 1972).

Entre 1911-14, Bartók tentou organizar uma aula e concerto com músicos camponeses magiares em Budapeste junto à *Magyar Néprajzi Társaság* (Sociedade do Folclore Húngaro), que fracassou por causa do início da primeira guerra em 1914, da qual a Hungria participou contra sua vontade, em função de estar atrelada à Áustria, com a Monarquia Dual estabelecida em 1867 (Stevens, 1972:50-51).

Entre 1912-16 Bartók compôs pouco, desestimulado pela má aceitação de sua música na Hungria (Stevens, 1972). Nesse contexto, afastou-se temporariamente das atividades musicais, à exceção das aulas na Academia de Música de Budapeste, e voltou suas forças para a pesquisa etnomusicológica. Por anos, durante as férias escolares, ele viajou recolhendo canções tradicionais em vilas camponesas por todas as regiões da Hungria e grande parte da Romênia (Stevens, 1972:47). Em 1913, viajou ao norte da África "para estudar a música dos árabes perto de Biskra" (Stevens, 1972:47). Nesse período, ele também começou a publicar textos sobre suas pesquisas etnomusicológicas, inicialmente na forma de artigos para jornais etnomusicológicos e antropológicos húngaros, já apresentando de forma coesa seus ideais científicos e artísticos então vanguardistas, apontados anteriormente. Segundo Stevens (1972: 47, tradução nossa[lxxxiv]),

> Ele não estava satisfeito em apenas publicar os resultados de suas pesquisas sem apontar seu significado para o futuro da música erudita húngara. Já em 1911, em um artigo para o periódico *Aurora*[29], ele criticou alguns musicólogos amadores que haviam, antes, escrito sobre as 'propriedades características' da música húngara, e que 'queriam definir algo do qual não havia ainda indício'. Ele os acusou de reverter a ordem natural das coisas, na qual a prática precede a teoria, e de aceitar a música de Bihari, Lavotta, Csermák, Rózsavögyi, e Pecsenyánszki, de origem cigana, como manifestações de um estilo húngaro particular; e criticou os 'críticos' por sua condenação à música que incorporava elementos modais da música camponesa, assim saindo do sistema maior-menor-cromático da Europa ocidental.

Os estudos comparativos entre repertórios de grupos culturais diferentes consistiriam em uma área científica nova, então chamada de *musicologia folclórica comparada*, defendida por Bartók já em 1912 em um artigo intitulado "Comparative Music Folklore" (Bartók, 1976L[1912]). Em 1921, ele acrescentaria que, além da condição geográfica privilegiada da Hungria em relação à proximidade com o Oriente e a decorrente diversidade étnico-musical do país, a também proximidade com o Ocidente,

[28] *Új Magyar Zeneegyesület* [New Hungarian Musical Society].
[29] *'A magyar zenéröl'* (*Válogatott zenei irásai*, pp. 10-11).

por outro lado, proporcionava contato com as novas correntes científicas, como o desenvolvimento da musicologia folclórica como ciência independente (Bartók, 1976i[1921]:58). A área estaria vinculada aos estudos linguísticos, e Bartók acreditava ser possível traçar relações históricas entre os povos a partir do estudo de sua música e de suas trocas culturais sonoras. Uma vez que a música camponesa seria para ele um fenômeno "natural", Bartók considerava os estudiosos dessa área "cientistas não diferentes dos pesquisadores nas ciências naturais, pois escolhemos como objeto de investigação um certo produto na natureza, a música camponesa." (Bartók, 1976w[1931]:221, tradução nossa[lxxxv]). O sucesso dos trabalhos na área dependeria da formação de arquivos organizados sob parâmetros unificados internacionalmente, da colaboração internacional entre pesquisadores e instituições, e de um investimento financeiro que o compositor não chegaria a ver em vida. No entanto, como ele mesmo pôde ter acesso a repertórios de diferentes culturas na região do leste europeu, além de algum contato com outros repertórios em viagens ou acesso a acervos (como repertórios turcos, árabes, iugoslavos), Bartók de fato exerceu individualmente, em microescala, a disciplina que defendia, encontrando correlações interessantíssimas entre esses repertórios[30]. Por exemplo, em 1933 afirmou ter estado "na posição de comparar o material húngaro [de canções] com aproximadamente 12.000 melodias tcheco-moravio-eslovacas, 1.600 eslavas, e em torno de 3.500 romenas, recolhidas por mim na Hungria [...]" (Bartók, 1976b[1933]:92).

Em 1936, tal era seu reconhecimento internacional nessa área que Bartók foi convidado pelo governo da Turquia, através de um comitê assessorado por Paul Hindemith, para ser consultor para músicos locais nas tarefas de pesquisar os repertórios tradicionais e criar a partir deles uma música turca nacional, de forma análoga ao que Bartók vinha fazendo na Hungria. Na breve viagem de campo nesse país para recolher canções folclóricas entre grupos nômades, acompanhado de uma comitiva turca que incluía jovens compositores, apesar das barreiras linguísticas e culturais (as mulheres não podiam cantar para estrangeiros) ele pôde catalogar noventa melodias, encontrando correlações entre 20% desse material e a música tradicional magiar (as variantes melódicas turcas tenderiam menos ao pentatonismo e mais ao modalismo, e seriam mais

[30] Foge do âmbito deste trabalho pesquisar se seus argumentos nessa área foram refutados ou reforçados por pesquisas etnomusicológicas posteriores; todavia acreditamos que as pesquisas de Bartók tenham exercido forte influência em trabalhos posteriores sobre as tradições musicais do leste europeu, dado seu pioneirismo e acuidade científica.

ornamentadas), o que ele explicaria pela ocupação turca à Hungria nos séculos XVI-XVIII (Bartók, 1976cc[1937] e Stevens, 1972).

Segundo Stevens (1972:48, tradução nossa[lxxxvi]) em relação aos estudos e obras de Bartók do período,

> À medida em que seus interesses o levaram à investigação da música de outros grupos étnicos, ele aumentou o âmbito de suas publicações, tanto musicais quanto textuais. Enquanto Kodály preferia estudar somente a música dos magiares, baseando nela seu estilo composicional, Bartók tornou-se gradualmente mais internacional em sua perspectiva, permitindo-se envolver-se com a música dos eslovacos e romenos, não apenas como investigador científico, mas também como compositor. Um número considerável de transcrições por volta de 1915 foram baseadas em melodias romenas: a *Sonatina* para piano, as *Danças Folclóricas Romenas* da Hungria, a [coleção] *Colinde* (Romanian Christmas Songs), e alguns arranjos vocais e corais [então] não publicados; e além da segunda parte da [coleção] *For Children* havia outras composições, em maioria corais, que usavam temas eslovacos. Bartók chegou à conclusão de que a música folclórica mais rica advém de grupos cuja origem é impura, grupos que trocaram influências com outros grupos nacionais ou raciais por um período considerável de tempo. [...] Evitar influência estrangeira, ele concluiu, de forma deliberada ou não, leva à estagnação; o enriquecimento da música folclórica é o resultado da absorção dessas influências.

Com a Primeira Guerra (1914-18), as viagens etnomusicológicas de Bartók ficaram limitadas a regiões restritas na Hungria, em condições precárias. Em suas palavras, "Então veio o início da guerra, que – além das considerações humanas gerais – atingiu-me fortemente porque pôs um fim ao meu trabalho [de campo]. Apenas uma pequena parte da Hungria permaneceu aberta aos meus estudos e eu trabalhei ali sob condições difíceis até 1918" (Bartók, 1976v[1921]:411, tradução nossa[lxxxvii]). Em 1914, ele e sua primeira esposa estiveram em Maros-Torda, e ele sozinho em Hunedoara (ambos hoje na Romênia) recolhendo canções tradicionais; e nos quatro anos seguintes ele esteve em poucas cidades húngaras com esse propósito (Stevens, 1972). Nesse período ele se dedicou a estudar o repertório que já havia recolhido, publicando mais alguns artigos musicológicos (Stevens, 1972). Durante a guerra, Bartók também pôde ficar mais com a família e acompanhar o crescimento do primeiro filho, o que ele narra com alegria em cartas desse período (Stevens, 1972:47).

Com sua mobilidade restringida, Bartók também dedicou-se mais à composição. Os primeiros frutos desse retorno foram o balé para orquestra *The Wooden Prince*, Sz. 60, Op. 13 (1914-17), com cenário de Béla Balázs (perpetuando a parceria iniciada com a ópera *O Castelo do Barba Azul*, de 1911, da qual havia sido libretista); uma Suíte para piano, Sz. 62, Op. 14 (1916), e o Segundo Quarteto de Cordas, Sz. 67, Op. 17 (1915-17).

O balé finalmente obteve sucesso junto ao público e crítica de Budapeste, e Bartók ficou muito satisfeito com a performance, pois a orquestra de Budapeste estava sob a batuta de um novo regente titular, o italiano Egisto Tango, que tinha interesse em música contemporânea e que, diferentemente de seus antecessores, realmente estudava e ensaiava as partes de forma satisfatória (Stevens, 1972). O segundo quarteto de Bartók, no entanto, estreado pouco tempo antes, foi de aceitação mais difícil. Casualmente, foi a primeira música de Bartók a ser gravada, pelo quarteto Amar[31] com Paul Hindemith executando a parte da viola, em 1925, permanecendo por dez anos o único quarteto do compositor a ser gravado (Stevens, 1972).

O destaque que Bartók recebeu pela performance de *The Wooden Prince* desembocou na associação com a editora Universal, então de Viena, que perdurou por vinte anos. Já nos primeiros anos dessa parceria, mais obras de Bartók foram publicadas do que haviam sido entre 1904-18 pelos editores húngaros (Stevens, 1972).

A guerra terminou em 1918, separando a Monarquia Dual Austro-Húngara em dois países independentes, e um severo regime comunista de alguns meses se seguiu na Hungria até o início de 1919, quando foi sucedido por uma monarquia que, no entanto, teve apenas um regente e não um rei. O regime comunista chegou a criar um comitê musical destinado a guiar a produção musical do país, dirigido por Bartók, Kodály e Dohnányi, que, segundo Bartók, "apesar de não comunistas declarados, aceitaram essa missão por várias razões: por um lado eles esperavam por melhoras nas condições gerais, e por outro, desejavam prevenir quaisquer atos de força que pudessem ameaçar a vida musical [...]" (Bartók, 1976dd[1920]:462, tradução nossa[lxxxviii]).

Durante o breve regime comunista, Bartók compôs a ópera *O Mandarim Maravilhoso*, Sz. 73, Op. 19 (1918-1919, completado em 1926) que no entanto foi proibido de ser executado na Hungria pelo seu conteúdo sensualmente libertário, tendo sido apresentado em seu país apenas após a morte do compositor. Nesse período, a música de Bartók estava se afastando cada vez mais do tonalismo, como podemos notar nas duas Sonatas para violino e piano publicadas poucos anos depois, em 1921-22 (Stevens, 1972).

Nesse contexto do pós-guerra, as "condições caóticas políticas e financeiras impuseram um fim" às pesquisas de campo nas vilas camponesas, limitação que perduraria por mais de uma década (Bartók, 1976r[1929]:164). Bartók e seus colegas

[31] [Polydor 66425-8].

folcloristas continuaram a estudar os repertórios recolhidos, desenvolvendo sistemas de classificação e parâmetros de comparação entre as melodias tanto de um mesmo grupo étnico, quanto de grupos diferentes, como narra o próprio compositor em um texto de 1929:

> A partir de 1918, quando as possibilidades de coleta [de repertórios tradicionais] foram, por assim dizer, reduzidas a zero, nós concentramos nossos esforços no tratamento científico (isto é, classificar de acordo com certo sistema, e assim por diante) – que já estava sendo desenvolvido – do material recolhido até então. Essa verificação científica produziu importantes resultados em relação aos materiais húngaro, eslovaco e romeno. (Eu quero pontuar, entre parênteses, que o material romeno à nossa disposição originou-se exclusivamente do território da Antiga Hungria). (Bartók, 1976r[1929]:165, tradução nossa[lxxxix]).

No ano de 1919, como narram suas cartas, Bartók considerou deixar a Hungria, pelas dificuldades em continuar ali seu trabalho etnomusicológico[32], o que, no entanto, não se concretizou (Stevens, 1972). O principal destino cogitado foi a Transilvânia, então anexada à Romênia, região que lhe era cara emocional e artisticamente por sediar os camponeses magiares detentores da música húngara de estilo antigo. Ficando na Hungria, Bartók solicitou um afastamento das atividades na Academia de Música por questões de saúde; nesse período, Academia nomeou um novo diretor, Hubay, com quem Bartók tinha desavenças. Sem poder sair a campo, e temporariamente livre das atividades acadêmicas, Bartók continuou trabalhando na transcrição e estudo dos materiais já recolhidos, e na preparação de livros sobre seus estudos. Segundo Stevens (1972:58, tradução nossa[xc]),

> Nos quinze anos seguintes ele publicaria cinco trabalhos etnomusicológicos importantes na forma de livros, além de numerosos artigos em periódicos; esses textos formam um corpus da maior significância (*Erdélyi magyarság népdalok* [Transylvanian folksongs], com Kodály, 1923; *Die Volksmusik der Maramures* [The folk music of the Romanians of Maramures], 1923; *A magyar népdal* [Hungarian Folk Song], 1924; *Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje* [Our folk music and the folk music of neighboring peoples], 1934; *Die Melodien der rumänischen Colinde* [The melodies of the Romanian *Colinde*], 1935) na pesquisa sobre os magiares e povos relacionados.

Segundo Stevens (1972), entre 1919 e 1921 Bartók quase não compôs, escrevendo apenas as *Improvisations on Hungarian Peasant Songs* (1920). Em março de 1921 o

[32] Stevens (1972) enfatiza questões financieras: falta de apoio do governo, custos altos de equipamentos, mas a isso adicione-se as novas fronteiras territoriais e o decorrente remodelamento dos discursos nacionalistas, contra os quais iam de encontro a música e as pesquisas de Bartók.

compositor completou 40 anos, e a data foi ignorada na Hungria, muito embora em Viena o jornal *Musikblätter des Anbruch* tenha publicado uma seção especial sobre Bartók, incluindo, entre outros, um artigo de Kodály sobre as peças infantis (Stevens, 1972). Em 1920, com poucas possibilidades de tocar na Hungria, reduzida em tamanho, população e recursos pelo tratado de Trianon, Bartók retomou a carreira internacional como pianista concertista e compositor, apresentando suas obras em turnês especialmente pela Europa ocidental. Quando esteve em Paris novamente, pôde conhecer Stravinsky, Ravel e Szymanowski (Stevens, 1972).

Segundo Stevens (1972), a partir dessa época, Bartók começou a ser mundialmente reconhecido e solicitado como compositor. Desse período de maior reconhecimento é a *Sonata para Dois Pianos e Percussão*, Sz. 110 (somente publicada em 1937), encomendada pela International Society for Contemporary Music, então recém fundada, e a *Dance Suite*, Sz. 77 (1923-25), feita em comemoração aos cinquenta anos de união das cidades Buda e Pest na atual Budapeste.

Nessa mesma época, ele publicou três obras importantes sobre música tradicional, já citadas anteriormente: *Volksmusik der Rumänien von Maramures* [The folk music of the Romanians of Maramures], no *Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft*, 1923; *Erdélyi magyarság népdalok* [Transylvanian folksongs], de 1923, publicada em Budapeste em parceria com Kodály; e *A magyar népdal* [Hungarian Folk Song], de 1924, publicada também em Budapeste e depois traduzida para o alemão e o inglês. Como aponta Stevens (1972:67-67, tradução nossa[xci]) sobre essa produção,

> A primeira dessas obras, terminada em Rákoskerensztur em 1918, é um estudo de materiais recolhidos em Maramures [região hoje ao norte da Romênia] entre 15 e 27 de março de 1913, com 365 canções e melodias instrumentais advindas de uma coleção que já havia alcançado em torno de 3.500 melodias. Os gêneros representados incluíam as canções de natal (*colinde*), lamentos (*bocete*), baladas (*doïne* ou *hore*), e música para dança. A coleção da Transilvânia, na qual Kodály colaborou, é de menor proporção, com apenas 150 melodias; mas o volume húngaro de 1924 é um pouco mais extenso, com 320 melodias e uma análise exaustiva das características da música camponesa.

O respeito e apreço que Bartók conquistou entre seus pares acadêmicos com essas publicações pode ser ilustrado pela sua intensa participação na elaboração de artigos para o *Dictionary of Modern Music and Musicians*, publicado em 1924 (Stevens, 1972:67-68, tradução nossa[xcii]):

> Para o *Dictionary of Modern Music and Musicians*, publicado em 1924 sob edição de A. Eaglefield-Hull, Bartók preparou artigos sobre a música folclórica húngara, instrumentos musicais, ópera, pantomima, e balé, bem como sobre a música folclórica romena e eslovaca; ele contribuiu com pequenos resumos de numerosos músicos húngaros [significativamente, deixando o de Liszt para Calvocoressi); e integrou o comitê que se reuniu inúmeras vezes sob coordenação de Granville Bantock para escrever o artigo sobre harmonia.

Com todas essas atividades intelectuais, a performance pianística e as aulas na Academia de Música, Bartók compôs pouco nesse período, sendo as únicas obras as *Village Scenes*, Sz. 78, para voz e piano (1924) sobre canções eslovacas, depois transcritas para vozes femininas e orquestra de câmara (1926) – Stevens (1972).

Em 1926, com a demanda de criar novas peças para suas turnês, Bartók compôs várias obras para piano: a coleção *Out of Doors,* Sz. 81, as *Nine Little Pieces* para piano, Sz. 82, e o primeiro Concerto para Piano, Sz. 83. Na mesma época, começou ainda a trabalhar na coleção *Mikrokosmos*, Sz. 107, que publicaria em 1933. Em 1927, Bartók foi pela primeira vez aos Estados Unidos, para uma extensa turnê iniciada com um concerto em Nova York com a New York Philharmonic Orchestra (Stevens, 1972).

No retorno a Budapeste, em 1928, ele voltou a compor regularmente: concluiu o Quarto Quarteto de Cordas, Sz. 91, e compôs uma Suite Orquestral, Sz. 105, a partir de trecho da ópera *O Mandarim Maravilhoso.* A amizade com um jovem regente, Paul Sacher, rendeu-lhe convites para escrever para orquestra de câmara, que resultaram em três grandes obras: *Música para Cordas, Percussão e Celesta* (1936), Sz106; *Sonata para Dois Pianos e Percussão* (1937), Sz. 110; e *Divertimento* para orquestra de cordas (1939), Sz. 113. Em 1929 e 1930 ele compôs as *Twenty Hungarian Folksongs*, Sz. 92, para voz e piano, *Four Hungarian Folksongs*, Sz. 93, para coro misto, e a *Cantata Profana,* Sz. 94 (Stevens, 1972).

Em 1931, o livro *Hungarian Folk Music* foi traduzido e lançado na Inglaterra, e seu nome como pesquisador na área de "musico-etnologia" (Stevens, 1972:74) logo ganhou reconhecimento, acarretando convites para realizar palestras em diversos congressos científicos na Europa ocidental. Stevens (197:74, tradução nossa[xciii]) cita, por exemplo, uma divertida crítica que Bartók teceu em uma carta, sobre a falta de direcionamento prático das ideias discutidas por ilustres intelectuais da época – o que corrobora a visão de que suas pesquisas etnomusicológicas teriam realmente para ele utilidade como estudos pré-composicionais:

Há uma longa e detalhada carta[33] na qual Bartók descreve o Congresso de Ciências Humanas ao qual esteve presente em Genebra no verão de 1931. A lista de participantes incluía alguns dos mais brilhantes nomes das artes e literatura da Europa: Thomas Mann, Paul Valéry, Karel Čapek, Gilbert Murray.

No mesmo ano, porém, o quinquagésimo aniversário do compositor foi pouco comentado em Budapeste (Stevens, 1972). Contudo, Bartók continuou trabalhando: ainda em 1931 ele orquestrou várias peças antigas para piano, que juntou na suíte *Hungarian Sketches*, Sz. 97, "admitindo candidamente que isso foi feito apenas 'por Dinheiro'[34] e por causa da possibilidade de haver muitas performances e reproduções em rádio" (Stevens, 1972:77, tradução nossa[xciv]): *Evening with the Széklers* e *Bear Dance* (das *Ten Easy Pieces*), *A Bit Drunk* (das *Burlescas*), a segunda das *For Dirges* e a *Swineheard's Dance* (das *For Children*). Nessa época, ele também arranjou temas tradicionais nos *44 Duos* para dois violinos, Sz. 98 (1931), e em arranjos para canções húngaras e Székler, Sz. 99 (1932), para coro masculino. Em 1934, terminou o Quinto Quarteto de Cordas, Sz. 102, que apresenta mais tendência ao tonalismo que o anterior, marcando um retorno do compositor a essa sonoridade (Stevens, 1972). Em 1935, Bartók concluiu uma extensa série de peças curtas para duas ou três vozes corais agudas, *Quatro Coros com Acompanhamento Orquestral*, Sz. 103, e um conjunto de três peças para coro masculino, *From Olden Times*, Sz. 104, com textos originais camponeses, mas música original inspirada nesse universo (Stevens, 1972).

Em 1934 e 1935, graças a esforços próprios de Bartók para influenciar a colaboração de seus contatos internacionais, o compositor publicou outros dois livros resultantes de suas pesquisas etnomusicológicas: um sobre a relação entre a música tradicional magiar e repertórios de povos vizinhos[35], e outro sobre as canções de Natal (*colinde*) romenas[36] recolhidas entre 1909 e 1917 (Stevens, 1972:78).

Em 1934, Bartók deixou a Academia de Música e passou a trabalhar na Academia Húngara de Ciência (*Magyar Tudományos Akadémia*). Dois anos depois, realizou a já citada viagem à Turquia, descobrindo ali, como dito, semelhanças entre a música turca e a húngara que remeteriam ao contato entre esses povos quando os turcos ocuparam o território húngaro nos séculos XVI-XVIII. Bartók não chegou a publicar os resultados dessa pesquisa, mas as melodias que recolheu foram depositadas na biblioteca musical da

[33] Bartók published correspondances, ed. By János Demény. Budapeste, 1948, 1051, vol. I p. 122-6, Mondsee, 13 de julho de 1931.
[34] *Anbruch* (Vienna), February-March 1932, p. 60.
[35] *Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje.*
[36] *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder).*

Universidade de Columbia, juntamente com um texto introdutório seu e traduções dos textos das canções para o inglês (Stevens, 1972:81).

Em 1933 o partido Nacional-Socialista havia tomado o poder na Alemanha, iniciando a perseguição aos judeus e a propaganda em relação à supremacia da raça ariana; a Hungria, com a intenção de reverter o Tratado de Trianon que reduzira drasticamente seu território, estrategicamente aproximou-se da Alemanha e da Itália, o que acarretou na penetração dessa propaganda e perseguição no país (Stevens, 1972). Muitos músicos importantes da Alemanha deixaram o país e foram para os Estados Unidos, como Hindemith e Schoenberg. Em 1937, a Câmara de Música do Reich solicitou uma investigação sobre o "arianismo" na música de Bartók (Stevens, 1972:81-82). "Bartók demandou resolutamente que sua música não fosse difundida onde pudesse ser ouvida na Itália ou na Alemanha, apesar das perdas financeiras que essa decisão acarretava. Manter sua música distante de associações políticas era de suma importância." (Stevens, 1972:82, tradução nossa[xcv]). Segundo Stevens (1972:82, tradução nossa[xcvi]),

> Nesse período a situação da Hungria tornou-se cada vez mais precária. Para Bartók, os anos de 1936 e 1937 foram, é verdade, produtivos do ponto de vista criativo: no primeiro ele escreveu a *Música para Cordas, Percussão e Celesta* [Sz.106], [...] e a *Sonata para Dois Pianos e Percussão* [Sz. 110]. Em adição a essas peças, ele começou o Segundo Concerto para Violino [Sz112], que Zoltán Székely havia comissionado, que no entanto não estaria pronto antes de 1908.

Nessa época ainda havia para Bartók turnês internacionais à Europa ocidental. Nesses recitais ele começou a incluir algumas peças do *Mikrokosmos*, que em 1937 estava com 153 peças. Em 1938 a Alemanha invadiu a Áustria, e Bartók começou a considerar deixar a Hungria, não sem relutância, tanto por questões profissionais como identitárias e familiares: sua mãe morava ainda em Poszony, então Tchecoslováquia (Stevens, 1972). Permanecer, contudo, deixava-o envergonhado por pertencer a uma sociedade que começava a apoiar as ideias nazistas de Hitler (Stevens, 1972:85, tradução nossa.[xcvii]):

> Com a invasão da Áustria, os donos e editores da Editora Universal foram expulsos, e o AKM (Autores, Compositores e Editores), que recolhia taxas de performances, foi inteiramente "nazificado". Kodály e Bartók eram ambos membros; eles receberam, juntamente com os compositores alemães, questionários sobre sua ancestralidade e submissão ao regime, que perguntavam: 'você tem sangue alemão, de raça relacionada, ou não-ariana?'.

Preocupado com a possível destruição de seus manuscritos, Bartók chegou a enviar alguns para serem guardados por uma amiga, e acolheu com alegria a

surpreendente visita de um editor da Editora Boose & Hawkes, uma vez que a Editora Universal, então sediada em Viena, estava inacessível (Stevens, 1972). Assim, a nova editora adquiriu os direitos de publicação de toda obra de Bartók, e pouco depois ele concluiu seu Segundo Concerto para Violino, Sz. 112 (1937-38).

Com a guerra cada vez mais iminente, e com os avanços dos nazistas alemães, Bartók começou a cogitar mais seriamente deixar a Hungria, ainda que muito relutante, pois não desejava ir a um lugar onde não pudesse dar continuidade às suas pesquisas folclóricas (Stevens, 1972). Cartas desse período indicam que considerou ir para a Turquia, onde continuaria a pesquisa ali iniciada, mas tal oportunidade não se configurou profissionalmente. Bartók passou a considerar a imigração para os Estados Unidos e marcou uma longa turnê para 1940; antes da viagem, isolado nos Alpes, escreveu em quinze dias o *Divertimento para orquestra de cordas*, Sz. 113 (1939), e começou o Sexto Quarteto de Cordas, Sz. 114 (1939) – Stevens, 1972. Com o falecimento de sua mãe, desfez-se o único laço familiar que o atava à Hungria (Stevens, 1972). O Sexto Quarteto foi a última peça que Bartók terminou em seu país natal, e é marcada por essas tensões emocionais ligadas à morte da mãe e à perspectiva de deixar o país (Stevens, 1972).

Durante a turnê nos Estados Unidos, em que o compositor já procurava por oportunidades profissionais no país, em Nova York Bartók negou uma boa oferta para dar aulas de composição na Curtis University, em função de sua postura de não ensinar seus métodos, mas conseguiu uma bolsa de "músico visitante assistente" (*Visiting Assistant in Music*) na Universidade de Columbia, que vigoraria de janeiro de 1941 a dezembro de 1942 (Stevens, 1972:90).

Após o retorno da turnê, Bartók e sua esposa Ditta começaram a viagem definitiva de imigração a Nova York, realizada com dificuldades pelas limitações de locomoção internacional impostas pela guerra, e possibilitada pela ajuda de amigos da família na Suíça (Stevens, 1972). Pouco depois de chegar aos Estados Unidos, Bartók recebeu o título de Doutor *Honoris Causa* pela Universidade de Columbia e realizou alguns concertos ao lado da esposa. Nessa Universidade, trabalhou na já citada Coleção Parry, baseada em poemas épicos iugoslavos, escrevendo textos que só seriam publicados postumamente, no livro *Serbo-Croatian Folksongs*, de 1951 (Stevens, 1972).

No final de 1942, a bolsa na Universidade de Columbia chegou ao fim, e Bartók sustentou-se de forma não regular com concertos e alguns convites para palestras (Stevens, 1972). No mesmo ano, o compositor começou a ter febres que os médicos não conseguiam explicar, que já eram sinais da leucemia que o venceria em 1946 (Stevens,

1972). No início de 1943, Bartók e Ditta apresentaram-se pela última vez em público, tocando o *Concerto para Dois Pianos*, Sz. 115 (1940) que era uma adaptação da *Sonata para Dois Pianos e Percussão*.

Ainda em 1943, Bartók iniciou as *Harvard Lectures*, série de palestras nas quais começou a explicar seu sistema de composição, que foram infelizmente interrompidas por questões de saúde (Stevens, 1972). No mesmo ano, recebeu a encomenda de uma instituição para compor uma obra orquestral – a proposta era, na verdade, dos amigos Joseph Szigeti, violinista, e Fritz Reiner, regente, maquiada para que Bartók não negasse a ajuda por orgulho (Stevens, 1972). Esses amigos também conseguiram, sem que Bartók descobrisse, levantar recursos para financiar mais seis meses de seus trabalhos no arquivo Parry, depois que a bolsa inicial terminara. Bartók também recebeu nessa época uma encomenda do violinista Yehud Menuhin, para quem escreveu a Sonata para Violino, Sz. 117, terminada em 1944. Com essas atividades, especialmente a composição da nova obra orquestral encomendada – que seria o *Concerto para Orquestra*, Sz. 116, estreado em 1944 – sua saúde temporariamente melhorou. Recebeu encomendas de novas peças, começando um *Concerto para Viola*, Sz. 120 (apenas rascunhado) e terminando prematuramente, no último dia de sua vida, o *Terceiro Concerto para Piano, Sz. 119* (Stevens, 1972). Meses antes de sua morte, Bartók conseguiu ter notícias de que a família e os amigos deixados na Hungria estavam bem, dentro das possibilidades.

Pouco depois de imigrar aos Estados Unidos em função da guerra, em 1943, Bartók relembraria saudosamente dos povos tradicionais do leste europeu e sua forma de vida paradoxalmente diferente daquela que acarretara sua partida:

> Eles [os camponeses] vivem pacificamente lado a lado, cada um falando sua própria língua, seguindo seus próprios costumes, certo de que seu vizinho, falando uma outra língua, faz o mesmo. Uma prova decisiva disso é oferecida pelas palavras dos poemas das canções, um espelho da alma das pessoas. É difícil encontrar entre essas palavras algum pensamento expressando animosidade para com outras nacionalidades. (Bartók, 1976f[1943]:34, tradução nossa[xcviii]).

A transformação da música tradicional húngara em música moderna

O tipo certo de música camponesa é o mais variado e perfeito em suas formas. Seu poder expressivo é incrível, e ao mesmo tempo ele é desprovido de todo sentimentalismo e ornamentos superficiais. Ele é simples, às vezes primitivo, mas nunca bobo. É o ponto de partida ideal para um renascimento musical, e um compositor em busca de novos caminhos não pode ser guiado por melhor mestre. Qual é a melhor forma de um compositor colher os frutos de seus estudos da música camponesa? É assimilar o idioma da música camponesa tão completamente que se torne capaz de esquecer tudo sobre ele, e passe a usá-lo como sua língua musical materna.
(Béla Bartók, 1976m[1931]:343, tradução nossa[xcix])

As melodias do primeiro volume da coleção *For Children*, bem como as outras peças de Bartók em pauta neste trabalho que se constituem como arranjos de canções tradicionais, baseiam-se em melodias magiares de estilo antigo ou novo, conforme a classificação de Bartók, à exceção da *Bagatelle* n. 5, que é um arranjo de uma melodia eslovaca. Essa seleção deve-se ao fato de que, ao longo da pesquisa, tivemos bem mais acesso a descrições de Bartók e os estudiosos de sua obra sobre as características da música húngara que de outros povos que Bartók pesquisou e utilizou na sua música (dentre essas diversas fontes, destacam-se Bartók, 2002[1924]; diversos artigos do compositor compilados em Suchoff, 1976; Suchoff, 2004 e Antokoletz, 1984).

Na classificação das melodias tradicionais, Bartók transpunha todas as transcrições para que terminassem na nota Sol1, facilitando sua comparação, e tinha como critérios nesse processo, em ordem prioritária, a nota de final da primeira parte da canção (antes da cesura que geralmente marcava o meio da melodia, geralmente ao fim do segundo verso em uma estrofe de quatro versos); a qualidade das cadências (se eram autênticas, V-I, ou plagais, IV-I); o âmbito da melodia; e por fim, se necessário, o número de sílabas de cada verso, que consistia a base da construção rítmica da canção; e a sua forma (Bartók, 1976L[1912]:157). Segundo afirmou ainda em 1912,

> Não interessa quão artificial possa parecer começar a classificação de acordo com a cadência seccional [a nota de fim da primeira parte da canção], nós observamos pela prática que esse método mostra de forma mais clara uma grande parte das variantes e de estruturas análogas às melodias, difíceis de serem reconhecidas de outra maneira. As categorias seguintes, usadas como um método de subdivisão, são ainda um pouco variáveis; cada uma precisa ser melhorada pela observação [...]. (Bartók, 1976L[1912]:157, tradução nossa[c])

Essa ordem de prioridades destaca o parâmetro das alturas, que envolve seus três primeiros itens: nota de final da primeira parte, tipo de cadência e âmbito da melodia. Nessa classificação, os parâmetros rítmico e formal são utilizados por último, e apenas se

necessários. Essa ordem de prioridade de catalogação dos elementos musicais reflete-se na própria obra do compositor, que comenta em seus textos os processos de transformação dos repertórios tradicionais em música moderna principalmente a partir do parâmetro das alturas. Também a bibliografia especializada, a exemplo de Antokoletz (1984), valoriza esse parâmetro na análise de obras de Bartók inspiradas em repertórios tradicionais, e na identificação de sistemas de composição deles derivados, utilizado em peças mais complexas e abstratas, cujos elementos já encontramos germinalmente nas *Bagatelles*.

Por esses motivos, nossas análises também priorizaram o campo das alturas, verificando as relações entre coleções de notas e as construções harmônicas delas derivadas. Assim, pudemos dialogar com mais profundidade com ideias já sedimentadas sobre o universo composicional de Bartók e com aquelas afirmadas pelo próprio compositor sobre sua obra. Isso, no entanto, não significa que ignoraremos outros aspectos da composição, como o ritmo, a forma, a textura, etc.

Em 1943 Bartók afirmou que, já no início de suas pesquisas com o repertório camponês húngaro, ele e Kodály ficaram surpresos ao verificar que as escalas maior e menor estavam ausentes na maioria das canções de estilo antigo, que eles consideraram as "canções folclóricas mais genuínas", encontrando surpreendentemente "cinco modos comumente usados na música artística da Idade Média e, além desses, alguns absolutamente desconhecidos da música modal, e ainda outras escalas com características orientais (isto é, que possuem segundas aumentadas)" (Bartók, 1976c[1943]:363, tradução nossa[ci]). Entre essas escalas estariam tanto modos autênticos como plagais, como diferencia o compositor ao descrever o método que utilizava em campo para identificar um e outro tipo:

> Se no material coletado em determinada vila aparecem nas melodias diferentes modos (por exemplo, escalas autênticas maiores ou menores, escalas plagais maiores ou menores, com cadência frígia, com a chamada semicadência, em terças imaginárias, e assim por diante), devemos tentar fazer os cantores executarem essas melodias em uma certa ordem sem interrupções, com a opção de alturas determinada por eles (o que, afinal, devemos deixar a eles). Nós podemos assegurar por esse processo se os cantores sentem uma certa relação entre os diferentes modos. Por exemplo, se uma melodia em uma escala maior é cantada com a nota final em Dó1, e a subsequente com uma semicadência terminando em Ré1, isso demonstra que a nota final da segunda melodia foi, na verdade, sentida subconscientemente como o segundo grau da escala da primeira melodia. A sensação de uma relação autêntica-plagal é indicada quando uma melodia em uma escala autêntica é cantada com a nota final Dó1, a subsequente em uma escala plagal cuja nota final é Sol1, e assim por diante. (Bartók, 1976k[1936]:23, tradução nossa[cii]).

Segundo o compositor, no estilo antigo "As melodias se movem em diferentes escalas diatônicas, a maioria das quais nos chamados modos eólio e dórico; os modos frígio e mixolídio são encontrados com menos frequência; as escalas maior e menor estão quase completamente ausentes". (Bartók, 1976ee[1918]:51, tradução nossa[ciii]). A base para construção dos modos eólio, dórico e frígio seria a escala pentatônica anhemitônica na seguinte sequência de notas, considerando a nota Sol como tônica: Sol-Sib-Dó-Ré-Fá, e incluindo-se as notas Lá ou Láb, Mi ou Mib como 2º e 6º graus respectivamente (Bartók, 1976c[1943]:369)[37]. A Fig. 1 mostra a construção das escalas desses modos a partir dessa pentatônica:

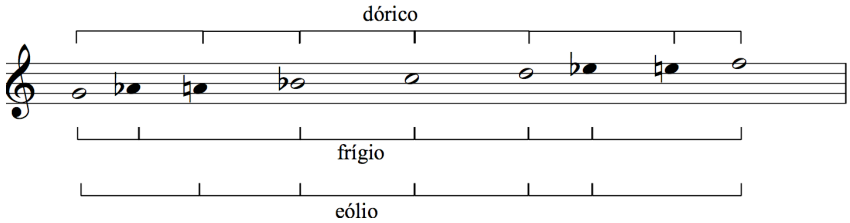

Fig. 1 – Modos dórico, eólio e frígio construídos a partir da escala pentatônica anhemitônica. Notas brancas são da pentatônica, e as notas pretas são opções de de preenchimento para construção dos modos.

A escala pentatônica seria tanto utilizada em sua forma pura, ou seja, apenas com suas cinco alturas, ou seria preenchida com as alturas características dos modos, sempre no entanto colocadas como notas de passagem, ornamentais e em tempos fracos (Bartók, 1976i[1921]:61).O "pentatonismo mais ou menos disfarçado" de linhas melódicas assim construídas, nas palavras de Bartók (1976u[1933]:74, tradução nossa[civ]),

> [...] professa uma escala menor (exclusivamente a descendente da chamada escala menor melódica) cuja segunda e sexta estão ausentes. Por isso ela só tem cinco graus que, supondo Sol como tônica, são: Sol1, Sib1, Dó2, Ré2, Fá2 (nunca Fá#!) e Sol1 (também Fá1). É claro que essa escala é incompatível com a cadência tônica-dominante usual por causa do Fá2 (ao invés de Fá#) como sétimo grau; em geral a 'dominante' Ré2 não desempenha de forma alguma a função de dominante bem conhecida na música artística europeia. Uma peculiaridade adicional dessa escala é que não apenas a terça e a quinta devem ser consideradas consonâncias, devendo a sétima ser também assim entendida. No todo, qualquer relação interválica entre os cinco graus é consonante. Frequentemente, a segunda e a sexta originalmente faltantes (a última como terça maior ou menor) de fato ocorrem, claro que somente como notas de

[37] Nesse artigo, Bartók esclarece que a escala pentatônica possui cinco modos, correspondentes às diferentes possibilidades de rotação entre as cinco notas da escala: considerando as notas brancas do piano, teríamos Dó-Ré-Mi-Sol-Lá (que ele aponta como sendo frequente em músicas chinesas), Ré-Mi-Sol-Lá-Dó, Mi-Sol-Lá-Dó-Ré, Sol-Lá-Dó-Ré-Mi (ambas, segundo ele, utilizadas em repertórios da Rússia oriental e Ásia central) e Lá-Dó-Ré-Mi-Sol(a única que estaria presente no repertório húngaro).

> passagem (em tempos fracos) ou como uma nota ornamental. Nós frequentemente encontramos saltos de quarta na linha melódica; um movimento circular em torno do ponto central (Sib1, Dó2 e Ré2); é também notável que a primeira metade da melodia progrida principalmente na metade superior da escala, e que a linha melódica desça ao grave apenas na segunda metade, em direção à tônica.

Nesse ambiente pentatônico no qual os intervalos de terça, quinta e sétima menor têm igual importância e função, e no qual está ausente a relação de tônica-dominante, Bartók afirmou que

> as melodias apresentam a possibilidade da seguinte cadência: [acorde de Fá-Sib-Ré → acorde de Sol-Sib-Ré (Sib e Ré se mantêm, apenas o baixo se altera de Fá para Sol)]. Assim, muitas das melodias podem ter a mais simples 'harmonização': um único acorde (isto é, um e o mesmo acorde) durante toda a melodia. [...] Em uma melodia maior ou menor um procedimento similar é dificilmente imaginável. Por causa da importância igual dos graus acima mencionados, sucede que em melodias pentatônicas a sétima diminuta modal [intervalo de sétima menor] assume o caráter de um intervalo consonante. Esse fato, já em 1905, levou-me a terminar uma composição em Fá# menor com o acorde: Fá#-Lá-Dó#-Mi. Assim, no acorde final, a sétima figura como um intervalo consonante. Naquele tempo um final assim era algo bem fora do comum. (Apenas em obras de Debussy do mesmo período aproximadamente poderíamos encontrar um caso paralelo, a saber, o seguinte acorde final: Lá-Dó#-Mi-Fá#)." (Bartók, 1976d[1928]:338, tradução nossa[cv]).

A peça mencionada na citação acima é a Suíte para Orquestra n. 2, Sz. 34, Op. 4, composta em 1905-1907 e revisada em 1943. No artigo, Bartók menciona diretamente que já em 1905 utilizou conscientemente elementos melódicos (horizontais) das canções tradicionais na construção de sua harmonização (vertical), ao dizer que

> o acorde final do movimento é [Fá#-Lá-Dó#-Mi-Fá#], que é uma ressonância simultânea de todos os quatro (ou cinco) tons do motivo [tradicional]: uma forma condensada do mesmo, até certo ponto, uma projeção vertical da forma prévia horizontal. Esse resultado é obtido por um processo lógico, e não, como muitos objetores acreditavam, por puro capricho. O incentivo para fazer isso foi dado por essas melodias pentatônicas. Quando a forma consonante da sétima foi estabelecida, o gelo foi quebrado: desse momento em diante a sétima podia ser aplicada como uma consonância, mesmo sem uma preparação necessariamente lógica. (Bartók, 1976d[1928]:336, tradução nossa[cvi]).

A estabilidade do acorde de sétima no universo dessas canções seria corroborada pela sua falta de resolução melódica no sexto grau, como seria de se esperar em um ambiente tonal menor, já que este está ausente como nota estrutural (Bartók, 1976d[1928]:335). No mesmo artigo, o compositor pontua também que a frequente ocorrência de saltos de quarta nas melodias pentatônicas de estilo antigo o levou a

construir acordes quartais, concebidos para serem consonâncias (Bartók, 1976d[1928]:333). Em outra passagem, de 1931, ele reafirmaria essa relação entre verticalidade e horizontalidade em relação aos intervalos de sétima menor e de quarta:

> Nós ouvimos com tanta frequência esses intervalos [de terça, quinta e sétima] como tendo igual valor em sucessão, que nada foi mais natural que tentar fazê-los soar com igual importância quando usados simultaneamente. [...] O uso frequente de intervalos de quartas em nossas melodias antigas sugeriu-nos o uso de acordes de quartas. Aqui, novamente, o que ouvimos em sucessão nós tentamos construir como acorde simultâneo. (Bartók, 1976m[1931]:342-343, tradução nossa[cvii]).

O pentatonismo pensado tanto horizontal quanto verticalmente seria, assim, "o total oposto da escala heptatônica cromática usada, por exemplo, na música de Wagner. Então nós o tomamos – quase inconscientemente – como o antídoto mais adequado para o hipercromatismo de Wagner e seus seguidores." (Bartók, 1976c[1943]:369, tradução nossa[cviii]). Esse pentatonismo permitia conceber a harmonização de uma melodia inteira "com a mais simples harmonização, isto é, um único acorde como pano de fundo", o que, no entanto, seria um recurso a ser utilizado com parcimônia apenas em trechos estratégicos de uma obra, para que o resultado não seja um "simplificação exagerada e monótona" (Bartók, 1976c[1943]:374, tradução nossa[cix]). Veremos o uso desse recurso em algumas peças em pauta neste trabalho, em especial a *Bagatelle* n. 5. Essas mesmas melodias pentatônicas, contudo, pela sua simplicidade melódica e ambiguidade modal, poderiam receber bem "as mais ousadas harmonias":

> É um fenômeno incrível que apenas as características arcaicas admitirão uma paleta muito maior de possibilidades de harmonização e tratamento melódico ou temático de tipo pentatônico, do que seria o caso com as escalas comuns dos modos maior e menor. Os graus de tônica e dominante, à espreita nesses últimos, implicando tríades tônicas e acordes dominantes, significam – em um certo sentido – um obstáculo para nossa ação." (Bartók, 1976x[1920]:374, tradução nossa[cx]).

A forma das melodias em estilo antigo seria preponderantemente livre (não arquitetônica[38]): os versos de cada estrofe seriam isométricos (com o mesmo número de sílabas), mas teriam melodias respectivamente diferentes entre si. Um exemplo típico

[38] Segundo Bartók, a forma arquitetônica seria definida pela presença de sentido circular na estrutura melódica: a existência de correspondência entre uma estrutura inicial e uma estrutura final. Por exemplo, em uma estrutura de quatro frases melódicas, seriam arquitetônicas combinações como ABBA ou AABA. Na música húngara de estilo antigo, por mais que pudesse haver relações entre as frases musicais (especialmente entre as duas primeiras frases entre si, e as duas últimas entre si), esse tipo de relação formal arquitetônica não existiria (Bartók, 1976u[1933]:74).

dessa forma seria de "quatro linhas melódicas isométricas, cesura principal no meio (entre a segunda e terceira linhas da melodia); linhas de texto de geralmente oito sílabas, tendo as linhas melódicas geralmente conteúdo melódico diferente." (Bartók, 1976u[1933]:74, tradução nossa[cxi]). Essa estrutura, segundo Bartók, "é o absoluto oposto da forma arquitetônica das melodias folclóricas ocidentais e artísticas, uma forma resultante de um desenvolvimento muito mais complicado, de longe, superior" (Bartók, 1976i[1921]:61, tradução nossa[cxii]). A primeira e a segunda frases melódicas teriam maior conexão entre si, e o mesmo ocorreria entre a terceira e a quarta frases; e

> em algumas melodias a primeira e a segunda frases melódicas têm o mesmo conteúdo, e em outras isso ocorre entre a terceira e a quarta; e mesmo uma forma especial ocorre na qual a primeira e a segunda frases melódicas são idênticas à terceira e a quarta, exceto pelas últimas ocorrerem uma quinta abaixo das primeiras [...]. A nota final da primeira parte da melodia (isto é, da segunda frase melódica) é usualmente a terça (Sib1, considerando a fundamental como Sol1); com menos frequência o primeiro grau ou a quinta (Sol1 ou Ré2). Em relação a outras peculiaridades das melodias, podemos mencionar que as duas ou três primeiras frases melódicas ocorrem preferencialmente em registro agudo [...] e somente a quarta frase desce para o registro grave da tônica. (Bartók, 1976u[1933]:84-86, tradução nossa[cxiii]).

Enquanto as melodias magiares de estilo antigo abriram para Bartók possibilidades de exploração em um universo pentatônico, a maioria das melodias de estilo novo "se move em notas das escalas eólia e maior. As escalas dórica e mixolídia não são infrequentes. A escala menor ocorre apenas esporadicamente, em melodias de caráter menos popular. A escala frígia é completamente ausente [em outro artigo posterior[39], o compositor retificaria essa informação afirmando que esse modo estaria apenas pouco presente]. Variações de duas escalas diferentes podem ocorrer na mesma melodia. Notas cromáticas são raras." (Bartók, 1976ee[1918]:55, tradução nossa[cxiv]). Segundo o compositor, a influência pentatônica nas novas melodias estava ainda presente "em certos padrões dos modos dórico e eólio", no entanto a escala maior "é encontrada com frequência suficiente" (Bartók, 1976i[1921]:66, tradução nossa[cxv]). Tais escalas maiores desse repertório teriam caráter "idêntico à escala maior da música erudita da Europa ocidental; a condução das melodias é influenciada pela conexão acórdica dominante-tônica. Mesmo nas razoavelmente numerosas melodias representantes da escala mixolídia o mesmo fenômeno é notável; estas parecem ser espécies de melodias maiores com final na dominante." (Bartók, 1976b[1933]:96, tradução nossa[cxvi]).

[39] Bartók, 1976i[1921].

Bartók observou que, no início do século XX, as melodias em estilo novo eram "cultivadas exclusivamente por pessoas jovens; pessoas muito velhas sequer as conheciam", e isso provaria que seriam uma criação (coletiva) bastante recente (Bartók, 1976u[1933]:76), tradução nossa[cxvii]). Suas formas eram quase sempre arquitetônicas, o que, em paralelo ao uso do modo maior, "é prova de uma certa influência da Europa ocidental", cujo repertório também apresentaria esse tipo de construção formal (Bartók, 1976x[1920]:305, tradução nossa[cxviii])[40]. As letras dessas novas melodias, também, não teriam o lirismo das canções antigas, apontando para um novo caráter (Bartók, 1976u[1933]:78).

Se para Bartók as melodias antigas possuíam maior valor artístico e inspiraram a criação de novas harmonias em função de seu pentatonismo, acolhendo em sua simplicidade novas harmonizações, o predominante modalismo das melodias novas, e a mudança de modo que às vezes ocorria em uma mesma melodia suscitou a criação de um sistema ao qual Bartók chamou de *cromatismo polimodal*, que seria o uso de uma coleção cromática resultante da sobreposição entre dois modos diferentes a partir da mesma tônica[41]. Por exemplo, se combinarmos a escala do modo Dó frígio (Dó-Réb-Mib-Fá-Sol-Láb-Sib) com Dó lídio (Dó-Ré-Mi-Fá#-Sol-Lá-Si) chegamos à coleção completa das doze notas cromáticas, como mostra a Fig. 2 (Bartók, 1976c[1943]:367).

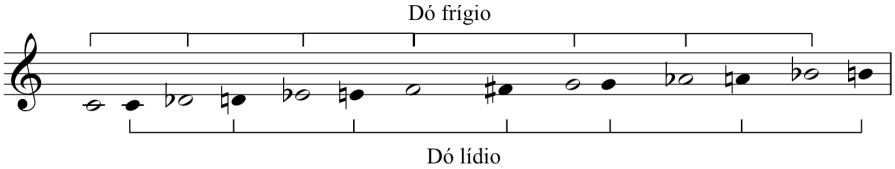

Fig. 2 – Cromatismo polimodal: modos frígio (notas brancas) e lídio (notas pretas) na mesma tônica resultando em coleção cromática completa.

[40] Especificamente, segundo Bartók, a chamada 'forma-canção menor' da música erudita da Europa ocidental, particularmente a forma AABA (Bartók, 1976b[1933]:101).

[41] Bartók explicou a diferenciação terminológica que defendia: *bi-modalismo* e *polimodalismo* seria a existência concomitante de, respectivamente, dois ou mais modos; *bi-tonalismo* e *politonalismo* seria a existência de, respectivamente, duas ou mais tônicas – algo que só existiria do ponto de vista teórico, pois na escuta sem a partitura o ouvido tenderia a escolher uma ou outra nota como tônica; e o *atonalismo* seria a ausência de uma tônica, que não pode existir perfeitamente – as obras de Schoenberg, por exemplo, seriam uma tentativa nessa direção em contraposição ao *tonalismo.* A sua própria música seria sempre baseada em uma única tônica, "seja em uma seção ou de forma inteira" (Bartók, 1976c[1943]:371, tradução nossa). Ele ainda criticava a associação de um polimodalismo "simplista" à sua música e àquela de Stravinsky: "[...] muitos estragos foram feitos no culto à politonalidade ou bitonalidade. Alguns compositores inventaram uma melodia banal em Dó, por exemplo, e adicionaram um acompanhamento banal em Fá#. O resultado sonoro foi estranho, e o público erroneamente disse, 'Oh, essa é uma música muito interessante, moderna e ousada.' Procedimentos assim artificiais não têm valor algum. Incidentalmente, muito da música de Stravinsky, e também da minha música, parece ser bitonal ou politonal. Portanto, os pioneiros da politonalidade geralmente viam Stravinsky como um de seus seguidores politonalistas. Stravinsky, contudo, deliberadamente nega essa condição [...]" (Bartók, 1976c[1943]:366, tradução nossa[cliv]).

Outros modos poderiam ser também combinados, resultando em coleções cromáticas incompletas, inclusive os modos maior e menor, cuja sobreposição acarretaria no surgimento de "uma tríade com a terça dobrada: uma maior, e outra menor" (Bartók, 1976c[1943]:369), como mostra a Fig. 3 (combinando o modo maior com a escala natural ou melódica descendente[42] do modo menor):

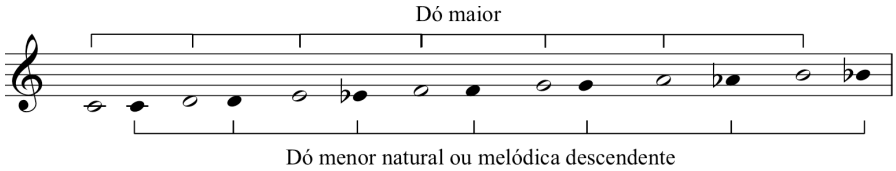

Fig. 3 – Cromatismo polimodal: modos maior (notas brancas) e menor (notas pretas) na mesma tônica.

Essa combinação já estaria presente, inclusive, no próprio repertório camponês, na música instrumental:

> É muito interessante notar que podemos observar o uso simultâneo de terças maiores e menores mesmo na música folclórica instrumental. A música folclórica é geralmente música em uníssono; há áreas, contudo, onde dois violinos são usados para tocar música para dança: um toca a melodia e o outro toca acordes de acompanhamento. E acordes de sonoridade bastante estranha podem aparecer nessas peças [...] (Bartók, 1976c[1943]:369, tradução nossa[cxix]).

Segundo afirma o compositor no mesmo artigo, o polimodalismo já estaria presente na música tonal do final do período barroco e do clássico, mesmo com a ausência dos modos antigos: na tonalidade menor, há a concomitância das escalas harmônica e melódica (na sua forma descendente), que podem ser consideradas, cada uma, um modo diferente com a mesma tônica. Mesmo que os compositores do período não estivessem interessados em combinações dissonantes entre notas dos dois modos, já existia nessa época a ideia de que eles coexistiam como um sistema integrado sobre uma única tônica. A partir de Beethoven, contudo, esse polimodalismo teria caído em desuso, para então retornar no século XX, com novas características, em sua própria obra (Bartók, 1976c[1943]).

O novo cromatismo polimodal seria essencialmente diferente do cromatismo provocado pela alteração de acordes tonais, pois "uma nota cromaticamente alterada de

[42] Bartók refere-se a essa escala como "menor melódica descendente" e não "menor natural", por isso mantivemos as duas nomenclaturas.

um acorde está em relação estrita com sua forma não alterada; é uma transição indo em direção à respectiva nota do próximo acorde. Em nosso cromatismo polimodal, contudo, as notas bemóis e sustenidas não são de forma alguma graus alterados; eles são ingredientes diatônicos de uma escala diatônica modal." (Bartók, 1976c[1943]:137, tradução nossa[cxx]). Bartók observa que, no exemplo da superposição dos modos frígio e lídio, a parte superior da escala cromática resultante é igual ao mesmo trecho resultante da soma das escalas menor melódica descendente e harmônica, e justifica a coerência histórica de sua técnica ao dizer que ela é apenas uma extensão do mesmo tipo de exploração na parte inferior da escala.

No aspecto rítmico, embora o repertório antigo apresentasse características únicas que interessaram a Bartók, as novas canções possuíam uma complexidade que chamou a atenção do compositor. Tanto no estilo antigo como no novo da música tradicional húngara, segundo Bartók, praticamente não havia figuras anacrúsicas: em função da língua húngara, cujas palavras são acentuadas sempre na primeira sílaba, nas canções o acento rítmico recaía também na primeira nota (e todo o repertório camponês húngaro, mesmo o instrumental seria, segundo Bartók, baseado em canções originalmente letradas); isso diferenciava de forma significativa a música húngara daquelas de outras regiões, como a Europa ocidental, Rússia, as modernas músicas gregas e árabes, com as devidas exceções em casos isolados (Bartók, 1976c[1943]:388).

No repertório de estilo antigo, Bartók identificou dois tipos de ritmo:

> "O primeiro é o *parlando-rubato*, isto é, um ritmo livre, declamatório, sem compassos ou fórmulas de compasso regulares. Seu equivalente mais próximo na música erudita da Europa ocidental pode ser encontrado na música recitativa; a música gregoriana provavelmente tinha um ritmo similar. O segundo é um tipo de ritmo mais ou menos rígido, com compassos divididos regularmente, geralmente em tempo 2/4. Em certos tipos, pode ocorrer mudança de compasso – o que leva em alguns casos a ritmos aparentemente complicados." (Bartók, 1976c[1943]:388, tradução nossa[cxxi]).

A maioria das canções em estilo antigo seria de tipo *parlando-rubato* (Bartók, 1976b[1933]), e praticamente todas as canções de estilo novo seriam em *tempo giusto*. Segundo o compositor, no primeiro "encontramos a liberdade e espontaneidade rítmica mais livre que se possa imaginar [...]; nas melodias com um ritmo de dança fixo as mais curiosas e inspiradoras combinações rítmicas podem ser encontradas. Não é preciso dizer que essas circunstâncias apontaram-nos um caminho para possibilidades rítmicas absolutamente novas." (Bartók, 1976d[1928]:335, tradução nossa[cxxii]).

Nas canções de frases isométricas em *parlando-rubato*, Bartók identificou um

> esquema de oito colcheias iguais, [com] a última (ou penúltima) colcheia aumentada por uma *fermata*. No entanto é com pouca frequência que se pode ouvir um padrão tão simplificado (talvez 'primitivo'), e nunca com colcheias de fato uniformes. Nesse caso, as colcheias têm apenas *aproximadamente* a mesma duração, elas são ritmicamente encaixadas ao texto correspondente, e o caráter da performance é mais comparável a um recitativo. Esse tipo de performance é, até o que sei, ausente na música folclórica alemã. Por outro lado, além da Hungria, ele é encontrado também na Europa oriental entre os eslovacos, romenos, e iugoslavos (e talvez também outras nações). (Bartók, 1976u[1933]:73, tradução nossa, grifos originais[cxxiii]).

Bartók suspeitava que essa assimetria rítmica entre as colcheias seria uma forma congelada de variações decorrentes da liberdade rítmica do próprio *parlando-rubato*: as melodias em suas formas primitivas deveriam ter ritmo regular, mas os intérpretes tenderiam a prolongar as últimas notas, e com o tempo isso teria sido agregado às melodias como parte de sua estrutura (Bartók, 1976b[1933]:86).

Bartók associava o uso artístico do ritmo *parlando rubato* especialmente a obras vocais solo (Bartók, 1976c[1943]:386), mas ele está também presente em peças instrumentais, inclusive algumas das abordadas em nossa pesquisa. Segundo o compositor,

> esse tipo de recitação musical tem uma certa relação com aquela criada por Debussy em seu *Pelléas et Mélisande* e em algumas de suas canções que foram baseadas no antigo *recitativo* francês. Essa recitação está no máximo contraste possível com o tratamento schoenberguiano para partes vocais nas quais os aparecem os mais exagerados saltos, distâncias, e falta de pausas. (Bartók, 1976c[1943]:386, tradução nossa[cxxiv]).

No *tempo giusto*, como dito, o padrão métrico mais comum era 2/4, mas segundo Bartók (1976c[1943]:392) podiam ocorrer mudanças de compasso, especialmente para 3/4 (conforme Bartók, não havia melodias inteiramente em 3/4, uma melodia assim seria certamente de origem estrangeira). Com menos frequência, eram encontradas melodias em 5/8 ou 7/8, no entanto "A diferença entre eles e o 2/4 regular não é essencial; é mais uma questão de diferença derivativa. Na verdade, o 5/8 pode ser explicado como a repetição de uma das colcheias em um compasso de 2/4, e 7/8 como a repetição de uma das colcheias em um compasso de 3/4." (Bartók, 1976c[1943]:392, tradução nossa[cxxv]). Os ritmos em *tempo giusto* das canções em estilo novo seriam, suspeitava Bartók, uma evolução de determinados padrões rítmicos presentes nas canções do repertório de estilo

antigo que possuíam versos de dez e onze sílabas (ao invés dos versos mais comuns de oito sílabas), e por isso eram tão complexos (e interessantes):

> Seu ritmo [das melodias de estilo novo] provavelmente originou-se do ritmo dessas melodias [de estilo antigo] por dobrar os valores de suas figuras rítmicas, dobrar suas formas rítmicas, e por interpolações. Assim, nas novas canções, frequentemente encontramos, ao invés dos versos originais de onze ou dez sílabas textuais, dezesseis, dezessete, ou até mais (com um número correspondente de notas) em um verso de uma linha. Através da aumentação ou diminuição de um certo valor de tempo originalmente igual, a alternância entre compassos diferentes em uma única linha melódica ocorre com frequência, como por exemplo 4/4 + 2/4 + 4/4, ou 3/4 + 2/4 + 3/4, e assim por diante. (Bartók, 1976b[1933]:95, tradução nossa[cxxvi]).

Tanto nos ritmos em *parlando-rubato* quanto naqueles em *tempo giusto*, Bartók identificou o padrão ao qual chamou de *ritmo pontuado*, que consiste em diferentes combinações das sequências: colcheia-semínima (mais frequente), semínima-colcheia, ou semínima-semínima, recaindo o acento sempre sobre a primeira figura de cada dupla (Bartók, 1976c[1943]:288). Segundo Bartók, esses padrões de *ritmo pontuado* não contemplavam, salvo em raras exceções, o padrão característico da música alemã de semínima pontuada-colcheia, que seria inclusive "anti-húngaro" e por isso deveria ser evitado, especialmente em transcrições de canções húngaras para a língua alemã (Bartók, 1976u[1933]:77). Uma terminação rítmica muito comum era a de colcheia-semicolcheia pontuada-semínima. Segundo Bartók, o *ritmo pontuado* estava vinculado à sonoridade da própria língua húngara: "a diferenciação vogais curtas e longas [do ritmo pontuado] é talvez menos perceptível quando as palavras são ditas em velocidade normal. Na pronúncia em menor velocidade e com mais ênfase, no entanto, [a diferença] imediatamente aparece e cria o peculiar ritmo 'pontuado', até na fala comum." (Bartók, 1976c[1943]:288, tradução nossa[cxxvii]).

Como vimos, a maioria das canções do estilo antigo eram segundo Bartók em *parlando-rubato*, e praticamente todas as canções do estilo novo eram em *tempo giusto*: isso acarretava uma maior exploração, nesse último, dos padrões do *ritmo pontuado*, e das características mudanças de fórmula de compasso associadas ao *tempo giusto* – nessa combinação residia, para Bartók, o principal interesse artístico desse repertório:

> O que é mais surpreendente para o estrangeiro é o seu chamado ritmo 'pontuado' […], um tempo de dança ou marcha que, entretanto, às vezes muda, estrofe a estrofe. As mudanças são condicionadas pelo tamanho relativo das sílabas do texto nas estrofes subsequentes. Deve ser adicionado aqui que a

métrica húngara não é baseada na duração longa ou curta das sílabas, mas no seu acento tônico ou falta dele; as sequências de sílabas com ou sem acento não resultam em pés métricos antigos mas em outros, de outro tipo. Não obstante, três fatores não devem ser negligenciados: 1. ao contrário da regra germânica de acentuação, na língua húngara só pode haver uma sílaba curta acentuada e uma sílaba longa não acentuada; 2. toda palavra tem o acento na primeira sílaba; 3. uma sílaba linguisticamente acentuada pode coincidir com um tempo não acentuado e vice-versa (porém com certas restrições). (Bartók, 1976u[1933]:77, tradução nossa[cxxviii]).

Em 1943, o compositor chegou a afirmar que "O que mais nos interessa no tipo de ritmo rígido [*tempo giusto*] são as mudanças de compasso. Eu explorei profundamente essas possibilidades em minhas obras mais antigas, e nas posteriores talvez o tenha feito até com exagero", reconhecendo, contudo, que essa era uma característica comum a outros compositores seus contemporâneos, configurando-se como uma tendência do século XX (Bartók, 1976x[1920]:386, tradução nossa[cxxix]).

A essas características melódicas-harmônicas, formais e rítmicas dos repertórios húngaros, vale adicionar um comentário sobre a possível conexão do uso harmônico do trítono por Bartók com sua presença melódica em canções tradicionais, no entanto não-húngaras. Como vimos anteriormente, Bartók definia sua música como hibridamente influenciada por elementos de repertórios tradicionais de diversos povos que ele pesquisou ao longo da vida. Como o uso harmônico do trítono está presente nas peças em pauta neste trabalho, e não está contemplado, segundo ele, nos modos da música magiar anteriormente descrita, muito embora possa haver explicações de sua utilização que não tenham ligação com repertórios tradicionais, consideramos importante mencionar sua possível relação com canções recolhidas por Bartók no mesmo período em que gravou e transcreveu as melodias utilizadas nas peças aqui em pauta. Assim, referindo-se aos repertórios romeno e eslovaco, Bartók afirmou que, dos modos lídio e "uma espécie de modo mixolídio com sexta menor" ali presentes, ele derivou o "uso livre da quarta aumentada, da quinta diminuta, e de acordes como [Fá-Si-Ré] e [Sol-Dó#-Fá#]. Por inversão, e colocando esses acordes em justaposição um sobre o outro, muitos acordes diferentes são obtidos, e com eles o tratamento melódico e harmônico mais livre das doze notas de nosso sistema harmônico atual." (Bartók, 1976x[1920]:338, tradução nossa[cxxx]). Apesar da constatação de Bartók de que o modo lídio, com sua quarta aumentada, estar "completamente ausente do repertório húngaro" (Bartók, 1976ff[1924]:132), os trítonos presentes nas peças aqui em pauta podem aludir a empréstimos desse intervalo nos modos advindos de outros povos que Bartók pesquisou.

A partir dessas características de seu material original – as canções tradicionais – Bartók desenvolveu sistemas composicionais complexos, influenciado também por sua bagagem de estudo da música erudita ocidental, especialmente a alemã, como vimos, adquirida durante sua formação como pianista e compositor. Antokoletz, apesar de tecer análises de obras de Bartók a partir de uma abordagem primordialmente atonal, dedicou em seu livro sobre o compositor dois capítulos sobre as transformações das melodias modais em um sistema harmônico moderno. No início do primeiro deles, citando um artigo do compositor[43], resumiu as características intervalares da música tradicional húngara anteriormente comentadas:

> Entre as características fundamentais do estilo antigo [da música camponesa húngara] está a base escalar pentatônica das melodias, com sua ocasional transformação em modos dórico, frígio ou eólio. Entre as características fundamentais do estilo novo está a base heptatônica modal das melodias, incluindo escalas dóricas e eólias com fortes inflexões pentatônicas, e escalas mixolídias, frígias, e até maiores são fortemente sentidas. O modo lídio, que é uma forte característica de certas melodias eslovacas, jamais é encontrado nessas melodias húngaras. (Antokoletz, 1984:27, tradução nossa[cxxxi]).

O autor sintetiza ainda que, ao arranjar melodias tradicionais húngaras em estilo antigo, Bartók criou um sistema limitado de harmonização que incluía: (1) o uso de tríades maiores e menores (pela presença de ambas na escala pentatônica anhemitônica), e suas inversões; (2) o acorde menor com sétima menor (que possui todas as notas da pentatônica) e suas inversões, recebendo a sétima igual importância dada à terça ou quinta do acorde, com base na igualdade funcional dessas notas na escala pentatônica; (3) o uso harmônico de acordes quartais como uma verticalização dos saltos de quarta bastante comuns nesse repertório (Antokoletz, 1984:27-28). Ao harmonizar melodias húngaras no estilo novo (heptatônicas), continua Antokoletz, Bartók priorizava o uso de sua subestrutura pentatônica, muitas vezes reorganizando a escala pentatônica para o círculo de quintas ou quartas (ciclo 5/7[44]) – por exemplo, a partir da pentatônica Sol-Sib-Dó-Ré-Fá, construia o ciclo de quartas Ré-Sol-Dó-Fá-Sib, ou o de quintas Sib-Fá-Dó-Sol-Ré.

---

[43] BARTÓK, Béla. "La musique populaire hongroise" In *Revue Miscale* 2/1 (November, 1921: 8-22). Tradução para o inglês desse artigo encontra-se na bibliografia deste trabalho (Bartók, 1976i[1921]).

[44] Ciclo de intervalos ou ciclo intervalar é uma sequência de intervalos de mesmo tamanho. Coleções usadas com frequência pelos compositores do século XX para ambientar harmonicamente trechos de obras de formas diferentes (as chamadas *coleções referenciais,* como as coleções diatônica, octatônica, hexatônica, tons inteiros) podem ser construídas a partir de ciclos de intervalos: o ciclo de intervalos 1 (semitons) forma a coleção cromática; os ciclos de intervalos 2 (tons inteiros) formam as coleções de tons inteiros; os ciclos de intervalos 5 (ou 7, sua inversão: quartas e quintas) formam coleções pentatônicas (com 5 intervalos no ciclo) ou diatônicas (com 7 intervalos no ciclo). (Straus, 2013:154-155).

As *Bagatelles* n. 1 e 2 exemplificam esses procedimentos, e Antokoletz (1984) nos auxilia a observar, nelas, o uso composicional que Bartók fez de elementos da música tradicional húngara no campo das alturas, transpostos para um universo pós-tonal já abstrato em relação às canções camponesas.

Exemplos: *Bagatelles* Op. 6, Sz. 38, n. 1 e 2

Na *Bagatelle* n. 1, podemos identificar o uso do *cromatismo polimodal*, descrito anteriormente como a sobreposição de dois modos na mesma tônica para formar uma coleção total ou quase cromática; o uso de saltos de quarta e do ciclo de intervalos 5/7 deles derivado; além da referência explícita ao pentatonismo.

Em função das pautas possuírem armaduras de clave diferentes, à primeira vista a voz superior da *Bagatelle* parece estar em um modo, e a inferior em outro, cada uma com uma tônica diferente (Fig. 4):

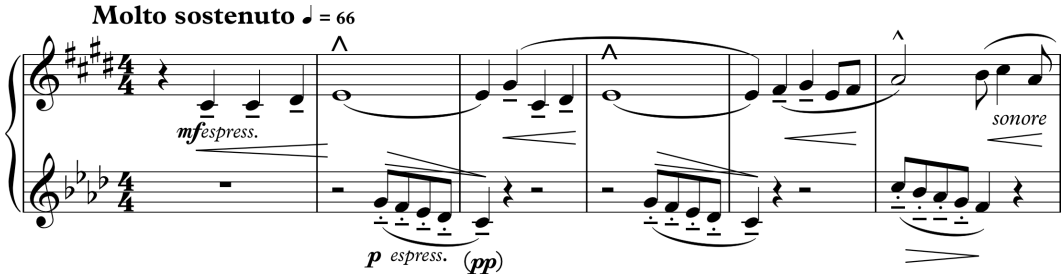

Fig. 4 – Armaduras de clave diferentes nas pautas superior e inferior. Bartók, *Bagatelle n. 1* (compassos 1-6).

Nesses primeiros compassos, as frases musicais da voz superior sugerem, de fato, o modo Lá lídio (Antokoletz, 1984:52) ou mesmo Mi menor; e as frases da voz inferior sugerem um Dó frígio ou Fá eólio (a nota Dó é mais enfatizada, corroborando a primeira opção), como mostram as Figs. 5 e 6. A soma desses dois conjuntos resulta na coleção cromática excetuando-se a nota Ré.

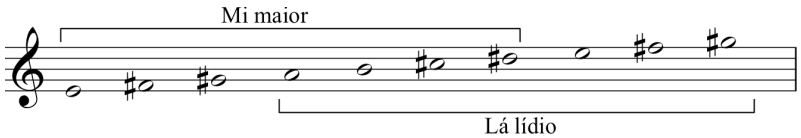

Fig. 5 – Coleção da voz superior. Bartók, *Bagatelle n.1*

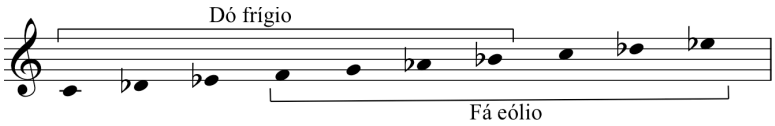

Fig. 6 – Coleção da voz inferior. Bartók, *Bagatelle n. 1.*

No entanto, Bartók afirmou que a interpretação dessa peça como bi-tonal (uma tônica na pauta superior, e outra na inferior) seria equivocada, declarando que sua tonalidade da peça seria, na verdade, um Dó maior com colorações frígias:

> A primeira [*Bagatelle*] possui uma armadura de clave de quatro sustenidos (como utilizado em Dó sustenido menor) na pauta superior, e quatro bemóis (Fá menor) na pauta inferior. Esse procedimento parcialmente sério, parcialmente zombeteiro foi usado para demonstrar o absurdo em se usar armaduras de clave em certos tipos de música contemporânea. Depois de levar o princípio da armadura de clave *ad absurdum* nessa primeira peça, eu retirei seu uso em todas as outras Bagatelles, bem como na maioria das minhas peças subsequentes. **A tonalidade da primeira Bagatelle não é, claro, uma mistura de Dó sustenido menor e Fá menor, mas simplesmente um Dó maior com colorações frígias.** (Bartók, 1976e[1945]:433, tradução e grifo nossos[cxxxii]).

A coleção completa de notas dessa peça poderia ser reinterpretada, contudo, à luz do conceito de *cromatismo polimodal* como uma sobreposição da coleção de Dó frígio (Dó-Réb-Mib-Fá-Sol-Láb-Sib) à de Dó lídio (Dó-Ré-Mi-Fá#-Sol-Lá-Si) excetuando-se seu 1º grau Ré, que está ausente. A omissão do Ré justifica-se por não competir com a "coloração frígia" do conjunto resultante, uma vez que é característica desse modo a segunda menor entre o 1º e o 2º graus. Vale pontuar que a única nota que difere nos modo Dó lídio e no modo Dó maior aludido pelo compositor – o 4º grau, Fá# no primeiro e Fá♮ no segundo – só ocorre nesse início da peça no quinto compasso, e como uma nota de passagem. A Fig. 7 mostra as notas da peça, em cruzamento entre os modos Dó frígio e Dó lídio, com as notas comuns de Dó maior.

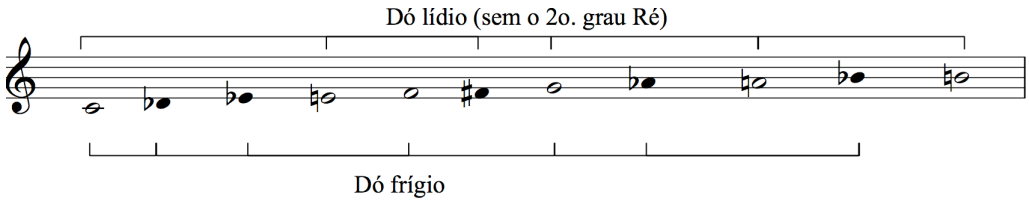

Fig. 7 – Coleção de todas as notas da peça, organizadas como o cruzamento das escalas de Dó frígio e Dó lídio sem seu 2º grau (Ré). As notas brancas, comuns aos dois modos, pertencem a Dó maior, a tonalidade indicada pelo compositor como principal com "colorações frígias". Bartók, *Bagatelle* n. 1.

No compasso 3 ocorre o primeiro evento harmônico da peça: a díade Dó-Mi (Antokoletz, 1984), que corrobora a ênfase sugerida pelo compositor na "tonalidade" de Dó maior (Fig. 8). No mesmo trecho, contudo, a voz superior contraria essa sonoridade ao acentuar melodicamente as notas da tríade de Dó# maior (Antokoletz, 1984).

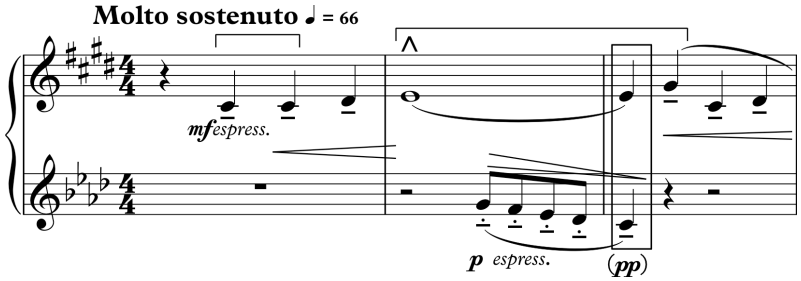

Fig. 8 – Notas da tríade de Dó# menor nos na pauta superior marcadas com colchetes; notas da tríade de Dó maior enquadradas no retângulo. Bartók, *Bagatelles*, n.1 (comp. 1-3). Exemplo elaborado a partir da análise desenvolvida por Antokoletz (1984).

Antokoletz aponta ainda que as notas da voz superior, que delineiam o modo Lá lídio se consideradas isoladamente, podem ser interpretadas como uma sucessão de quartas (ciclo 5/7) nos compassos 7-8 (Fig. 9) e 12-14 (Fig. 10). O uso desses saltos de quartas, e sua maior abstração para o ciclo 5/7, como vimos, pode ser lido em alusão às quartas recorrentes nas melodias pentatônicas magiares. O trecho dos compassos 12-14 termina com um salto de trítono (Ré#-Lá) que, segundo Antokoletz (1984), marca o final da seção por ser o único trítono melódico da peça.

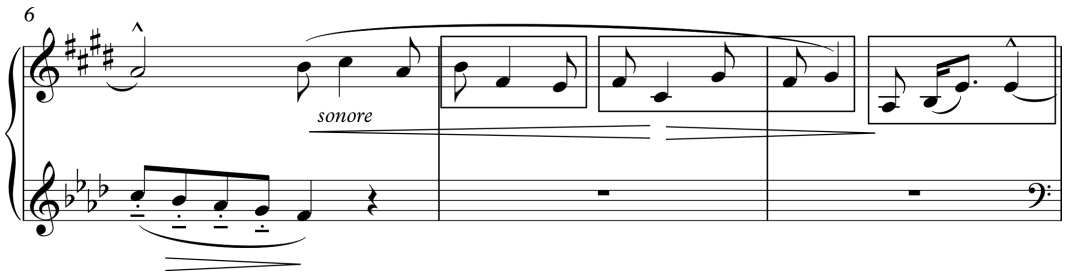

Fig. 9 – Os trechos selecionados marcam sucessões de três notas do ciclo de intervalos 5/7: Si-Fá#-Mi, Fá#-Dó#-Sol#, Lá-Si-Mi, que podem ser reordenados para Fá#-Si-Mi, Sol#-Dó#-Fá#, Si-Mi-Lá. Bartók, *Bagatelles, n.1* (comp. 6-8). Exemplo elaborado a partir da análise desenvolvida por Antokoletz (1984).

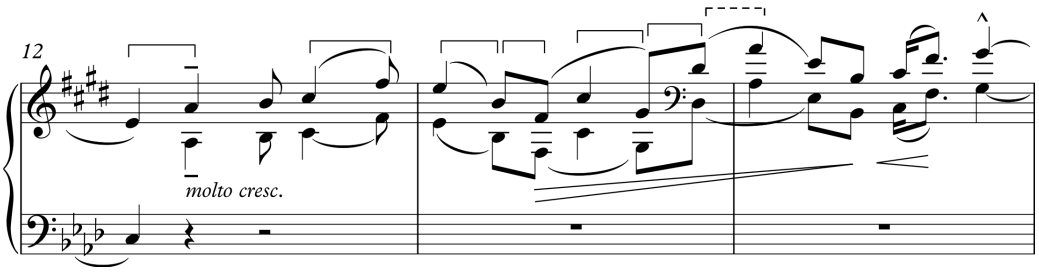

Fig. 10 – Na voz superior, os colchetes em linha contínua marcam intervalos de quarta justa, e o colchete pontilhado marca o salto final de trítono. As notas desse trecho podem ser reordenadas para formar o ciclo de intervalos 5/7: Lá-Mi-Si-Fá#-Dó#-Sol#-Ré#. Bartók, *Bagatelles, n.1* (compassos 12-14). Exemplo elaborado a partir da análise desenvolvida por Antokoletz (1984).

A peça contém ainda um trecho com uma coleção pentatônica na voz superior: a pentatônica anhemitônica de Dó# (Dó#-Mi-Fá#-Sol#-Si), que é formada por notas da coleção de Lá lídio que figuram nessa voz, nos compassos 10-11, como mostra a Fig. 11 (Antokoletz, 1984).

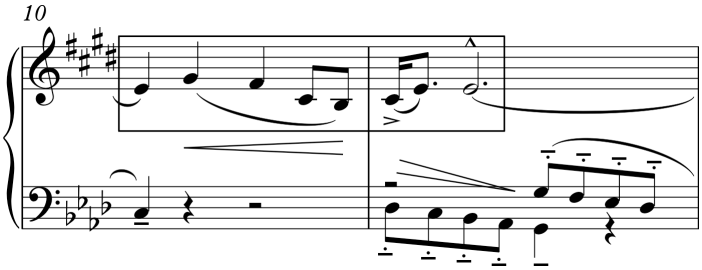

Fig. 11 – Notas da pentatônica de Dó# (presentes também na coleção de Lá lídio). Bartók, *Bagatelles, n.1* (comp. 10-11). Exemplo elaborado a partir da análise desenvolvida por Antokoletz (1984).

A *Bagatelle n.* 2 baseia-se em processos de simetria, e ilustra os usos que Bartók fez desse recurso que, com um pouco de abstração e sob a lente de nossa pesquisa, podemos pensar que seja uma derivação conceitual da simetria presente na própria coleção pentatônica do repertório magiar. Claro que não podemos assumir essa associação como derivativa, uma vez que o a simetria existe em repertórios dos mais diversificados, sob as mais diferentes formas, e, no repertório tradicional húngaro descrito pelo compositor, ela se faria presente apenas na escala de sustentação das melodias, e não no contorno das linhas melódicas em si. Contudo, tendo em vista que Bartók entendia os repertórios tradicionais como repositórios de elementos "naturais" ou absolutos do fenômeno musical, podemos imaginar que, ao usar uma característica presente tanto nas músicas camponesas quanto em obras da música erudita, Bartók a relacionaria aos repertórios tradicionais, nos quais esses elementos estariam, para ele, expressos em sua forma mais pura.

No início dessa *Bagatelle,* as notas se organizam simetricamente em torno do eixo implícito Lá, ausente na peça: as notas da voz superior sustentam a díade Láb-Sib, enquanto a voz inferior pontilha notas em torno desse eixo, afastando-se dele cromaticamente, como mostra a Fig. 12 (Antokoletz, 1984). Há uma nota de exceção à perfeição dessa simetria, Mibb, que tem função de appogiatura superior para a nota principal do trecho, Réb. A Fig. 13 mostra esse eixo simétrico em torno de Lá.

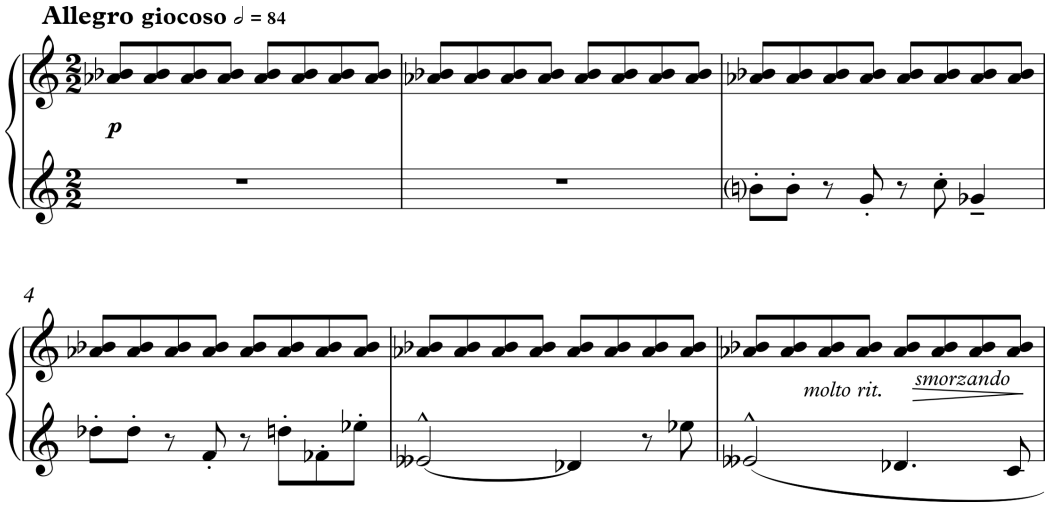

Fig. 12 – Simetria explícita no início da peça em torno do eixo implícito Lá. Bartók, *Bagatelle n. 2* (compassos 1-6). Exemplo elaborado a partir da análise desenvolvida por Antokoletz (1984).

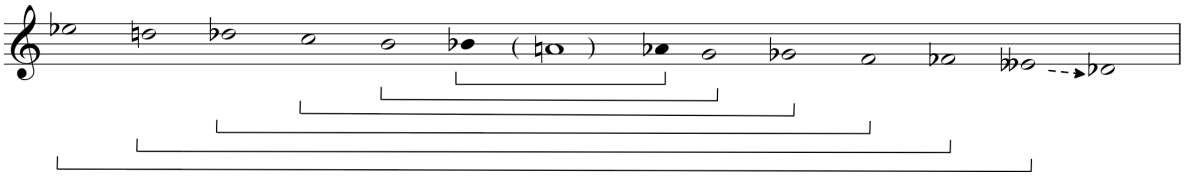

Fig. 13 – Simetria cromática em torno da nota implícita (ausente) Lá, que não está na partitura. A nota estranha Mibb tem função de appogiatura para a nota Réb. Bartók, *Bagatelle n. 2.* Exemplo elaborado a partir da análise desenvolvida por Antokoletz (1984).

Os compassos 18-23 (Fig. 14) formam uma estrutura semelhante à do início, com inversão simétrica entre posicionamento do acompanhamento e melodia entre pautas superior e inferior (Antokoletz, 1984). Agora as notas se organizam em torno do eixo implícito Mib, que, estabelecendo uma relação de trítono com a nota do centro da simetria inicial Lá, mantém o mesmo eixo (já que todo eixo de simetria pode ser substituído pelo seu trítono, sem ônus das relações simétricas, segundo Straus, 2013). Novamente, as notas do acompanhamento mantêm-se equidistantes um semitom do eixo, enquanto as

notas da voz inferior afastam-se dele cromaticamente. Aqui a simetria é perfeita, e como na seção anterior, a última nota do esquema, Sibb, tem função de appogiatura superior para a nova nota importante dessa seção, Láb (Fig. 15).

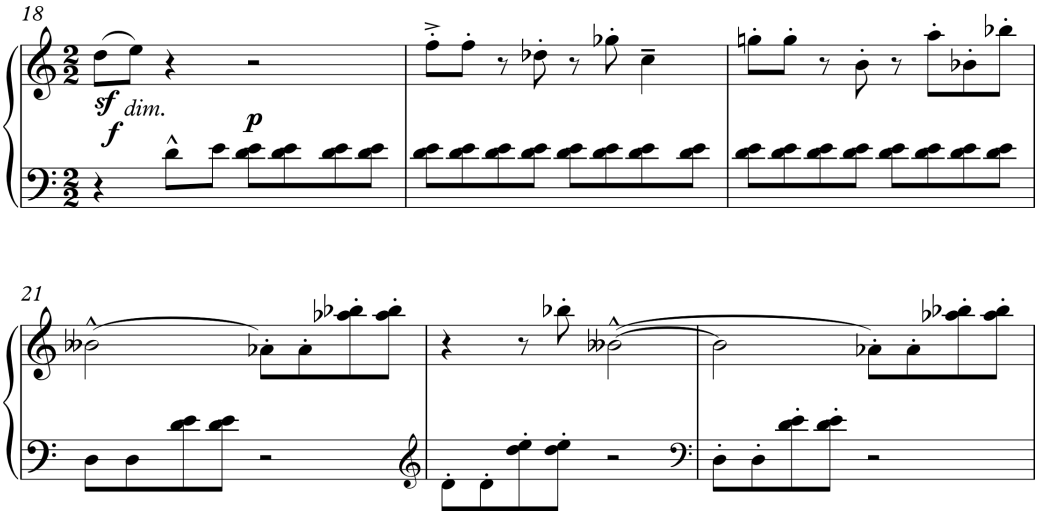

Fig. 14 – Simetria explícita na segunda seção da peça em torno do eixo implícito Mib. Bartók, *Bagatelle n. 2* (compassos 18-23). Exemplo elaborado a partir da análise desenvolvida por Antokoletz (1984).

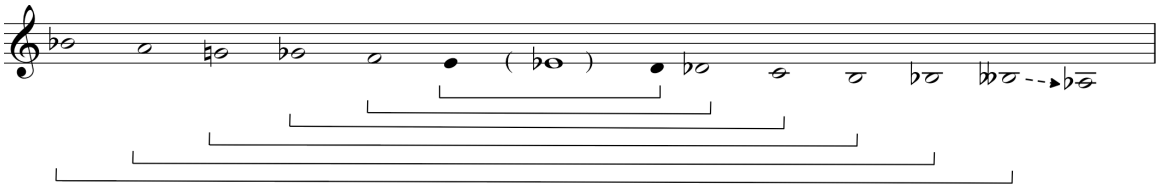

Fig. 15 – Simetria cromática em torno da nota implícita (ausente) Mib. Bartók, *Bagatelle n. 2.* Exemplo elaborado a partir da análise desenvolvida por Antokoletz (1984).

No final da peça (compassos 24-30) as relações de simetria da primeira parte, em torno do eixo em Lá, são retomadas, como mostra a Fig. 16 (Antokoletz, 1984):

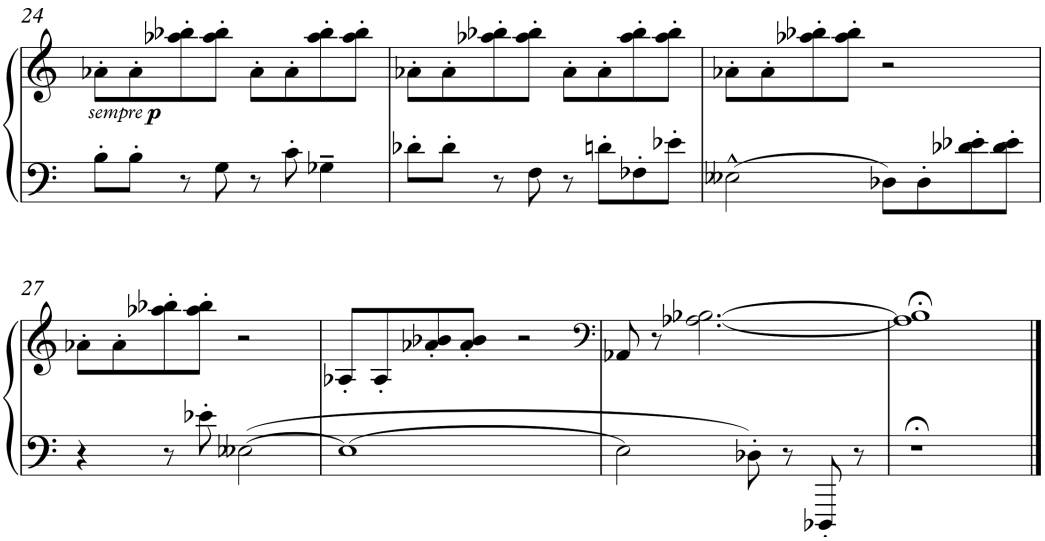

Fig. 16 – Simetria variada em torno do eixo Lá no final da peça. Bartók, *Bagatelle n. 2* (compassos 24-30). Exemplo elaborado a partir da análise desenvolvida por Antokoletz (1984).

Não deixa de ser curioso que o próprio compositor tenha afirmado em 1945, quase quarenta anos depois da data de composição dessa peça, que ela estaria em Réb maior, que é a última nota tocada pela voz inferior – talvez com ironia contra críticos que classificavam como atonal tudo o que, segundo ele, não entendiam (Bartók, 1976e[1945]:433).

Sobre a originalidade das fontes

Para realizar as análises de peças baseadas em canções tradicionais, focando as transformações impingidas nessas melodias e as adições criativas do compositor, comparamos a versão da melodia presente em cada peça com diferentes versões "originais" de cada canção: fonogramas recolhidos por Bartók entre 1905 e 1907, e transcrições do compositor. Essas fontes foram obtidas a partir do valioso catálogo de Vera Lampert (2008) que localiza, para várias peças da obra de Bartók inspiradas em repertórios tradicionais, os fonogramas e transcrições do compositor de cada melodia camponesa correspondente[45].

Algumas reflexões sobre a questão da "originalidade" dessas fontes precisam ser colocadas: em primeiro lugar, como afirmou o próprio Bartók, todas as variantes de uma melodia tradicional devem ser consideradas como uma versão legítima da mesma

[45] Lampert explica que o primeiro projeto de preservação desses materiais foi feito na década de 1960 pelo Grupo de Música Folclórica da Academia Húngara de Ciências (*Folk Music Research Group of the Hungarian Academy of Sciences*), quando o material foi transposto para o suporte de fitas de rolo e LPs por Pál Sztanó. A digitalização dos registros que acompanham seu catálogo foi feita por István Németh (Lampert, 2008:38).

melodia. Como nos ensina a etnomusicologia contemporânea, influenciada por conceitos advindos da antropologia, a cultura musical é dinâmica, renova-se continuamente seguindo sua própria lógica intrínseca. Assim, nenhuma fonte que congele esses repertórios em gravação ou transcrição pode realmente ser considerada "original". Em seu pioneirismo científico, apesar de Bartók ainda considerar a ideia, hoje não mais aceita, de que existiriam repertórios mais "autênticos" que outros pelo seu isolamento em relação aos elementos "corrompidores" da música urbana, ele demonstra em um artigo de 1933 ter plena consciência da volubilidade que caracteriza os repertórios tradicionais:

> A melodia camponesa é um material muito elástico; sua forma externa, não tendo nenhuma base essencial, é instável mesmo no caso do mesmo indivíduo. Quando se ouve uma melodia qualquer cantada muitas vezes sucessivas pela mesma pessoa, geralmente se nota certas alterações sutis no ritmo, às vezes mesmo diferenças de altura. É uma hipótese razoável que algumas dessas mudanças não essenciais tenham se estabelecido como oficiais no curso do tempo, ou mesmo que alterações de um caráter essencial tenham sido padronizadas com o uso. (Bartók, 1976b[1933]:82, tradução nossa[cxxxiii])

Bartók estava também lúcido em relação às limitações intrínsecas ao processo de arquivamento de performances em fonogramas, com a perda desses elementos que mudam a cada performance, e da imprecisão inerente à notação de uma idéia musical no papel. Referindo-se agora a repertórios eruditos, ele afirmou em 1937 que, mesmo que existisse (à época) a possibilidade de gravar em altíssima fidelidade, a performance ao vivo é de

> […] superioridade insubstituível, pois não há substituição da música ao vivo pela música guardada, enlatada. Esse elemento insubstituível é variabilidade da música ao vivo. Essa que vive mudanças de momento a momento; a música gravada por máquinas endurece para algo estacionário. É um fato bem conhecido que nossos registros em papel pautado notam, mais ou menos inadequadamente, a ideia do compositor; consequentemente a existência de artifícios com os quais se possam registrar cada intenção e ideia do compositor com precisão é realmente de grande importância. Por outro lado, o próprio compositor, quando é o intérprete de sua música, não toca sua obra sempre do mesmo jeito. Por quê? Porque ele vive; porque a variabilidade perpétua é um traço do caráter de uma criatura viva. Assim, mesmo que se possa ter sucesso ao preservar com perfeição a obra de um compositor de acordo com sua própria ideia em um momento específico, não seria recomendável ouvir essas composições dessa forma perpetuamente. Porque isso iria cobrir a música de tédio. Porque pode-se imaginar que o próprio compositor teria tocado melhor ou pior suas composições em outro momento – mas, em todo caso, de forma diferente. (Bartók, 1976o[1937]:298, tradução nossa[cxxxiv]).

Em relação à notação no processo de transcrição de melodias tradicionais, muito embora Bartók considerasse a si próprio um coletor bastante competente e com

capacidade de transcrever canções rápida e meticulosamente (Bartók,1976gg[1914])[46] ele mesmo reconhecia a dificuldade desse trabalho, até para músicos habilidosos, e a necessidade de familiarização anterior com o repertório e a tarefa. Referindo-se às canções magiares de estilo antigo, por exemplo, ele afirmou, em 1933, que "Em função de seu ritmo peculiar *parlando-rubato*, a notação de uma parte das melodias húngaras apresenta tal dificuldade que mesmo músicos altamente treinados dificilmente conseguem lidar com elas sem prática prévia indispensável." (Bartók, 1976b[1933]:83, tradução nossa[cxxxv]).

Já em 1914, ele descreveria seu processo de transcrição em campo, com práticas hoje bastante questionáveis na etnomusicologia do ponto de vista humano, mas que condizem com a visão de uma época sobre a condução desse tipo de pesquisa:

> A notação de canções folclóricas deve refletir da forma mais verossímil possível suas qualidades características. [...] Frequentemente, o coletor [Bartók refere-se a ele mesmo] vai para uma casa camponesa pela manhã, sem o fonógrafo, e toma nota de oito a dez melodias: ele retorna à tarde com o fonógrafo, e as grava em cilindros. Nessa hora ele assobia a melodia já anotada, para que o executante possa se lembrar da música que havia cantado. Esse método usualmente causa grande admiração na audiência: 'Como esse cavalheiro aprendeu rápido nossas canções!' Na realidade 'o cavalheiro' não as aprendeu e nem memorizou; ele simplesmente as lê das anotações feitas pela manhã. (Deve ser notado que sempre que nós não reproduzimos a melodia exatamente, os cantores das vilas não são capazes de identificá-las.) (Bartók, 1976gg[1914]:197, tradução nossa[cxxxvi]).

A despeito da imprecisão inerente ao processo de transcrição, e à não representatividade inerente a um fonograma que capte uma performance específica de um repertório vivo, devemos ter em mente que os fonogramas e transcrições aos quais tivemos acesso representam somente uma parte ínfima do que Bartók conhecia sobre esses repertórios. Em viagens às vilas camponesas realizadas continuamente durante muitos anos de sua vida, ele teve certamente oportunidade de ouvir uma mesma canção diversas vezes antes ou depois de transcrevê-la ou gravá-la pela primeira vez. Talvez tenha ainda realizado outras gravações e transcrições que não chegaram até nós, ou às quais não tivemos acesso nesta pesquisa. Como bem apontou o colega pesquisador Allan

[46] Nesse artigo Bartók responde a críticas feitas ao seu trabalho de transcrição, reafirmando suas próprias habilidades nessa área. Em uma passagem, ele afirma: "A segunda afirmação do revisor [um crítico de seu trabalho] questiona a possibilidade de coletar conscientemente 371 melodias em um período de quatro semanas, mesmo com a ajuda de um fonógrafo. A resposta do coletor [o próprio Bartók] é que até mais material pode ser recolhido em estação conveniente, particularmente no inverno, quando todos os camponeses estão em casa. No inverno pode-se trabalhar da manhã até à noite." (Bartók, 1976gg[1914]:196, tradução nossa[clv]).

Falqueiro durante a II Jornada Discente do Departamento de Música da ECA/USP, é possível que os fonogramas que Bartók mais teria utilizado como referência sejam justamente os que nos faltam, por terem talvez sido danificados em função do uso frequente, sendo feitos de cera na época. Lampert (2008:38) fortalece essa suspeita ao afirmar, na introdução de seu catálogo, que os fonogramas ali contidos representam o total atual das gravações de Bartók que foram utilizadas na elaboração de seus arranjos, e que parte dos fonogramas, originalmente no suporte de cilindros de cera, ficou tão gasta que tornou-se imprestável ou, em raros casos, imprópria para publicação. Nosso contato com a obra textual de Bartók, contudo, deixa-nos a impressão de que o compositor-pesquisador seria bastante zeloso com seus fonogramas, e que poucas audições da gravação seriam suficientes para que ele elaborasse cada versão de suas transcrições – o que, no entanto, mesmo que seja verdadeiro, não impede que danos sejam causados naturalmente pelo tempo e condições de preservação.

Mesmo tomando como válida a hipótese de que os fonogramas que acessamos sejam as mesmas referências palpáveis utilizadas pelo compositor em laboratório, devemos considerar que, na elaboração de suas transcrições e arranjos, ele sabia, ao menos até certo limite, diferenciar nessas canções elementos estruturais de outros ocasionais, que dependiam de cada interpretação. Em função de seu estudo aprofundado com esse repertório, Bartók pôde identificar características recorrentes nas melodias. Ele ouviu, estudou e catalogou milhares de melodias magiares, de forma que sua familiaridade com esse repertório tornou, segundo ele, seu trabalho composicional com esses repertórios praticamente intuitivo, uma vez que internalizou esses elementos (o "espírito" da música húngara, como nomeava) como parte de sua própria linguagem. Ainda na introdução de seu catálogo, Lampert pontua que, apesar do altíssimo valor histórico e estético desses fonogramas digitalizados, que se constituem como "documentos insubstituíveis de melodias transmitidas exclusivamente por tradição oral desde uma era remota, da época do início da gravação sonora, antes da penetração da mídia de massa" (Lampert, 2008:39, tradução nossa[cxxxvii]), é preciso relativizar sua representação como fonte fidedigna das melodias. Segundo ela, Bartók anotava em campo diversas versões da melodia, e "corrigia" as transcrições dos fonogramas de acordo com seus apontamentos. Assim,

> [...] é preciso ter em mente que, para Bartók, a gravação não representava o único e definitivo documento em relação a uma melodia. Assim como em uma interpretação específica de uma peça de música erudita, a gravação de música

> folclórica é também a representação de um certo cantor em um momento particular, com as inevitáveis eventualidades e imperfeições de uma performance única. Por essa razão, Bartók enfatizou a absoluta necessidade de notar as melodias em campo, baseando-se na audição de várias performances, porque essas anotações permitiriam-lhe corrigir os erros da versão gravada. (Lampert, 2008:39, tradução nossa[cxxxviii]).

Lampert (2008) adiciona que Bartók mudou seu padrão de transcrição ao longo da vida: no início de suas pesquisas com esse repertório, ele veria as ornamentações e desvios de ritmos regulares como eventualidades da performance e não os incluía em suas transcrições; depois, contudo, ele passou a reconhecer a importância dessas ornamentações, dos glissandos vocais, e de peculiaridades de entonação e ritmo que seriam características das performances dos camponeses, e revisou suas transcrições incluindo esses detalhes mais sutis. Em nossas análises, encontramos a recorrência de padrões que podem ser explicados por esse pano de fundo: com frequência, a transcrição do compositor tem menos complexidade rítmica e de notas auxiliares que a melodia utilizada na peça final, apresentando, esta última, correlações com a melodia do fonograma que haviam sido excluídas na transcrição.

Por todos esses motivos, Lampert (2008) adverte que nem todas as melodias notadas no catálogo correspondem perfeitamente aos respectivos fonogramas. Ela identifica como principais elementos de discrepância:

> (1) Erros, como notas ou ritmo errados, ou compassos omitidos [...]
> (2) A mudança de oitavas é uma ocorrência frequente nas performances: se o cantor (geralmente uma mulher) começava a canção em uma nota muito aguda ou muito grave, ela tendia a transpor partes da melodia que estivessem fora de seu registro vocal. [...] Contudo, todas essas ocorrências estão especificadas nas notas referentes aos fonogramas.
> (3) Diferenças no ritmo, mais tipicamente o ritmo pontuado (principalmente curta-longa) contra o ritmo igual na melodia cantada e transcrita [geralmente cantada pontuada, e transcrita com notas de valor rítmico igual]
> (4) Ocasionalmente, o texto das gravações é diferente daquele que conhecemos das composições, pois Bartók optou por utilizar estrofes subsequentes da canção ao invés da primeira [gravada nos fonogramas] [...] Às vezes ele utilizou o texto de outra canção [...]
> (5) Às vezes o arranjo empresta partes de variantes da melodia selecionada [...]
> (6) Em vários casos, não havia gravações da melodia que Bartók selecionou para suas composições. Sempre que possível, nesses casos, gravações de variantes mais ou menos próximas foram incluídas no CD. Lampert, 2008:42-43, tradução nossa[cxxxix]).

Apesar de todas as restrições aqui apontadas em relação ao conceito de "originalidade" das fontes em áudio ou transcrição das melodias tradicionais utilizadas por Bartók, para discutir processos composicionais feitos a partir desses repertórios em

seus arranjos, tivemos que definir uma fonte de cada melodia como sendo "original", a fim de compará-la com o resultado "final" na obra, e assim identificar o que foi transformado de uma versão para a outra. Apesar da imprecisão implícita nesse processo, essas comparações nos levaram à identificação de padrões recorrentes de alteração das melodias, que tanto apontam para processos composicionais utilizados por Bartók, quanto podem inspirar futuros compositores interessados em lidar com repertórios dessa natureza em seus processos criativos.

Assim, tomamos como "original" de cada melodia sua versão sonora gravada em fonograma, entendemos as transcrições de Bartók como transformações desse original, consideramos a melodia da peça como resultado final desse processo, frequentemente configurando-se como uma síntese das duas outras fontes. Selecionamos para análise somente peças das quais tivemos acesso à melodia em áudio, através do fonograma correspondente recolhido pelo próprio compositor.

Com frequência, tivemos acesso a diversas dessas fontes "originais", intermediárias e finais para uma mesma melodia: em relação aos áudios, o catálogo de Lampert inclui às vezes mais de um fonograma como variante para uma única melodia transcrita; além disso o fonograma nem sempre corresponde exatamente à melodia, mas representa aquele mais próximo selecionado pela autora. A transcrição de Bartók no catálogo de Lampert é sempre única, e representa uma seleção da autora entre diversas fontes, escolhida por ser, segundo seus critérios, a mais próxima ao(s) fonograma(s) correspondente(s); com frequência sua seleção elegeu ou a versão proveniente das anotações dos cadernos de campo do compositor, ou a primeira versão revisada e considerada definitiva pelo compositor, feita na década de 1910. Lampert destaca que priorizou transcrições mais antigas, e realizadas durante o período em que Bartók efetivamente recolheu as melodias em campo, em detrimento de revisões posteriores que o compositor impingiu às melodias quando preparava materiais para suas publicações. Ela afirma que, de modo geral, essas fontes antigas das melodias estão mais próximas das melodias efetivamente usadas nos arranjos de Bartók que as melodias posteriormente revisadas para publicação em trabalhos científicos (Lampert, 2008:36). Contudo, adiciona, não é raro que as melodias do catálogo diferenciem-se em alguns aspectos das melodias presentes nas composições finais: às vezes Bartók incluía na peça detalhes ou mesmo trechos inteiros de outras variantes da mesma melodia; nesses casos o catálogo adiciona as informações pertinentes advindas de outras transcrições do compositor para

essas variantes, além dos fonogramas correspondentes, quando houver (Lampert, 2008:38).

Apesar da prioridade dada às transcrições mais antigas, e de apontar sua maior proximidade, de modo geral, com as melodias dos arranjos de Bartók, Lampert considera que as versões posteriormente revisadas dessas melodias "poderiam potencialmente ser consideradas no estudo das fontes dos arranjos de música folclórica, pois os detalhes e peculiaridades [das canções tradicionais] deixaram profundas impressões na memória de Bartók a ponto de ele reconhecer a importância de colocá-las no papel mesmo depois de um longo período. (Lampert, 2008:36, tradução nossa[cxl]). Nesse sentido, comparamos as transcrições selecionadas por Lampert com as transcrições das mesmas canções posteriormente revisadas e publicadas pelo compositor em seu livro *Hungarian Folk Song* (Bartók, 2002[1924]), quando diferiam entre si.

Além de todas essas fontes "originais" (fonogramas) e intermediárias (transcrições do compositor), em relação às peças da coleção *For Children* tivemos também com frequência duas versões da peça final: a primeira publicação, de 1908, e a publicação revisada pelo compositor, de 1943 – o mesmo ano em que, apesar de estar com a saúde debilitada, iniciou as *Harvard Lectures* (Bartók, 1976c[1943]), palestras nas quais revelou procedimentos composicionais importantes presentes em sua obra, e esteve trabalhando no *Concerto para Orquestra,* Sz. 116. Uma grande parte dessas revisões são de ordem corretiva e não estrutural: indicação ou padronização de ligaduras, articulações, etc. Muitas ainda foram modificadas no sentido de facilitar a performance por mãos infantis, invertendo por exemplo os registros entre melodia e acompanhamento, ou retirando dobras de notas. Algumas peças, contudo, foram significativamente modificadas nessa revisão, e outras ainda tiveram algumas notas alteradas, possivelmente como correção da edição. Sempre que houve alteração de alturas consideramos as duas fontes da peça final, com ênfase no entanto na versão de 1908, que nos interessa mais por demonstrar os primeiros experimentos de Bartók com os repertórios tradicionais.

Para possibilitar a comparação da melodia em áudio dos fonogramas com as versões transcritas de Bartók e a melodia presente na peça final, fizemos nossa própria transcrição de cada fonograma; com esse procedimento, longe da pretensão de questionar a acuidade ou pertinência da transcrição de Bartók, procuramos verificar procedimentos de tratamento dessa melodia pelo compositor que já indiquem um sentido relacionado às suas composições. Aqui outra incursão reflexiva faz-se necessária: na etnomusicologia, diferenciam-se dois tipos de transcrição, nomeadas *êmica* e *ética*.

Segundo o etnomusicólogo Bruno Nettl (2005:78-79), a transcrição *êmica* ou prescritiva é aquela realizada por um nativo da cultura produtora do repertório em pauta, que, conhecedor e praticante dessa música, sabe diferenciar em uma performance específica o que é estrutural e o que é ocasional. A transcrição êmica também só contém o que seja essencial para que alguém pertencente à cultura originária da música transcrita possa entender do que se trata, reconhecendo o estilo e sendo capaz de reproduzir, novamente, para o campo sonoro o que está no papel. Assim, essa transcrição não inclui elementos que já estão implícitos para os músicos nativos como, por exemplo, padrões de acentuação rítmica ou entonação que façam parte dos modos de performance tradicionais. A transcrição *ética* ou prescritiva, ao contrário, é aquela realizada pelo pesquisador externo à cultura produtora do repertório em pauta, que tende a escrever tudo que ouve (ou tudo que consegue escrever sobre o que ouve). Por isso, ela tende a ser mais descritiva, incluindo nuances da performance que não são estruturais ou que estariam implícitas para um executante nativo. Frente a uma transcrição ética, dificilmente um músico da cultura onde aquela música se originou será capaz de transpor, novamente, o que está no papel para uma execução sonora da mesma peça.

Embora Bartók não tenha origem camponesa magiar, em função dos anos de estudo e convivência com esses repertórios, podemos considerar que a sua escuta e transcrição são quase êmicas, ao contrário da nossa, que é, certamente, ética. Nossa transcrição tem, portanto, o objetivo de contrapor-se à transcrição de Bartók como uma versão feita com uma escuta absolutamente diferente da dele, em uma tentativa de materializar o registro sonoro, da forma como o ouvimos, em um registro visual, o que permite uma possibilidade de comparação entre fonograma e transcrição do compositor.

Afora as descrições do compositor sobre os repertórios húngaros, não temos conhecimento dessa música por outras fontes, nem da língua húngara. Já em 1914, Bartók afirmou que as divisões de compasso serviriam para marcar os acentos rítmicos, regidos pela localização das sílabas tônicas das palavras (Bartók, 1976gg[1914]:196). Sem o domínio da língua húngara, não pudemos precisar quais seriam as sílabas tônicas e seus respectivos tempos fortes, portanto nossa marcação de compassos seguiu apenas a intensidade dos sons e a percepção subjetiva de cesura entre frases melódicas.

No processo de comparação entre nossas transcrições e as de Bartók, nossas análises apontaram para a existência de um padrão de recorrência no tratamento dessas transcrições, de forma análoga ao que Arauco (1987) encontrou em relação a peças da coleção *Romanian Christmas Carols*, Sz. 57 (1915) que nos parecem ter fundamento não

apenas no conhecimento de Bartók sobre esses repertórios, mas na sua visão de que essas canções seriam uma expressão natural do "fenômeno musical" na sua forma mais pura.

Em seu artigo, Arauco (1987) analisa correlações entre quatro diferentes fontes das melodias utilizadas na coleção *Romanian Christmas Carols,* formada por arranjos de Bartók para melodias tradicionais romenas: as melodias anotadas nos cadernos de campo do compositor, as transcrições que ele posteriormente realizou e publicou de suas gravações feitas em campo, as versões publicadas no prefácio da primeira edição musical, e melodia efetivamente utilizada nas peças. A autora identificou mudanças significativas das melodias nessas diferentes fontes, e tece o argumento de que Bartók progressivamente as *adaptou* no sentido de deixar suas estruturas mais próximas dos padrões da música ocidental. Seus exemplos musicais mostram mudanças aparentemente pequenas no ritmo, ornamentação, forma e outros aspectos que tornam as frases musicais menos ambíguas em relação às notas enfatizadas, aos pontos de repouso, à estrutura binária (antecedente e consequente), etc. Tais mudanças ocorrem majoritariamente entre as anotações de campo e a transcrição posterior da melodia gravada. No entanto, a autora realça que, eventualmente, elementos retirados da melodia são reintroduzidos na composição final de maneira diferente – por exemplo, uma ambiguidade modal pode não estar mais na melodia, mas na harmonia. Embora o estudo de Arauco restrinja-se a uma coleção específica, parece-nos que esse tipo de procedimento era recorrente na prática de arranjar do compositor, estando também presente nas peças aqui analisadas.

A seguir, contextualizaremos as duas coleções aqui abordadas – *Bagatelles* e *For Children* – para depois adentrarmos nas análises das peças selecionadas.

A coleção *Bagatelles*, Op. 6, Sz. 38

Finalmente algo realmente novo.
F. Busoni[cxli]

O dicionário francês *Larousse* online[47] define o termo *bagatelle* como "ocupação fútil, desprovida de seriedade; bobagem"; "quantia insignificante ou, ironicamente, muito importante"; "coisa, ação sem gravidade; miudeza"; e "composição de caráter ligeiro", aludindo às *Bagatelles* de Beethoven, Op. 126, também intituladas com o termo francês (traduções nossas do francês[cxlii]). Vemos que a palavra em língua francesa possui uma

[47] http://www.larousse.com/

ironia implícita entre os significados de importância e desimportância, que talvez se perca na tradução do termo para outras línguas. Essa ironia parece bastante adequada para intitular uma coleção que, segundo Antokoletz (1984), contém, de forma minimalista, elementos que Bartók desenvolveria posteriormente em peças mais complexas. A alusão a Beethoven também parece não ser gratuita: além da admiração estética, Bartók identificava em Beethoven o uso de elementos de música tradicional, inclusive do leste europeu:

> É um fato conhecido que os compositores clássicos vienenses foram influenciados de maneira considerável pela música folclórica. Na Sinfonia Pastoral de Beethoven, por exemplo, o motivo principal do primeiro movimento é uma melodia de dança iugoslava. Beethoven obviamente ouviu a melodia de tocadores de gaita-de-foles, talvez até na Hungria ocidental; a repetição em *ostinato* em um dos compassos, no início do movimento, aponta para tal associação. (Bartók, 1976m[1931]:340, tradução nossa[cxliii]).

Corrobora a essa associação o fato de que, como afirma Fischer (2007:95, tradução nossa[cxliv]) "[...] durante o período em que Bartók estava no processo de construção de sua linguagem musical com o folclore, ele também estava ocupado com a preparação de edições de clássicos como J. S. Bach, Mozart e Beethoven". Stevens (1972) adiciona que muitas dessas edições foram as primeiras edições húngaras dessas obras. Fischer (2007:95, tradução nossa[cxlv]) aponta que "Essas atividades editoriais foram usadas como base de testes para algumas de suas novas ideias sobre o toque e a sonoridade do piano" – e a isso adicionamos a possível associação conceitual com obra homônima de Beethoven no período da composição das *Bagatelles*.

O título em francês pode ainda, talvez, ter relação à identificação estética do compositor com a cultura francesa e, especialmente, com a estética de Debussy, cuja obra, conforme narrou, conheceu em 1907, ali identificando elementos semelhantes aos que estava sistematizando na música tradicional húngara, como o pentatonismo e o *recitativo* francês (em *Pelléas et Mélisande*), similar ao *parlando-rubato* húngaro (Bartók, 1976c[1943]:386).

Referindo-se às *Bagatelles*, Bartók afirmou, em 1945, pouco antes de seu falecimento:

> Nelas, um novo estilo pianístico surge como reação à exuberância da música para piano romântica do século XIX; um estilo despido de todos os elementos decorativos não essenciais, usando deliberadamente somente os meios técnicos mais restritos. Como mostram desenvolvimentos futuros, as Bagatelles inauguram uma nova tendência da escrita para piano em minha carreira, que é

> consistentemente seguida por quase todas as minhas peças para piano seguintes, com mais ou menos modificações [...]. (Bartók, 1976e[1945]:432, tradução nossa[cxlvi]).

A coleção *For Children*, Sz. 42

A coleção, composta em 1908-1909 e revisada pelo compositor em 1943-1945, engloba peças curtas compostas como arranjos sofisticados para melodias tradicionais húngaras, no primeiro volume (1908), e eslovacas, no segundo (1909). Bartók chegou a usar peças dessa obra para exemplificar, em uma palestra proferida em 1941, o princípio de que arranjar uma melodia pré-existente de caráter simples seria mais difícil que compor uma peça original (Bartók, 1976z[1941]). Em outra palestra, em 1944, citou a coleção como exemplo de obra pertencente à categoria de composições "em que as melodias folclóricas são usadas completamente ou predominantemente como material temático" (Bartók, 1976g[1944]:396, tradução nossa[cxlvii]).

Ela foi composta com objetivos didáticos, visando minimizar a deficiência, identificada pelo compositor, de materiais de ensino de qualidade musical voltados a estudantes iniciantes, e tinha também como pano de fundo a difusão dos repertórios tradicionais recém-recolhidos por Bartók e Kodály, considerados por eles de altíssimo valor artístico, mas ainda amplamente ignorados pelo público urbano. Além disso, ela visava familiarizar as crianças com harmonias e técnicas de composição modernas e então inovadoras, que ainda eram recebidas com resistência pelos ouvintes adultos. Nas palavras de Bartók, comparando os propósitos da coleção *For Children* com aqueles da sua outra coleção didática *Microcosmos*, composta posteriormente (entre 1926-1939),

> Já no início de minha carreira como compositor, eu tive a ideia de escrever alguns arranjos fáceis para estudantes de piano. Essa ideia teve origem na minha experiência como professor de piano; sempre tive a impressão de que, à exceção de algumas poucas obras – como as peças fáceis de Bach e o *Álbum para Juventude* de Schumann – os materiais existentes voltados a iniciantes não tinham real valor musical. Eu considerava essas obras insuficientes e, assim, após mais de trinta anos, eu mesmo procurei escrever algumas peças fáceis para piano. Naquela época, a melhor coisa a se fazer era usar temas folclóricos. As melodias folclóricas, em geral, têm grande valor musical; assim, ao menos o valor temático estaria assegurado. (...) Eu escrevi [as cerca de oitenta peças da coleção *For Children*] com objetivo de familiarizar as crianças estudantes de piano com as belezas simples e não-românticas da música folclórica. À exceção desse propósito, não há um plano especial nessa obra.
> Mais de vinte anos depois, eu retornei novamente a esse problema. Mas agora minha abordagem à obra teve um plano definido muito diferente. Minha ideia era escrever peças para piano destinadas a conduzir os estudantes desde o primeiro início, através dos primeiros problemas técnicos e musicais dos primeiros anos, até um certo nível mais avançado. Esse programa determinado

> envolve um procedimento bastante estrito: os problemas técnicos devem se suceder sem interrupções em uma ordem muito lógica. Obviamente, a realização de um plano assim dificilmente poderia se basear na música folclórica; seria praticamente impossível encontrar melodias folclóricas para cada questão técnica ou musical. Assim, eu decidi escrever peças com temas inteiramente originais. A coleção completa com cerca de 150 peças é chamada *Microcosmos*. (Bartók, 1976hh[1940]:426-427, tradução nossa[cxlviii]).

Stevens (1972:114-115, tradução nossa[cxlix]) aponta a obra como a primeira na qual os elementos da música tradicional pesquisados por Bartók aparecem de maneira consistente, e resume suas características:

> A primeira obra na qual a pesquisa folclórica de Bartók aparece em uma codificação estilística consistente é a série de piano chamada *For Children*. Essas peças são baseadas em canções folclóricas húngaras e eslovacas, muitas das quais sendo canções ou jogos infantis e, portanto, ao menos parcialmente familiares para os jovens pianistas para os quais foram destinadas. O método que Bartók utilizou ao arranjar essas melodias foi geralmente manter as melodias intactas, repetindo-as uma ou duas vezes com um acompanhamento variado, ocasionalmente com material episódico para separá-las. As harmonias são geralmente simples, porém de forma alguma convencionais; o compositor não está disposto a super-impor harmonias do estilo ocidental europeu sobre essas melodias orientais, mas, como ele indicou, tenta inventar suporte harmônico adequado a partir dos intervalos característicos das próprias melodias, fazendo soarem de forma harmônica intervalos tradicionalmente ouvidos em sucessão. Sétimas podem ser usadas como consonâncias, tendo valor melódico de igual valor às terças e quintas em melodias pentatônicas; acordes de quartas podem ser derivados das quartas melódicas frequentes das melodias camponesas magiares. Por meio de processos como esses, a progressão harmônica toma sentido enquanto evita os clichês de muitos arranjos de canções folclóricas; e Bartók descobriu que, quanto mais simples a melodia, mais complexa pode ser a harmonização. [...]
> O valor dessas peças está em sua acessibilidade a músicos jovens e sem preconceito, que podem começar a tocá-las após estudos prévios mínimos, e encontrarão ali música que retém seu interesse muito após seus problemas serem resolvidos com sucesso. Poucas dessas peças oferecem qualquer dificuldade técnica séria; por outro lado, as demandas musicais são grandes.

Nas análises que se seguem nas próximas páginas, procuramos evidenciar o uso de elementos desses sistemas musicais criados por Bartók a partir do estudo estrutural dos repertórios tradicionais da música húngara, bem como discutir as características das transcrições do compositor, identificando padrões de recorrência em seus processos de composição, desde o momento de transcrição ou definição da melodia.

Análises musicais

Algumas pessoas acreditam que é mais fácil escrever uma transcrição que uma obra original, talvez porque em uma transcrição parte do trabalho – a invenção dos temas – já foi feita por outra pessoa. Ao contrário, acredito que em alguns casos o uso de um tema dado apresenta dificuldade maior por causa da restrição imposta por ele. Em todo caso, para escrever uma boa transcrição, o compositor também precisa ter imaginação criativa, tanto quanto ao escrever uma obra original. A dificuldade aumenta quando as restrições de usar os mais simples recursos são colocadas sobre o compositor. Pois, geralmente, restrições demandam maior domínio técnico.
(Bartók, 1976z[1941]:353, tradução nossa[cl])

Neste capítulo discutimos analiticamente peças nas quais o compositor se utilizou dos sistemas construídos a partir de elementos da música tradicional húngara, apresentados anteriormente, focando as transformações impingidas nas melodias originais, a harmonização e as coleções referenciais utilizadas pelo compositor. Outros aspectos das composições, como ritmo, textura, densidade e tempo foram eventualmente comentados, mas sem a mesma ênfase. Esses parâmetros poderão ser abordados em trabalhos posteriores, complementando as análises aqui apresentadas.

Seguindo o mesmo método utilizado por Bartók para facilitar a comparação das melodias recolhidas, transpusemos todas as versões de cada melodia em pauta para que tivessem a mesma nota final. Diferentemente do compositor, que transpunha todas as versões da melodia para que a última nota fosse Sol, aqui respeitamos a última nota da melodia em sua ocorrência na composição final, e transpusemos quando necessário todas as transcrições, do compositor e nossas, indicando nas legendas das figuras musicais as eventuais alterações. Nos fonogramas, todas as melodias são cantadas por voz solo, em não mais que dois minutos cada, portanto as transcrições, tanto do compositor quanto nossas, representam a totalidade real da melodia executada no fonograma – muito embora, como Bartók apontou, o limite de tempo de gravação do fonógrafo e do gramofone, de poucos minutos, não permitia que uma eventual continuidade da canção fosse gravada. Apesar disso, em algumas canções letra transcrita pelo compositor sugere uma continuidade da melodia, que assumimos, na falta de indicação contrária do compositor, que tivesse a mesma melodia como base.

Apenas para fins de comparação com a harmonização e uso composicional de cada melodia por Bartók, colocamos em nossas transcrições sugestões simplistas de harmonização, influenciadas por nosso ouvido acostumado ao tonalismo, procurando respeitar a harmonia implícita na melodia segundo essa escuta subjetiva. Procuramos

intencionalmente seguir os caminhos dessa escuta "tonal" das melodias, que, acreditamos, aproxima-se do tipo de procedimento que Bartók criticava em relação à harmonização de melodias tradicionais que era comum à sua época. A presença dessa outra escuta pode assim evidenciar, por oposição, as escolhas harmônicas do compositor. Essas sugestões de harmonização estão indicadas em nossas transcrições com numerais romanos que se referem às tríades dos graus correspondentes de cada campo harmônico modal ou tonal.

Nas análises, quando pertinente, notas ornamentais são identificadas com uma seta que aponta para a nota considerada principal. Seções são marcadas com colchetes e notas ou acordes em destaque estão circulados. Harmonizações entre colchetes indicam acordes parcialmente definidos (sem a terça ou sem a fundamental).

Em relação às peças da coleção *For Children*, como dissemos anteriormente, mencionaremos a revisão de 1943 sempre que houver alteração de alturas em relação à partitura original de 1908, e comentaremos se essas eventuais modificações parecem ser apenas adaptações para facilitar a execução por crianças, ou se de fato alteram a estrutura da peça.

Bartók alterou também os títulos de várias peças da coleção *For Children* na revisão de 1943. Embora não saibamos quais foram seus motivos, notamos que a versão de 1943 parece em geral se desconectar do sentido original das letras das canções (ao menos em relação às variantes às quais tivemos acesso), talvez aludindo menos às crianças da culura húngara e procurando contemplar referências infantis mais universais. Em alusão a cada peça, mencionaremos sempre primeiro o título de 1908 e depois o de 1943, separados por barras.

Repassamos ao leitor as informações sobre os fonogramas e transcrições do compositor disponibilizadas por Lampert (2008): o número de catalogação do fonograma no Museu de Etnologia de Budapeste, onde se encontram os cilindros originais; a data de gravação; o nome e idade do(a) intérprete; o local (cidade e região) em língua húngara; a letra em tradução para o inglês e a referência de onde estão as transcrições do compositor que utilizamos. Quando mencionamos aos cadernos de campo do compositor, que estão hoje no Arquivo Bartók em Budapeste (Lampert, 2008:18), indicamos a sua localização nesse arquivo, conforme citada pela autora.

Iniciamos esta parte do trabalho com as análises das *Bagatelles* n. 4 e 5, baseadas em melodias tradicionais, respectivamente, húngara e eslovaca, nas quais somos amparados por apontamentos analíticos de Antokoletz (1984). Adentramos então nas peças selecionadas da coleção *For Children*, que não são mencionadas pelo autor em seu

livro. Finaliza o capítulo uma discussão sobre os elementos recorrentes nas análises, associando-os às reflexões anteriores sobre as abordagens de Bartók em relação à pesquisa dos repertórios tradicionais e ao seu uso composicional.

***Bagatelle* n. 4**

A *Bagatelle* n. 4 é baseada em uma melodia tradicional húngara, à qual tivemos acesso em fonograma e transcrição do compositor. Faremos inicialmente uma comparação entre nossa transcrição do fonograma com aquela do compositor. Em nossa versão, exposta na Fig. 17, consideramos Ré como nota principal em um universo escalar modal eólio: Ré-(Mi)-Fá-Sol-Lá-Si-Dó. Há no entanto uma grande ênfase no 3º grau, Fá (compassos 4 e 10), que pode ser compreendida como a terça do acorde tônico menor (Ré menor) – como harmonizamos – mas que em nossa escuta quase chega a competir, melodicamente, com a importância da nota central Ré: no compasso 10, a nota Fá chega a ser precedida pelo seu 5º grau secundário, Dó, sugerindo para nós uma possível relação dominante-tônica local. Outra ambiguidade em relação ao centro tonal dá-se pelo padrão melódico-rítmico dos últimos dois compassos: a chegada ao Ré final por salto de quarta, a partir do 4º grau, e o ritmo sincopado com o qual a melodia finaliza, que sugere sua continuidade. Esse padrão sugere a possibilidade de ouvirmos o Ré como V grau menor de Sol mixolídio, corroborada pela ênfase na nota Sol nos compassos 4 (tornando as notas dos compassos 5-6 uma desinência) e 7 (no início da segunda frase melódica) – a Fig. 18 mostra as possibilidades de construção das escalas desses dois modos a partir da coleção de notas da peça. Em relação ao ritmo, notamos a alternância entre trechos de compassos binários e ternários de forma razoavelmente regular, além da performance em *rubato*.

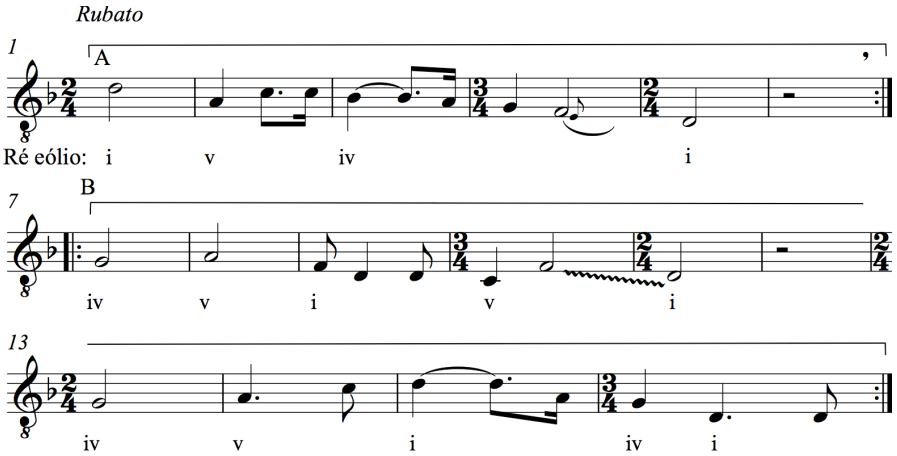

Fig. 17 – Nossa transcrição da melodia gravada no fonograma MH 995b, recolhida por Bartók em abril de 1907, cantada por um homem jovem em Felsöiregh (Tolna). Disponibilizada por Lampert (2008:68) e utilizada por Bartók na *Bagatelle* n. 4. O registro sonoro finaliza na nota Ré como na transcrição. Incluimos nossa sugestão de harmonização em Ré eólio.

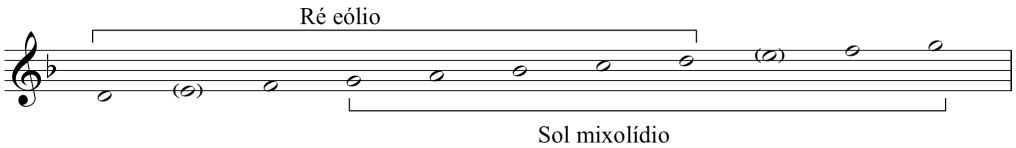

Fig. 18 – Conjunto de notas da melodia formando os modos Ré eólio ou Sol mixolídio. Bartók, *Bagatelle* n. 4.

A transcrição de Bartók disponibilizada por Lampert (2008:68), reproduzida na Fig. 19, é uma versão já corrigida em laboratório[48], e coincide com a versão publicada no livro *Hungarian Folk Song* (2002[1924]: melodia 7a). Ela difere da nossa em vários aspectos, a começar pela notação rítmica: ao invés de *rubato*, ele nota *tempo giusto*, e padroniza a divisão métrica em sequências de compassos em 3/4 e 4/4 em um compasso de 3/4 e três compassos de 4/4 em cada frase, muito embora não coloque fórmula de compasso. A duração das notas é também padronizada, alternando apenas entre semínimas e colcheias, sendo as últimas notas ornamentais quando recaem em tempos fracos. Parece-nos curiosa essa padronização rítmica nesta melodia, uma vez que ela apresenta elementos característicos da música tradicional húngara de estilo antigo descrita pelo próprio compositor, cujo padrão rítmico mais frequentemente seria o *parlando rubato*: sugestão de estrutura pentatônica (Ré-Fá-Sol-Lá-Dó), corroborada por saltos de quarta e forma não arquitetônica (AAB).

O compositor retira muitas das ambiguidades que encontramos, deixando clara uma estrutura melódica que traça paralelos com o modelo de antecedente-consequente usado na música erudita ocidental. Sendo a nota de todos os finais de frase seguida de pausa (compassos 2, 4, 6 e 8), o Ré torna-se indubitavelmente o centro tonal no contexto de Ré eólio [Ré-(Mi)-Fá-Sol-Lá-Si-Dó], sem uma possível ambiguidade com o 3º grau. Ele é ainda precedido por *appoggiature* de seu 5º grau, Lá, nos inícios das frases A (compassos 1 e 3), e forma a mesma relação sugerida V-I nos compassos 2, 4 e 8, sendo que nos dois primeiros a tríade tônica ainda é melodicamente sugerida.

A relação quartal Sol-Ré do final da última frase, que deixava em nossa transcrição a possibilidade de escuta da relação de tônica-dominante com a priorização de Sol, foi excluída na transcrição de Bartók: no compasso final, o tempo forte é ocupado pelo Lá, que soa cadencialmente como V grau do Ré final, ficando o Sol reduzido a uma nota curta em tempo fraco.

[48] Referência da autora sobre o original no Museu de Etnologia de Budapeste: "MS master sheet, with later revisions, Bartók System A-I 438a (01233)".

Outra diferença significativa entre nossa transcrição e a de Bartók é a ênfase, na nossa, na nota Sib, 6º grau, que tem duração longa no compasso 3 (Fig. 17), enquanto, na transcrição do compositor, o Sib é uma nota de passagem em tempo fraco (Fig. 20, compassos 1 e 3). Isso acarreta no fato de que, em sua versão, todas as notas que recaem na cabeça dos tempos pertencem à pentatônica de Ré (Ré-Fá-Sol-Lá-Dó). Dessa forma, Bartók adequa a melodia aos padrões da música magiar de estilo antigo, que teria uma base pentatônica e formaria um modo diatônico pelo preenchimento dos espaços entre essas alturas em tempos fracos.

A omissão de algumas notas auxiliares e a notação de outras em tamanho reduzido em relação à nossa transcrição também deixam claro quais alturas são estruturais e quais são ornamentais. Ao invés de um glissando que notamos no compasso 10 de nossa transcrição (Fig. 17), o compositor nota uma única nota de passagem entre o segundo e o terceiro tempos do compasso 6 (Fig. 19). Em relação à forma, Bartók eliminou a repetição da parte B da melodia (compassos 7-16 da Fig. 17 e compassos 5-8 da Fig. 19), tornando as partes isométricas (característica do estilo antigo).

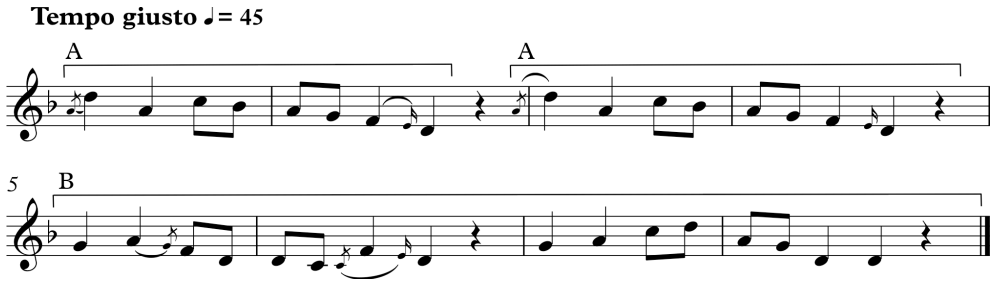

Fig. 19 – Transcrição de Bartók para a melodia tradicional húngara usada na *Bagatelle* n.4, em versão corrigida, reproduzida por Lampert (2008:68) e publicada no livro *Hungarian Folk Song* como melodia 7a. A transcrição original de Bartók tinha Sol como nota final, seguindo seu sistema de classificação das melodias. As divisões em seções A e B são marcações nossas. A letra, na tradução para o inglês, é: "When I was a cowherd, / I fell asleep by my cows, / I awoke around midnight, / No one beast was in the stall." (Lampert, 2008:68).

Em seu arranjo da canção na *Bagatelle* n. 4, Bartók retirou mais ambiguidades da melodia dos pontos de vista melódico e rítmico, tornando sua estrutura frásica ainda mais clara e homogênea de acordo com padrões da música erudita ocidental (Fig. 20). Ao contrário das transcrições do compositor e nossa, todos os compassos são regulares na fórmula de compasso 3/4, sendo os pontos de repouso marcados por fermatas e não havendo silêncio entre as partes. Todas as frases são também de mesma duração (dois

compassos cada) e padrão rítmico (um compasso com duas semínimas e duas colcheias, outro compasso com duas colcheias e duas semínimas). A ênfase na centralidade da nota Ré permanece inalterada, apenas modificando o efeito de cesura entre as frases, antes feito com pausas, e agora proporcionado pelas fermatas. As *appogiature* também são retiradas, talvez como medida de padronização rítmica. Contudo, Bartók retomou a forma original da canção com a repetição da parte B (compassos 5-12), que havia sido excluída em sua transcrição, e mudou o caráter de *tempo giusto* para *grave*, o que, somado às frequentes fermatas, sugere o *rubato* transcrito por nós, e adequa ainda mais a melodia aos padrões da música magiar de estilo antigo.

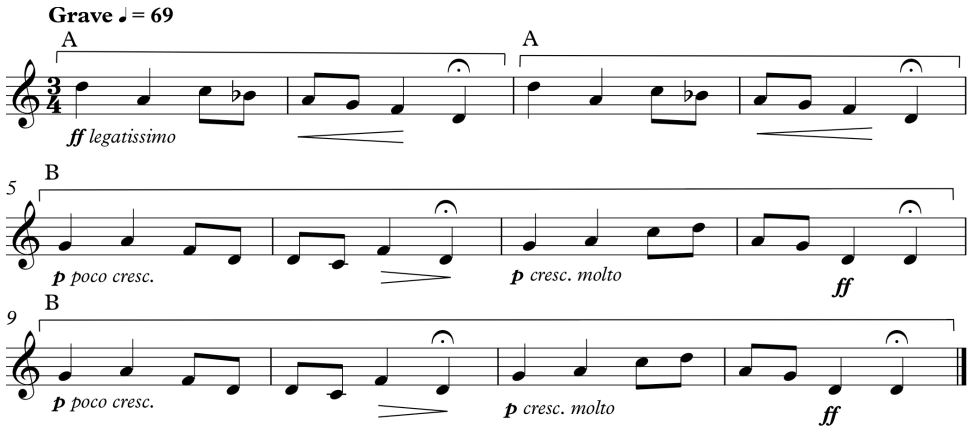

Fig. 20 – Melodia usada na peça. Bartók, *Bagatelle* n. 4.

Em relação à harmonia, Bartók desenvolve um crescendo em complexidade, apresentando inicialmente uma harmonização mais simples para depois adicionar novos elementos. Esse recurso de aumento de complexidade é uma estratégia de composição presente em inúmeras obras do repertório erudito ocidental, baseada na ideia de acúmulo de tensão ou sonoridade em tempo linear, que não está, ao menos como descreve o compositor e como pudemos ouvir nos fonogramas, presente no repertório tradicional húngaro.

A primeira parte da melodia é apresentada com a harmonia implícita na melodia (Fig. 21), e não difere muito de nossa harmonização simplista (Fig. 17). Nos primeiros dois compassos, a sequência harmônica é apresentada de forma triádica, e no terceiro e quarto compassos, quando a frase melódica A é repetida, os mesmos acordes ocorrem com suas respectivas sétimas e dobras de notas. Antokoletz (1984:29) relaciona o uso de acordes com sétimas a uma verticalização da própria melodia, que já nos primeiros compassos enfatiza os 1º, 3º, 5º e 7º graus de Ré eólio (Ré, Fá, Lá, Dó), formando a

coleção pentatônica de Ré que, harmonicamente, resulta no acorde de Ré menor com sétima menor. Todos os acordes nos compassos 3-4 têm essa formação, exceto um acorde de Fá maior com sétima maior e nona, no terceiro tempo do compasso 3, e Dó maior com sétima menor e nona, na segunda colcheia do primeiro tempo do compasso 4. Antokoletz (1984) ressalta o fato de que o sétimo grau da escala, Dó, tem importância estrutural[49] melódica semelhante às notas da tríade, sem se constituir em uma tensão, o que é uma derivação harmônica do pentatonismo implícito na estrutura melódica.

A propriedade simétrica do acorde menor com sétima menor (dois intervalos de terça menor nas extremidades do acorde, com um intervalo de terça maior entre eles), adiciona Antokoletz (1984), contribui para o enfraquecimento de relações tonais tradicionais. O paralelismo dos acordes em posição fundamental auxilia na equalização de importância entre todos esses graus escalares, eliminando a necessidade de preparação ou resolução de qualquer um deles em termos tonais.

O autor identifica no primeiro compasso acorde de Ré menor com sétima menor,delineado também melodicamente pelo baixo, tendo o Sol no primeiro compasso função de nota de passagem. No entanto, a soma do Sol às outras notas do baixo resulta, novamente, na coleção de Ré pentatônica, que segundo ele contribui para o enfraquecimento do encadeamento tonal.

Assim, conclui, o centro na nota Ré é estabelecido por relações alheias às relações hierárquicas tonais: ele é enfatizado por ser a nota mais aguda e a mais grave em três das quatro frases musicais; é a última nota de todas as frases e é repetido nas duas notas finais; é a única altura que aparece repetida em diferentes oitavas em toda a peça; além disso a tríade tônica de Ré menor é a mais proeminente na peça.

Antokoletz (1984:30) afirma ainda que o intervalo de quarta justa, que ocorre na melodia ao final da parte B, é transposto verticalmente na forma de sua inversão para quinta justa, e nessa identidade está presente em quase todos os acordes de acompanhamento da peça no registro grave, seja na forma de díade, seja como parte de uma tríade ou tétrade. Embora a quinta justa seja parte das tríades no tonalismo, e com isso seu uso estabeleça uma relação com o sistema tonal, o autor pontua que essa relação é mais aparente que real, uma vez que essas quintas são tocadas em paralelismo. Ele identifica ainda a organização simétrica de um trecho com esses intervalos no ciclo das

[49] O termo "estrutural", como usado pelo autor nesta frase, refere-se ao entendimento estruturalista das relações entre os elementos da peça, e não à estrutura formal da *Bagatelle.* Agradecemos a pontuação dessa diferença à Profa. Dra. Graziela Bortz.

quintas, no último tempo do primeiro compasso, e primeiro tempo do segundo compasso: as díades Fá-Dó, Sol-Ré e Lá-Mi, delineando o ciclo de quintas ordenado.

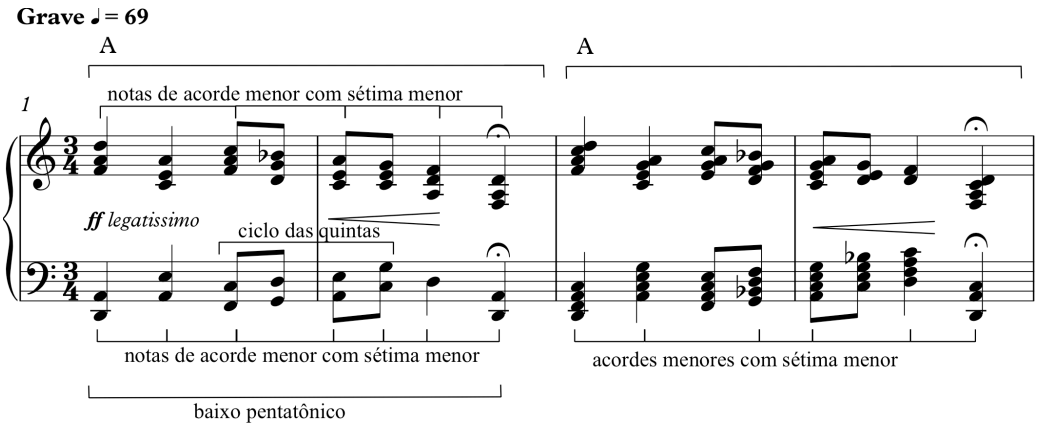

Fig. 21 – Acorde menor com sétima menor usado de forma horizontal e vertical, baixo pentatônico em Ré, com organização de notas localmente no ciclo das quintas. Bartók, *Bagatelle* n. 4, compassos 1-4. Exemplo elaborado a partir da análise desenvolvida por Antokoletz (1984).

Apesar da abordagem modal-pentatônica da análise de Antokoletz, que corrobora argumentos do próprio Bartók sobre o uso das qualidades da música tradicional húngara de estilo antigo, é digno de nota o detalhe com possibilidade de interpretação tonal da adição de sétima e nona maior no acorde de Dó maior (Sib e Ré) na segunda colcheia do quarto compasso (Fig. 21). Embora essas notas sejam diatônicas no modo de Ré eólio, e sejam o resultado do encadeamento dos acordes paralelos nas vozes inferiores, o acorde assim formado, Dó maior com sétima menor (com a tensão nona maior), é característica de um acorde com função de dominante, no caso o V de Fá, sendo o único acorde com essa qualidade da progressão. Dessa maneira o compositor poderia estar sugerindo, sutil e momentaneamente, na harmonia, a relação melódica Dó-Fá (que pode ser ouvida como V-I local) presente na canção original do fonograma (Fig. 17, compasso 10). Contudo, tal sugestão é logo dissipada, com a finalização no acorde de Ré menor.

Na primeira metade da primeira ocorrência da frase B na peça (compassos 5-6, Fig. 22), Antokoletz identifica novamente o acorde de Ré menor com sétima menor na melodia e o baixo pentatônico – mas agora ele contém, segundo o autor, quatro notas da escala pentatônica com base em Sol, contida na coleção de Ré eólio: Sol-Sib-Dó-Ré-(Fá). Isso acarretaria, segundo ele, a sugestão de um sentido de modulação, pela conclusão com sentido cadencial dessa sequência no acorde de Sib maior com sétima maior, o VI grau de

Ré eólio, na fermata do compasso 6. Esse sentido contraria nossa tentativa de harmonização simplista que retornava para o I grau nessa frase (Fig. 17, compassos 7-12).

O primeiro acorde do compasso 6 pode ser entendido tonalmente, outra vez, como o V grau de Fá, aqui em segunda inversão, outra vez possivelmente sugerindo de forma vertical a ênfase melódica no 3º grau que existia na canção original; nesse caso o Ré da melodia teria função harmônica de suspensão para a nota Dó, configurando-se também, novamente, como a nona adicionada do acorde. O repouso é alcançado, no entanto, no compasso 6 no VI grau da escala de Ré eólio, Sib, como já mencionado. Isso pode ser entendido como uma expansão harmônica da ideia de ambiguidade melódica em relação à tônica, já presente na canção original entre os 1º e 3º graus, aqui expandida para o 6º grau. Essa explicação também justifica a naturalização da nota Si no terceiro tempo do compasso 5, formando um acorde de Sol maior com sétima menor ao invés do esperado acorde de IV grau Sol menor com sétima menor. Com o Si♮, o acorde de Sol assume uma formação de acorde dominante e assume a função de V grau secundário do acorde de Dó maior com sétima menor no primeiro tempo do compasso 6.

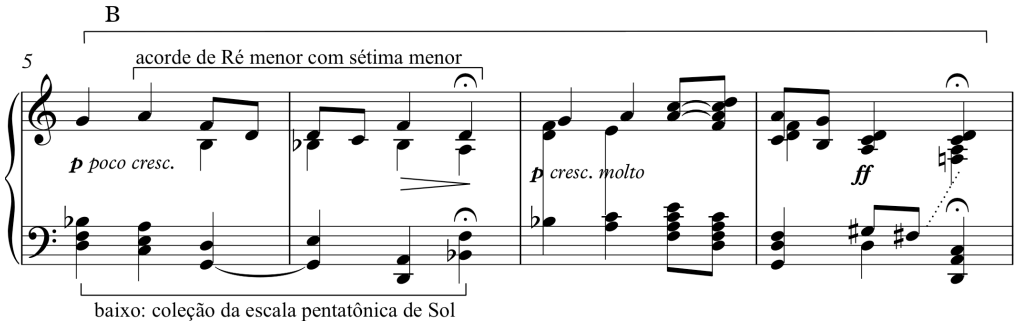

Fig. 22 – Acorde de Ré menor com sétima menor na melodia e baixo pentatônico com centro em Sol. Bartók, *Bagatelle* n. 4, compassos 5-8. Exemplo elaborado a partir da análise desenvolvida por Antokoletz (1984).

Procedimentos de maior surpresa harmônica e que podem igualmente ser entendidos como uma expansão de uma característica da melodia original ocorrem no compasso 8, ao término da frase B (Fig. 23): no início do compasso o baixo está na nota Sol, no entanto sobre ele na primeira colcheia há um acorde de Ré menor com sétima menor. Essa configuração córdica representa uma momentânea síntese entre o centro da peça em Ré e a temporária sugestão do centro em Sol. Na segunda colcheia desse compasso, em voz interna, o Sib é naturalizado para Si♮, formando um acorde alterado de IV grau Sol maior – mesmo acorde que já havia ocorrido no compasso 5 – seguido por

um Sol# e Fá# no segundo tempo. Entendendo o Sol# de maneira melódica com um sentido de appoggiatura para o Fá#, temos o segundo tempo do compass 8 um acorde de Ré maior com sétima menor, que pode ser entendido como uma sugestão de acorde tônicono modo Ré mixolídio; se considerarmos o Sol# como nota formadora do campo harmônico modal, temos nesse trecho a sugestão de Ré lídio. Ambas as interpretações justificam a naturalização do Si, pois ele é o 6º grau dos campos harmônicos Ré mixolídio e lídio.

Essa surpresa final é o ponto de exploração máxima das relações de ambiguidade modal, tonal e pentatônico referidos na peça. A parte B finaliza no acorde principal de Ré menor com sétima menor. Os compassos 9-12 repetem a parte B exatamente como ocorrem na primeira vez.

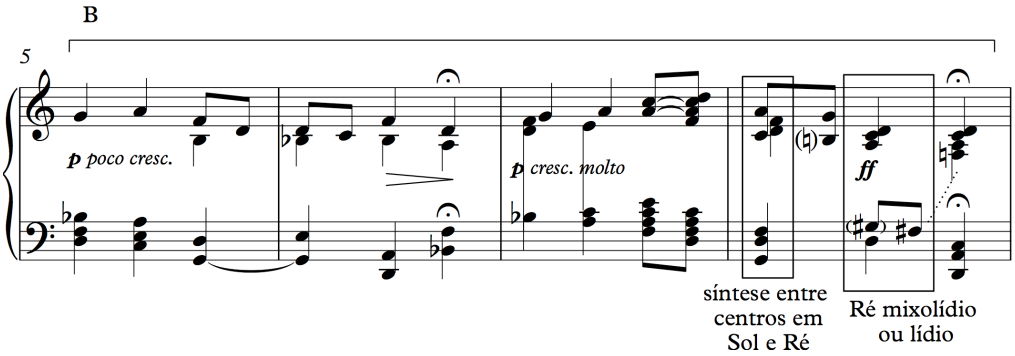

Fig. 23 – Acordes destacados no compasso 8: síntese entre os dois centros sugeridos, com Ré menor com sétima menor sobre baixo Sol; e sugestão de Ré mixolídio ou lídio. Bartók, *Bagatelle* n. 4, compassos 5-8.

A Fig. 24 mostra uma redução da peça marcando os referidos acontecimentos harmônicos do ponto de vista modal, em Ré eólio.

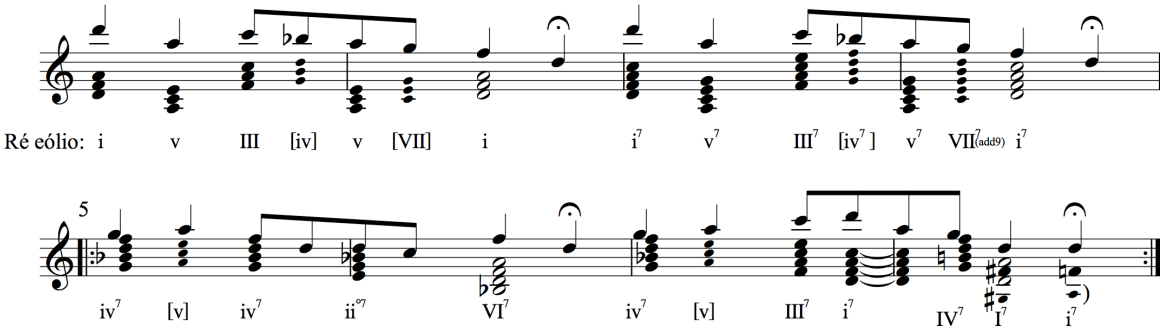

Fig. 24 – Redução da peça. Notas menores e entre colchetes denotam acordes de passagem e notas ornamentais. A melodia foi transposta uma oitava acima. Bartók, *Bagatelle* n. 4.

Novamente vimos que Bartók fez uso de diferentes coleções referenciais

(pentatonismo, diatonismo) organizadas de diferentes formas (modalismo e tonalismo, ciclo de quintas e escalas). Também sugerimos que o compositor transferiu para parâmetros harmônicos elementos da melodia original, explorando também no parâmetro harmônico ambiguidades melódicas do original em relação à nota central da peça. Vimos ainda que a transcrição do compositor, em relação à nossa, deixa a melodia mais condizente com a exploração desses elementos, tanto pela valorização da estrutura pentatônica, como pela padronização rítmico-motívica, que confere unidade melódica à peça e, assim, permite maior liberdade no parâmetro harmônico.

***Bagatelle* n. 5**

Assim como a *Bagatelle* n. 4, a n. 5 faz uso de um tema tradicional recolhido por Bartók, mas aqui de origem eslovaca. Lampert (2008) identificou a melodia, transcrita pelo compositor em seu caderno de campo[50] e publicada sem alterações em seu livro sobre a música tradicional eslovaca[51], como a mais próxima da melodia gravada.

A melodia delineia claramente o modo dórico, com centro em Sol: Sol-Lá-Sib-Dó-Ré-(Mi)-Fá, como mostram nossa transcrição da canção gravada no fonograma (Fig. 25) e a transcrição do compositor (Fig. 26):

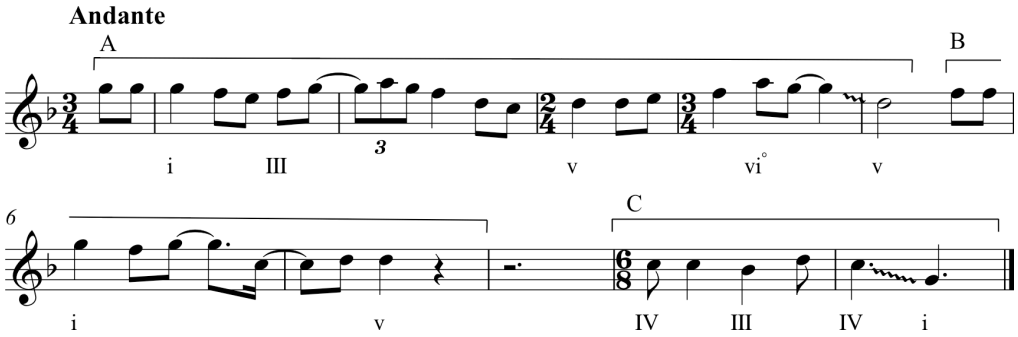

Fig. 25 – Nossa transcrição da melodia gravada no fonograma MH 1051a, recolhida por Bartók em agosto de 1906, cantada por Zuzana Drábová (17 anos) em Grlica (Gemerská). Disponibilizada por Lampert (2008:68) e utilizada por Bartók na *Bagatelle* n. 5. O registro sonoro finaliza na nota Sib (uma sexta maior abaixo). Incluimos nossa sugestão de harmonização em Sol dórico.

[50] Referência da autora sobre o original no Museu de Etnologia de Budapeste: "MS field book T.I., fol. 8r; words: fol. 20v; (B) in print: SLP/II, n.692a."

[51] Bartók, Béla. *Slovenské l'udové piesne.* Zapísal a hudobne zatredil Béla Bartók. II. Zväzok. / *Slowakische Volkslieder.* Aufgezeichnet und systematisiert von Béla Bartók. Vol. II. Edited by Alica Elscheková and Oskár Elschek. Bratislava: Academia Scientiarium Slovaca, 1970.

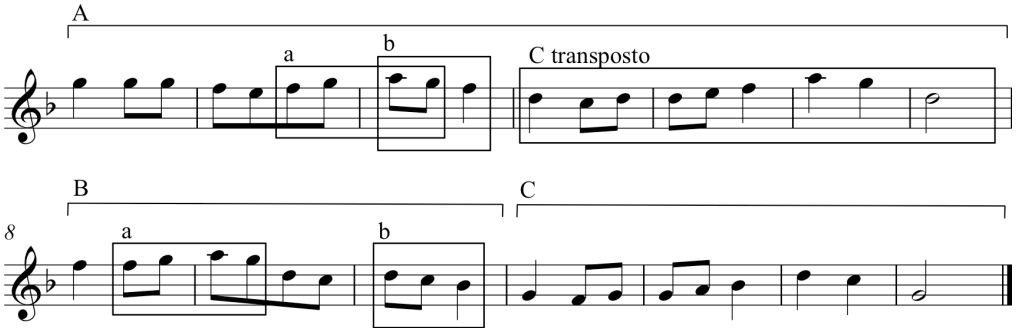

Fig. 26 – Transcrição de Bartók do caderno de campo para a melodia tradicional húngara usada na *Bagatelle* n.5 (Lampert, 2008:68). A transcrição original de Bartók tinha Dó como nota final (uma quarta acima), seguindo seu sistema de classificação das melodias. As marcações analíticas (frases A, B, C, recorrência de motivos a, b, c) são nossas. A letra, na tradução para o inglês, é: "Hey, before our door, before our door, / Hey, the handsome lad plants White roses, white roses." (Lampert, 2008:68).

As duas transcrições têm diferenças cruciais: formalmente, enquanto em nossa versão a parte C é tematicamente independente de A e B, separada inclusive por um longo silêncio, na transcrição de Bartók a parte C é uma transposição perfeita da segunda metade de A (compassos 4-6, marcados na Fig. 26). Isso acarreta na sensação de uma forma rondó: AC'BC, ao invés da forma livre ABC de nossa transcrição.

Em relação ao ritmo, embora a transcrição do compositor não tenha fórmula de compasso, ela está escrita em tempo binário regular, enquanto na nossa a melodia está em sua maior parte em tempo ternário, com variações de fórmula de compasso (2/4 e 6/8, este último notado em função da acentuação das notas cantadas que resultaria em hemiola). Talvez a tradução bartokiana para a irregularidade métrica da frase A, que notamos com a inclusão de um compasso em 2/4 no interior da frase em 3/4, tenha sido transcrevê-la com o número irregular de sete compassos.

As figurações rítmicas na transcrição do compositor são também mais regulares: diferentemente de nossa versão, não há síncopas ou tercinas, e as únicas figuras rítmicas são semínimas, colcheias e mínimas nos finais das frases; além disso as partes A e B não são anacrúsicas, pela adição de uma nota repetida no início de seus primeiros compassos.

Melodicamente, as partes B e C são muito diferentes nas duas transcrições. Na parte B, Bartók mantém o padrão do salto de quarta descendente nos finais de frase (Fig. 26, compassos 10-11 e 13-14, sendo que, na primeira ocorrência, a segunda nota desse intervalo de quarta justa já pertence à frase seguinte) e a relação de segundas diatônicas entre as outras notas. No entanto, a frase B é significativamente distinta, chegando até a nota mais aguda Lá (Fig. 26, compasso 9), ao invés de Sol em nossa transcrição (Fig. 25, compasso 6), e finalizando em Sib (Fig. 26, compasso 11) ao invés de Ré como em nossa

transcrição (Fig. 25, compasso 7). A chegada no Lá como nota mais aguda pode ser entendida em relação à frase A, que alcança a mesma nota através do mesmo motivo melódico (Fá-Sol-Lá-Sol em colcheias: Fig. 26 compassos 2-3). A finalização em Sib, igualmente, pode ter uma relação motívica com o final da frase A (Lá-Sol-Fá no compasso 3 e Ré-Do-Sib no compasso 9 da Fig. 26). A frase C, como mencionamos, foi inteiramente substituída na transcrição de Bartók por uma transposição da segunda metade de A, mantendo apenas sua característica original de terminar com um salto de quarta descendente e perdendo todas as suas outras peculiaridades, inclusive sua nota inicial, antes Sol e agora Dó.

Mesmo que tenha baseado sua transcrição em outras versões da canção além da conservada no fonograma, as diferenças entre a melodia gravada e a transcrição de Bartók são tão marcantes que nos levam a supor que ele teria modificado a melodia original em prol de obter mais consistência motívica e formal, e menor complexidade rítmica, moldando-a conforme certos padrões da música ocidental. A regularidade rítmico-frásico-motívica só não é perfeita pelo número irregular de compassos constituintes da frase A.

A melodia efetivamente usada na *Bagatelle* n. 5 é a mesma da transcrição do compositor, e ocorre de forma completa três vezes, estabelecendo uma relação simétrica com a forma da canção original em três partes (ABC). Nas duas primeiras ocorrências, a melodia é igual à da transcrição do compositor, à exceção da adição de mínimas ligadas a notas longas no início e final das frases. Essa adição é progressiva, aumentando na terceira ocorrência: na primeira vez em que a melodia é tocada, apenas uma mínima é adicionada ao final de C (Fig. 27, compasso 19); na segunda, duas mínimas no início de A (compassos 28-29) e uma em seu final (compasso 37), e uma mínima no final de C (compasso 45); na terceira, três mínimas no início de A (compassos 51-53) e duas em seu final (compassos 63-64), três mínimas no início de B (compassos 65-67), três no início de C (compassos 71-73) e duas em seu final (compassos 78-79), além de outras sete mínimas ligadas a elas, que consideramos como parte da coda em função da análise harmônica que apresentamos na sequência (compassos 80-86). O prolongamento dessas notas cria assim pedais cada vez mais longos, que servem como base para o desenvolvimento cada vez mais complexo do acompanhamento harmônico, como veremos.

Na sua última ocorrência, a melodia é mais variada ritmicamente, além das adições de semínimas supracitadas há a presença de tercinas e alteração da duração de notas internas das frases, marcadas na Fig. 27 (compassos 56-58, 60, 70, 75). Essas alterações rítmicas na última ocorrência da melodia podem talvez ser entendidas em

relação às variações rítmicas da melodia gravada, ou às irregularidade da performance dos músicos tradicionais.

O andamento indicado no início da peça, antes da entrada da primeira ocorrência da melodia é *vivo*, com indicação de semínima a 84bpm (como mostra, depois, a Fig. 28). Essa sugestão parece, para nós, compatível com o que é ritmicamente sugerido pela performance no fonograma, que, embora seja cantado por voz solo, tem uma marcação rítmica clara dos tempos e tem andamento médio, o que notamos como *andante*.

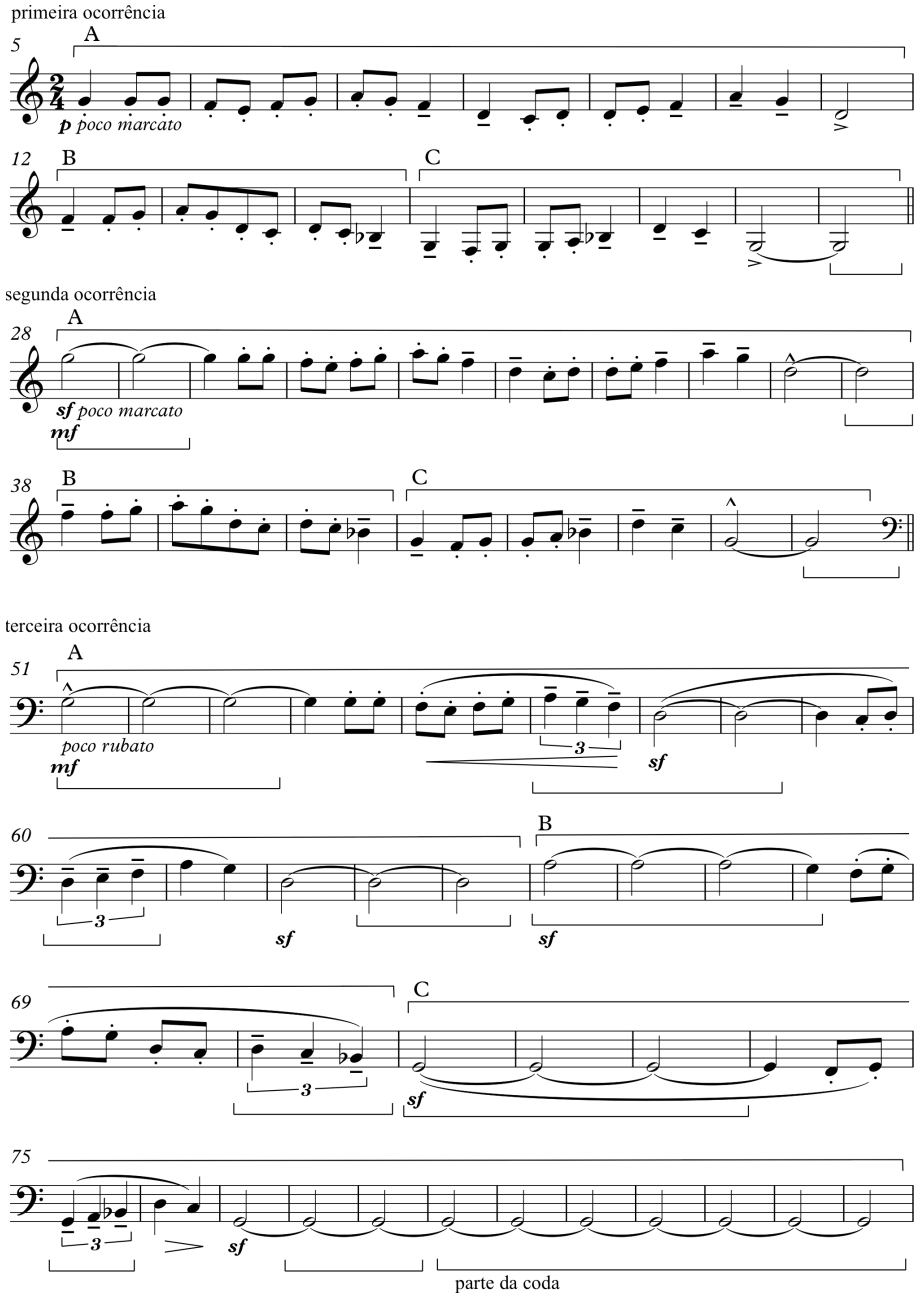

Fig. 27 – Melodia completa em suas três ocorrências na peça. Bartók, *Bagatelle* n. 5 (compassos 5-86) Alterações em relação à melodia transcrita pelo compositor (Fig. 26) estão marcadas com colchetes inferiores.

Em sua primeira ocorrência, a melodia é acompanhada por um pedal de colcheias repetidas no acorde tônico menor com sétima menor de Sol dórico na primeira inversão (Sib-Ré-Fá-Sol), produzindo uma grande estaticidade na tônica (Fig. 28). Segundo Antokoletz (1984:31), a escolha da inversão do acorde deve-se à valorização, nas vozes superiores, da díade Fá-Sol, que verticaliza a recorrência dessas notas na melodia em seus três compassos iniciais (na primeira ocorrência, compassos 5-7), e no início de B (compasso 12) e C (compasso 15), formando uma espécie de núcleo. As outras duas notas do acorde, Sib, Ré e Sol, refletem também segundo ele a ocorrência dessas notas na melodia (compassos 14-15 e 16-17, com notas de passagem intermediárias).

Uma exceção à constância do acorde de acompanhamento dá-se no compasso 17, com a temporária inserção de um acorde de ii grau, Lá diminuto com sétima menor (Lá-Dó-Mib-Sol), que contraria a sonoridade dórica emprestando o Mib de Sol eólio. Pela inexistência da nota Mi ou Mib a partir desse ponto até o compasso 34 (Fig. 27, segunda ocorrência da melodia), todo esse trecho aparenta sonoramente ainda pertencer ao modo eólio. Esse artifício corrobora a ideia de suspensão presente do trecho entre os compassos 21-27, como veremos adiante (Fig. 29). Antokoletz comenta ainda que, embora a própria melodia isoladamente tenha um sentido tonal, por finalizar a primeira parte A com uma semicadência melódica no V grau Ré, a partir de sua dominante secundária Lá (compassos 10-11), o acorde de acompanhamento estático contradiz essa possível relação com o tonalismo.

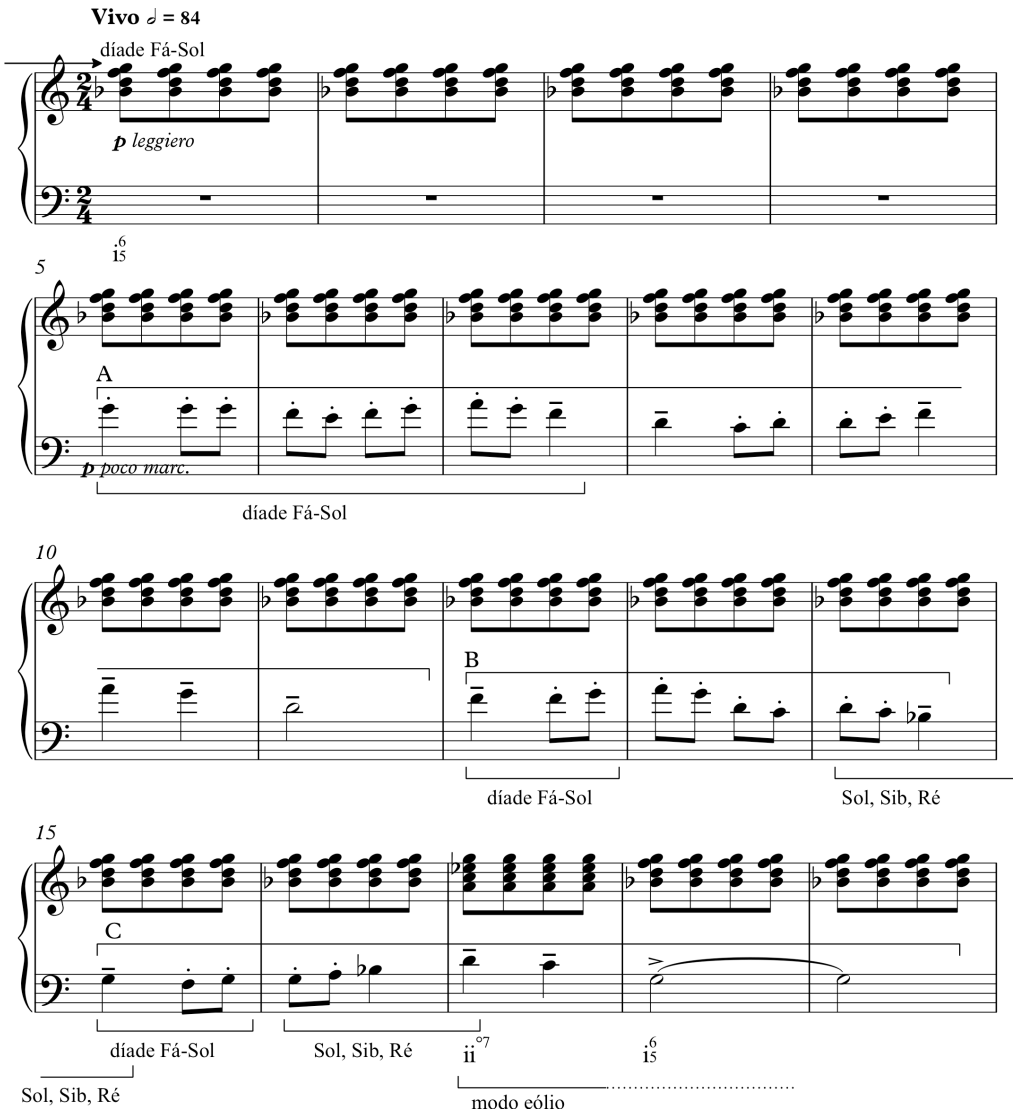

Fig. 28 – Relação das notas do acorde de acompanhamento Sib-Ré-Fá-Sol com as notas da melodia. Bartók, *Bagatelle* n. 5 (compassos 1-19). Exemplo elaborado a partir da análise desenvolvida por Antokoletz (1984).

Após essa apresentação do tema, dá-se uma sequência de diferentes inversões do acorde de acompanhamento, cuja função é inverter os registros: ao contrário da primeira seção, na segunda ocorrência da melodia, ela está na região aguda, e o acompanhamento na região grave (Fig. 29, compassos 21-27). Através de um padrão repetitivo da sequência dos acordes, nessa seção de transição à qual Antokoletz (1984:31) chamou de interlúdio, sucessivamente a nota superior de cada acorde transforma-se em sua nota inferior. A já comentada ausência da nota Mi depois do Mib no compasso 17 deixa aqui ainda temporariamente em suspenso, o campo harmônico modal entre Sol dórico e Sol eólio.

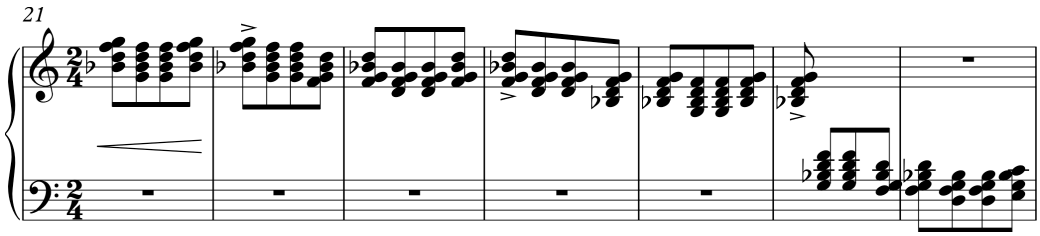

Fig. 29 – Interlúdio com inversões do acorde de acompanhamento (Sol menor com sétima menor) para mudança de registro. Bartók, *Bagatelle* n. 5 (compassos 21-27).

A segunda ocorrência da melodia dá-se no mesmo registro em que inicialmente estava o acompanhamento, de forma que a díade Fá-Sol permanece tocada na mesma região, enfatizando a relação entre o acompanhamento e a melodia (Antokoletz, 1984:31). Agora há uma mudança no acorde de acompanhamento, já antecipado na última colcheia do compasso 27 (Fig. 29): ele se inicia com o acorde com formação de dominante (terça maior e sétima menor) sobre o IV grau de Sol dórico na primeira inversão, no compasso 27 apresentado de forma completa, e entre os compassos 28-30 sem a quinta [Dó-Mi-(Sol)-Sib]. A inversão desse outro acorde acarreta, analogamente ao acorde de acompanhamento na primeira ocorrência da melodia, uma díade de segunda maior nas suas notas superiores, Sib-Dó. Embora o baixo do acorde se modifique durante a seção, essa díade permanece como pedal em toda a segunda ocorrência da melodia. Antokoletz associa esse pedal às notas Sib-Dó do final de B (Fig. 30, compasso 40).

Enquanto a díade se mantém nas notas superiores do acorde, seu baixo transita pelas notas Fá, Lá, Sol e Ré (Fig. 30). Os acordes formados pela sobreposição desses baixos, da díade constante, e das notas concomitantemente enfatizadas na melodia em tempos fortes são, em maioria, tríades ou tétrades do campo harmônico de Sol dórico adicionados de uma nota estranha à tríade, frequentemente a quarta de cada acorde. Nessa sucessão harmônica de acordes modais adicionados de uma nota diatônica estranha ao acorde, são mais recorrentes os acordes nos quais essa nota adicionada é a quarta do acorde, como podemos ver na Fig. 30: 35 colcheias com essa configuração; 14 colcheias com um acorde no qual a nota estranha é sua sexta; e 4 colcheias no qual a nota estranha é a nona do acorde.

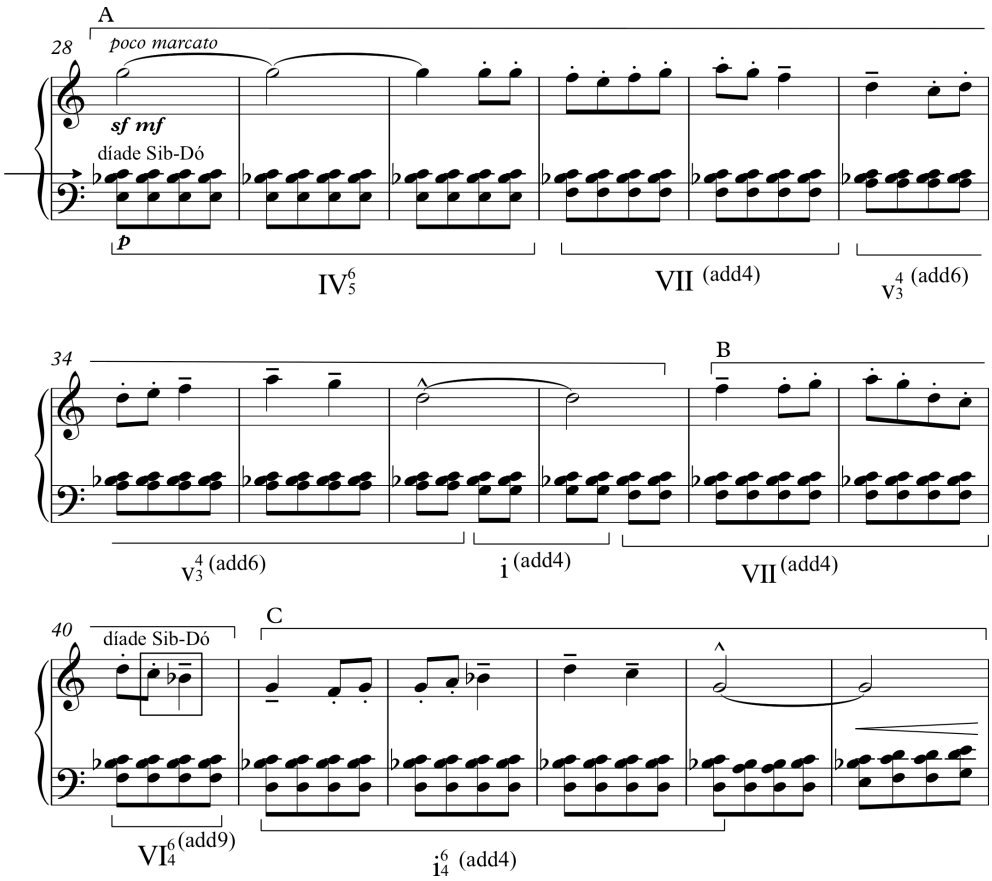

Fig. 30 – Segunda ocorrência da melodia. Díade Sib-Dó na melodia e no acompanhamento. Bartók, *Bagatelle* n. 5 (compassos 28-45).

Antokoletz associa o procedimento de projetar eventos melódicos (horizontais) em eventos harmônicos (verticais) ao movimento posterior do serialismo, que se utiliza do mesmo tipo de relações entre verticalidade e horizontalidade – visão esta que nos parece um pouco radical. Mais importante para nós é identificar, simplesmente, que há correlações entre a melodia e a construção da harmonia, algo presente em diversas correntes estéticas do século XX. As quartas adicionadas aos acordes podem, nessa perspectiva, ter uma relação com os saltos de quarta que finalizam as frases melódicas, presentes na melodia do fonograma e mantidos na transcrição de Bartók, bem como com a oposição harmônica entre a ênfase no acorde de acompanhamento no i e IV graus (Sol menor com sétima menor e Dó maior com sétima menor) nas duas ocorrências da melodia, respectivamente.

Nos compassos 45-47 o compositor usa outro interlúdio para inverter os registros da melodia e acompanhamento, retomando suas posições iniciais. Ao contrário do que ocorreu na outra seção de transição (compassos 20-27), aqui a passagem não mantém o mesmo acorde com diferentes inversões, mas perpassa acordes diatônicos de Sol dórico,

mantendo a mesma digitação da mão e estabilizando-se temporariamente no mesmo acorde i do início (Sol menor com sétima menor), agora intercalado com um acorde de Fá maior com sétima maior (VII grau modal), como mostra a Fig. 31. A oposição entre esses dois acordes, VII e i, cujas fundamentais são respectivamente Fá e Sol, e na configuração dos acordes estão na voz superior, pode ter relação com a díade Fá-Sol que ocorreu nesse mesmo registro no acompanhamento inicial e na segunda ocorrência da melodia, como uma terceira forma de trabalhar essa relação

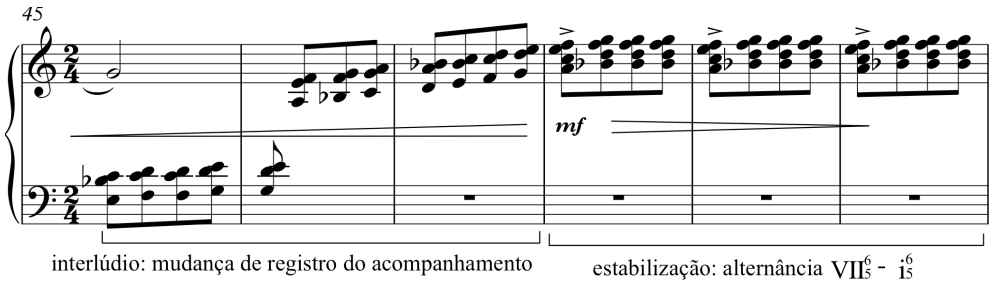

Fig. 31 – Interlúdio para mudança de registro com mudanças de acorde em sequência de mesma digitação no piano, e estabilização no acorde i7 intercalado ao VII7. Bartók, *Bagatelle* n. 5 (compassos 45-50).

No compasso 51, a melodia é retomada pela terceira e última vez, no registro grave como no início e com variações principalmente rítmicas, anteriormente comentadas. A parte A é harmonizada em um novo campo harmônico modal de Sol mixolídio, criado pela naturalização do Si, com uma ênfase no acorde tônico maior com sétima menor na primeira inversão Si♮-Ré-Fá-Sol (Fig. 32, compassos 51-62), de forma similar ao acorde tônico de Sol dórico que acompanhava a melodia no início, com a díade Fá-Sol nas notas superiores. Das partes A, B e C da melodia, a primeira é a única que não possui a nota Sib, permitindo essa nova harmonização. Segundo Antokoletz (1984), as notas estranhas ao campo harmônico que aparecem nos compassos 63-64, Sol# e Dó#, com as outras notas de Sol mixolídio, formam localmente e enharmonicamente a coleção octatônica Sol-Láb-Sib-Si♮-Dó#-Ré-Mi-Fá, que só está presente neste trecho da peça. É interessante notar que essa coleção abrange ambas as notas Si e Sib, definidoras dos modos mixolídio ou dórico da melodia, e ocorre logo depois de apresentadas as duas possibilidades de harmonização modal.

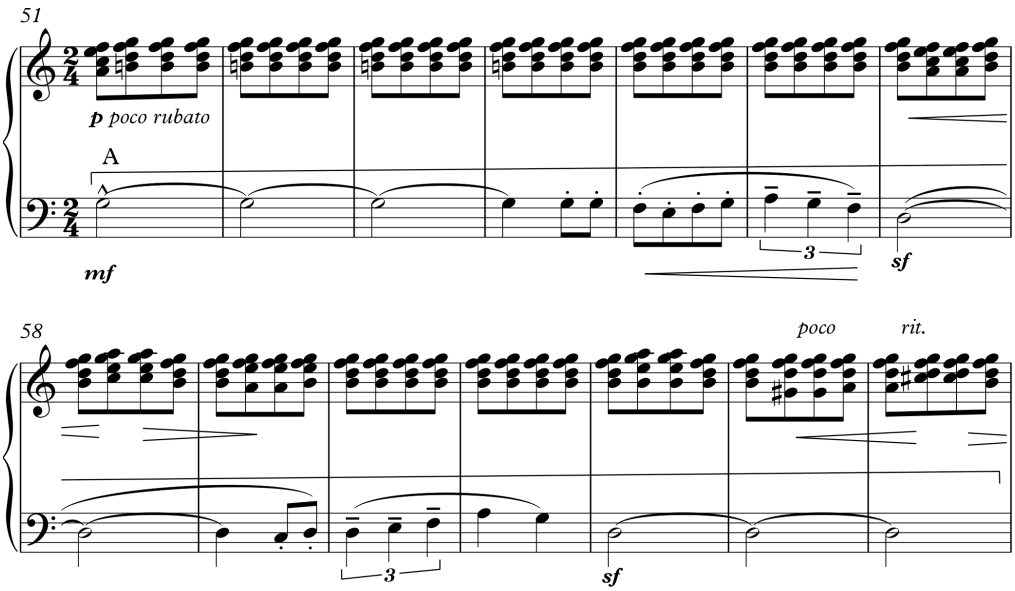

Fig. 32 – Terceira ocorrência da melodia, parte A: sugestão do modo Sol mixolídio pela naturalização da nota Si no acompanhamento, e notas de coleção octatônica Sol-Láb-Sib-Si♮-Dó#-Ré-Mi-Fá formada enharmonicamente pela adição de Sol# e Dó# nos últimos compassos da figura. Bartók, *Bagatelle* n. 5 (compassos 51-64).

A alusão a esse novo campo harmônico é apenas passageira, pois em B e C (a partir do compasso 65, Fig. 33) o Si volta a ser bemolizado, retomando o modo dórico inicial que permanece até o final da peça. Em B, a estabilidade inicial também é retomada, pela estaticidade do acompanhamento no acorde tônico de Sol dórico na primeira inversão. Harmonicamente, C funciona assim como uma coda, pois apenas reafirma o campo harmônico de Sol dórico, com figurações córdicas no acompanhamento de mesma digitação, mantendo sempre o intervalo diatônico de segunda nas notas superiores. A nota final longa de C, que formalmente pode ser considerada uma coda, é ligada como nota pedal entre os compassos 77-86 (Fig. 33), funcionando apenas como sustentação desses acordes, que terminam com a repetição dos acordes de VII e i graus alternados, reafirmando a última variação de valorização da díade Fá-Sol (compassos 85-90).

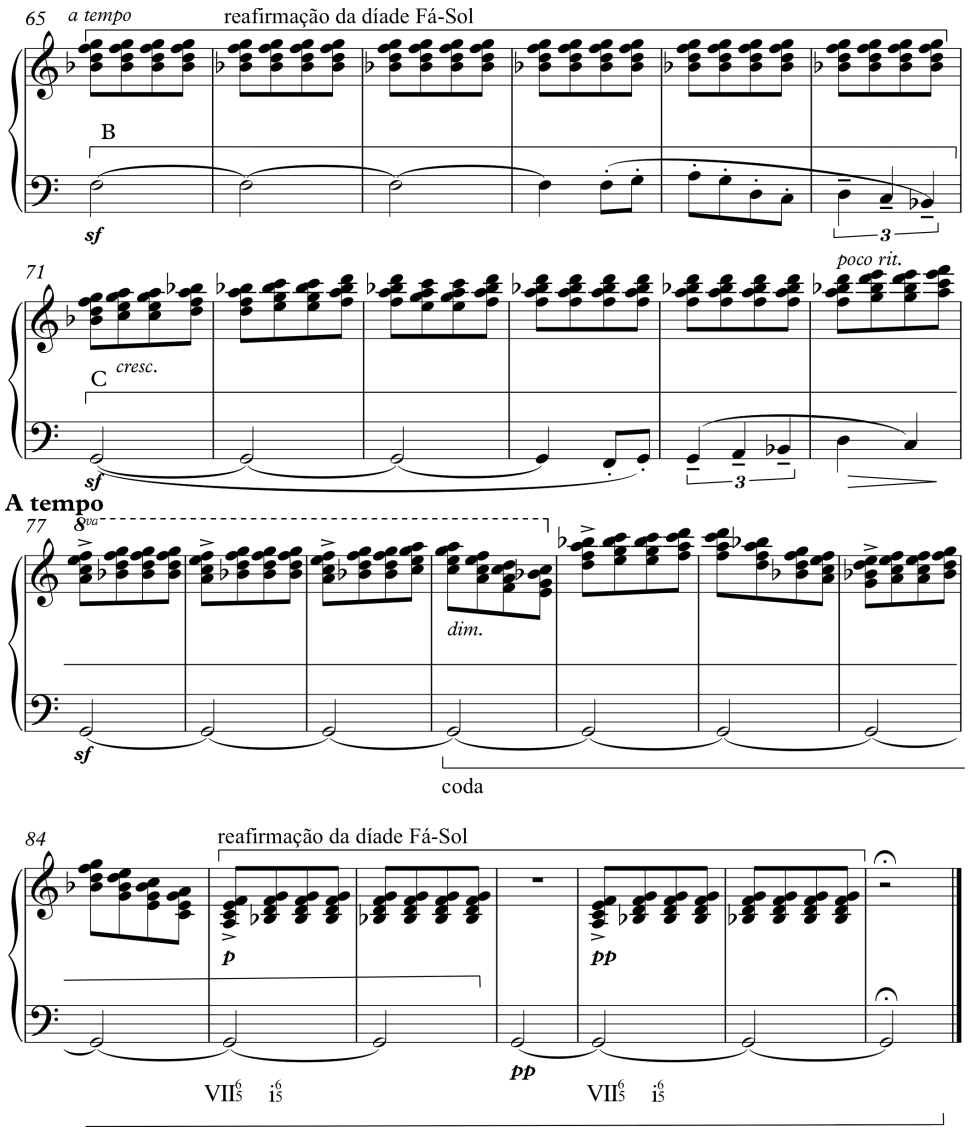

Fig. 33 – Terceira ocorrência da melodia, partes B e C: retorno ao modo Sol dórico, com ênfase no acorde tônico na primeira inversão, cujas notas superiores formam a díade Fá-Sol. Bartók, *Bagatelle* n. 5 (compassos 65-90). Exemplo elaborado a partir da análise desenvolvida por Antokoletz (1984).

Vimos, portanto, que, como na *Bagatelle* n. 4, em sua transcrição da melodia Bartók adequou-a a padrões de recorrência motívica e unidade formal, criando uma coesão melódica que permitiu maior variação harmônica, e transplantando para a última ocorrência algumas variações rítmicas e de alturas, talvez aludindo às irregularidades da performance desses parâmetros do fonograma. O modo original da canção, dórico, foi respeitado como principal, tendo o acorde tônico menor com sétima menor relação com a coleção pentatônica, contudo não explorada na peça. Outros modos são aludidos pela alteração de uma nota da coleção por vez: o eólio, bemonizando o sexto grau; e o mixolídio, naturalizando o terceiro grau. A coleção octatônica é ainda sugerida de forma passageira, pela adição de notas estranhas aos modos. Na peça toda, são utilizadas, assim,

11 notas da coleção cromática, faltando apenas o Fá#, justamente a nota que seria a sensível de Sol maior, sonoridade essa que assim não é explorada diretamente. A presença das díades Fá-Sol e Sib-Dó como pedais no acompanhamento relaciona-se com notas da própria melodia, representando a relação entre elementos horizontais e verticais na criação da harmonia. Embora tenha modificado a forma da melodia pela alteração da frase C, Bartók aludiu ainda indiretamente à forma original da canção em três partes pela presença de três ocorrências da melodia completa na peça.

For Children – Vol. I peça 1: "Sweet as Sugar" / "Children at Play"

Nessa peça, a melodia de nossa transcrição (Fig. 34) coincide com a da transcrição do compositor advinda de seu caderno de campo (Fig. 35)[52], sendo a única diferença a fórmula de compasso, que notamos binária enquanto ele notou quaternária. A melodia é claramente tonal, no modo maior, com forma ternária AABC, sendo que a parte A enfatiza a tônica, a parte B a dominante, e a parte C retorna à tônica. No fonograma o ritmo tem pulsação regular. Embora as características da melodia pareçam remeter às características da música húngara de estilo novo (modo maior, *tempo giusto*), a forma não é arquitetônica, como são tipicamente as melodias de estilo antigo descritas pelo compositor.

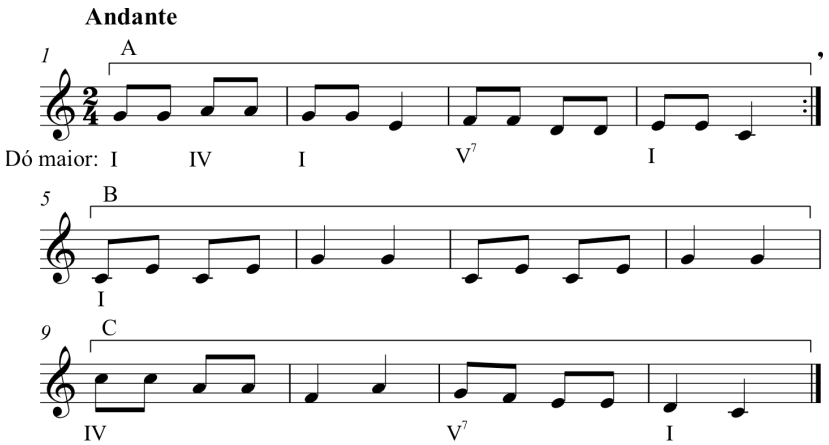

Fig. 34 – Nossa transcrição da melodia gravada no fonograma MH 1046b, recolhida por Bartók em agosto de 1907, cantada pela filha da Sra. János Jakab (14 anos) em Gyergyóujfalu (Csík). Disponibilizada por Lampert (2008:70) e utilizada por Bartók em *For Children* I: 1. O registro sonoro tem o Ré como nota final (uma segunda maior acima).

[52] Referência da autora sobre o original no Museu de Etnologia de Budapeste: "MS Field book Magiar VI, fol. 10v".

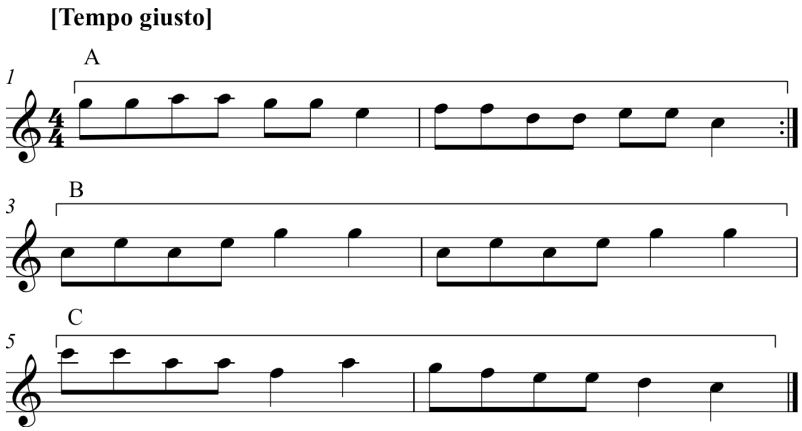

Fig. 35 – Transcrição de Bartók para a mesma melodia, proveniente do caderno de campo e disponibilizada por Lampert (2008:70). A transcrição original tem o Sib como nota final (uma segunda maior abaixo). Anotações das sessões foram feitas por nós. A letra, na tradução para o inglês (Lampert, 2008:70), é: "Let's bake something, I tell you what / It should be round and made of flour with very sweet filling, / Twisted, rolled, filled with cottage cheese, / Snail-shaped strudel, round and sweet."

No arranjo, Bartók optou pela fórmula de compasso binária, como em nossa transcrição (Fig. 36). Ele ampliou a forma da melodia, repetindo as sessões BC, resultando na forma arquitetônica AABCBC – talvez como uma forma de adequar a melodia ao padrão típico do estilo novo. A indicação de *tempo giusto* na sua transcrição foi traduzida na peça como *allegro*, mantendo a mesma intenção. Uma pequena alteração de alturas foi feita no final de C, nas duas ocorrências (compassos 15 e 23): ao invés de repetir a nota Mi do segundo tempo do último compasso da transcrição do compositor (Fig. 35), Bartók optou por repetir o Sol inicial, enfatizando a relação melódica dominante-tônica entre esse Sol e o Dó final de C.

Nesta peça, diferentemente das outras que analisamos da coleção, o acompanhamento não é alterado em nenhuma repetição da melodia. Isso provavelmente se explica por uma questão didática, sendo essa a peça de abertura da coleção para crianças – o que provavelmente explica também a escolha pela tonalidade de Dó maior, sem acidentes de armadura de clave.

Em relação à harmonização, Bartók segue em grande medida a harmonia tonal implícita na melodia, como a que notamos em nossa transcrição, incluindo algumas inversões de locais desses acordes (Fig. 36). Com acompanhamento em *baixo d'Alberti*, a seção A delineia os mesmos acordes que indicamos como implícitos à melodia, à exceção da nota estranha Ré no último compasso da frase (compasso 4 na primeira ocorrência, e 8 na segunda). Além da função de passagem entre o Dó do primeiro tempo desses compassos e o Mi dos compassos seguintes, essa nota cria no acompanhamento de A o

padrão melódico Dó-Ré, que espelha o final de C, Ré-Dó (compassos 16 e 24, padrão chamado ali de c2). As sessões B e C têm acompanhamento mais imitativo, fazendo uso variado do padrão da melodia no penúltimo compasso de C (trechos marcados como c1 nos compassos 10-24); uma dessas variações (compassos 10-13 e 18-21) altera qual a nota repetida no motivo, de forma análoga à mudança feita pelo compositor com a melodia original. Por causa da transposição do motivo no acompanhamento, a nota repetida ali é Dó – é curioso que a soma dessa nota à nota repetida do motivo na melodia da peça, Sol, e à nota repetida do motivo na canção original, Mi (aqui descartada) resulte justamente na tríade do acorde tônico. As outras variações de c1 são a inversão de suas três últimas notas (compassos 14 e 22) e uma transformação melódico-rítmica com o prolongamento da nota inicial e omissão da penúltima nota Ré (compassos 15-16 e 23-24). O acompanhamento contrapontístico em B e C acarreta pontos de tensão harmônica, com superposição da harmonização na dominante de pontos que seriam de tônica na harmonia implícita da melodia.

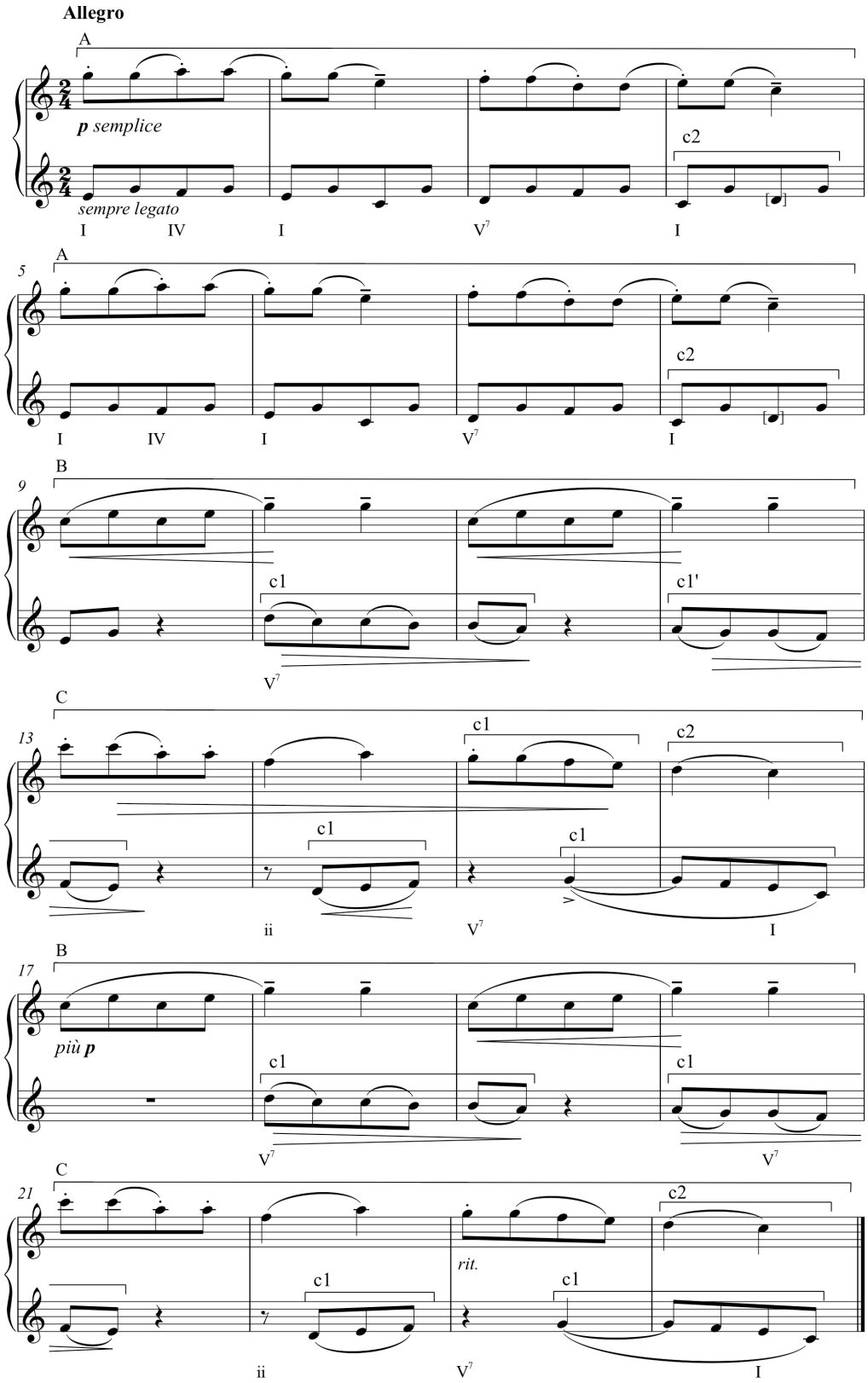

Fig. 36 – Bartók, *For Children*, I:1.

***For Children* – Vol. I peça 12: "Trip" / sem título**

No caso desta peça, Lampert (2008:74) afirma que a melodia original gravada no fonograma (nossa transcrição na Fig. 37) é uma variante daquela transposta pelo compositor (Fig. 38)[53]. Assim, as possibilidades de comparação entre essas duas fontes são limitadas. Ambas as melodias possuem motivos e estruturas similares e indicam o modo maior jônio, que adotamos em nossa harmonização, com possibilidade de interpretação também pelo modo mixolídio, pela ausência do 7º grau. Uma diferença fundamental entre as duas versões é a ênfase no 2º grau, presente na transcrição do compositor nos compassos intermediário e final de A (Fig. 38, compassos 4 e 8) e cuja importância é enfatizada pelo seu 5º grau relativo no primeiro tempo do compasso anterior (nota Lá, 6º grau de Dó), enquanto na nossa versão essa nota ocorre apenas em tempo fraco no compasso intermediário de B (Fig. 37, compasso 12, última colcheia). A versão do compositor é também um pouco mais regular: as duas metades de A são mais parecidas (na Fig. 38, os compassos 3-4 e 7-8 são iguais) e não há síncopa nem nota de valor aumentado como em nossa versão (Fig. 37, compassos 3-4 e 6). É possível que a transcrição do compositor advenha, realmente, de uma variante mais regular da melodia, mas, frente ao que encontramos nas outras análises, suspeitamos que essa modificação tenha sido intencional.

A pulsação do fonograma é regular, e a forma de ambas as transcrições é a mesma: AB. Novamente, as características melódico-rítmicas adequam-se às descrições da música tradicional húngara de estilo novo, mas a forma não é típica.

[53] KISS, Aron. *Magyar Gyermekjáték-gyüjtemény* [Coleção de Jogos Infantis Húngaros]. Budapeste: Hornyánszky, 1891.

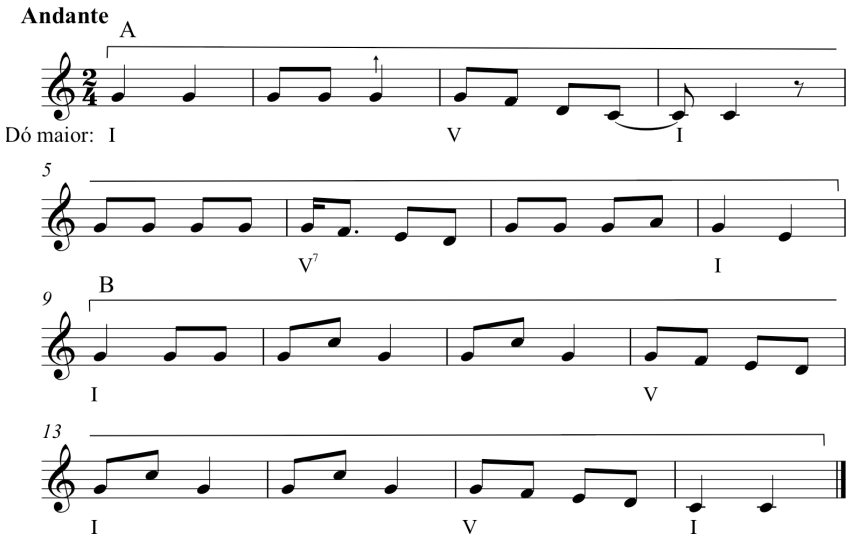

Fig. 37 – Nossa transcrição da melodia gravada no fonograma MH 1188b, recolhida por Bartók, sem infomação de data, local ou intérprete. Disponibilizada por Lampert (2008:75) e utilizada por Bartók em *For Children* I: 12. A seta no segundo compasso indica afinação alta. O registro sonoro tem o Mib como nota final (uma terça menor acima).

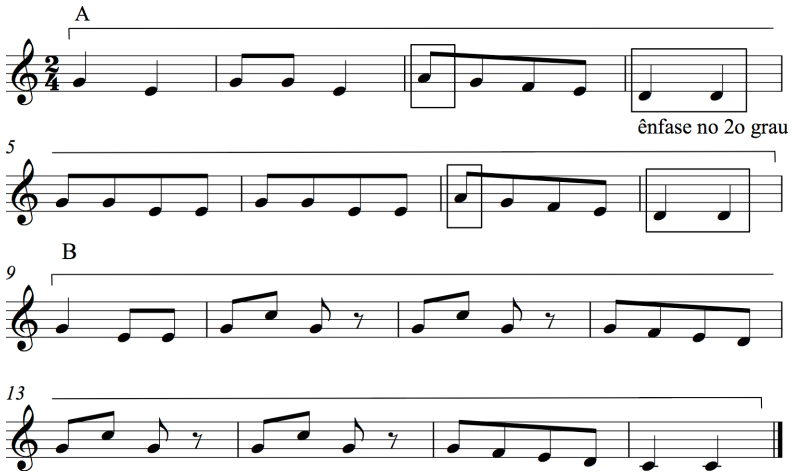

Fig. 38 – Transcrição de Bartók para uma variante da melodia transcrita na Fig. 37, disponibilizada por Lampert (2008:74). Anotações das sessões foram feitas por nós. A letra, na tradução para o inglês (Lampert, 2008:74), é: "Chain, chain, floral chain, / My floral chain, thread, / Thread, even if silk, / It would be discarted. / Ring, ring, would be money / Or my friend, Marishka, Marishka, / Turn out of the dance."

A peça final baseia-se na transcrição do compositor, com algumas alterações. Na revisão de 1943, Bartók fez algumas modificações significativas no arranjo nessa revisão, que comentaremos adiante: iniciaremos nossa análise com a versão inicial de 1908. O compositor suprimiu a segunda metade da parte A, mantendo apenas seus quatro primeiros compassos, mas expandiu a forma binária AB pela adição de uma *codetta*, uma coda e uma segunda ocorrência variada de B, resultando na forma arquitetônica

AB+*codetta*+B'+coda, como mostra a Fig. 39. A coda e a *codetta* são baseadas em um motivo de B, que nomeamos b na figura, marcado nos compassos 11-12.

Na versão de 1908, Bartók alterou o registro da transcrição original, realocando a melodia duas oitavas abaixo nas partes iniciais AB, retornando ao registro original da transcrição em B', tendo a *codetta* entre essas seções a função de mudança de registro; e a coda retoma o registro grave do início da peça. A estrutura dos registros, assim, toma a forma simétrica de grave-agudo-grave. Não obstante, em B há duas incursões ao registro agudo, marcadas com colchetes superiores na Fig. 42, causando efeitos de eco ou imitação a duas vozes.

Algumas figuras rítmicas em A e B tiveram valores um pouco alterados em relação à transcrição do compositor, marcadas com colchetes inferiores na Fig. 42. Essas transformações padronizaram a estrutura rítmica das sessões A e B, e são corroboradas pelas marcações de articulação regulares: *tenuto* nos finais de motivos e frases, *staccato* nas colcheias isoladas em notas repetidas ou saltos, e legato nas colcheias diatônicas.

Na variação de B, chamada B' na Fig. 42 (compassos 22-31) às mesmas alterações rítmicas somam-se outras transformações: aqui somente um trecho de B (compassos 8-9) é explorado de forma intensificada: duas ocorrências nos compassos 22-23 e 24-25; repetição da segunda parte do padrão (saltos de quarta em colcheias) nos compassos 26-28, criando um clímax marcado por um retardando e uma fermata; e finalmente o fechamento da seção com a primeira parte do padrão (colcheias diatônicas descendentes) no compassos 29, que somada às duas semínimas do compasso 30 transforma-se no motivo b. Novamente o sentido de imitação desse motivo é criado no início da coda, com a repetição do motivo b em outro registro (aqui, grave) nos compassos 32-33.

O ponto de maior variação da melodia, e também de maior tensão harmônica, ocorre com a transposição cromática do motivo b no intervalo de terça menor descendente na segunda parte da *codetta* (compassos 17-21). Essa intervenção se dá praticamente no meio da peça (em números de compassos, considerando o total de 36 compassos), o que aponta para a existência de uma simetria, já notada em relação aos registros grave e agudo, também no sentido temporal ou estrutural da peça, entre uma primeira grande seção (AB+primeira metade da *codetta*), mais fiel à melodia tradicional transcrita, e uma segunda seção mais livre dessa referência (segunda seção da *codetta*+B'+coda).

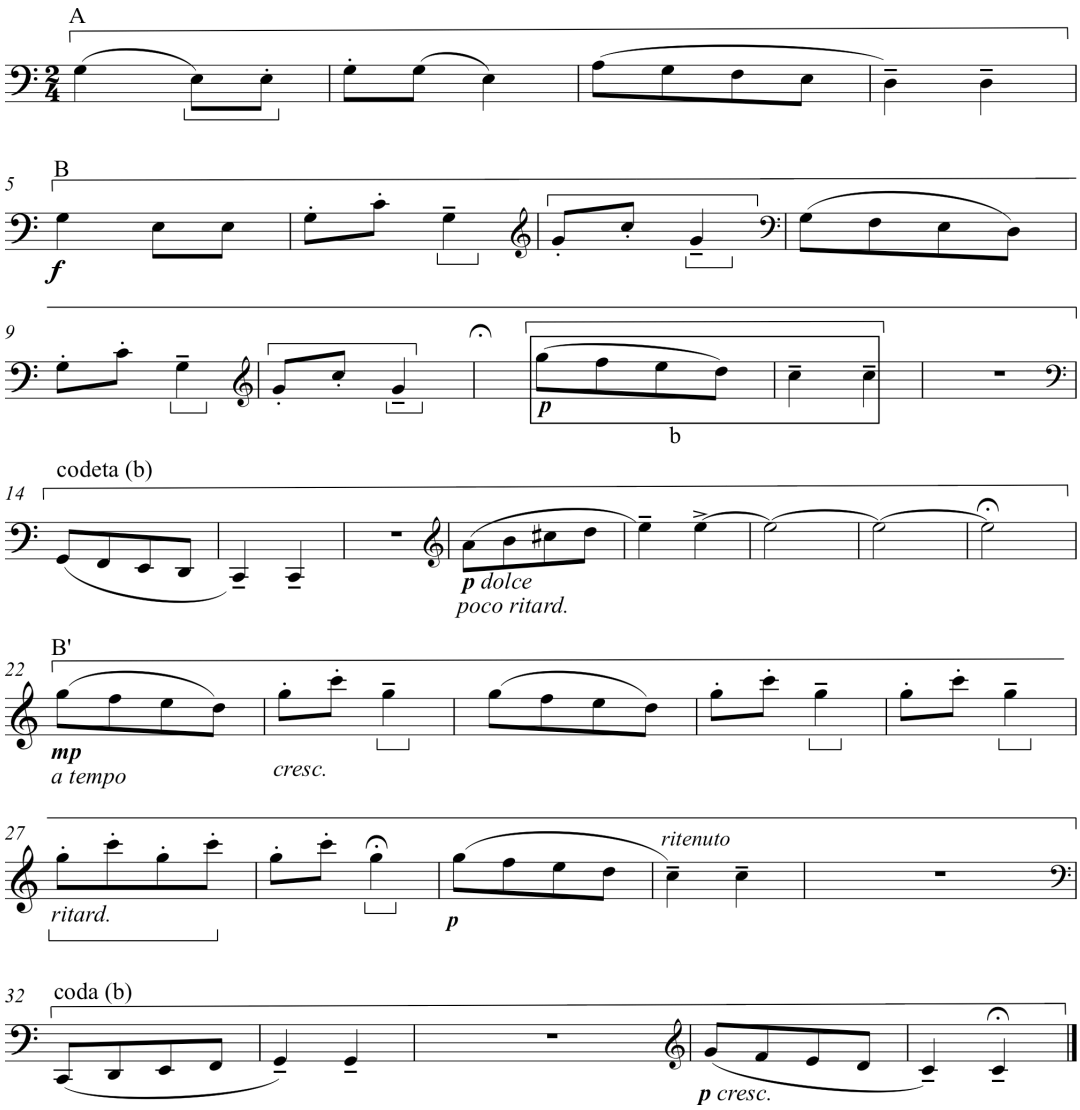

Fig. 42 – Melodia completa na peça na primeira edição. Bartók, *For Children* I:12 (1908). Alterações em relação à melodia transcrita pelo compositor (Fig. 58) estão marcadas com colchetes inferiores (rítmicas) e superiores (alturas ou registro).

Como vimos aqui, o compositor alterou significativamente a forma e a estrutura da melodia original, por meio da supressão de um trecho de uma de suas partes (a segunda metade de A), e pela exploração de alguns de seus motivos (advindos de B) na formação de novas sessões (B', coda e *codetta*). Esse uso mais livre da melodia original é uma exceção entre as peças que analisamos da coleção *For Children*, nas quais o compositor, de forma geral, respeita mais a estrutura da melodia tradicional advinda de sua transcrição ou da gravação.

É significativo, portanto, que Bartók tenha modificado consideravelmente a peça na revisão de 1943, reinserindo a segunda metade antes suprimida de A e respeitando a estrutura original de B nas suas duas ocorrências, deixando para explorar seus motivos de forma livre apenas nas *codettas* (o compositor incluiu outra *codetta*) e na coda. A

estrutura da melodia na reedição, assim, ficou ainda mais regular: AB+*codetta*+AB+*codetta*+coda, como mostra a Fig. 40. O padrão rítmico do primeiro motivo de A também ficou mais próximo ao original da transcrição do compositor: na primeira ocorrência de A, sua primeira metade (Fig. 40, compassos 5-8) é igual ao mesmo trecho da transcrição (Fig. 38, compassos 1-4), e em sua segunda metade (Fig. 40, compassos 9-12) as alterações são a transformação da repetição de colcheias para uma semínima no início do compasso 9 e no final do compasso 10, marcadas com colchetes inferiores na figura; essas alterações do original tornam a segunda metade de A idêntica ao A da versão de 1908 (Fig. 42, compassos 1-4). Assim, neste trecho a inclusão da primeira metade de A, antes suprimida, garante a fidelidade à melodia transcrita, para que o espelhamento motívico criado em 1908 possa ser mantido na segunda metade de A (lá, nos compassos 1-2 e aqui, nos compassos 9-10). Aqui, também, o registro de A é invertido em relação à versão de 1908: em sua primeira ocorrência ele está no registro agudo, ao invés do grave.

A segunda ocorrência de A na edição revisada de 1943 (Fig. 40, compassos 32-30) não repete exatamente a primeira ocorrência, aproximando-se ainda mais do modelo transcrito pelo compositor; aqui a única diferença entre o trecho na peça e na transcrição é a supressão da repetição de notas em colcheias na segunda metade de A, no compasso 36, marcado com colchete inferior. Apesar do fato de que essa segunda ocorrência de A se dá, simetricamente, duas oitavas abaixo da seção A anterior e da transcrição, a mencionada supressão rítmica torna a segunda metade de A idêntica à sua primeira metade, criando a parte A total mais regular de todas as vistas até aqui, seja na transcrição ou versões de 1908 e 1943. Pode-se vislumbrar, com isso, um gradativo aumento na padronização ou homogeneização desse trecho da melodia feito pelo compositor, fenômeno que vai ao encontro da sua prática recorrente na coleção *For Children*, como vimos anteriormente na primeira peça da coleção *For Children* e veremos adiante nas próximas análises. O que é curioso, neste caso, é que o processo não se deu entre melodia gravada no fonograma, transcrição e peça final, mas entre transcrição, peça final e revisão da peça final, em um intervalo de tempo de trinta e cinco anos. Também é interessante pensar que a estruturação de 1943, mais conservadora e mais coerente do ponto de vista estrutural, foi criada por um compositor mais amadurecido, chegando já ao final de sua vida, enquanto a versão de 1908, menos coesa no sentido formal mas mais ousada ou menos previsível, tenha sido fruto da imaginação de um compositor jovem e talvez ainda em desenvolvimento.

Na revisão de 1943, a seção B permanece, no âmbito das alturas, igual à melodia da transcrição e da versão de 1908 em ambas as ocorrências no novo arranjo. No entanto, como na parte A, na primeira vez a melodia ocorre somente no registro agudo, e na segunda vez ela ocorre em registro grave, com alguns trechos alternando em região aguda, exatamente como o B da versão de 1908.

A essa estrutura mais fiel à melodia transcrita que a versão do arranjo de 1908, Bartók acrescentou ao final uma coda (compassos 57-71), que nada mais é que a seção B' da versão anterior, apenas realocada para o final; e duas *codetta*s que, como a de 1908, desenvolvem-se a partir do material motívico b. A segunda *codetta* (compassos 49-56) também nada mais é que a mesma *codetta* da versão de 1908; e a primeira *codetta*, menor (compassos 22-27), é uma variação desse trecho, com a transposição cromática do motivo b não terça menor abaixo, mas terça maior acima (compassos 52-56) e uma menor ênfase em sua nota final, que aqui dura dois ao invés de quatro compassos (respectivamente compassos 26-27 na segunda *codetta*, e compassos 53-56 na primeira). A soma dos fatores de transposição de b (terça maior acima, terça menor abaixo) forma uma "simetria diatônica", considerando uma tríade menor formada pelas notas Lá-Dó-Mi, em torno do eixo tônico Dó. É interessante notar, também, outra simetria desse tipo que ocorre, agora, entre as duas versões da peça: o novo arranjo de 1943 tem quase exatamente o dobro de compassos que o arranjo inicial de 1908, este com 36 compassos, aquele com 71.

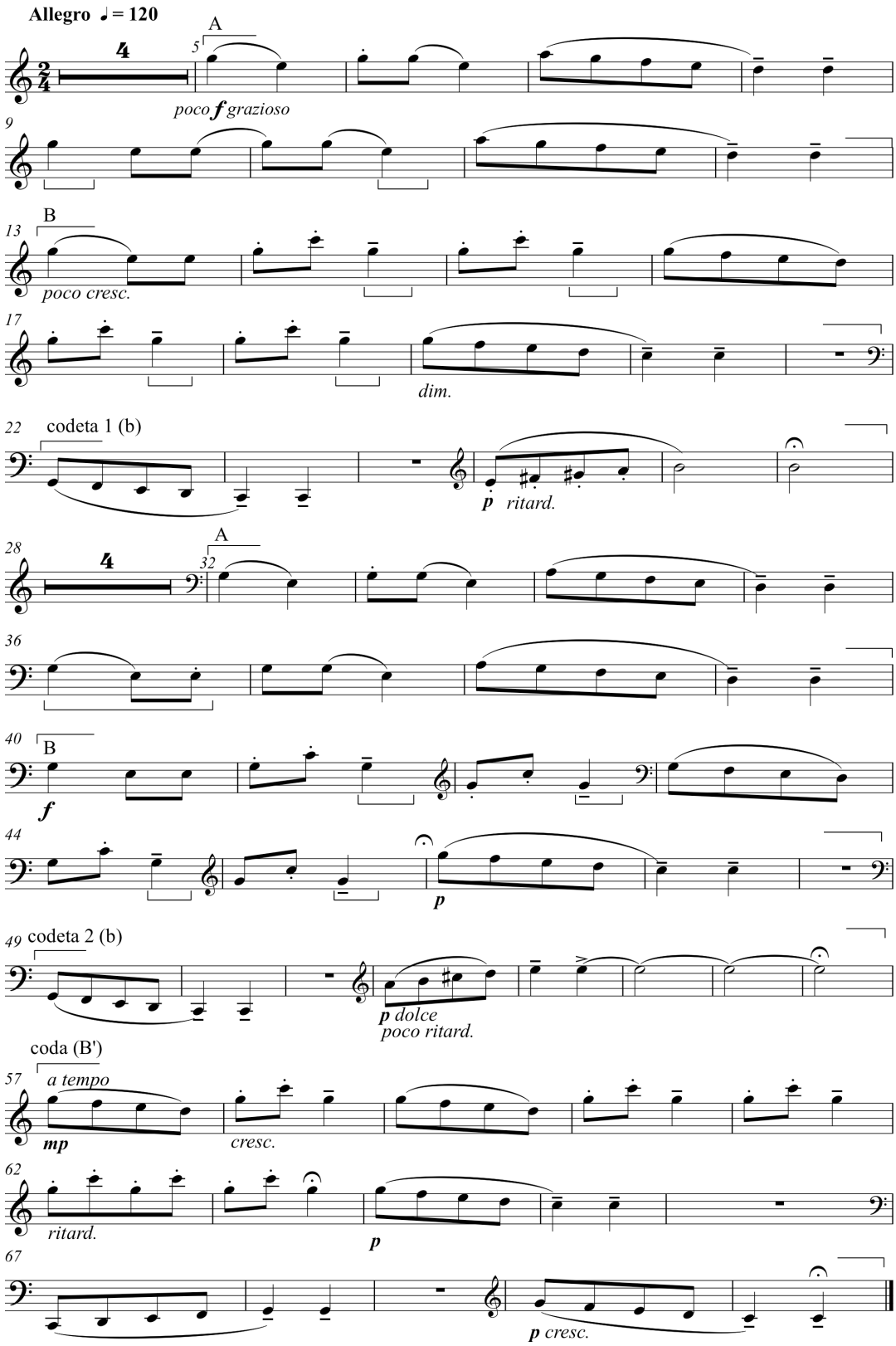

Fig. 40 – Melodia completa na peça na edição revisada pelo compositor. Bartók, *For Children* I:12 (1943).

Em relação à harmonização da melodia, na versão de 1908 o compositor apresenta a seção A afirmando claramente o acorde tônico de Dó maior, prolongando-o pela alternância com o vi grau com sétima (Fig. 41, compassos 1-3). A seção A termina harmonizada com o acorde dominante de V grau com sétima (compasso 4), sem antes passar pelo acorde de preparação cadencial tonal ii, cuja sétima no baixo tem uma função de appoggiatura melódica. O acompanhamento segue, como na peça n.1 da coleção *For Children*, um padrão baseado no *baixo d'Alberti*, com pedal na fundamental da dominante Sol, corroborando o ritmo harmônico que se direciona para o acorde de V grau dominante no quarto compasso.

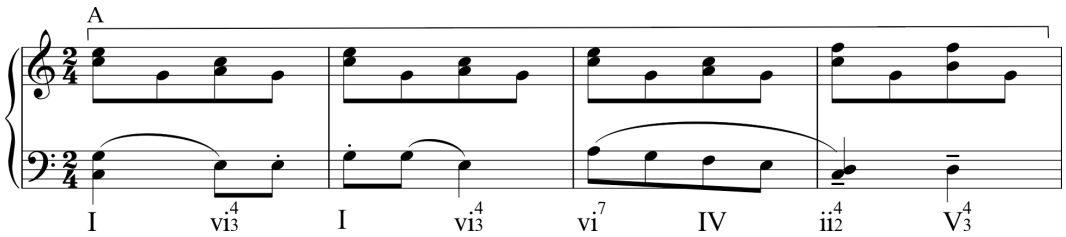

Fig. 41 – Melodia harmonizada na primeira edição da peça, seção A. Bartók, *For Children* I:12 (1908), compassos 1-4.

Na versão de 1943 essa harmonização se manteve inalterada nas duas ocorrências de A, apenas invertendo-se na primeira delas as relações de melodia e acompanhamento nos registros grave e agudo e, com isso, alterando-se a inversão do acorde de V grau, como mostra a Fig. 42 (compassos 8 e 12, segundos tempos). A inversão de registros nessa primeira ocorrência também acarretou na perda da função de *appoggiaura* melódica da sétima do acorde de segundo grau, agora separada da melodia em uma oitava (compassos 8 e 12, primeiros tempos). Com uma introdução de acompanhamento sem a melodia e a parte A original completa (com oito compassos ao invés dos quatro da versão de 1908) em cada uma das ocorrências, a sequência harmônica é repetida três vezes em cada seção.

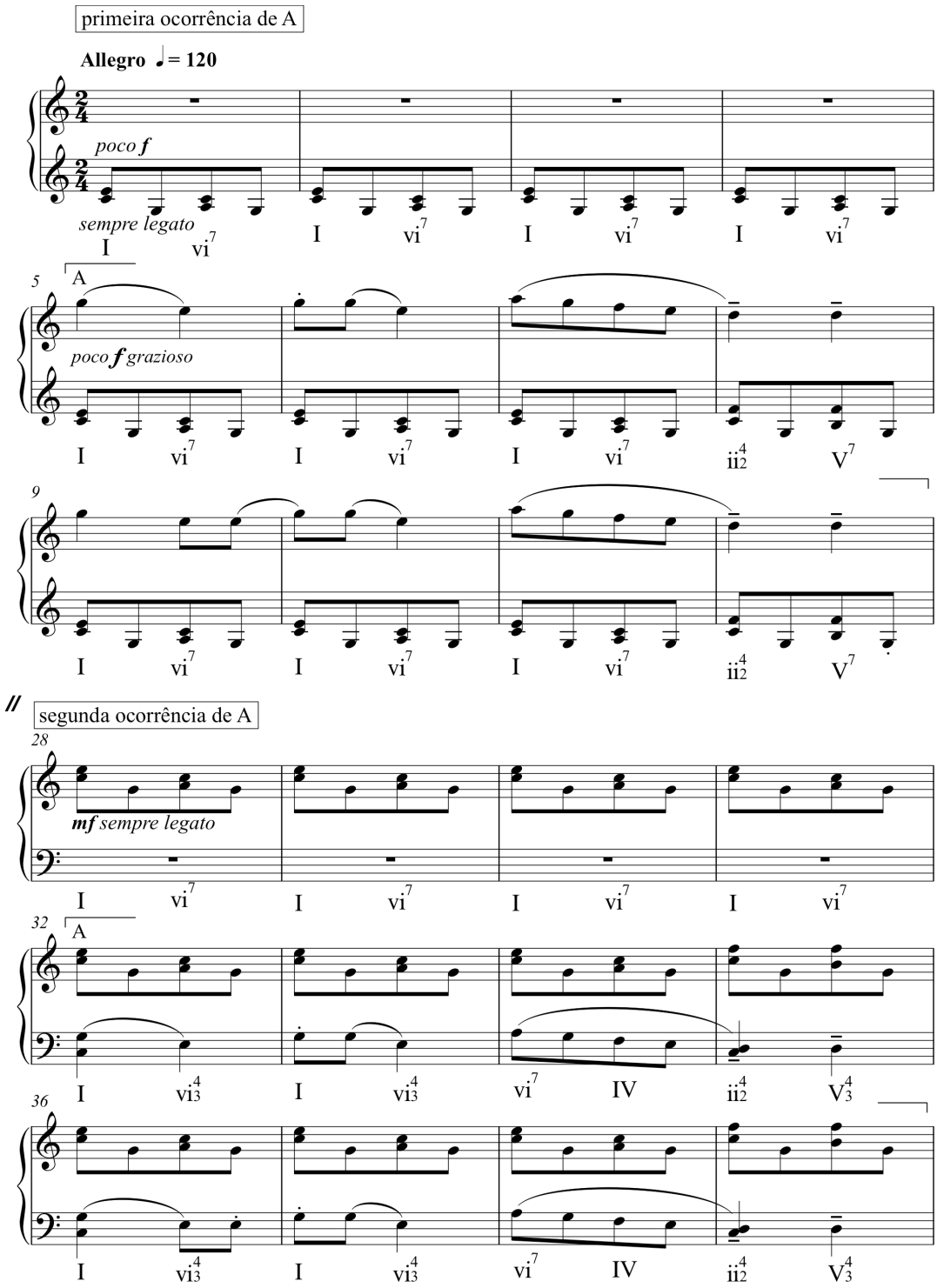

Fig. 42 – Melodia harmonizada na primeira edição da peça, introdução e seção A em suas duas ocorrências. Bartók, *For Children* I:12 (1943), compassos 1-12 e 28-39.

Voltando à versão da peça de 1908, na parte B ocorre uma surpresa harmônica, com a inclusão da sétima menor do acorde tônico maior nos compassos 9-10 (Fig. 43). Essa nota pode ser interpretada tanto como uma mudança local do modo maior para o modo mixolídio, ou como uma mudança de função do acorde, tornando-se a dominante secundária do IV grau que ocorrerá no compasso 13. No entanto, entre a suposta dominante secundária e o acorde de chegada, ocorre outro acorde de I grau com a sétima maior original (compasso 12), melodicamente colocada como se fosse uma lenta appogiatura para as notas do acorde cadencial. Embora, teoricamente, a ocorrência do I grau com sétima maior entre o I com sétima menor e o IV grau invalide a relação de dominante secundária para o IV grau, o fato de haver um movimento cadencial para o acorde de IV grau no final dessa frase deixa realmente dúbia a interpretação tonal ou modal do acorde de Dó maior com sétima menor nos compassos 9-10, e tendemos a imaginar que essa tenha sido mesmo a intenção do compositor. Outra possibilidade de análise, sugerida pela Profa. Dra. Graziela Bortz, é que as notas Sol-Si no compasso 12 pertençam a um acorde de Sol maior, V grau do Dó maior principal, que com a nota Dó na melodia formem uma cadência elidida.

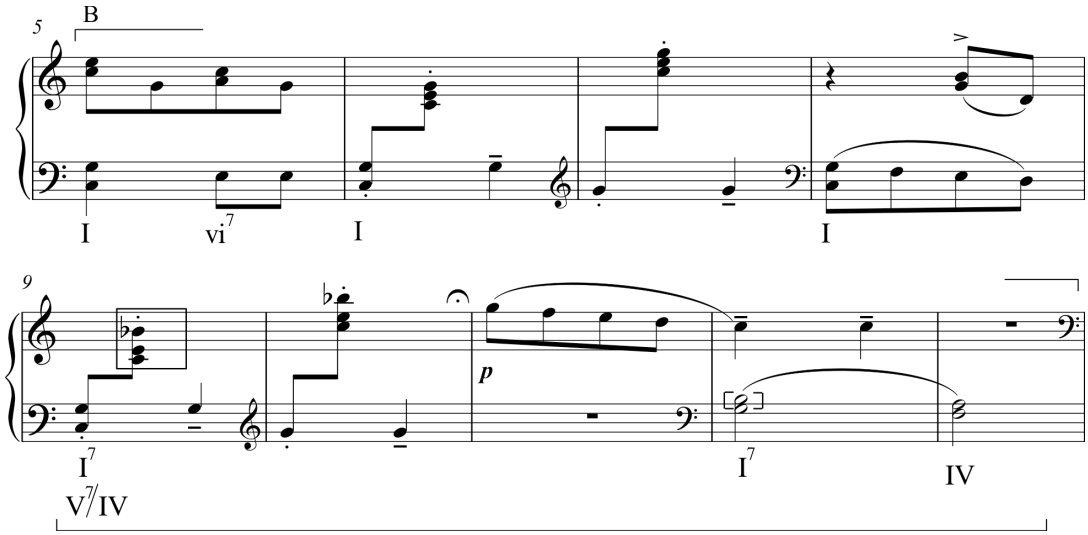

Fig. 43 – Melodia harmonizada na primeira edição da peça, seção B. Bartók, *For Children* I:12 (1908), compassos 5-13.

Como em relação à seção A, a segunda ocorrência de B na versão de 1943 manteve a mesma harmonização, enquanto a primeira foi alterada – aqui, no entanto, mais que na seção A (Fig. 44): nos primeiros três compassos não há o acorde de vi grau nos segundos tempos, e no quarto compasso ocorre um acorde de segundo grau de passagem, gerado pela substituição da nota Ré pela nota Fá no acompanhamento, provavelmente por

uma questão simples de condução de vozes (não chegar à oitava Ré-Ré por movimento paralelo entre as vozes). Na segunda parte de B em sua primeira ocorrência (Fig. 44, compassos 17-21) o acorde tônico maior com sétima menor ocorre apenas uma vez (compasso 18), e não duas como acontece na seção B posterior e na de 1908. Aqui ele também não constrói a possível relação de dominante secundária do IV grau, pois a progressão toma o caminho diferente em direção ao V grau. Pode-se considerar que essa primeira ocorrência de B, assim, apresenta esse acorde de forma mais branda, para depois, na segunda ocorrência de B, desenvolver suas potencialidades. Como aqui não há o IV grau, a única explicação para essa nota nos termos que temos considerado é o empréstimo do I grau com sétima do modo homônimo mixolídio, corroborando a ideia de exploração modal da ambiguidade da melodia original, que, não tendo o 7º grau, realmente deixava margem para ser harmonizada no modo maior ou no modo mixolídio. A segunda ocorrência de B, contudo, restaura a mesma ambiguidade cadencial da versão de 1908.

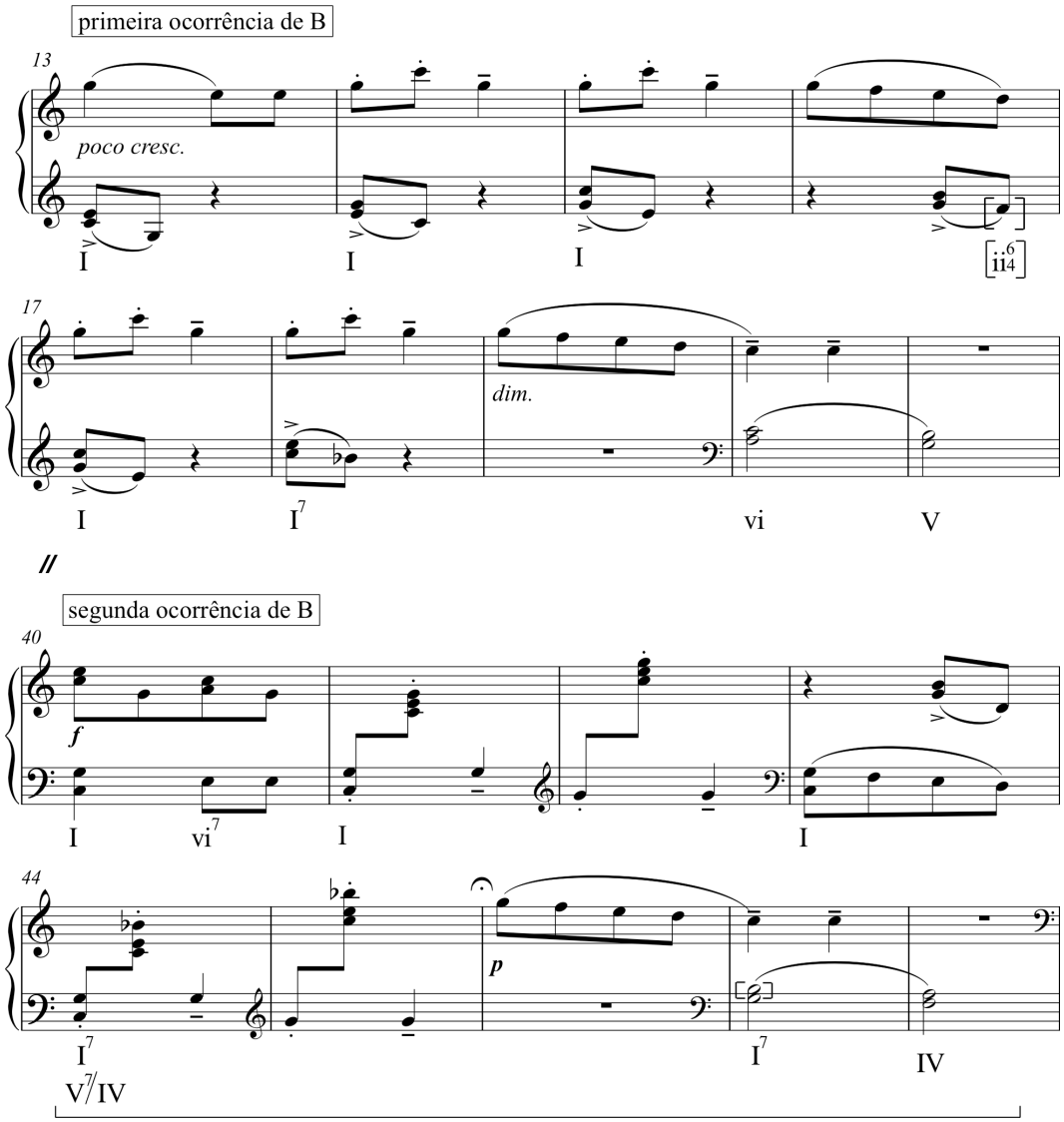

Fig. 44 – Melodia harmonizada na segunda edição da peça, seção B em suas duas ocorrências. Bartók, *For Children* I:12 (1943), compassos 13-21 e 40-48.

Na segunda metade da *codetta* da versão de 1908 (Fig. 45, compassos 17-21), com a transposição cromática do motivo b, a harmonia passeia brevemente pela região do VI grau alterado (maior), reafirmado com uma cadência formada pela sua dominante secundária que, no entanto, é apresentada sem a terça, deixando a sonoridade mais sugerida que propriamente afirmada.

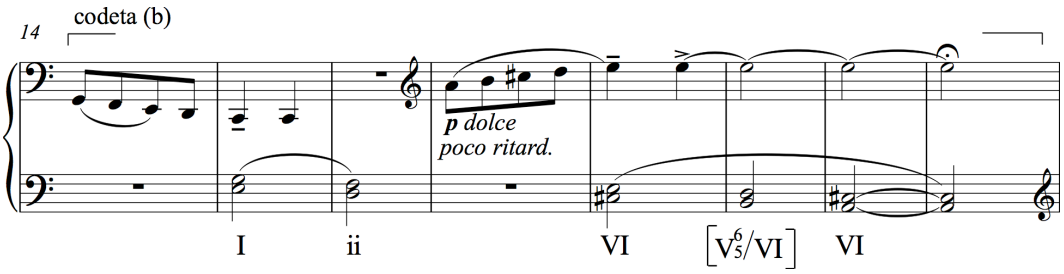

Fig. 45 – Melodia harmonizada na primeira edição da peça, *codetta*. Bartók, *For Children* I:12 (1908), compassos 14-21.

Na revisão de 1943, Bartók manteve a *codetta* de 1908, alterando apenas detalhes de articulação e indicação de andamento (inclusão de pontilhado indicando o término do "poco ritardando" e articulação da segunda nota do compasso 19 na versão de 1908, Fig. 45, e 53 na versão de 1943, Fig. 46), e adicionou uma outra *codetta* expandindo a mesma idéia composicional. Enquanto a *codetta* original, aqui transformada em segunda *codetta*, como vimos, tem uma temporária sugestão do VI grau alterado, a nova primeira *codetta* sugere temporariamente o III grau alterado (maior). Esses elementos (VI e III graus alterados) não se repetem em nenhum outro momento da peça, seja na versão de 1943 ou na de 1908, sendo apenas interlúdios feitos a partir da transposição cromática do motivo b. Na revisão de 1943, assim, o compositor parece expandir simetricamente, de forma diatônica, a ideia germinal da *codetta* da versão de 1908 em torno do eixo da tônica (VI e III graus dispõem-se de forma diatônica simétrica em torno de I).

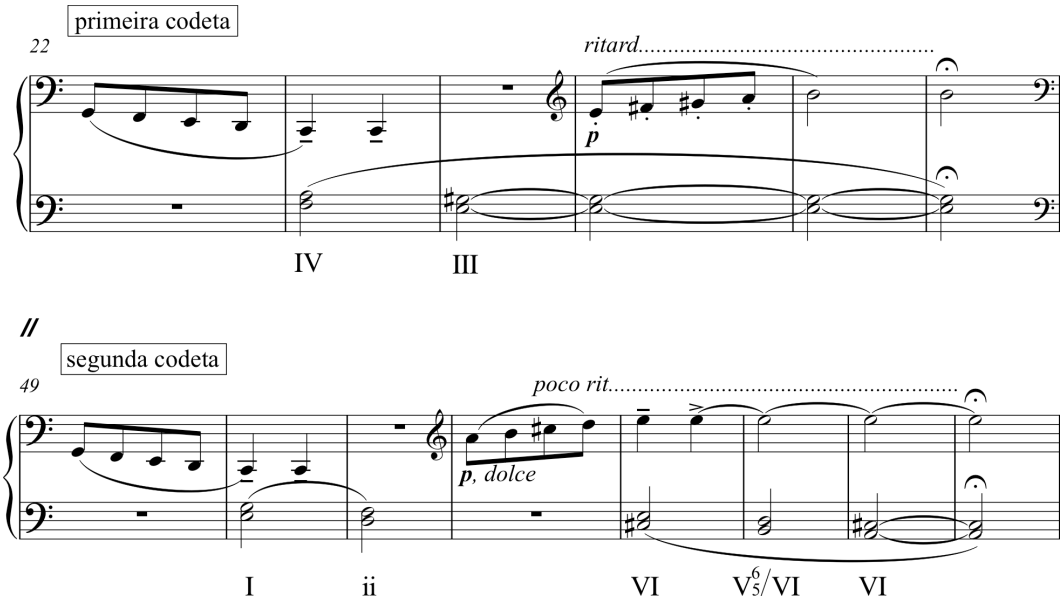

Fig. 46 – Melodia harmonizada na primeira edição da peça, primeira e segunda *codetta*s. Bartók, *For Children* I:12 (1908), compassos 22-27 e 49-53.

Na seção B' de 1908, como na B, o compositor insere o acorde tônico maior com sétima menor, aqui em apenas um compasso (Fig. 47, compasso 25). A possível relação funcinonal de dominante secundária para o IV grau é aqui também mais sutil, apenas sugerida pela memória: ao acorde de Dó maior com sétima menor seguem-se três compassos de seu prolongamento, com ritardando e fermata, para que depois ocorram as notas Lá e Dó, possivelmente ouvidas localmente como terça e quinta do IV grau (compasso 30) em função da repetição da progressão da seção B, mas que logo dissipam essa relação ao se integrarem ao um acorde de ii grau menor com sétima (compasso 31). Esse último padrão motívico é repetido na sequência na coda (compassos 33-34), mas agora as notas Fá-Lá de um acorde de IV grau com sétima, constróem na sequência um acorde de vii grau diminuto, formando ao todo a cadência tonal final IV-vii-I. A peça termina na tríade tônica de Dó maior, com um movimento imitativo entre as vozes superior e inferior reafirmando essa relação entre duas vozes sugerida diversas vezes com as mudanças de registro da melodia.

Na versão de 1943, as sessões B' e coda de 1908 integram, formalmente, uma única coda. As pequenas revisões de notação não alteram o trecho de maneira significativa. Em ambas as versões, portanto, a peça finaliza de maneira igual.

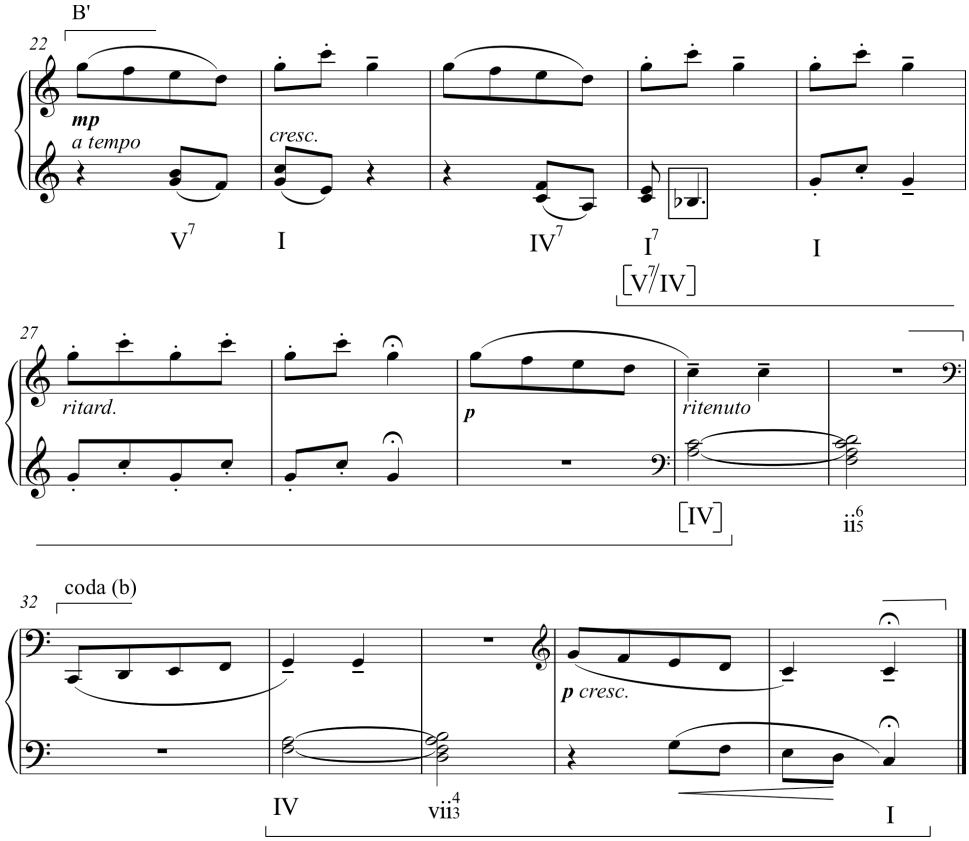

Fig. 47 – Melodia harmonizada na primeira edição da peça, sessões B' e coda. Bartók, *For Children* I:12 (1908), compassos 22-36.

Na comparação entre as versões da peça de 1908 e 1943, vimos que o compositor transferiu a liberdade de lidar com seu original mais para o parâmetro harmônico que para o melódico e o formal. A versão de 1943 recuperou elementos da melodia transcrita pelo compositor, especialmente em relação à sua forma, e utilizou o recurso de duplicar a ocorrência de frases para que cada uma delas pudesse ser apresentada de uma maneira mais "tradicional", ou seja, mais próxima às características intrínsecas da melodia transcrita, e uma segunda ocorrência pudesse inserir mais variações. A expansão da incursão harmônica das *codetta*s, em 1908 restrita ao VI grau, e em 1943 desenvolvida para o III grau em uma *codetta* adicionada, relaciona-se com o estabelecimento de uma relação de simetria diatônica, que valoriza o eixo da tônica. Na versão de 1943, a inclusão da nota Sib, parece mais claramente ligada a um empréstimo do modo Dó mixolídio que à possibilidade de uma sugestão de dominante secundária tonal para o IV grau. Isso também recupera uma das qualidades originais da canção transcrita pelo compositor, pois, como vimos, não possuindo o 7º grau, ela deixava margem para a exploração dessa ambiguidade. De uma forma geral, parece-nos que o compositor de 1943 tem uma preocupação maior em relação à fidelidade ao seu original, talvez em acordo com um dos propósitos dessa coleção, que seria disseminar as composições húngaras – muito embora, como estamos vendo, o compositor pareça usar de certa "originalidade" para conceber seus originais.

***For Children* – Vol. I peça 13: "Runaway Horse" / "Ballad"**

No caso desta peça, tivemos acesso a diversas variantes da melodia: três versões em áudio, gravadas por Béla Vikar (1859-1945), precursor da etnomusicologia húngara e referência para Bartók a seu tempo, disponibilizadas por Lampert (2008); e duas transcrições do compositor: uma de seu caderno de campo, também disponibilizada por Lampert (2008)[54], e outra publicada em seu livro *Hungarian Folk Song* (2002[1924]). Nossas transcrições das melodias gravadas nos fonogramas, aos quais chamaremos de fonograma 1, 2 e 3, consistem nas Figs. 48, 49 e 50, e as transcrições do compositor consistem nas Figs. 51 (caderno de campo) e 52 (versão publicada). Discutiremos inicialmente nossas transcrições, para depois compará-las com aquelas do compositor.

As variantes da melodia transcritas por nós possuem semelhanças motívicas, mas diferenças cruciais: tendo o Ré como nota principal, as melodias dos fonogramas 1 e 2

[54] Referência da autora sobre o original no Museu de Etnologia de Budapeste: "MS fieldbook M.II, fol. 51r."

(Fig. 48 e 49) possuem uma ambiguidade modal entre Ré dórico e eólio, pela presença em ambas tanto da nota Sib como da nota Si♮ como 6º grau. O modo eólio, que tem o Sib como 6º grau, parece mais preponderante, uma vez que o Si♮ corre em ambas as melodias como nota ornamental subordinado à nota Dó, por isso nossa harmonização ambientou-se em Ré eólio. A melodia do fonograma 3 (Fig. 50) também possui uma ambiguidade modal, no entanto, com o 3º grau claramente definido a uma terça maior da tônica, a dubiedade dá-se entre Ré maior e Ré mixolídio, com a presença de ambos os 7os graus Dó♮ e Dó#. Nessa melodia, ambas as notas parecem ter igual importância, portanto nossa harmonização dividiu a melodia em um trecho em Ré mixolídio, e outro em Ré maior. O fato de todas possuírem uma ambiguidade modal, com a alteração de um grau da coleção no decorrer da melodia, no entanto, é uma característica que une essas três variantes.

Motivicamente, estão presentes nas três versões saltos descendentes de quarta na parte A, e saltos ascendentes de quarta na parte B. As melodias dos fonogramas 1 e 2 (Figs. 48 e 49) têm mais semelhanças motívicas entre si, embora tenhamo-nas transcrito com fórmulas de compasso diferentes (3/4 e 2/4 respectivamente), e a primeira delas pareça ser a única que possui, além das partes A e B, uma terceira parte que estaria incompleta no fonograma. As notas de ambiguação modal estão identificadas nas figuras com retângulos, assim como alguns motivos recorrentes, identificados com colchetes inferiores (alguns dividem as frases em pequenos trechos, pois as frases recombinam os motivos de formas diferentes nas três transcrições). Vemos, por esses fatores, que a melodia do fonograma 3 diferencia-se das outras duas de forma mais acentuada.

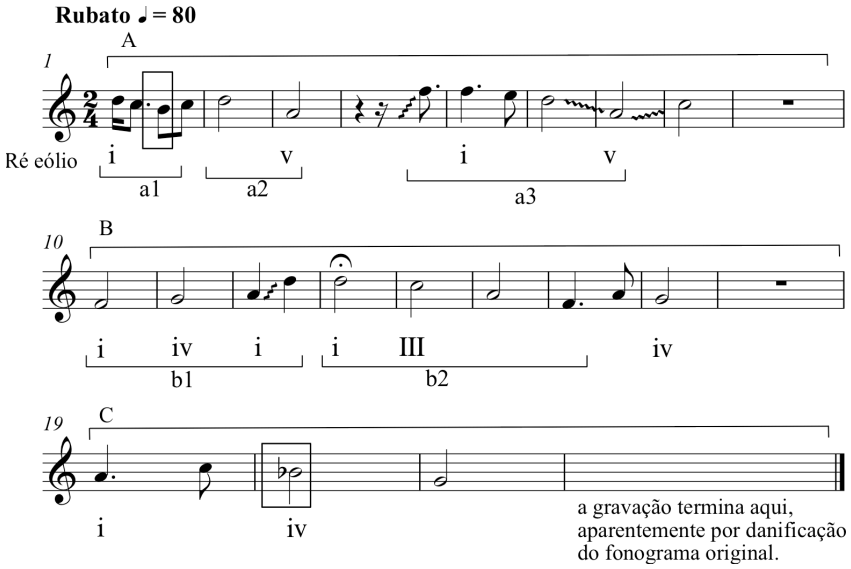

Fig. 48 – "Fonograma 1": nossa transcrição da melodia gravada no fonograma MH 69c, recolhida por B. Vikár em Firtosváralja (Udvarhely). Disponibilizada por Lampert (2008) e presente em variante em Bartók, *For Children* I: 13. A nota final do fonograma era Ré (uma quarta justa abaixo).

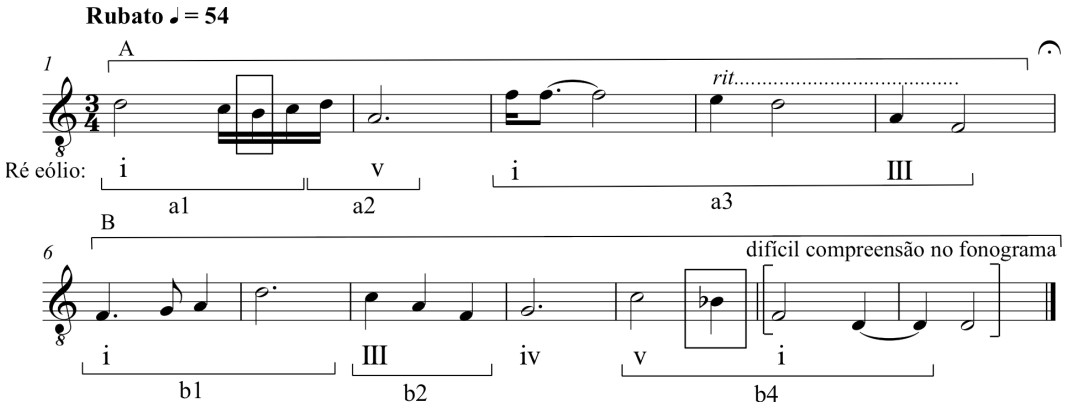

Fig. 49 – "Fonograma 2": nossa transcrição da melodia gravada no fonograma MH 111b, recolhida por B. Vikár em 25 de maio de 1899, cantado por András Vincze em Zentelke (Kolozs). Disponibilizada por Lampert (2008) e presente em variante em Bartók, *For Children* I: 13. O registro sonoro tem o Láb como nota final (uma quarta aumentada abaixo).

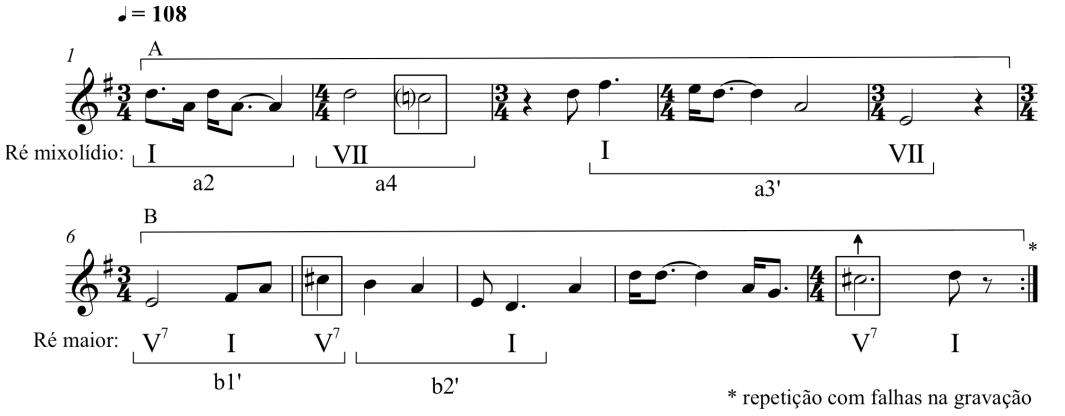

Fig. 50 – "Fonograma 3": nossa transcrição da melodia gravada no fonograma MH 228b, recolhida por B. Vikár em 26 de dezembro de 1899, cantado por Jakab Kelemen em Kecskemét (Pest-Pilis-Solt-Kikskun). Disponibilizada por Lampert (2008) e presente em variante em Bartók, *For Children* I: 13. O registro sonoro tem o Fá como nota final (uma sexta menor abaixo). A seta superior indica afinação alta.

As transcrições de Bartók são melodicamente semelhantes entre si, indicando o mesmo modo e motivos bastante similares, estando a maior diferença no contorno rítmico. Junto à versão publicada no livro *Hungarian Folk Song* (2002 [1926]:74), o compositor indicou como fonte a melodia gravada no fonograma 288b, ou seja, a mesma que transcrevemos na Fig. 50 (fonograma 3). Assumimos, por isso, que a versão do caderno de campo, por ser muito similar, tenha tido como base essa mesma variante, em outra execução. É curioso, no entanto, que, apesar da semelhança motívica, especialmente na parte A, as melodias transcritas pelo compositor não delineiem os mesmos modos que a melodia do fonograma 3 (Fig. 50): enquanto nela, como vimos, há uma ambiguidade entre os modos maior e mixolídio, na transcrição do caderno de campo do compositor

(Fig. 51) o modo inequívoco é eólio, e na transcrição publicada (Fig. 53) o 6º grau é omitido da melodia, resultando na ambiguidade entre os modos eólio e dórico, como nas outras duas variantes da melodia, dos dois outros fonogramas.

Motivicamente, excetuando-se a diferença modal, a parte A das melodias transcritas de Bartók assemelham-se mais à melodia que transcrevemos no fonograma 3 (Fig. 50), mas na parte B a semelhança é maior com a melodia do fonograma 2 (Fig. 49). No entanto, as melodias de Bartók estão em fórmula de compasso binária, o que ocorre somente na melodia do fonograma 1 (Fig. 48). Ritmicamente, os motivos da transcrição publicada do compositor (Fig. 52) assemelham-se mais aos motivos de nossa transcrição do fonograma 3 (Fig. 50), à exceção do motivo b1, que se assemelha mais ao ritmo advindo de nossa segunda transcrição (fonograma 2, Fig. 49). A transcrição do caderno de campo de Bartók (Fig. 52) indica ainda *rubato*, como nossas transcrições dos fonogramas 1 e 2 (Figs. 48 e 49). A transcrição publicada (Fig. 52) indica, ao contrário, *tempo giusto*.

As letras entre as duas fontes também diferem: aquela disponibilizada por Lampert (2008:75) em húngaro e inglês junto à transcrição de campo do compositor advém, segundo ela, da melodia gravada que transcrevemos na Fig. 49; a versão publicada possui somente versão em húngaro, no entanto com outras palavras, talvez advindas de outra variante.

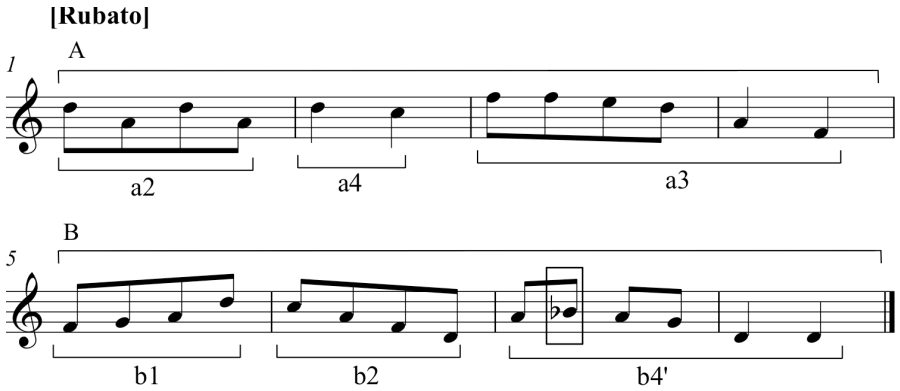

Fig. 51 – Transcrição de Bartók para variante da melodia, proveniente de seu caderno de campo e disponibilizada por Lampert (2008:75). Anotações das sessões foram feitas por nós. A letra, na tradução para o inglês (Lampert, 2008:75), letra advinda da variante transcrita na Fig. 49, conforme a autora), é: "A lad was killed / For his sixty florins, / They threw him in the Danube / For his chestnut horse." A nota final original era Lá (uma quinta acima).

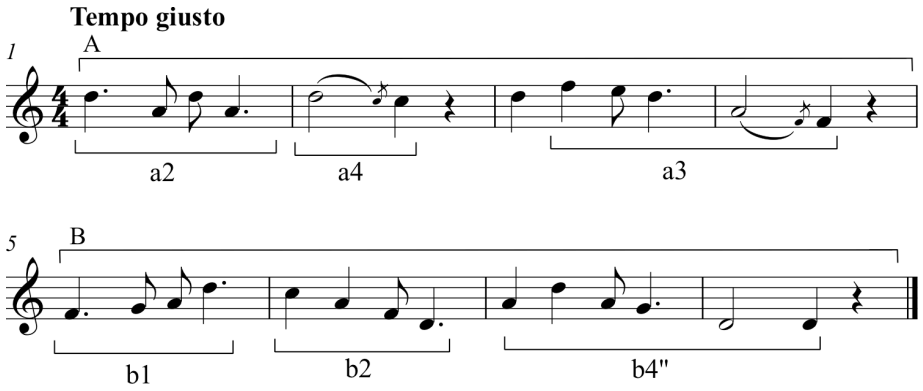

Fig. 52 – Transcrição de Bartók para variante da melodia, publicada em seu livro *Hungarian Folk Music* sob numeração 275a (2002[1924]:74) e identificada por Lampert (2008:75). Bartók indica como fonte da sua transcrição o fonograma 288b, o mesmo de nossa transcrição na Fig. 50. A nota final original era Sol (seguindo seu padrão de organização das melodias). Anotações das sessões foram feitas por nós. A letra nesta fonte está só em húngaro, mas difere da notação daquela da Fig. 61.

Ambas as melodias das transcrições de Bartók parecem resultar de cruzamentos entre elementos das três variantes dos fonogramas, possivelmente somadas a outras versões conhecidas pelo compositor. A diferença mais radical presente na transcrição do caderno de campo é a falta de ambiguidade modal. A transcrição publicada, no entanto, retomou essa ambiguidade presente nas três melodias gravadas de forma diferente: ao invés de incluir notas diferentes para o mesmo grau, nessa versão a ambiguidade é causada pela ausência do mesmo grau definidor do modo. Em um primeiro momento, isso parece ser um recurso intencional do compositor para tornar a melodia mais adaptável a diferentes harmonizações, no entanto esse raciocínio é refutado quando analisamos a melodia efetivamente utilizada na peça da coleção *For Children*, que inclui o 6º grau como na transcrição do caderno de campo.

É ainda interessante que o ritmo da transcrição publicada, provavelmente posterior à versão do caderno de campo[55], possua síncopas e detalhes rítmicos que inexistem na versão do caderno de campo. Considerando a hipótese de ambas terem a(s) mesma(s) fonte(s) original(is), outra vez vemos o compositor retomar elementos de complexidade na notação que havia inicialmente ignorado.

A versão efetivamente utilizada na peça da coleção *For Children* baseia-se na transcrição publicada do compositor, com algumas alterações (Fig. 53). A revisão de 1943 não alterou alturas nesta peça, portanto limitaremos nossa análise à versão de 1908.

[55] Infelizmente não tivemos acesso a documentos que comprovem as datas de elaboração das duas versões, baseamo-nos na hipótese mais provável de que a transcrição do caderno de campo tenha sido feita de fato em campo na primeira década do século XX, ou em uma primeira versão com o auxílio dos fonogramas, e que a transcrição publicada em 1924 tenha sido feita em revisão posterior.

Os pontos alterados tecem relações motívicas com os trechos correspondentes da versão da melodia transcrita no fonograma 2 (Fig. 49). A forma da peça final é ABAB, repetindo o padrão da melodia do fonograma 3 (Fig. 50). Como as partes A e B ocorrem duas vezes alternadamente de forma idêntica, invertendo apenas o registro em que ocorrem (AB iniciais no registro grave; AB finais no registro agudo, com acompanhamentos no registro oposto), as marcações foram feitas apenas na primeira ocorrência. Na segunda metade de B (Fig. 53, compassos 7 e 16), o compositor inseriu a nota Sib como única ocorrência do 6º grau, definindo o modo como Ré eólio. A inclusão desse grau, omitido na transcrição publicada, refuta o argumento de que Bartók teria intencionalmente omitido a ocorrência do 6º grau em suas transcrições com a intenção de ampliar as possibilidades de harmonização da melodia. A presença do 6º grau bem definido na peça, contudo, contraria uma característica presente em todas as transcrições (nossas e do compositor): a ambiguidade entre dois modos, seja por excesso ou ausência de graus definidores.

Elementos ao longo da peça sugerem o rubato e o caráter dramático da melodia, cuja letra original narra um roubo seguido de assassinato (vide legenda da Fig. 51): expressões como *molto espressivo*, *molto sostenuto;* articulações em *tenuto* e alterações de dinâmica; a presença de um pedal harmônico, que discutiremos adiante. Esses elementos corroboram a indicação de *rubato* atribuída à melodia em nossas transcrições dos fonogramas 1 e 2 (Figs. 48 e 49), e na transcrição do caderno de campo do compositor (Fig. 51). No entanto, não há uma alusão clara à liberdade de tempo, pelo contrário: a partitura tem a indicação *andante* em seu início, o que vai ao encontro da indicação de *tempo giusto* presente na transcrição publicada do compositor (Fig. 52). A despeito dessa indicação de tempo, contudo, a interpretação pianística usada como referência neste trabalho (Jenö Jandó, 2005) possui grande liberdade expressiva do tempo, o que indica que o intérprete provavelmente teria conhecimento de uma variante da canção original com a característica *rubato*, e agregou à peça essa qualidade ali apenas sugerida pelas figuras supracitadas. Ao final da peça há a indicação *attaca (ad. lib.)*, sugerindo sua fusão com a peça seguinte; esse elo é estabelecido pela semelhança temática musical e pelo conteúdo da letra, tratado contudo de forma bastante diferente na peça seguinte: a situação cômica do roubo mal-sucedido de um ganso[56].

[56] Não analisamos essa peça, chamada sugestivamente de "To Cook a Goose", pois não tivemos acesso a gravações da melodia tradicional utilizada pelo compositor.

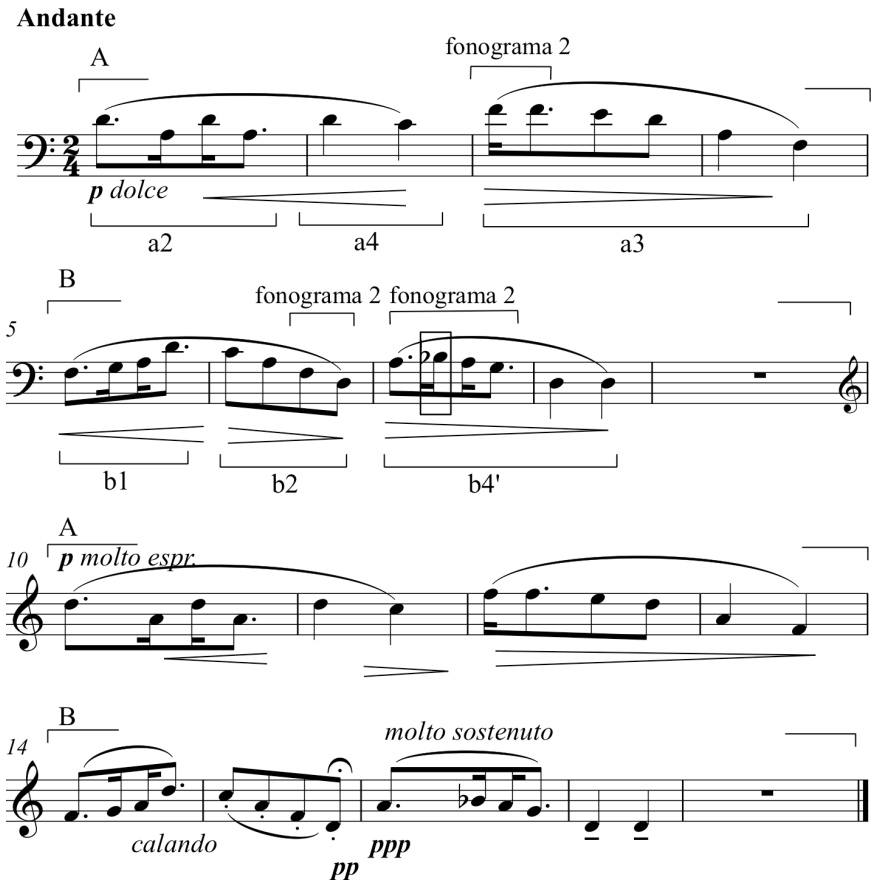

Fig. 53 – Melodia completa na peça na primeira edição. Bartók, *For Children* I:12 (1908).

Harmonicamente, o compositor explora não apenas a ambiguidade modal entre os modos eólio e dórico presentes em outras versões da melodia (fonogramas 1 e 2 e transcrição do caderno de campo), como expande essa idéia para a utilização, também, de acordes dos modos homônimos maior e menor e até a sugestão de uma coleção octatônica. Em relação à textura, há um adensamento do início para o final: no começo a melodia é apresentada com acompanhamento simples, espaçado e homogêneo, que vai se tornando mais complexo harmonicamente até tornar-se polifônico perto do fim (compassos 11-16), e então rapidamente diluir-se. A melodia tem sua primeira ocorrência no registro grave, com acompanhamento feito pelas vozes superiores, e na sua repetição essas funções são espelhadas: a melodia ocorre no registro agudo e o acompanhamento no grave.

A variação harmônica ocorre analogamente de forma crescente em intensidade: as partes A e B iniciais são harmonizadas com um pedal nas notas Fá e Lá: essas notas representam respectivamente a terça e a quinta de um acorde de i grau com sétima que é delineado pela melodia entre os compassos 1-7 (Fig. 54). Nos compassos 7-9, essas notas tornam-se a quinta e a sétima de acordes de VI e vi graus, apresentados em sequência,

retomando no parâmetro harmônico a ambiguidade, presente no parâmetro melódico nos fonogramas 1 e 2 e na transcrição do caderno de campo do compositor, entre o modo dórico (VI grau, com a nota Si♮) e eólio (vi grau, com a nota Sib). Entre esses acordes forma-se a tríade de IV grau com sétima, pertencente ao modo dórico, modo este que se mantém até o compasso 11, como veremos adiante. É interessante notar que o modo delineado pela melodia, eólio, ocorre em um primeiro momento com menor destaque na harmonia, que permanece mais tempo no acorde de vi° grau do modo dórico, apresentado com sua sétima.

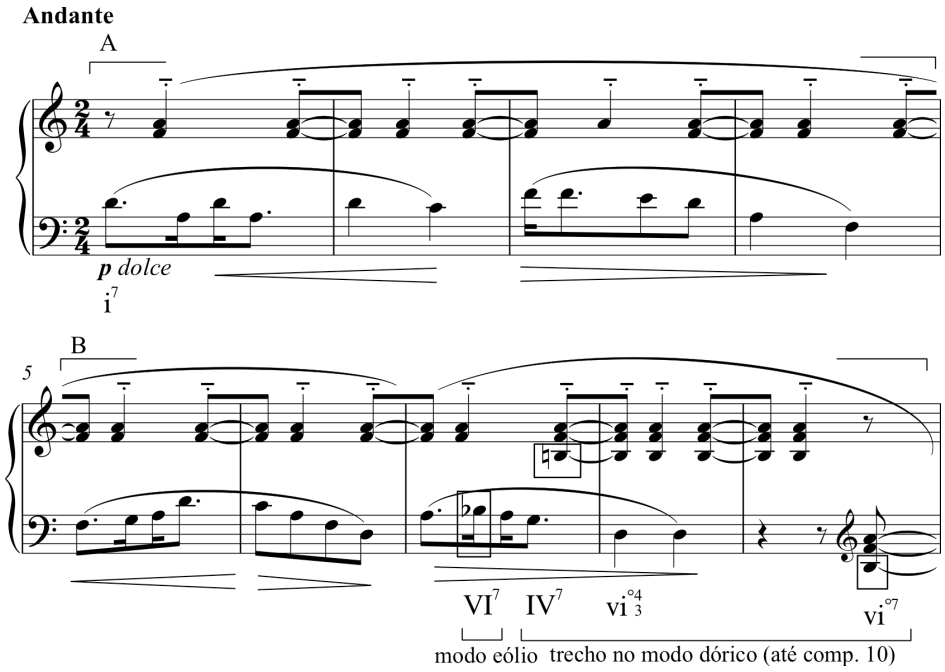

Fig. 54 – Melodia harmonizada na primeira edição da peça, sessões A e B iniciais. Bartók, *For Children* I:13 (1908), compassos 1-9.

Nos compassos 11-13 (Fig. 55) o conflito entre os campos harmônicos modais dórico e eólio se intensifica, com a presença ora do Si♮, ora do Sib. Esse embate entre os modos é transposto, aqui, da parte B, onde ocorreu anteriormente nos compassos 7-9 (Fig. 54), para a parte A da melodia, que não possui o 6° grau, em sua segunda ocorrência. Nesse trecho, no compasso 12, é incluído ainda um acorde alterado de V grau maior, configurando-se como uma dominante emprestada das tonalidades homônimas de Ré maior ou menor (consideramos a nota Mi da voz superior como parte do acorde, o Fá que o antecede no compasso 12 uma nota ornamental de suspensão). Esse acorde forma uma cadência de engano para o VI grau de Ré eólio, agora ouvido localmente como Ré menor em função da presença do acorde maior de dominante (V).

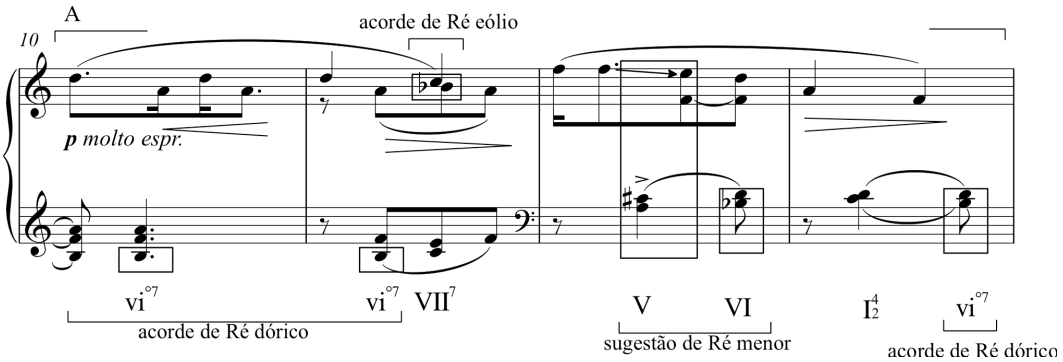

Fig. 55 – Melodia harmonizada na primeira edição da peça, segunda ocorrência de A. Bartók, *For Children* I:13 (1908), compassos 10-13.

A primeira parte da seção B final, entre os compassos 14-15 (Fig. 56), enfatiza o modo eólio, com uma sucessão de acordes de seu campo harmônico que possuem a nota Sib; contrapondo-se assim com os compassos 8-10, que haviam delineado o modo dórico pela presença do Si♮. No compasso 16 um novo campo harmônico é sugerido, com a inclusão do acorde de Ré maior com sétima maior, representando o I grau com sétima do modo homônimo maior. No mesmo compasso, adiante, o compositor constrói o acorde de curta duração Dó#-Fá-Sib-Sol, que, tendo notas tanto do campo harmônico de Ré menor ou eólio (Sib) quanto de Ré maior (Dó#), pode ser entendido como parte de uma coleção octatônica Dó#-(Ré)-(Mi)-Fá-Sol-(Láb)-Sib, cujas notas ausentes, exceto o Láb, estão presentes na peça em outros momentos. Analogamente, as outras notas definidoras dos modos (maior, menor, eólio e dórico) que ocorrem na peça, Si♮ (dórico e menor), Dó♮ (dórico e menor) e Fá# (maior), poderiam imaginariamente pertencer a outra octatônica: Dó-(Ré)-(Mib)-(Fá♮)-Fá#-(Sol#)-(Lá)-Si. A peça termina com o acorde ambíguo de I grau sem a terça, deixando sem resolução a definição modal da peça.

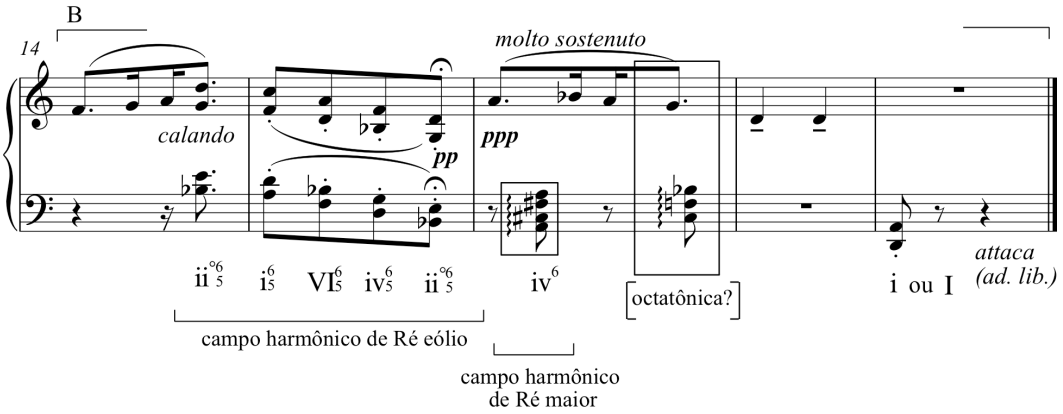

Fig. 56 – Melodia harmonizada na primeira edição da peça, segunda ocorrência de B. Bartók, *For Children* I:13 (1908), compassos 14-18.

É interessante notar que, em uma macro-estrutura, entre os compassos 7-18 (do final da primeira ocorrência de B à metade da segunda ocorrência de B, passando pela segunda ocorrência de A), há duas grandes sessões, nas extremidades desse trecho (compasos 7-10 e 14-15 respectivamente) que delineiam claramente os modos dórico e eólio, respectivamente (Fig. 57). Entre elas encontra-se, como se fosse um eixo de simetria, uma seção intermediária em que esses modos se cruzam (compassos 11-13). Justamente nesse trecho intermediário de emaranhamento dos modos ocorre o único padrão imitativo no acompanhamento: considerando a nota superior dos acordes de acompanhamento, nos compassos 11 e 13 temos as duas partes constituintes do motivo b4' (vide Fig. 53), estando a primeira delas invertida e transposta; entre elas, como se também fosse um eixo de simetria, estão as notas Dó#-Ré no compasso 12, que são as mesmas notas de finalização da melodia conforme o fonograma 3 (Fig. 50, último compasso).

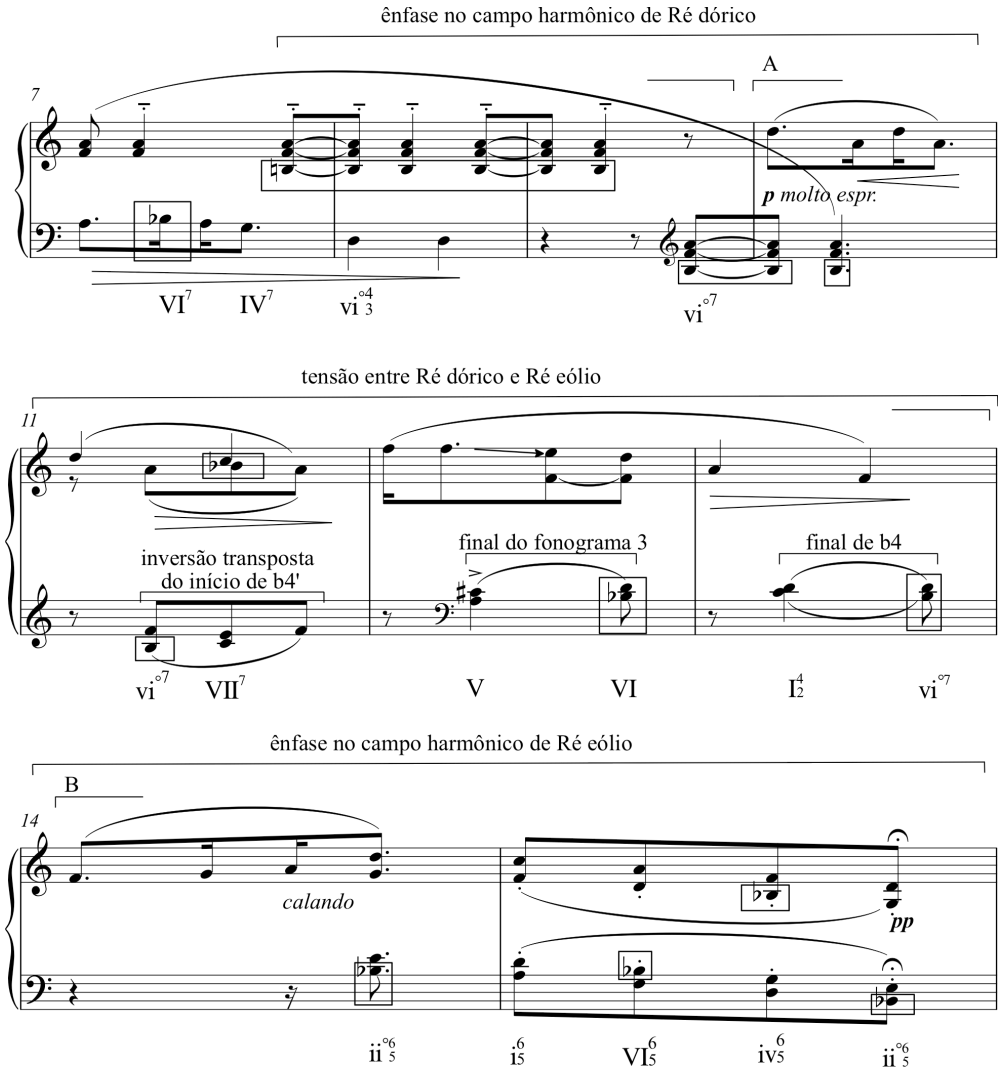

Fig. 60 – Simetria entre oposição dos campos harmônicos modais na edição da peça. Bartók, *For Children* I:13 (1908), compassos 7-15.

Vimos que, nesta peça, o compositor retirou o sentido de ambiguidade modal da melodia, fazendo a opção clara por um modo em sentido horizontal, realocando porém essa ambiguidade no parâmetro harmônico ou vertical. Nessa nova perspectiva, ele incluiu não apenas de acordes dos modos eólio e dórico antes contemplados pela melodia em diversas fontes (fonogramas 1 e 2, transcrição do caderno de campo), mas também os modos homônimos menor e maior. Vimos também que as notas que definem esses modos podem integrar duas coleções octatônicas diferentes, e que uma delas parece ter sido base para a construção do penúltimo acorde da peça, sugerindo essa reorganização das notas-pivô da melodia sob outra abordagem. Ao terminar a peça com um acorde tônico sem a terça, contudo, o compositor enfatizou a permanência da ambiguidade modal desenvolvida ao longo da peça, de forma similar ao que ocorria em todas as fontes da melodia original que analisamos (não havia em nenhuma delas a resolução clara em um ou outro modo). Percebemos estruturas simétricas na construção da peça, com a ocorrência espelhada de AB nos registros grave e depois agudo, e com o eixo da tensão entre as notas Sib e Si♮ como possível centro de uma simetria formal entre trechos nos modos eólio e dórico respectivamente.

***For Children* – Vol. I peça 15: "Hometown" / sem título**

Tivemos acesso, aqui, a somente um fonograma, transcrito na Fig. 58, à transcrição do caderno de campo do compositor (Lampert, 2008:76[57]), que consiste na Fig. 59, e à versão publicada no livro *Hungarian Folk Song*, Fig. 60, que a autora menciona ser uma variante (as palavras em húngaro são de fato diferentes nas duas transcrições). As três transcrições são bastante similares em relação às alturas: todas delineiam claramente o modo maior, tendo o Ré como nota principal, possuem forma arquitetônica ABBA, com frases de quatro compassos cada e padrões rítmicos similares. As três transcrições também são unânimes em relação à regularidade da pulsação, que notamos *andante* e o compositor *tempo giusto* segundo seu sistema de classificação. Esses elementos apontam para a caracterização da melodia tradicional como de estilo novo. Em nossa transcrição (Fig. 58) e na do caderno de campo do compositor (Fig. 59), todos os compassos são binários, muito embora, outra vez, Bartók não note a fórmula de compasso. Na versão publicada (Fig. 60), contudo, ele alterou o último compasso de cada frase para ternário, possivelmente como forma de acentuar as cesuras entre as frases e de

[57] Referência da autora sobre o original no Museu de Etnologia de Budapeste: *MS field book* M.III, fol. 35r.

acordo com a variação de compassos que ele apontou ser típica das melodias húngaras. Nossa transcrição possui síncopas, que estão ausentes em ambas as versões do compositor, no entanto os motivos rítmicos são muito semelhantes, ocorrendo poucas discrepâncias: no compasso 5 de nossa transcrição (Fig. 58) notamos quatro colcheias; na transcrição do caderno de campo (Fig. 59), no mesmo trecho, Bartók notou quatro colcheias na primeira vez, e duas colcheias e uma semínima na repetição da frase; na versão publicada (Fig. 60), optou pelo padrão de duas colcheias e semínima, padronizando ritmicamente todas as frases.

No âmbito das alturas, a única diferença entre as três versões é a primeira nota do penúltimo compasso de A (compassos 3 e 11 em todas as transcrições): um Lá em nossa transcrição e naquela publicada pelo compositor, e um Fá# na versão do caderno de campo. Afora as síncopas, essas diferenças estão marcadas nas figuras com colchetes, em relação ao padrão rítmico, e com o enquadramento das notas inconstantes.

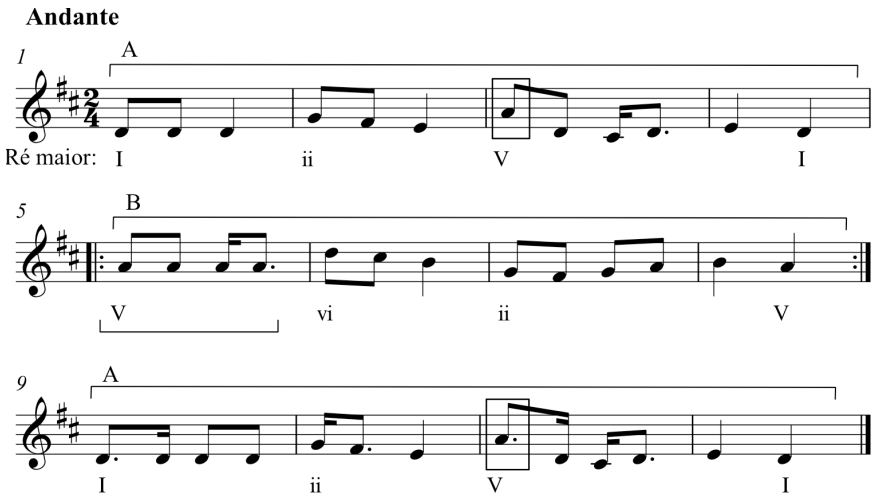

Fig. 58 – Nossa transcrição da melodia gravada no fonograma MH 989c, recolhida por Bartók em abril de 1907, cantado por Etel Németh (17 anos) em Felsöiregh (Tolna). Disponibilizada por Lampert (2008:76) e utilizada em Bartók, *For Children* I:15. O registro sonoro tem o Dó# como nota final (um semitom abaixo).

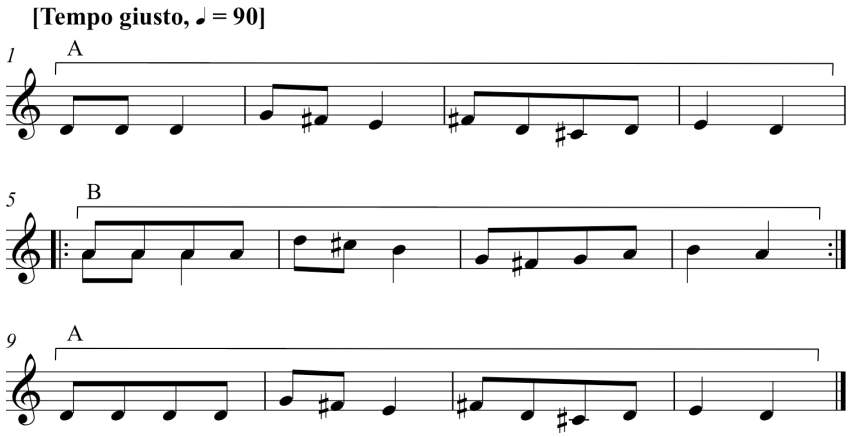

Fig. 59 – Transcrição de Bartók para a melodia arranjada na peça *For Children* I:15, proveniente do caderno de campo do compositor e disponibilizada por Lampert (2008:76). A transcrição original tem o Dó como nota final (um tom abaixo). Anotações das sessões foram feitas por nós. A letra, na tradução para o inglês (Lampert, 2008:76), é: "Teeny-weeny is the street of Istvánd, / Something is still there that lures my heart; / Coming and going I pass there Always, / But my little one is still far away."

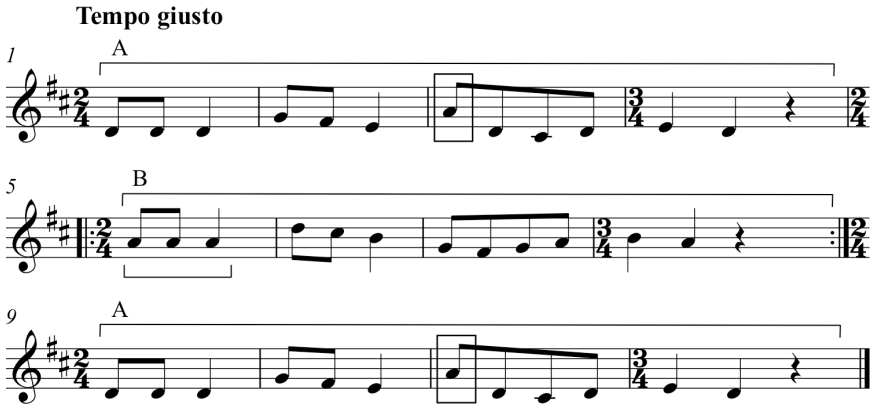

Fig. 60 – Transcrição de Bartók para a melodia arranjada na peça *For Children* I:15, publicada no livro *Hungarian Folk Song* sob o número de catalogação 121 (Bartók, 2002:34), identificada por Lampert (2008:76) como uma variante da melodia da Fig. 59.

As versões da peça final de 1908 e 1943 não possuem diferenças de alturas, portanto consideraremos aqui apenas a primeira edição – vale notar contudo uma diferença curiosa entre as duas: a publicação de 1908 não possuir armadura de clave e ter todos os acidentes ocorrentes, enquanto a segunda apresenta escrita convencional com armadura de clave. Talvez, em 1908, Bartók quisesse distanciar-se da notação do sistema tonal, deixando mais livre a interpretação harmônica da peça; em 1943 a "batalha" contra a interpretação tonal já estaria ganha, e o compositor poderia simplesmente adotar uma escrita que facilitasse a leitura para as crianças às quais a coleção é direcionada.

A melodia efetivamente utilizada na peça (Fig. 61) assemelha-se, curiosamente, mais à nossa transcrição (Fig. 58) que àquelas do compositor (Figs. 59 e 60), excetuando-

se as síncopas, que Bartók manteve ausentes. A melodia da peça expande a forma inicial ABBA com a inclusão de outras sessões B e A no final, resultando na forma ainda arquitetônica ABBABA. As frases ABB iniciais e o último B apresentam exatamente o ritmo de nossa transcrição sem as síncopas, e as duas últimas ocorrências de A possuem uma pequena variação em seus primeiros compassos, marcados com colchetes inferiores na Fig. 61 (compassos 13 e 21), substituindo o padrão de duas colcheias e uma semínima por quatro colcheias, de forma análoga à diferença rítmica do primeiro compasso de B na transcrição do caderno de campo do compositor (Fig. 59) em relação às outras duas transcrições (Figs. 58 e 60). As alturas são as mesmas que ocorrem nas transcrições nossa e do compositor, com o Lá ao invés do Fá# no penúltimo compasso das frases A em todas as suas ocorrências. Aqui parece-nos claro que Bartók tenha tido a melodia do fonograma como referência na composição da peça.

Ao contrário das peças da coleção analisadas anteriormente, nessa a melodia ocorre sempre no mesmo registro médio-agudo, talvez como uma forma de variação textural da coleção.

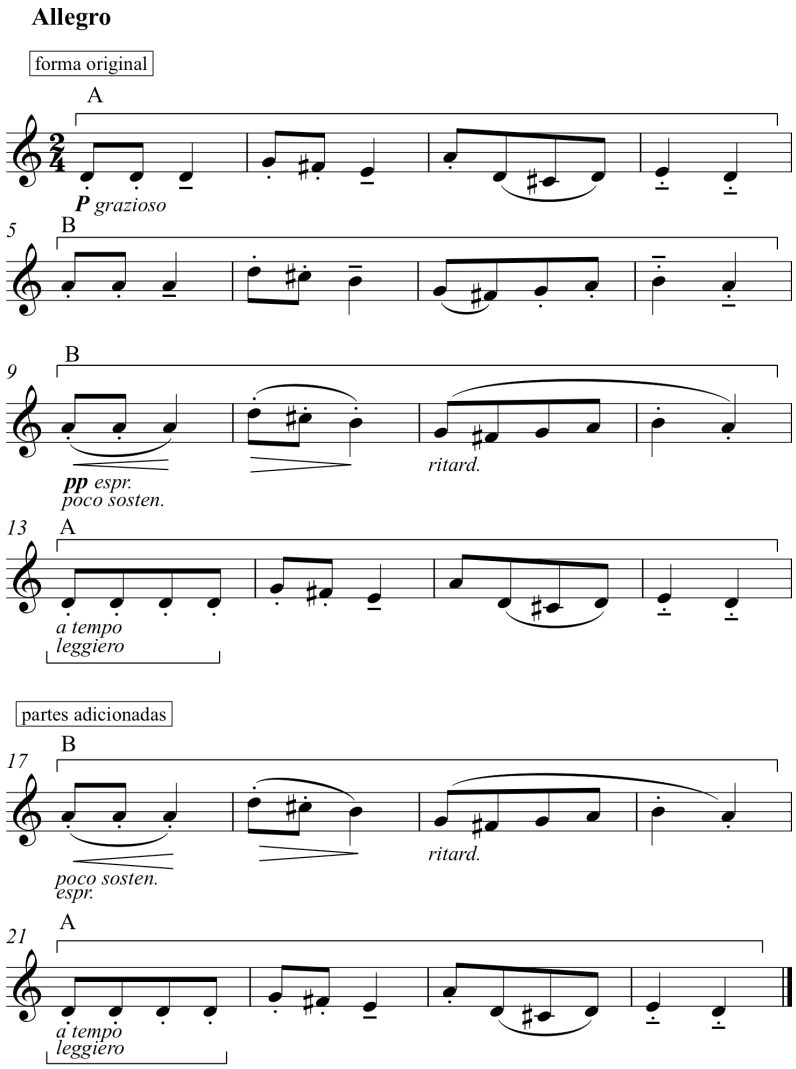

Fig. 61 – Melodia completa na peça na primeira edição. Bartók, *For Children* I:15 (1908).

A frase A de abertura da peça é harmonizada de acordo com a harmonia implícita que notamos em nossa transcrição, contudo com a adição de sétimas aos acordes de ii e I graus (Fig. 62). Eles são colocados de forma sincopada nos três primeiros compassos, causando movimento e acentuando suas tensões (as sétimas referidas). O acorde de V grau é o único que ocorre em tempo forte, intensificando a sensação cadencial.

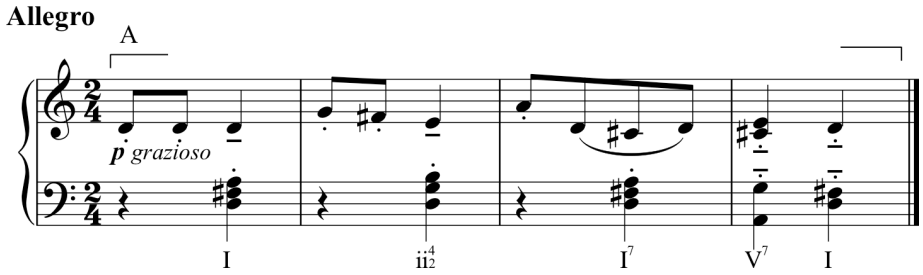

Fig. 62 – Acompanhamento de A conforme harmonia implícita da melodia. Bartók, *For Children* I:15 (1908), compassos 1-4.

A partir da primeira ocorrência de B, contudo, essa estabilidade harmônica tonal é deixada para trás: no compasso 7 o compositor inclui um acorde quartal construído com notas ordenadas do círculo das quartas: Mi-Lá-Ré-Sol (Fig. 63), que acontece somente uma vez na peça. Desse ponto até o final da peça, Bartók inclui algumas notas e até acordes pertencentes ao campo harmônico homônimo menor, construídos pela substituição do Si♮ pelo Sib e do Dó# pelo Dó♮, marcados na Fig. 63, nos compassos 12, 14, 20 e 22 (as setas na figura indicam notas auxiliares, apontando para as notas principais consideradas na análise). Nesse contexto, o Mi# que ocorre no compasso 8, pode ser entendido localmente como uma nota de passagem com função cadencial para o Fá# do baixo do segundo tempo do mesmo compasso, em macro-estrutura pode ser enharmonizado para Fá♮, completando todas as notas do modo homônimo menor. Além disso, considerando-se essa enharmonia, o acorde ali formado, Si-Ré-Fá-Lá, pode ainda ser visto como um vi grau meio-diminuto proveniente do modo homônimo dórico ou menor melódico. A melodia termina com uma cadência tonal clara que restabelece o Ré maior como modo inequívoco da peça.

Vimos assim outra vez que Bartók inseriu na harmonização de uma melodia de modo claramente definido, notas advindas de pelo menos um outro modo homônimo e colocou ainda localmente um acorde quartal que se relaciona teoricamente ao pentatonismo. Novamente notamos que o compositor procurou primeiro apresentar as qualidades intrínsecas à melodia, com harmonização tonal ordinária na primeira frase, para depois inserir as notas adicionadas ao modo principal, restabelecendo a estabilidade tonal no final da peça.

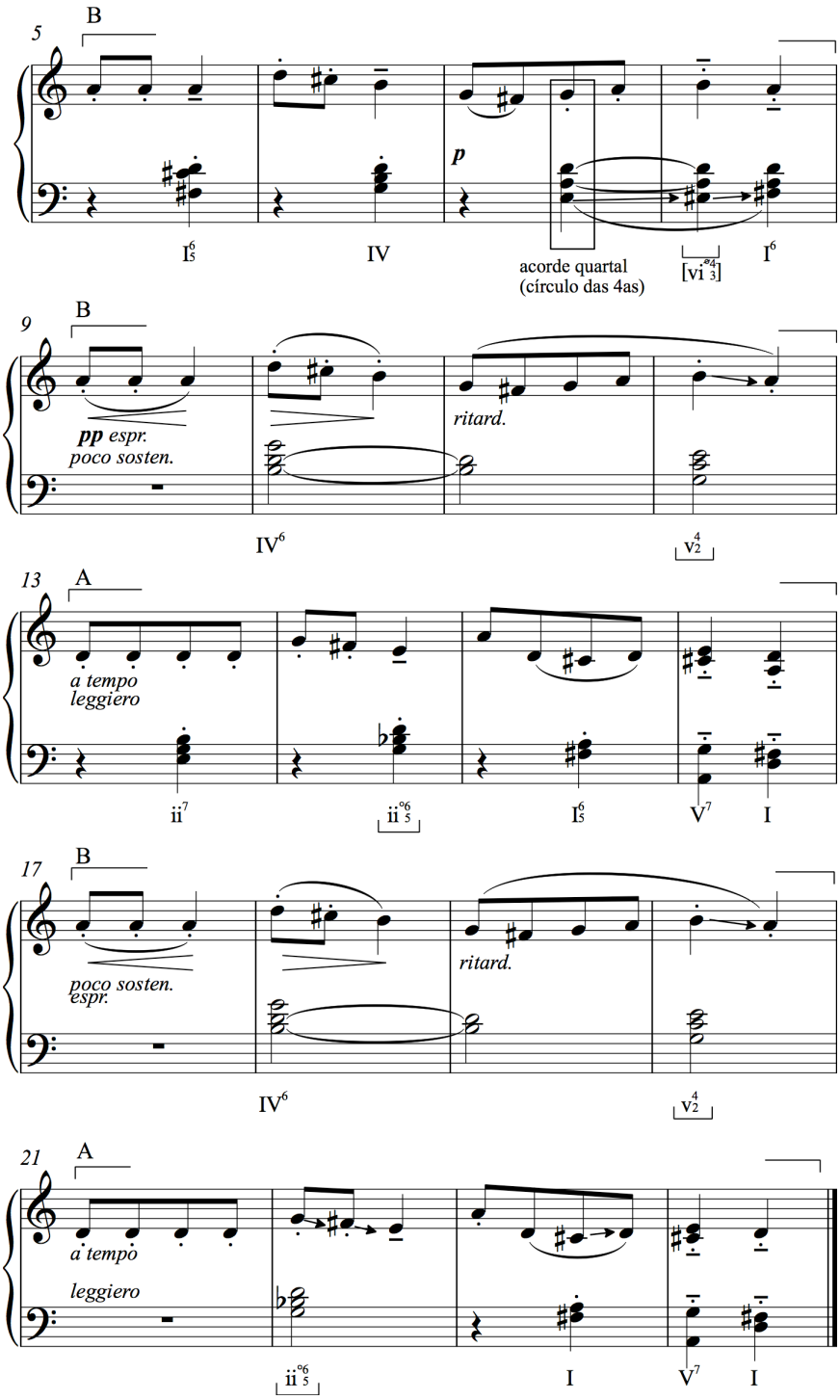

Fig. 63 – Acompanhamento da melodia no modo maior incluindo acordes do modo menor, com sugestão do modo dórico. Bartók, *For Children* I:15 (1908), compassos 5-24.

***For Children* – Vol. I peça 17: "The Young Bride" / Round dance**

Em relação a essa canção, tivemos acesso a apenas um fonograma e uma transcrição do compositor do caderno de campo (Lampert, 2008:77[58]). Nossa transcrição (Fig. 64) é muito próxima daquela do compositor (Fig. 65), tendo em relação a ela apenas pequenas variações do mesmo motivo na primeira parte A, ligeiramente mais acentuadas no segundo compasso – essas diferenças estão apontadas com colchetes inferiores. A melodia tem seu centro na nota Mi e, pela ausência do VI e VII graus escalares, apresenta uma ambiguidade entre Mi dórico, eólio ou menor: Mi-Fá#-Sol-Lá-Si-( )-( ). A forma é AABB', não arquitetônica, e a melodia se inicia com um salto de quinta. Essas características assemelham-se à categoria de Bartók de estilo antigo, no entanto ambas as transcrições notam pulsação regular (*andante*, na nossa, e *tempo giusto*, na de Bartók). Em nossa sugestão de harmonização, optamos por Mi eólio, completando a coleção com Dó e Ré como VI e VII graus.

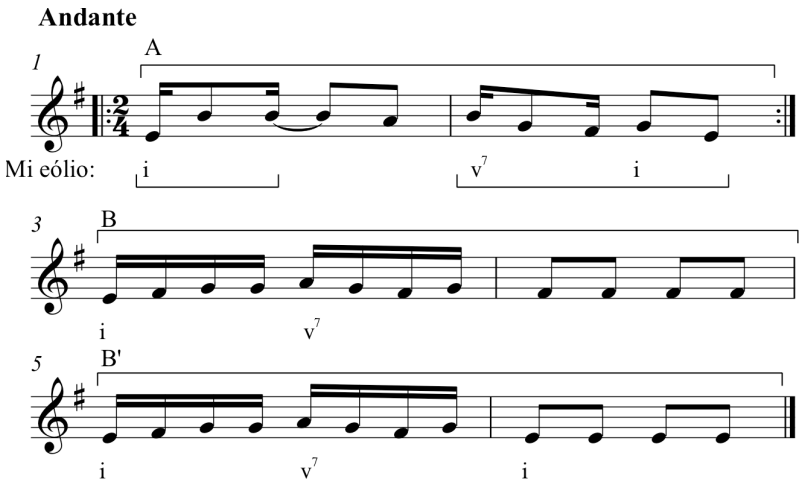

Fig. 64 – Nossa transcrição da melodia gravada no fonograma MH 999b, recolhida por Bartók em abril de 1907, cantado por senhora de idade em Felsöiregh (Tolna). Colchetes indicam diferenças em relação à transcrição de Bartók. Disponibilizada por Lampert (2008) e utilizada em Bartók, *For Children* I: 17. O registro sonoro tem o Fá# como nota final (um tom acima).

[58] Referência da autora sobre o original no Museu de Etnologia de Budapeste: *MS field book* M.IV, p.73.

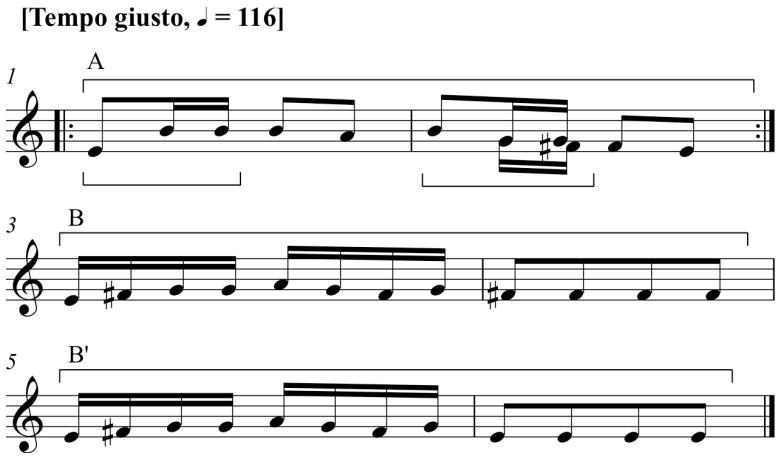

Fig. 65 – Transcrição de Bartók para a melodia arranjada na peça *For Children* I:17, proveniente do caderno de campo do compositor e disponibilizada por Lampert (2008:77). Anotações das sessões foram feitas por nós, e colchetes inferiores indicam diferenças em relação à nossa transcrição. A transcrição original tem o Fá como nota final (meio tom acima). A letra, na tradução para o inglês, é: "My little graceful girl is dressed in white./ My darling is dressed in white, in white. / I say, I say, turn to me, you married bride. / I say, I say, turn to me, you married bride." (Lampert, 2008:77).

Na peça, Bartók notou a melodia conforme sua transcrição, ignorando a alteração melódica da repetição do compasso 2 na voz inferior (em todas as ocorrências de A a melodia segue a voz superior desse compasso na transcrição). A melodia ocorre em sua forma original duas vezes, separadas por um interlúdio. A linha melódica nas edições de 1908 e 1943 é a mesmav (Fig. 66), com a diferença provavelmente adotada para tornar a escrita mais simples por motivos didáticos, de que a primeira possui acidentes ocorrentes e a segunda armadura de clave, além dos valores rítmicos dobrados: semicolcheias são transformadas em colcheias, colcheias em semínimas, etc., e os compassos, ao invés de 2/4, são de 4/4. No entanto, há entre as duas edições diferenças no arranjo.

Bartók indicou *adagio* como o tempo da música, adequando a melodia ao padrão do estilo antigo e possivelmente à melancolia contida na letra, que, em tradução livre para o português, diz: "Minha pequena graciosa menina está vestida de branco. / Minha querida está vestida de branco, de branco. / Eu digo, eu digo, vire-se para mim, noiva casada. / Eu digo, eu digo, vire-se para mim, noiva casada." O eu-lírico dessa canção, em nossa leitura, pode ser o próprio noivo da referida moça; um familiar que vê sua pequena menina crescer e formar sua própria família (seu pai ou sua mãe, por exemplo), que nos parece mais provável considerando-se a letra isoladamente; ou um pretendente que vê sua amada se casar com outro homem. O caráter melancólico com o qual a melodia é apresentada parece descartar a primeira opção, restando ambiguidade em relação à segunda e terceira interpretações.

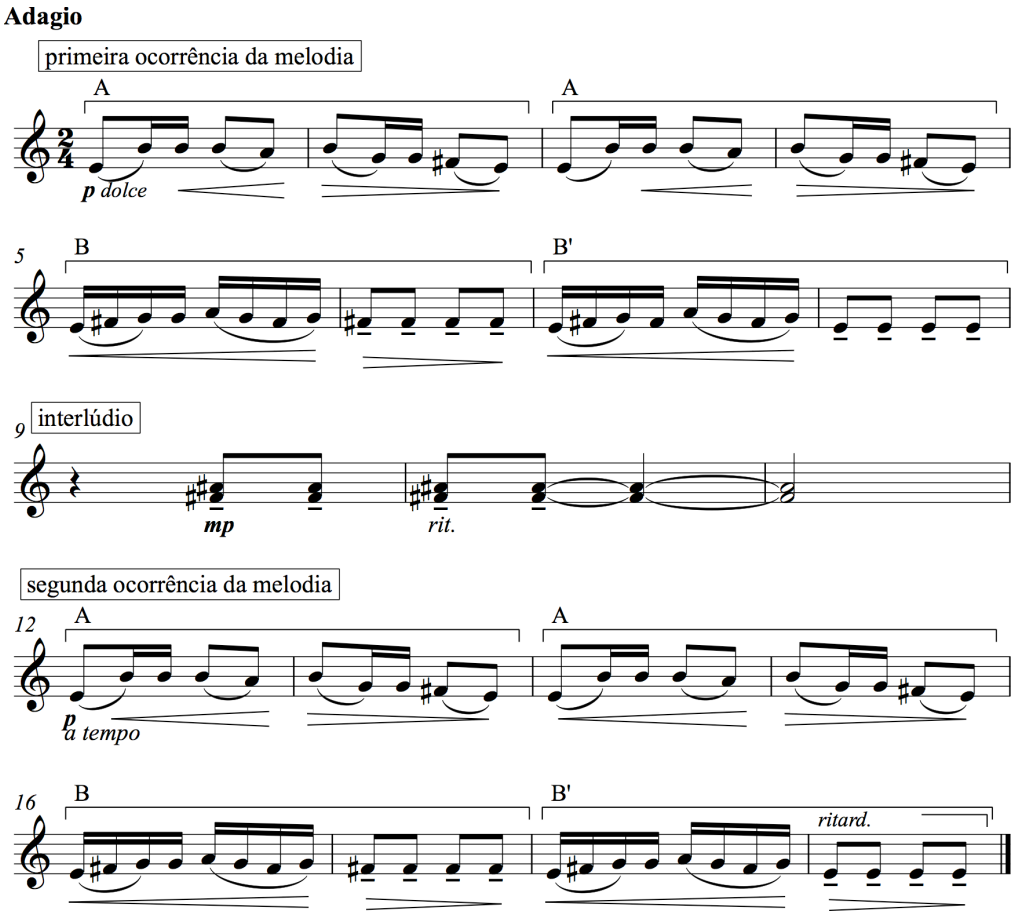

Fig. 66 – Melodia completa na peça na primeira edição. Bartók, *For Children* I:17 (1908).

Nas duas primeiras exposições de A, a harmonização segue o campo harmônico de Mi eólio – o mesmo que havíamos sugerido em nossa transcrição, no entanto com outra escolha de acordes (Fig. 67). Nessa harmonização, todas as alturas dos segundos tempos receberam funções de notas ornamentais (suspensão no primeiro compasso de A, e nota de passagem acentuada no segundo).

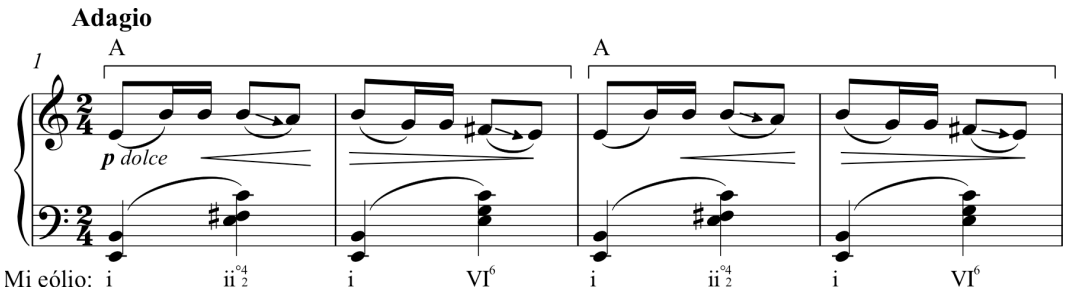

Fig. 67 – Harmonização do início da peça em Mi eólio. Bartók, *For Children* I:17 (1908), compassos 1-4.

No desenvolvimento da harmonia, Bartók adiciona aos acordes do campo harmônico eólio outros que podem ser entendidos como emprestados dos modos

homônimos dórico (pela alteração do 6º grau, de Dó♮, para Dó#), lídio (pela alteração do 4º grau de Lá♮ para Lá#, e do 6º grau de Dó♮ para Dó#), e frígio (pela alteração do 2º grau, de Fá# para Fá♮). Esses acordes estão marcados na Fig. 68 nos compassos 5 – modo dórico; 6 – modo lídio; 17 – modo maior, com dominante secundária da dominante; modo 18 – modo frígio (Fig. 68).

As notas características dos modos Mi dórico, lídio e maior presentes nesses acordes (La# como IV grau, Dó# como 6º grau e Ré# como 7º grau), contudo, podem ser entendidas como adições ao modo original eólio para a formação de uma coleção octatônica (Mi-Fá#-Sol-Lá-Lá#-Dó-Dó#-Ré), especialmente tendo em vista que, nos acordes emprestados desses outros modos, não ocorre nenhuma nota de suas escalas que não pertença à octatônica (Sol# e Si), exceto em passagem no compasso 13 que pode no entanto ser entendida melodicamente. A Fig. 69 ilustra a formação dessas coleções. Ademais, há trechos no arranjo que não constituem acordes diatônicos de nenhum dos modos acima, e cujas notas contudo integram, sem exceção, essa coleção octatônica – a saber, o interlúdio nos compassos 9-11 e a passagem no compasso 13 (Fig. 68).

Há ainda um único acorde com formação quartal, no compasso 14, formado por notas ordenadas do círculo das quartas: Ré-Sol-Dó (Fig. 68).

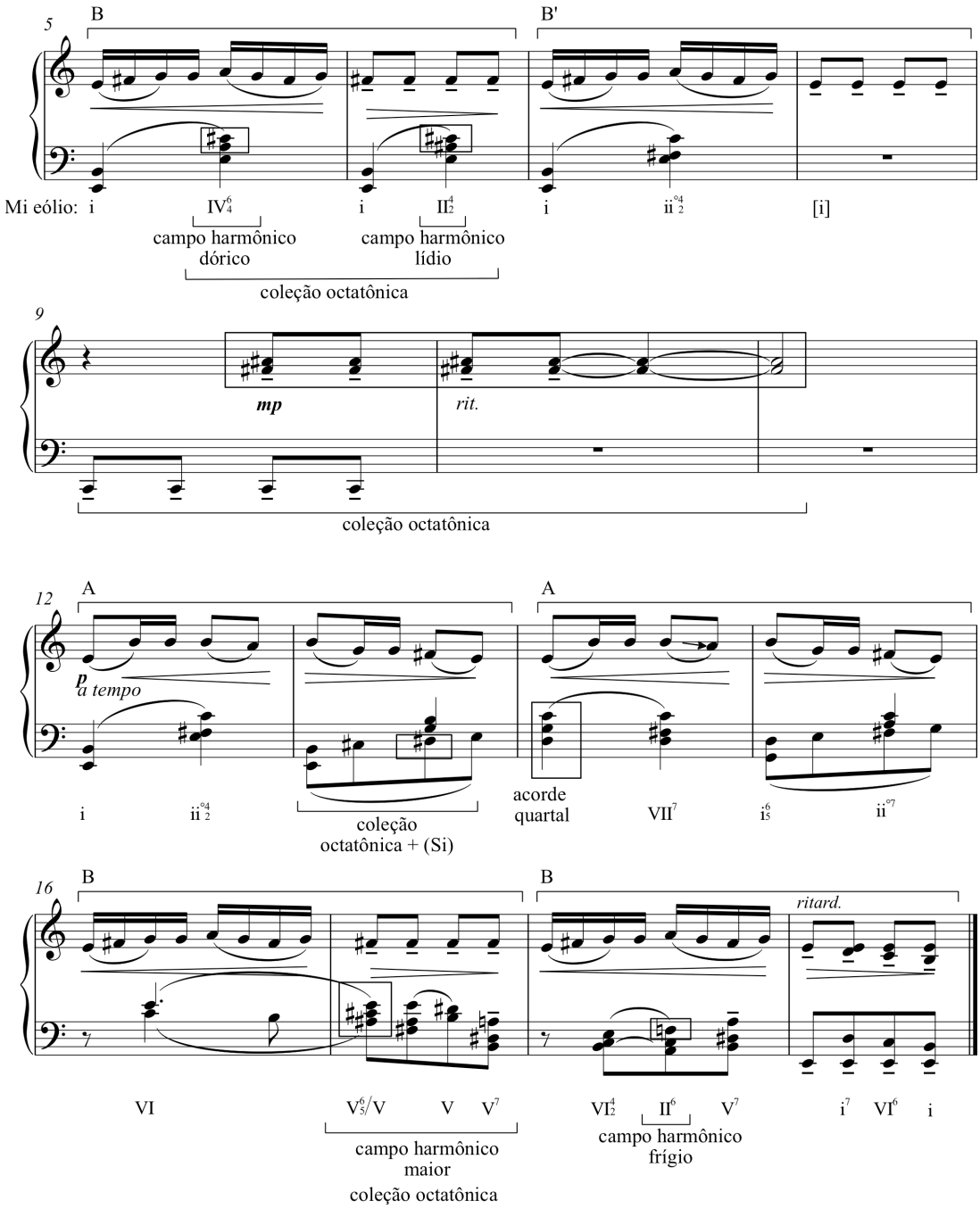

Fig. 68 – Harmonização da melodia construída pela adição, ao modo oginal Mi eólio, de acordes de empréstimo modal (modos dórico, frígio e lídio) e coleção octatônica, às vezes sobrepostos, além de um acorde quartal. Notas estranhas a Mi eólio estão destacadas, e coleções estão indicadas por marcações em colchetes inferiores. Bartók, *For Children* I:17 (1908), compassos 5-19.

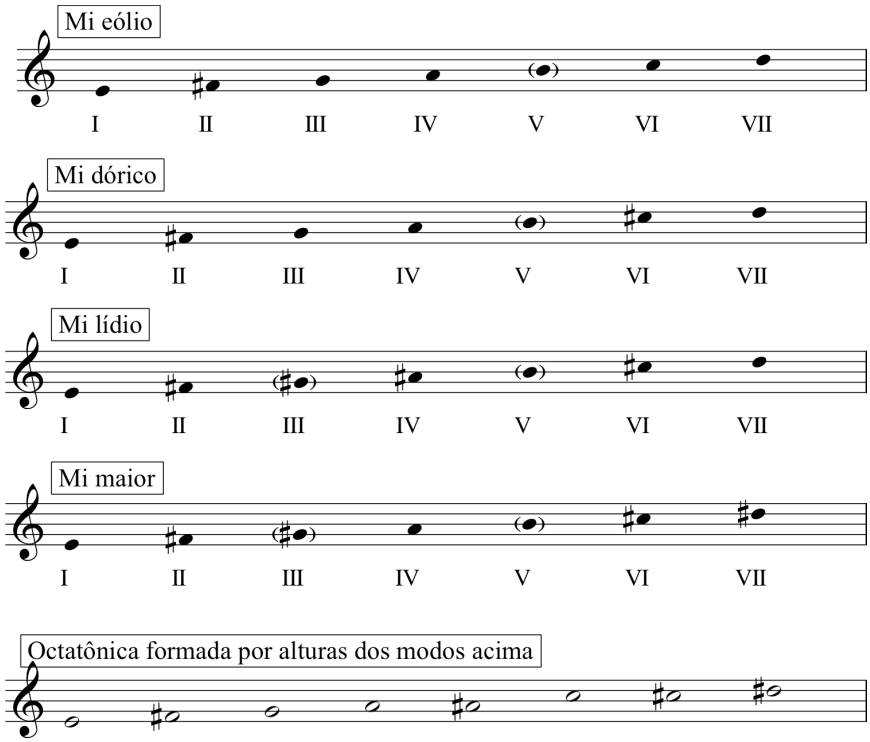

Fig. 69 – Formação de coleção octatônica a partir da sobreposição de alturas dos modos eólio, dórico, lídio e maior. As notas entre parênteses não pertencem à coleção octatônica, e não foram utilizados nos acordes modais referidos na peça. Bartók, *For Children* I:17 (1908).

Se adicionarmos a essas coleções o modo Mi frígio, sugerido no compasso 18 com seu acorde de II grau, construído sobre sua nota característica Fá♮, a soma de todas as alturas que ocorrem na peça resulta na coleção cromática completa, como mostra a Fig. 70. Muito embora a superposição dos modos homônimos frígio e lídio já resulte na coleção cromática completa, na figura referimo-nos às coleções de todos os modos presentes na peça (modo principal eólio destacado com notas brancas, e alturas dos outros outros modos demarcadas com colchetes), tendo em vista que os modos frígio e lídio são apenas sugeridos na peça pela presença de acordes isolados de seus campos harmônicos, não sendo caracterizados por completo.

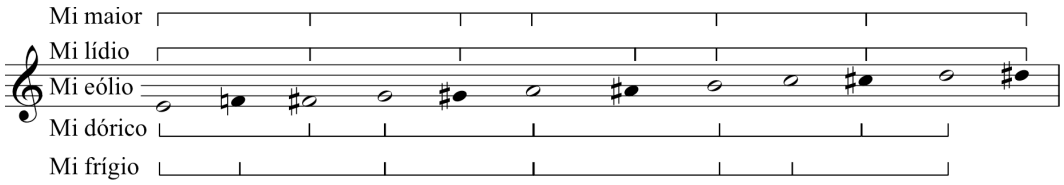

Fig. 70 – Formação da coleção cromática a partir da sobreposição de alturas dos modos eólio (notas brancas), dórico, frígio, lídio e maior (marcados por colchetes). Bartók, *For Children* I:17 (1908).

Na revisão de 1943 Bartók alterou algumas notas do acompanhamento da melodia, que contudo não alteram suas interpretações harmônicas, a partir do interlúdio: a Fig. 71 engloba a frase B' da primeira ocorrência da melodia, o interlúdio e a repetição completa da melodia. Muitas dessas mudanças consistiram na omissão de algumas notas, possivelmente com o intuito de facilitar a performance por crianças com extensão de mão limitada para alcançar os acordes anteriormente pedidos, e acarretaram apenas a omissão de quintas ou a mudança de posição dos acordes. A alteração mais significativa está no interlúdio (compassos 9-10 com anacruse), com substituição completa das alturas – no entanto é revelador que, a despeito dessas alterações, o compositor tenha mantido no trecho apenas notas da mesma coleção octatônica do interlúdio de 1908. Na Fig. 71, as mudanças foram destacadas com retângulos, com indicação de quais eram as alturas respectivamente alocadas no mesmo lugar na versão de 1908. Os números de compasso não são equivalentes, pois, como dissemos, as durações na versão de 1943 foram dobradas.

Outras observações sobre a alteração do interlúdio são interessantes: ao substituir o pedal Dó de 1908 (Fig. 68, compasso 9) para o novo pedal Lá# (Fig. 71, compassos 7-8 com anacruse), Bartók criou uma seção cuja fundamental se opõe em intervalo de trítono à nota principal da peça, Mi, estabelecendo assim uma simetria entre a harmonia desse interlúdio e as duas ocorrências da melodia, que formalmente a cercam simetricamente na peça. Bartók também reduziu a duração desse interlúdio de três para dois compassos, talvez visando obter a simetria também no número de compassos: é exatamente no meio dos dois compassos do interlúdio que está o meio da peça (na versão de 1908 esse corte estaria no meio do compasso intermediário do interlúdio, onde aparentemente não há elemento musical que demarque essa simetria; ao colocar a simetria entre dois compassos, essa necessidade se perde).

Vimos assim que, nessa peça, Bartók manteve a melodia muito próxima àquela do fonograma, apresentando-a duas vezes em sua forma original intercaladas por um interlúdio. Ele apresentou sua primeira parte da melodia, no início, com harmonização modal simples, e depois entremeou os acordes do modo original com acordes advindos de outros modos homônimos, obtendo desse cruzamento uma coleção octatônica e a coleção cromática. A coleção octatônica, como elo unificador entre os modos, foi usada fora desse contexto modal na construção do interlúdio, como eixo de simetria formal e harmônico da peça. Um único acorde quartal também foi colocado isoladamente, citando assim pontualmente a coleção pentatônica. Entre a edição original e a revisada, vimos uma

maior preocupação com a clareza visual e facilidade técnica da peça, provavelmente visando uma maior adequação ao seu objetivo didático, sem que isso alterasse as relações harmônicas da edição original. Também notamos uma alteração significativa do interlúdio, novamente mantendo sua coleção referencial, contudo criando outra simetria harmônica pelo trítono entre sua nota pedal e a tônica da peça, e formal pela sua duração de um número par de compassos.

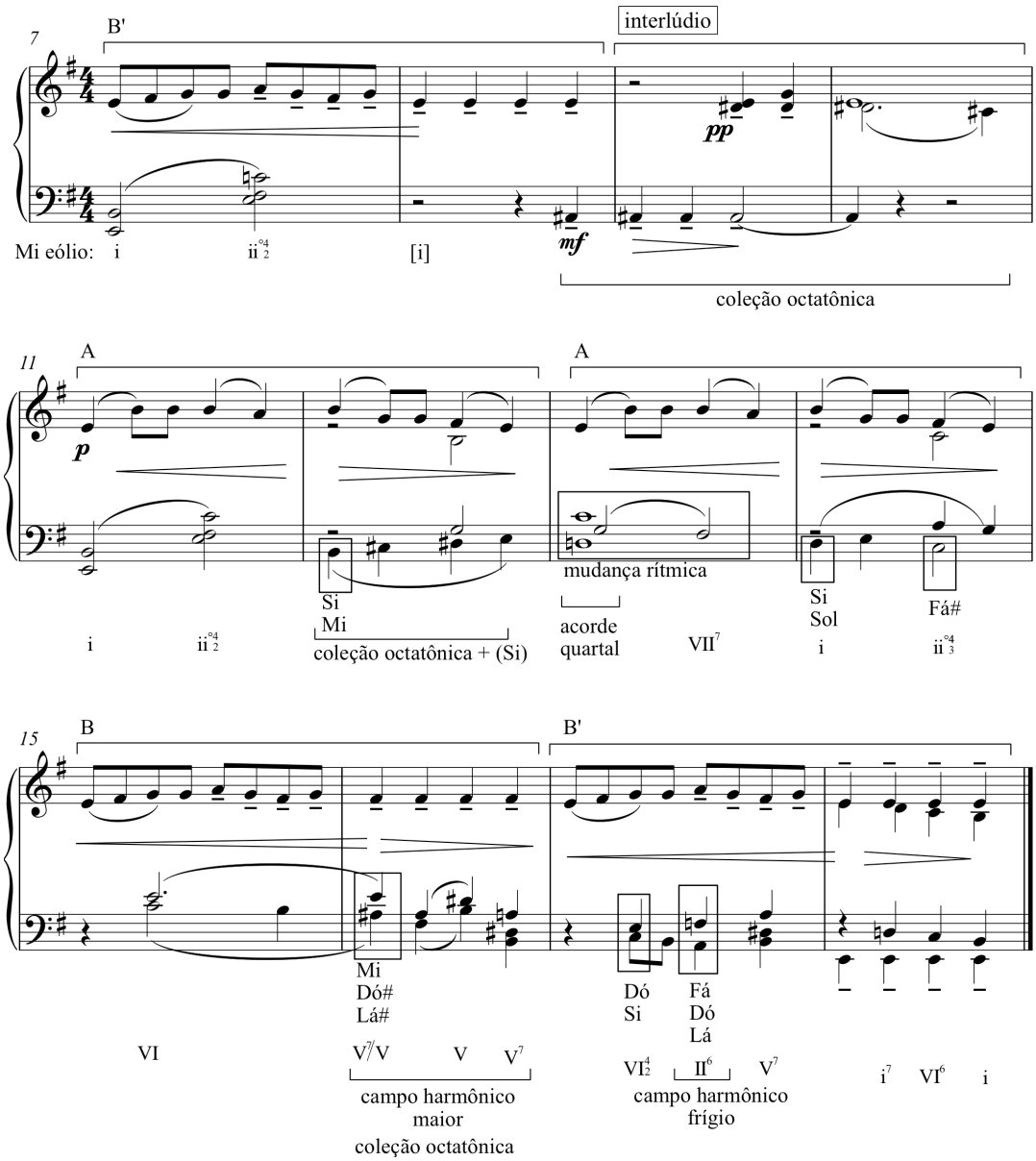

Fig. 71 – Alterações na revisão de 1943 a partir do interlúdio, aqui anacrúsico. A figura mostra a peça a partir do final da primeira exposição da melodia (primeira ocorrência de B'). As alterações foram identificadas com retângulos, com indicação das notas presentes referido local na versão de 1908. Alguns acordes sofreram inversão e/ou foram suprimidos de suas quintas. Bartók, *For Children* I:17 (1943), compassos 7-18.

***For Children* – Vol. I peça 18: "Sailor's Homecoming" / "Soldier's Song"**

Na análise desse arranjo, tivemos acesso a um fonograma da canção original disponibilizado por Lampert (2008); à transcrição do caderno de campo de Bartók identificada e disponibilizada por Lampert (2008:78)[59]; e à transcrição publicada no livro *Hungarian Folk Song* 128 (BARTÓK, 2002 [1924]:35), que Lampert identificou ser uma variante. Em todas as versões a canção tem forma arquitetônica AABABA, saltos de quarta que indicam subestrutura pentatônica e pulsação regular.

Nossa transcrição (Fig. 72) possui métrica irregular, tendo a parte A compassos binários e a B alternância entre compassos ternários e binário. Identificamos muitas síncopas e uma tercina, além de ouvirmos as duas partes da melodia como anacrúsicas.

No âmbito das alturas, consideramos a nota Ré como a principal por sua maior recorrência e localização no início e final de frases, em um contexto modal ambíguo eólio ou mixolídio, indefinido pela ausência do terceiro grau Fá♮ ou Fá#: Ré-Mi-( )-Sol-Lá-Si-Dó. No entanto, a nota Sol também possui destaque, especialmente pelo fato de muitas cadências de final de frase ocorrerem com um salto de quarta descendente da nota Sol para a nota Ré, o que para ouvidos acostumados ao tonalismo provoca a sensação de que Ré seria a fundamental de um acorde de V grau dominante de Sol, formando semicadências nesses pontos e tornando a melodia circular. Considerando a possibilidade do centro em Sol, a melodia estaria em um contexto de Sol maior ou mixolídio, dependendo da definição do VII grau que não está presente na melodia: Sol-Lá-Si-Dó-Ré-Mi-( ). A Fig. 72 apresenta nossa transcrição da melodia, com sugestões de harmonização em Ré mixolídio ou Sol maior (optamos pelo Fá# para completar a coleção diatônica), e a Fig. 73 mostra a interação entre esses possíveis modos tendo Ré ou Sol como centros.

[59] Referência da autora sobre o original no Museu de Etnologia de Budapeste: "MS fieldbook M.I, p.52."

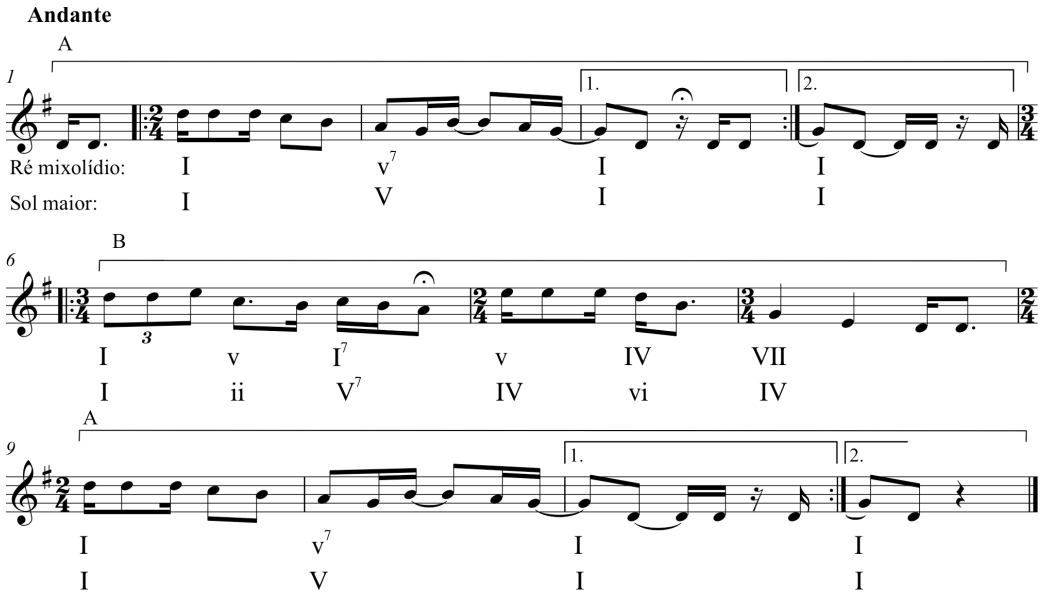

Fig. 72 – Nossa transcrição da melodia gravada no fonograma MH 0928d, recolhida por Bartók em julho de 1906, cantado por Panna Illés (17 anos) em Békésgyula (Békés). Nossas sugestões de harmonização consideraram Ré mixolídio ou Sol maior. Colchetes indicam diferenças em relação à transcrição de Bartók. Disponibilizada por Lampert (2008) e utilizada em Bartók, *For Children* I Sz. 42, Vol. I, n. 18. O registro sonoro tem o Mib como nota final (meio tom acima).

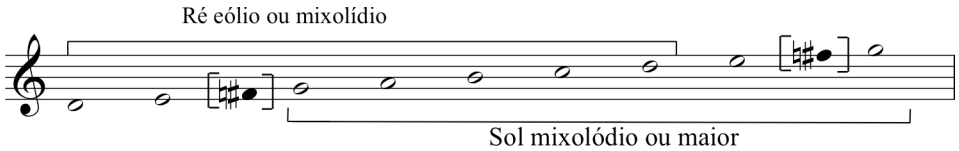

Fig. 73 – Ambiguidade modal presente na canção original húngara causada pela ausência da nota Fá♮ ou Fá#. Bartók, For Children, Sz. 42, Vol. I, n. 18.

Bartók notou os valores rítmicos com o dobro do valor em relação à nossa escuta. Ambas as suas versões possuem fórmula de compasso regular implícita múltipla de dois: 4/4 na transcrição do caderno de campo (Fig. 74) e 2/4 na versão publicada (Fig. 76), e consideram as notas iniciais de A e B como não anacrúsicas. Na parte A, isso resulta na presença da nota Ré nos primeiros tempos de três dos quatro compassos da frase, enfatizando-a como centro (em nossa versão o Ré estava nessa posição em apenas um dos quatro compassos). A versão do caderno de campo (Fig. 74) possui, como a nossa, tercinas (compassos 5 e 11) e uma síncopa com semicolcheia (compasso 10), no entanto sem coincidir exatamente com os motivos onde notamos esses elementos (na Fig. 72, compassos 6, e notamos outras relações de síncopas em toda a melodia). A versão publicada não possui tercinas ou síncopas menores que uma colcheia, deixando a melodia ritmicamente regular, apenas com figuras rítmicas de mínima, semínima e colcheia. Em ambas as suas transcrições, o tamanho das frases também é regular, com o padrão de

quatro compassos cada. Ambas as transcrições do compositor também não possuem notas ornamentais que identificamos no início da parte B, clarificando sua estrutura frásica.

Apesar da definição inequívoca da nota principal, a transcrição do caderno de campo do compositor (Fig. 74) possui, como a nossa (Fig. 72), uma ambiguidade modal entre Ré dórico e mixolídio, pela ausência do 3º grau Fá♮ ou Fá#. Na transcrição da variante publicada (Fig. 75), contudo, Bartók incluiu o Fá# no compasso 8 como nota de passagem, provavelmente relacionando-o ao mesmo padrão motívico do Si de passagem do compasso 6, definindo o modo como Ré mixolídio.

Nas figuras, colchetes marcam as principais diferenças entre a versão do caderno de campo e a publicada.

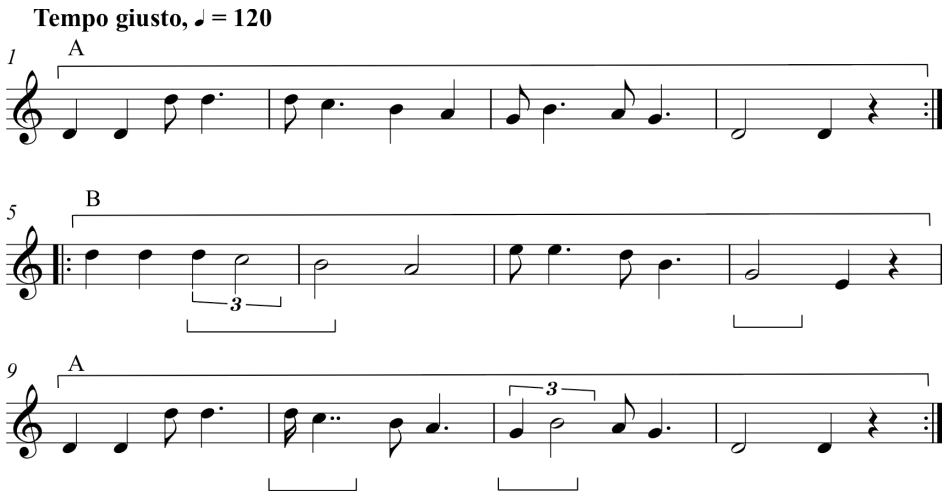

Fig. 74 – Transcrição de Bartók para a melodia arranjada na peça *For Children* I:18, proveniente do caderno de campo do compositor e disponibilizada por Lampert (2008:78). Anotações das sessões foram feitas por nós, e colchetes inferiores indicam diferenças entre as duas transcrições do compositor. A transcrição original tem o Sol como nota final (uma quarta acima). A letra, na tradução para o inglês, é: "A steamer lies in the harbor of Bégyula, / The national flag flies amidship her. / The wind blows it, blows it homeward, / The infatrymen of the four-hundred await their discharge."

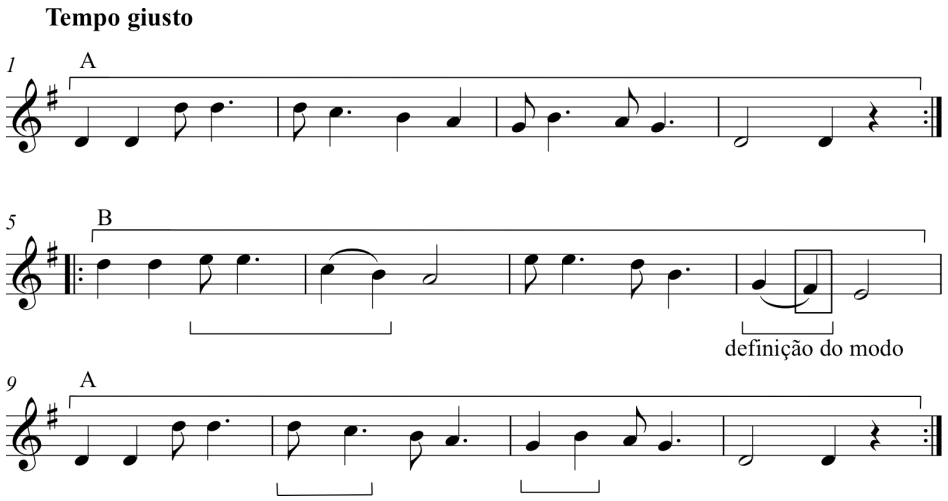

Fig. 75 – Transcrição de Bartók para a melodia arranjada na peça *For Children* I:18, publicada no livro *Hungarian Folk Song* sob o número 128 (Bartók, 2002:35) e localizada por Lampert (2008:78). Anotações das sessões foram feitas por nós, e colchetes inferiores indicam diferenças entre as duas transcrições do compositor. A transcrição original tem o Sol como nota final (uma quarta acima), como todas as melodias desse livro. A letra, somente em húngaro, difere daquela da transcrição do caderno de campo (Fig. 73).

Na melodia efetivamente presente na peça final, Bartók voltou a alterar as síncopas, deixando-a diferente das suas duas transcrições e de nossa versão. Nela, as síncopas são regulares como na transcrição publicada, e há uma regularização rítmica dos motivos de B. Essa aparente liberdade na alocação das síncopas resultou em uma diferenciação clara entre a frase A, mais sincopada, e a B, menos sincopada. Em relação às suas transcrições, o compositor retirou ainda a pausa do final da frase A, igualando-a ritmicamente ao final da frase B.

As alturas na parte A são iguais às suas duas transcrições, e em B o compositor seguiu uma versão mais próxima da transcrição publicada, embora tenha realocado a nota Dó, antes no segundo compasso da frase, para o final do primeiro compasso. Essa alteração fez com que os dois primeiros compassos de B ficassem motivicamente semelhantes ao padrão do segundo e terceiro compassos. Aqui, a melodia é modalmente ambígua, pela ausência do 3º grau como em nossa transcrição e naquela do caderno de campo do compositor.

A Fig. 76 mostra essas alterações nas partes A e B, desconsiderando a recorrência dessas seções na forma da composição, que discutiremos adiante. Todas as ocorrências de A e B têm a mesma melodia. Os valores rítmicos foram reduzidos à metade, assemelhando-se à nossa transcrição.

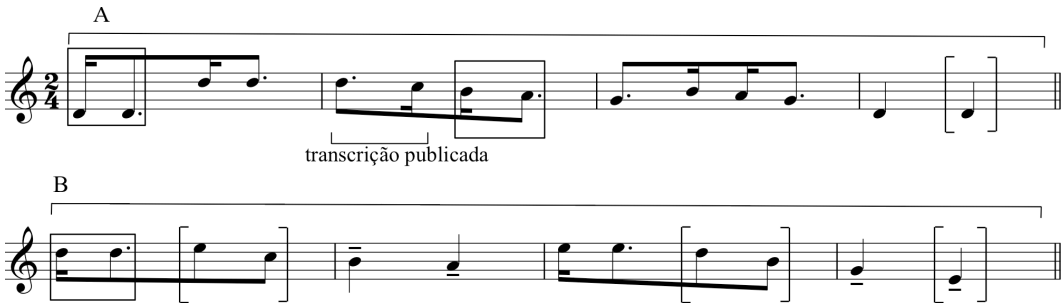

Fig. 76 – Partes A e B da melodia efetivamente usada na peça. *For Children*, Sz. 42, n. 18 (1908). Retângulos indicam síncopas inseridas, e colchetes indicam síncopas ou pausa retiradas, em comparação com a melodia da transcrição do caderno de campo do compositor (Fig. 74). O colchete inferior indica síncopa igual à da transcrição publicada.

A forma da peça final expande aquela da melodia original com a inclusão de uma seção B e uma seção A: de AABA, ela se transforma em AABABA. As partes da forma original ocorrem em registro agudo, e as partes adicionadas, em registro grave, marcando a inclusão de novas seções pelo compositor. A melodia e a forma não foram alteradas na revisão de 1943, ao contrário de algumas notas do acompanhamento, que discutiremos adiante.

Na harmonização, o acorde mais enfatizado na peça em inícios e finais de frase é Ré maior – a tônica de Ré mixolídio – corroborando a definição modal da transcrição publicada do compositor. No entanto, em função desse acorde ocorrer frequentemente com sua sétima menor, dentro do campo harmônico modal, ele pode ser também interpretado como tendo função de dominante V7 do acorde de Sol maior – o 4º grau no campo harmônico de Ré mixolídio. Essa relação harmônica dúbia retoma a ambiguidade de definição da nota principal como Ré ou Sol presente na melodia original do fonograma e na transcrição do caderno de campo do compositor. Ela é explorada em toda a peça, inclusive no final, deixando dúvidas ao ouvinte se o Ré maior com sétima menor seria, realmente, o acorde tônico, ou se a peça terminaria em suspensão. Por isso, apesar da maior força do Ré como centro, nossa análise harmônica considerou também a possibilidade de centro em Sol.

Além da relação ambígua entre Ré mixolídio e Sol maior, com pequenas alterações em algumas notas Bartók empresta acordes de campos harmônicos próximos: Ré maior, Ré eólio, Sol mixolídio e Sol eólio. Já no início (Fig. 77), o compositor não delimita imediatamente o ambiente harmônico, sugerindo gradativamente a harmonização da melodia com a nota pedal inicial Ré e notas do acorde de Ré maior com sétima menor esparsamente tocadas em voz interna (Fá# no compasso 2 e Dó no compasso 3), e firmando o acorde com clareza, embora em terceira inversão, apena no compasso 5.

Quando a frase A se repete, a partir do compasso 5, desenvolve-se uma progressão harmônica que começa a explorar as relações entre os possíveis centros em Ré mixolídio ou Sol maior. Nos compassos 5-6 ocorre a progressão modal cadencial IV-I em Ré mixolídio. No entanto, se considerarmos Sol maior como centro, é possível interpretar a existência de uma progressão cadencial V7-I entre os compassos 1-5 (Fig. 77). No compasso 4, o acompanhamento desenha ainda uma variação imitativa do motivo da melodia no compasso 2.

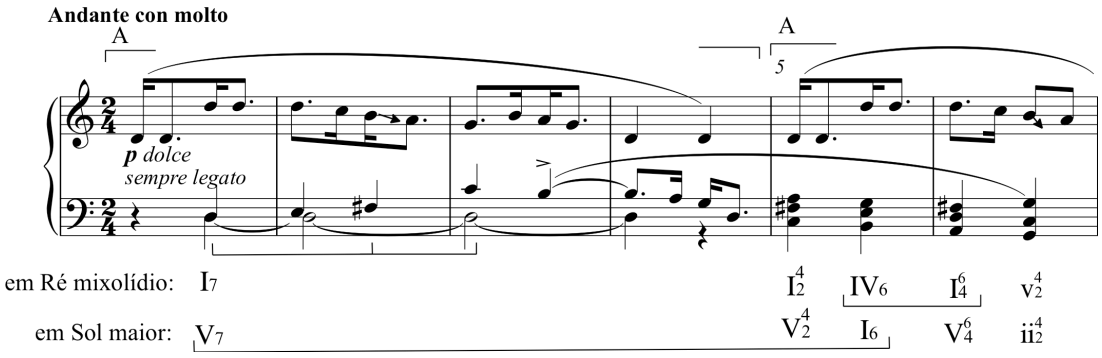

Fig. 77 – Ambiguidades no encadeamento harmônico. Bartók, *For Children*, Sz. 42, n. 18, edição de 1908, compassos 1-6. As cifras superiores consideram Ré mixolídio, e as inferiores Sol maior.

No compasso 7, a sustenização do Dó forma o acorde de V grau maior de Ré, Lá maior, localmente implicando em uma cadência tonal emprestada de Ré maior (Fig. 78). Considerando-se ali o centro em Sol, esse acorde poderia ser entendido como um acorde de V grau secundário do acorde de V grau (o próprio Ré maior), formando uma semicadência no compasso 8, e uma cadência no compasso 9. A sonoridade original de Ré mixolídio ou de Sol maior é restabelecida na sequência, com a com a naturalização da nota Dó no compasso 9. Toda a parte B possui uma harmonização mais sugerida, com vários acordes incompletos e progressão de terças paralelas, sem acompanhamento em registro grave à exceção de algumas notas no baixo, que enfatizam a nota Ré. Apesar dessa ênfase, a ausência de acordes bem definidos amplifica a sensação de suspensão em relação à definição da nota principal.

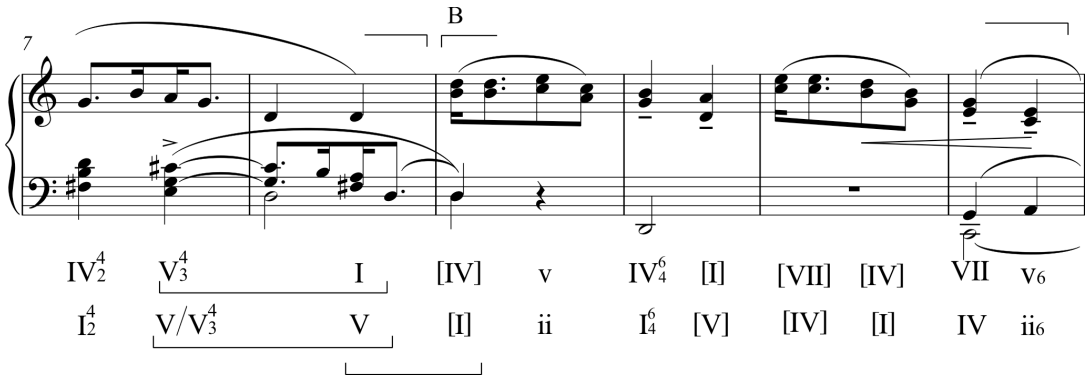

Fig. 78 – Ambiguidades no encadeamento harmônico. Bartók, *For Children*, Sz. 42, n. 18, edição de 1908, compassos 7-12. As cifras superiores consideram Ré mixolídio, e as inferiores Sol maior. Colchetes indicam acordes incompletos.

Há na peça duas ocorrências da nota Fá♮, retomando a ambiguidade modal da canção original ao sugerir, localmente, Ré eólio ou Sol mixolídio (Fig. 79). A primeira é no compasso 13, formando o acorde de Ré menor. Considerando o centro em Sol, esse acorde poderia ser de v grau menor no campo harmônico de Sol eólio, sonoridade que é corroborada adiante pela formação enarmônica de um ii grau diminuto no primeiro tempo do compasso 15. Esse último acorde não pode ser explicado dentro dos campos harmônicos com centro em Ré, priorizando a escuta do trecho em Sol. A outra única ocorrência da nota Fá♮ dá-se no compasso 20, em um acorde que pode ser interpretado como de IV grau com sétima em Ré menor, ou I grau com sétima em Sol mixolídio. Esse acorde é seguido por outro que pertence respectivamente aos modos de Ré maior ou Sol lídio – a primeira interpretação faz mais sentido harmônico, uma vez que ele forma um acorde de vii grau diminuto que, na sequência, cadencia para a tônica.

O primeiro acorde do compasso 13, que analisamos modalmente excluindo seu baixo, por ele ser um prolongamento da nota vinda do compasso anterior, pode contudo ser interpretado como um acorde construído por quintas, com as notas Dó-Sol-Ré, mais a nota estranha Si.

A peça termina da mesma forma que começou, com a última repetição de A podendo ser interpretada como uma reafirmação de Ré mixolídio, ou como a finalização em suspensão no acorde de V grau de Sol maior.

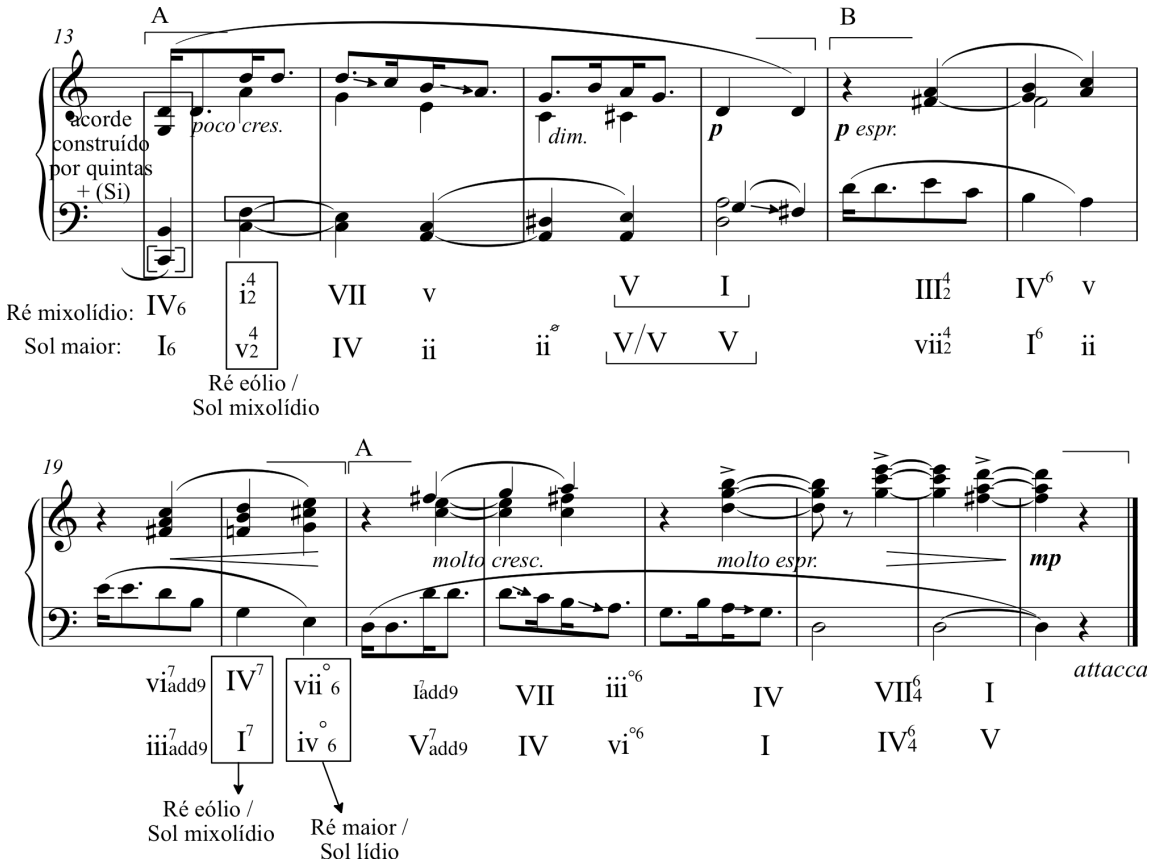

Fig. 79 – Ambiguidades no encadeamento harmônico. Bartók, *For Children,* Sz. 42, n.18, edição de 1908, compassos 13-16. As cifras harmônicas superiores consideram o centro modal em Ré mixolídio, e as inferiores consideram o centro tonal em Sol maior. Graus entre colchetes indicam acordes incompletos.

Nessa peça, como vimos, o compositor recriou no parâmetro harmônico uma ambiguidade em relação à nota principal que estava presente em sentido melódico no fonograma. Considerando que ao menos sua transcrição do caderno de campo tenha sido feita com base na mesma variante e que a transcrição publicada tenha sido feita com auxílio da gravação – mesmo que considerada outra variante por Lampert – ao padronizar melódica e ritmicamente suas transcrições, Bartók criou uma coesão em sentido horizontal que permitiu essa maior variação em sentido vertical. Pela inclusão de acordes de outros modos homônimos de Ré e Sol além dos principais, o compositor também desenvolveu a ambiguidade modal presente na melodia do fonograma e em sua transcrição do caderno de campo.

Exceto pelo breve acorde formado por quintas, cuja sonoridade é ofuscada por uma nota estranha que forma uma tríade com duas de suas três notas, nesse arranjo não observamos o uso de coleções referenciais não diatônicas. A versão de 1943, contudo, adicionou em dois pontos isolados da harmonização duas notas novas: Láb e Sib,

exatamente aquelas que faltavam ao arranjo de 1908 para que ele contemplasse toda a coleção cromática (Fig. 80, compassos 3 e 12). Não apenas isso, no acorde onde ocorre, o Láb integra um segmento de coleção octatônica: Mi-Fá♮-Sol-Láb.

Em sua revisão, portanto, Bartók adequou esse arranjo ao paradigma que norteou todas as outras peças da coleção vistas até aqui, a saber, o cruzamento entre coleções referenciais. Outras mudanças pequenas foram feitas nessa revisão em relação às alturas, e envolveram a mudança de oitavas de algumas notas e detalhes rítmicos, provavelmente para facilitar a execução por mãos infantis. Os trechos alterados estão destacados na Fig. 80.

Uma curiosidade é que o compositor substituiu a indicação dinâmica inicial, *p dolce*, por *f sonoro*, talvez em função da mudança de título, antes mais idílica, aludindo ao retorno do pescador à sua casa pelo mar (possivelmente voltando da guerra, como indica contudo a letra), e agora mais agressiva, referindo-se diretamente a um soldado. A notação aqui dobrou todos os valores rítmicos, e o Fá# está na armadura de clave.

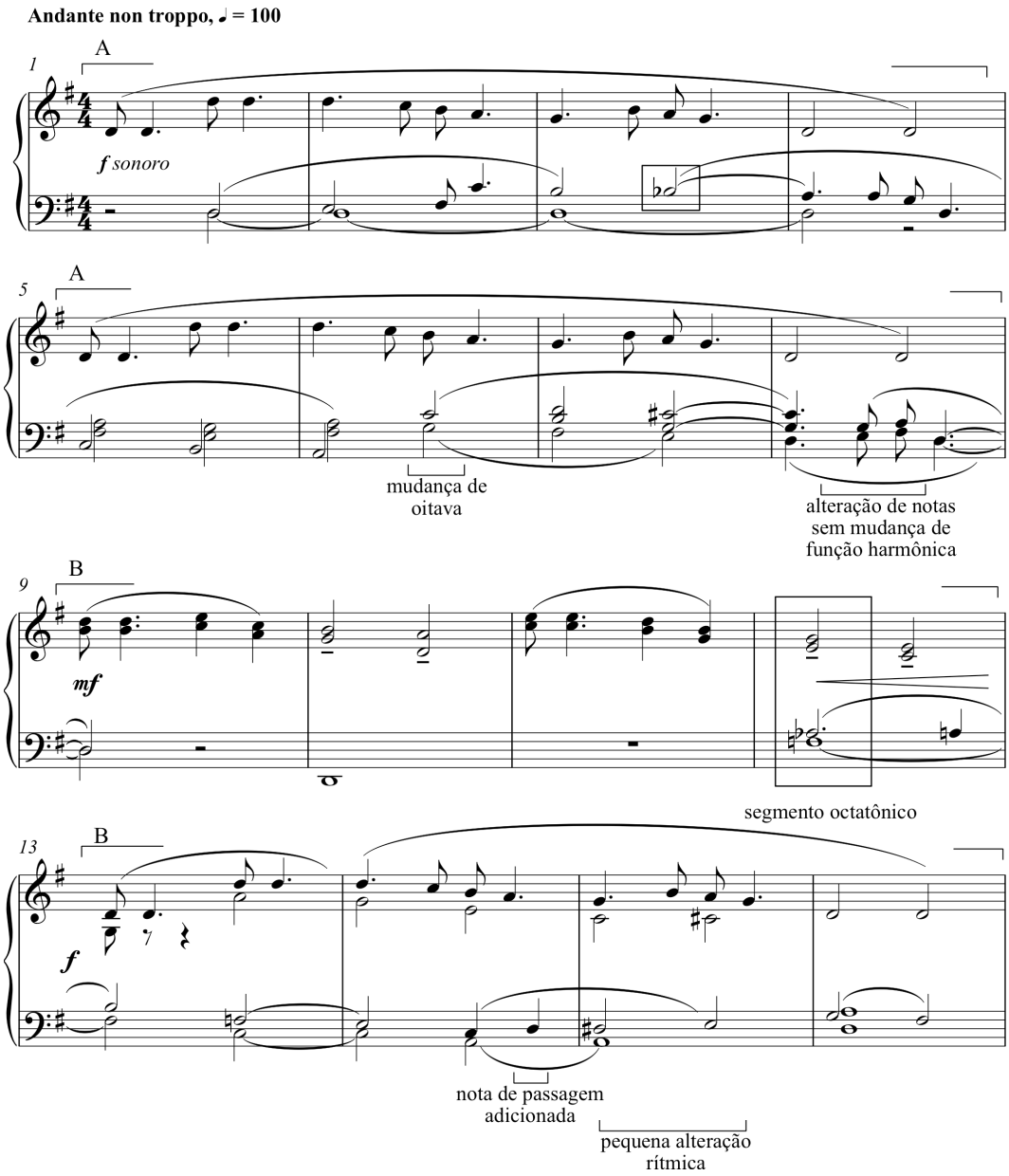

Fig. 80 – Alterações na edição revisada, com alusões a novas coleções referenciais. Bartók, *For Children*, Sz. 42, n. 18, edição de 1943, compassos 1-16. O restante da peça não sofreu alterações.

Considerações sobre as peças analisadas

Nas peças analisadas, observamos que, tendo primeiro extraído elementos da música tradicional húngara para consolidar um sistema abstrato de organização de alturas, Bartók retorna às melodias tradicionais munido de métodos bastante coesos para arranjá-las, o que acarreta em uma enorme unidade estética sua coleção de arranjos. Não deixa de ser paradoxal, contudo, que no intuito de respeitar as qualidades sonoras desses materiais

tradicionais, Bartók tenha criado um sistema teórico para ele "universal", que serviria como modelo para a concepção do arranjo de qualquer melodia tradicional húngara.

Nos arranjos, vemos que, por um lado, ele trabalha isoladamente de maneira organicista, no sentido de explorar caminhos harmônicos, formais ou motívicos sugeridos por cada tema em particular. Por outro lado, vemos um compositor preocupado com a unificação estética de sua obra, que procura adequar cada arranjo a uma estrutura abstrata, pré-estabelecida, advinda do estudo dos repertórios tradicionais, mas já de certa forma consolidada como um sistema. As revisões das *For Children* de 1943 deixam claro que, se alguma característica do arranjo não vai ao encontro do que propõe esteticamente esse sistema, Bartók altera o arranjo – como é o caso da *For Children* Vol. 1, n. 18, em que, trinta e cinco anos após conceber inicialmente o arranjo, Bartók aplicou a ele o único princípio que lhe faltava para ficar esteticamente compatível com os demais, a saber, a coexistência de diferentes coleções paradigmáticas numa mesma obra. Esse elemento aparentemente não estava "contido" na melodia original do ponto de vista organicista, e, em um primeiro momento, o compositor explorou caminhos sugeridos pelas características do material: a ambiguidade do estabelecimento de uma tônica pela possível interpretação das relações harmônicas da peça como modais ou tonais.

Em suas transcrições, vemos um procedimento semelhante: parece haver entre as diferentes fontes um processo gradativo no sentido de uma simplificação e regularização rítmica, clarificação estrutural, estabelecimento de simetrias, além da definição do campo harmônico *de acordo com as características dos gêneros de música tradicional húngara* que Bartók estava estudando.

Para além da escuta êmica, essas alterações entre as diferentes transcrições apontam para um pesquisador que também é compositor, e está preocupado com questões de coesão musical, clareza e valor artístico dos materiais musicais que transcreve. Isso faz bastante sentido quando temos em vista que, para ele, as canções tradicionais seriam uma espécie de manifestação "natural" da música, em sua forma pura e sem elementos desnecessários, e teria assim ligações estéticas com a música dos grandes compositores da tradição erudita europeia. Assim, a despeito de todo seu rigor científico, parece que suas transcrições não deixam de notar melodias idealizadas sob essa ótica da busca pela perfeição universal expressa nos repertórios tradicionais.

Essa padronização das melodias nas suas transcrições também tem um propósito artístico: o de engendrar maior coesão melódica, para permitir-se, depois, maior possibilidade de exploração harmônica. Contudo, vimos que, com frequência, a melodia

utilizada na canção final não era uma versão trabalhada em laboratório, mas outra pouco mais "fidedigna" realizada em campo – sempre, contudo, adequada uma padronizanção rítmico-melódica na elaboração do arranjo.

Parafraseando Straus (1990), parece-nos que, ao escrever cada arranjo, Bartók estaria sempre confrontando uma espécie de dilema entre seu próprio futuro e passado, caracterizado pela existência, por um lado, de um sistema consolidado sobre os usos composicionais dos materiais tradicionais, e, por outro, as qualidades musicais individuais de cada canção, que também ansearíam pelo seu desenvolvimento particular. O arranjo nasce, assim, pode-se dizer, de um conflito da materialidade das canções com a sua própria estrutura abstrata, e é a arte do compositor encontrar caminhos de confluência e diálogos entre esses elementos.

Devemos ainda observar que, durante nossa pesquisa, analisamos também outras peças da coleção *For Children*, e duas peças da coleção *Ten Easy Pieces*, chegando a conclusões semelhantes.

CAPÍTULO III: HEITOR VILLA-LOBOS

Nunca na minha vida procurei a cultura, a erudição, o saber e mesmo a sabedoria nos livros, nas doutrinas, nas teorias, nas formas ortodoxas. Nunca, porque o livro era o Brasil. Não o mapa do Brasil na minha frente, mas a terra do Brasil, onde eu piso, onde eu sinto, onde eu ando, onde eu percorro. Cada homem que eu encontro no Brasil representa uma forma estética na concepção musical. [...] Arte independente como são os pássaros do Brasil. Arte sentimental como são os homens de nossa terra.
(Villa-Lobos apud Machado, 1987:92-93[60])

Introdução

O estudo da vida e do pensamento musical de Villa-Lobos é muito mais sinuoso que o de Bartók. Assim como o compositor húngaro, Villa-Lobos forneceu em vida poucas informações sobre seu pensamento composicional, procurando também, de certa forma, esconder seus processos criativos. Diferentemente dele, no entanto, Villa-Lobos não publicou textos científicos ou muito precisos sobre suas referências musicais e sua biografia, pelo contrário: ao longo da vida, ele espalhou informações contraditórias ou fantasiosas sobre muitos aspectos de sua trajetória e de sua obra, a começar pela própria data de seu nascimento, passando por redatação de peças (muitas vezes para negar a influência de outros compositores na sua obra, impingindo-as de uma genialidade precoce às vezes maior que a real), pela narração de histórias epopeicas e pitorescas com povos indígenas em regiões distantes do país para pesquisar repertórios tradicionais. Essa atitude culminou com a descrição de sua própria obra como uma síntese da diversidade cultural do Brasil, estampada na frase "o folclore sou eu" (Mariz, 2005:138). Nesse aspecto, sua personalidade não poderia ser mais diferente da de Bartók, que, dentro do limite do que quis revelar, deixou para a posteridade dados precisos sobre sua biografia e obra, com a organização e a coesão esperadas do cientista que era. Ao invés de simples desorganização ou propensão ao devaneio, essa postura de Villa-Lobos pode ter tido um propósito, premeditado ou não, como aponta a biografia de Paulo Renato Guérios (2009).

A saudosa pesquisadora Elisabeth Travassos abre-nos os olhos para visualizar o campo de forças no qual se desdobra a biografia e a construção da imagem de Villa-Lobos:

[60] Discurso em João Pessoa em 1951.

> Duas linhas de força tensionam o entendimento da música no Brasil e projetam-se nos livros que contam sua história: a alternância entre reprodução dos modelos europeus e descoberta de um caminho próprio, de um lado, e a dicotomia entre erudito e popular, do outro. [...] Em alguns casos, tentou-se resolver as duas tensões simultaneamente, como ocorreu no modernismo: ali a cultura brasileira foi repensada em sua particularidade e em suas relações com outras culturas, ao mesmo tempo em que artistas oriundos das elites e da burguesia procuravam estabelecer um novo modo de relacionamento com as culturas do povo. (Travassos, 2000:7-8).

Guérios afirma que a imagem "mitológica" de Villa-Lobos, propagada inicialmente por ele mesmo e que se tornou depois "oficial" pela sua perpetuação em biografias, estudos e outras produções voltadas à figura do compositor, contribuiu, de forma paralela ao valor de sua própria obra musical, para o alcance do sucesso e reconhecimento nacional e internacional que ele conquistou como maior compositor brasileiro. Segundo o autor, "O próprio Villa-Lobos teve interesse na construção dessa imagem, em fazer-se lenda e em viver essa lenda criada em parte por ele mesmo e em parte por pressupostos presentes nos meios sociais em que viveu." (Guérios, 2009:55). O autor conduz o leitor de seu livro em um mergulho sobre o processo histórico de oficialização dessa imagem do compositor, que revela percepções que Villa-Lobos teria de seu papel como forjador de uma linguagem brasileira baseada em elementos tradicionais e populares, e que, por isso, reproduziremos aqui de forma resumida.

A oficialização do imaginário sobre Villa-Lobos, segundo Guérios (2009:27), teve como fonte principal a primeira biografia do compositor, "obra canônica" escrita pelo musicólogo Vasco Mariz entre 1946 e 1947, publicada em 1949 e reeditada doze vezes, na qual se baseiam muitas das outras biografias disponíveis. Mariz publicou seu livro quando tinha apenas vinte e cinco anos, tendo sua juventude permitido a ousadia do feito evitado por musicólogos mais experientes (Guérios, 2009). Ele mesmo assume, na reedição mais recente, que, embora seu livro pioneiro tenha sido historicamente importante, a primeira edição seria "um pouco imatura, com ajetivação enfática" (Mariz, 2005:15). Como narra Mariz (2005:13-19) e endossa Guérios (2009:27), essa biografia foi escrita a principalmente a partir de dados fornecidos pelo próprio Villa-Lobos em entrevistas e conversas que causaram "grande impressão" ao biógrafo e, embora este tenha procurado manter uma certa distância do olhar de seu objeto de estudo para não "parecer dominado pela personalidade gigantesca do biografado", muitos desses dados ganharam legitimidade ao serem inseridos na obra, sendo reproduzidos como verdades em outras publicações e nas próprias reedições do livro (Guérios 2009:29). A despeito da

postura auto-crítica do autor, para Guérios (2009) a forma de condução do texto dessa biografia também reproduziu o discurso do próprio compositor, identificável no seu único manuscrito biográfico (disponível em Guérios, 2009:47), que procura *produzir* um passado para justificar o seu presente através da ênfase em fatos remotos corriqueiros, como se já indicassem uma tendência para a realização de ações significativas posteriores (por exemplo, relacionar o contato com manifestações de cultura popular na primeira infância com o uso de temas tradicionais em obras maduras). Esse discurso corroboraria a criação de um imaginário sobre a figura do compositor, cercado de significações extra-musicais que, como dissemos, segundo Guérios (2009) teriam contribuído positivamente na afirmação de sua obra. Por exemplo, muito embora Mariz tenha revisado seu livro à luz de tais indagações, iniciadas por autores anteriores a Guérios, ele ainda abriu seu livro na última edição com o seguinte parágrafo, que ilustra a visão que Villa-Lobos procurava passar sobre a inspiração e a essência de sua própria obra:

> O povo brasileiro sempre foi musical. Aliás os seus elementos formadores o foram em grande escala. Desde o século XVI, vêm os missionários explorando o pendor dos índios pela música, chegando mesmo a desprezar o cantochão e a sobrepor textos cristãos às melodias indígenas, com o propósito de melhor ministrar-lhes a fé. (Mariz, 2005:21)

Em outra passagem, ainda no início da última edição do livro, Mariz (2005:22) coloca: "Apesar da natureza esmagadora, cheia de constrastes e de exuberância, o nacionalismo musical no Brasil só se afirmou, em linhas vigorosas, com Heitos Villa-Lobos [...]". Com novas edições revisadas da biografia de Mariz e o surgimento de outras biografias críticas sobre Villa-Lobos, Guérios (2009:37) aponta que somente nas pesquisas mais recentes esse processo de condução das narrativas biográficas sobre Villa-Lobos ficou mais evidente:

> Começa aqui a ficar clara a dimensão integrada do trabalho de Villa-Lobos, que, ao mesmo tempo em que fazia músicas, agia no sentido de inseri-las em diferentes universos simbólicos e de atribuir-lhes sentidos e significados. De fato, são frequentes as dúvidas acerca da trajetória do compositor, o que causa inúmeros problemas para quem se dispõe a falar a seu respeito. Isso se deve em grande parte às várias histórias (com versões discordantes entre si) que ele espalhava sobre si mesmo.

Guérios adiciona a esse quadro o fato de que Villa-Lobos reagiu com reprovação em relação a descrições mais realistas (ou apenas não glorificadoras) de sua figura, como a própria biografia de Vasco Mariz, pela ausência de caráter laudatório, e a de Luiz Heitor

Corrêa de Azevedo[61], o que "certamente tinha forte repercussão sobre o que *poderia ser escrito* sobre ele." (Guérios, 2009:46, grifo original). O autor aponta ainda que contemporâneos de Villa-Lobos já reconheciam sua tendência a construir em torno de si uma imagem pitoresca e que chamasse a atenção, a exemplo de Guerra Peixe, que afirmou que "[Villa-Lobos] soube se promover às pampas, à custa de muita tolice que dizia aos amigos, em especial àqueles que tinham ao seu alcance as páginas da imprensa." (Guerra-Peixe apud Guérios, 2009:38[62]).

O grande reconhecimento que Villa-Lobos obteve junto aos órgãos oficiais brasileiros, tanto em vida quanto posterioemente, também contribuíram, segundo Guérios (2009:39), para a consolidação de uma imagem idealizada do compositor, a exemplo da impressão de sua efígie em notas de papel moeda em 1986. O ápice desse processo teria sido a criação do Museu Villa-Lobos em 1960, cujo objetivo não declarado, para Guérios, seria perpetuar essa imagem; assim, no mesmo ano a primeira diretora do Museu e segunda esposa de Villa-Lobos, Arminda Neves de Almeida (Mindinha), "começou a coordenar um programa semanal na rádio MEC intitulado *Villa-Lobos, sua vida, sua obra*" (Guérios, 2009:41), que o autor descreve da seguinte maneira:

> Nele, estudiosos, autoridades e celebridades brasileiras e estrangeiras falavam de suas relações com Villa-Lobos ou faziam discursos laudatórios a seu respeito. Em 1965 [...] esses discursos foram transcritos e reunidos sob o volume *Presença de Villa-Lobos*. Até 1981, seguiram-se outros 11 volumes dessa publicação, que passou a constituir um enorme acervo de estudos originais e de fontes secundárias e terciárias sore o compositor. Assim, além de perpetuar sua 'presença', essa coleção veio a aumentar a literatura mitológica sobre Villa-Lobos, pois alguns trabalhos passaram a se apoiar fortemente nessas referências. (Guérios, 1009:41).

Homenagens feitas pelos "meios populares, nos quais o próprio Villa-Lobos também viveu", ajudaram a corroborar esse processo (Guérios, 2009:42). Ele cita que o compositor foi homenageado por escolas de samba cariocas em desfiles em 1966 (Mangueira) e em 1999 (Mocidade Independente de Padre Miguel), além de ter sua imagem, desde o tempo em que era vivo até hoje, usada como "referência em uma série de empreendimentos voltados para a produção de música erudita" e de filmes (Guérios, 2009:43). Adicionamos a isso produções recentes que se situam no limite entre os universos erudito e popular (a chamada "música criativa", frequentemente associada à música instrumental e ao jazz) como os projetos "Um olhar sobre Villa-Lobos" de Mário

[61] AZEVEDO, Luis Heitor Corrêa de. O Villa-Lobos que conheci. *Revista do Brasl, 4*(1), 1988.
[62] Guerra Peixe, C. O índio das Arábias. *Revista do Brasil, 4* (1),1988. A citação é da página 42.

Adnet, e "Villa-Lobos Superstar" do grupo Pau Brasil, ambos com arranjos novos para obras do compositor que as associam à linguagem da moderna música popular, respectivamente para orquestra e solistas, e quinteto instrumental. Guérios (2009:43-45) adiciona ainda a existência de diversos livros escritos por leigos a respeito do compositor, que revelam facetas de sua personalidade e história de vida não contemplados pela bibliografia oficial, e que também endossam essa imagem.

Podemos ver, sob essa perspectiva, que a figura de Villa-Lobos traz consigo um imaginário construído ao longo do tempo em diversos campos, científicos ou não, que têm como ponto de partida o próprio discurso do compositor sobre si mesmo e sobre sua obra. Uma das características associadas a essa figura é a idéia de *natureza selvagem*[63], a mesma que caracterizaria a própria cultura brasileira em formação, na sua diversidade cultural e em seus diversos biomas ainda inexplorados, principalmente as manifestações das comunidades tradicionais (Guérios, 2009:83-85). Essa idéia herda o conceito de gênio romântico, que seria fiel às suas emoções indomáveis e cujo talento geraria, de forma natural ou intuitiva, obras de arte de forma contínua, por inspiração. Guérios cita um artigo do sociólogo Gilberto Freyre, que dá forma a essa idéia de *natureza selvagem* expressando que o compositor teria penetrado em uma "virgindade cultural brasileira" e teria conseguido "universalizar" os elementos mais "primitivos" da cultura brasileira, ouvindo os sons de diversas regiões do Brasil *através* de um filtro social que percebe a essência da música do país (Freyre apud Guérios, 2009:85[64]). Guérios cita também um artigo de Béhague[65] no qual ele identifica e discute a relação, ou a falta de relação, de elementos específicos da obra de Villa-Lobos com expressões legítimas da cultura brasileira e de culturas de procedência africana.

Diferentemente de Bartók, que assume sua posição como intelectual urbano e que vai pesquisar os repertórios tradicionais de seu país olhando para um *outro* que lhe é estranho, Villa-Lobos procura em seu discurso *identificar-se* com as comunidades tradicionais, exaltando qualidades de si mesmo que seriam compatíveis com o imaginário que se tinha, nessa época, sobre essas culturas. No entanto, seu discurso não é embasado:

---

[63] O conceito de *natureza* atribuído à pessoa e obra de Villa-Lobos é fundamentalmente oposto ao conceito de *natureza* defendido por Bartók: no caso do primeiro, o conceito viria do Romantismo e significaria a natureza humana, emocional e indomável; para o segundo, o conceito era modernista e científico, significando um conjunto de leis permanentes sob as quais a música também poderia se expressar, de forma não emotiva e sem qualquer tipo de informação não essencial.

[64] Gilberto Freyre. *Villa-Lobos Revisitado:* Transcrição de palestra proferida no Festival Villa-Lobos, 1882, ms.

[65] BÉHAGUE, G. *Heitor Villa-Lobos; the search for Brazil's musical soul*. Austin: Ilas, University of Texas, 1994. A citação é da p. 48.

ele alicerça, perpetua e reconstrói esse imaginário sobre as culturas tradicionais de forma lúdica e fantasiosa, talvez até ironizando esse imaginário, principalmente frente a públicos europeus[66]. Essa postura de utilizar referências a repertórios populares de forma não fundamentada, sem considerar necessário primeiro pesquisá-los, ressalta Lacerda (2007), é característica de compositores do Romantismo, a exemplo do que fez Schubert em seus *lieds*. Paradoxalmente, como discutiremos adiante, esse paradigma historicamente "antiquado" em relação às transformações artísticas e científicas da primeira metade do século XX que advocavam pela pesquisa fundamentada das culturas tradicionais, pode acarretar interpretarmos sua obra à luz de ideias do pós-modernismo.

Essa postura de auto-identificação livre com as comunidades produtoras de repertórios tradicionais que Villa-Lobos utilizou em suas peças parece traçar um paralelo com sua postura artística frente ao uso dessas músicas: diferentemente de Bartók, Villa-Lobos não se vê usando repertórios de um *outro* cujas características precisa primeiro estudar, para depois assimilar e utilizar, respeitando suas características intrínsecas. *Identificando-se* com esse outro ele assume que não tem a necessidade de estudar e assimilar a sua música, pois já seria um *nativo*, e pode, assim assumir a liberdade de usar esse repertório da forma que lhe aprouver. Dessa forma, Villa-Lobos se liberta, também, da necessidade de explicar ou justificar as conexões de sua música com as suas fontes, e só se vê obrigado ou estimulado a afirmar que realizou pesquisas reais com esses repertórios quando isso se tornou instrumento de valorização de sua obra e de sua figura no ambiente musical de Paris, que segundo Guérios (2009), estava ávido por novidades advindas de outras localidades do globo. Assim, o discurso de auto-identificação de Villa-Lobos como *nativo* ganhou realmente força no período em que ele procurava afirmar-se em Paris, na década de 1920, como forma de valorizar a sua obra, especialmente frente às tendências da época que valorizavam o *primitivismo*, expresso em seu ápice na obra de Stravinsky. É nesse período e, portanto, nesse contexto, que foram compostas as obras em pauta neste trabalho. Discutiremos adiante as implicações estéticas dessa abordagem.

Mariz (2005:27) afirma que, frente à complexidade e diversidade cultural de um país de grandes proporções como o Brasil, poucos compositores teriam se arriscado a

[66] Corrobora essa ideia a narrativa de Mariz ao dizer que, quando teve sua história associada pela crítica francesa aos relatos de Hans Staden com índios canibais, Villa-Lobos assumiu a brincadeira e passou a assumir o papel a ele atribuído, como da vez em que "uma senhora parisiense perguntou ao compositor se ele ainda comia gente. O maestro retrucou-lhe que, no momento, só gostava de crianças, especialmente as francesas, que eram das mais tenrinhas..." – Mariz, 2005:96).

produzir uma música nacionalista que procurasse integrar elementos de diferentes regiões e culturas em uma obra que tivesse um "sentimento único, traço de união entre as três raças díspares", e que "a maioria dos artistas apodera-se de uma célula e adorna-a de maneira singela. Alguns vestem-na de roupagens suntuosas e multicores. Pouquíssimos se aventuram pelo que poderíamos chamar de nacionalismo puro: Villa-Lobos e por vezes Camargo Guarnieri." Esse "nacionalismo puro", nesse discurso, teria origem não no estudo de repertórios específicos, o que pelas dimensões do país limitaria o âmbito de atuação a inspiração do artista ao contato com apenas uma parcela da cultura nacional, mas seria originário de um contato não-mensurável, de caráter empírico e subjetivo, com as diversas manifestações de cultura popular do país. O "espírito" nacional, para usar a palavra de Bartók, seria melhor incorporado pelo artista de maneira empírica e não científica. É exatamente esse o discurso identificado em Villa-Lobos: a incorporação de elementos de um Brasil musicalmente diversificado seria feita da melhor forma quando vivenciada em viagens cheias de situações e feitos incríveis desse convívio com pessoas e ambientes autenticamente brasileiros e de costumes e belezas ímpares. Esse argumento justifica e endossa a postura não cientificista ou não embasada do compositor ao compor música nacional. Conforme Villa-Lobos teria narrado a Mariz, em passagem que permanece na última edição da biografia desse autor, as próprias melodias tradicionais utilizadas nas Cirandas e posteriormente inseridas no *Guia Prático* teriam sido recolhidas em viagens com esse caráter, com registros taquigrafados (que, segundo Guérios, nunca foram encontrados):

> Em 1906, com 19 anos de idade, a febre de ver coisas novas assaltou-o. [...] Visitou os estados do Espírito Santo, Bahia e Pernambuco e lá extasiou-se diante da riqueza folclórica. Meteu-se pelos bairros mais duvidosos de Salvador e Recife, em busca de aspectos curiosos do populário local, embrenhou-se nos sertões daqueles estados, passou curtas temporadas em engenhos e fazendas do interior. A experiência recolhida nessa viagem foi bastate útil. A música dos cantadores, a empostação (ou desempostação) no cantar, a afinação de seus instrumentos primitivos, os aboios dos vaqueiros, os autos e as danças dramáticas, os desafios, tudo interessou-o vivamente e despertou-lhe o sentido de brasilidade que trazia no sangue.
> Já nessa primeira viagem ao Nordeste, Villa-Lobos, apesar de sua mocidade e da pequena experiência em assuntos folclóricos, aproveitou-se de seu ouvido extraordinário para recolher temas e canções populares. Usava, disse-me, uma espécie de taquigrafia com sinais representativos da unidade de movimento e, uma vez anotado o que desejava, pedia ao cantador para repetir a canção, aproveitando para colocar notas sobre os sinais taquigrafados. Nessa e em outras viagens pelo Brasil, recolheu mais de mil temas folclóricos. O *Guia Prático,* que Villa-Lobos publicou quase 30 anos depois, reúne boa parte daquela coleta. (Mariz, 2005:57-58).

Um assunto bastante controverso presente em muitas biografias de Villa-Lobos (inspiradas na biografia de Mariz) que endossa essa imagem de auto-identificação do compositor com comunidades tradicionais e seus entornos naturais, contempla, justamente, as supostas viagens de Villa-Lobos a diversas regiões do país, envolvendo aventuras, contato com povos indígenas e ribeirinhos da Amazônia e outras regiões, além da pesquisa de repertótios tradicionais. A biografia inicial de Vasco Mariz, inspiradora das biografias subsequentes, realmente alude a tais viagens, como atesta o fragmento acima, em um ambiente fantasioso e de feitos incríveis, tendo o autor começado a questionar a veracidade dessas histórias contadas pelo compositor somente na décima primeira edição da obra: "Foi apenas na 11ª edição, em 1989, que Mariz escreveu (mesmo assim de forma cautelosa) um parágrafo relatando que pairavam dúvidas quanto à existência de tais viagens" (Guérios, 2009:33). Na 12ª edição do livro, que acessamos na elaboração do presente texto, vemos um autor realmente cauteloso ao usar verbos no tempo futuro do pretérito quando informa dados sobre o compositor que não foram confirmados objetivamente, e afirmando suas dúvidas sobre essas narrativas. O trecho abaixo já constava na décima primeira edição, tendo sido citado também por Guérios:

> A cronologia das viagens de Villa-Lobos no interior do Brasil não é definitiva, mas creio que nos aproximamos da realidade. As informações que me foram dadas por ele em 1946 são, por vezes, conflitivas. O Villa tinha grande imaginação, inventava fatos e acabava, com o tempo, acreditando neles... Biógrafos e jornalistas vêm especulando livremente e há quem tenha afirmado que o jovem Heitor fez parte da expedição de Luís Cruls à Amazônia, em 1905. Entretanto, seu nome não figura na lista de seus integrantes. D. Beatriz Roquette Pinto foi mais longe ao afirmar que Villa-Lobos nunca visitou a verdadeira selva amazônica, limitando-se a estudar, no Rio de Janeiro, os fonogramas com canções indígenas recolhidas pela expedição Roquette Pinto, de 1911. Teria ele também conversado extensamente sobre o assunto com membros da referida expedição. (Mariz, 2005:61)[67]

A explicação do compositor para a inexistência de registros das melodias que teria recolhido nessas viagens seria o naufrágio da "frágil canoa" na qual Villa-Lobos narrou ter navegado por rios amazônicos ao lado de um companheiro músico boêmio (Mariz, 2005:63), história da qual o próprio Mariz parece agora duvidar. Tais relatos de viagens, como foram publicadas na primeira edição da biografia de Mariz e perpetuados em outras obras, de fato hoje não são mais aceitos, mas tiveram uma grande repercussão na

[67] Guérios explica em nota que "O depoimento de Beatriz Roquette Pinto foi feito para o video *Um índio de casaca*, da Rede Manchete de Televisão, produzido em 1987. No video, Beatriz lembra comentários de seu pai de que Villa-Lobos estaria gastando os fonogramas contendo cantos indígenas recolhidos em sua expedição de tanto ouvi-los, e que era muito provável que Villa-Lobos jamais tivesse visto um índio em sua frente." (Guérios, 2009:240).

bibliografia especializada, sendo tidas como verdadeiras por muito tempo (Guérios, 2009:33):

> Hoje, os estudiosos de Villa-Lobos afirmam com mais clareza que grande parte de seus relatos de viagens era fruto de sua imaginação; mas, a partir da obra de Mariz – ainda a mais cunsultada a respeito do compositor –, essas viagens de Villa-Lobos foram aos poucos se tornando concretas, à medida que iam sendo reproduzidas em vários estudos. Nas viagens, Villa-Lobos teria 'despertado o sentido de brasilidade que trazia no sangue' e assimilado todas as manifestações musicais do país, condensando-as em sua obra.

Entre os autores que perpetuaram essas narrativas, Guérios cita Schic (1987[68]), Horta (1987[69]), França (1970[70]), Storni (1987[71]), Nóbrega (1969[72]), Giacomo (1960[73]) e Kiefer (1981[74])– este último chegou a apontar que haveria imprecisões nessas narrativas, mas não questiona a própria existência das viagens. Até hoje, essas informações controversas ainda circulam em obras de referência, a exemplo do livro *Twentieth-Century Music* de Antokoletz (1992), no breve capítulo sobre Villa-Lobos.

Segundo Guérios, a primeira biografia a questionar a existência e veracidade dos relatos de todas as viagens narradas por Villa-Lobos a Mariz foi a musicóloga suíça Lisa Peppercorn, já em 1972, em seu livro editado em alemão, o que o tornou de difícil acesso para os brasileiros antes da tradução para o inglês, em 1989, e para o português, em Portugal em 1998, até a edição brasileira, apenas no ano 2000 (em nossa pesquisa consultamos a edição inglesa: Peppercorn, 1991). Guérios pontua que Peppercorn comparou relatos que o compositor narrou a ela pessoalmente, apontando em um mapa os trajetos de navegações por longas distâncias em grandes rios amazônicos em uma canoa, com as reais possibilidades de realização dos percursos da forma como foram contatos, concluindo que "checar esses itinerários no mapa gera dúvidas, pois parece quase impossível que Villa-Lobos tenha feito tais jornadas acompanhado apenas por um ou dois amigos [como narrado]. Viajar nessas regiões é um empreendimento ousado e que exige coragem até hoje; era-o ainda mais no início do século." (Peppercornapud Guérios,

---

[68] SCHIC, A. S. *Villa-Lobos. Souvenirs de l'indian blanc*. Arles: Actes Sud, 1987.
[69] HORTA, L.P. *Villa-Lobos, uma introdução. Rio de Janeiro*: Jorge Zahar, 1987.
[70] FRANÇA, E.N. *Villa-Lobos; intérprete musical do trópico*. Ciência e Trópico, 11(1), 1983.
[71] STORNI, E. *Villa-Lobos*. Mardid:Espasa-Calpe, 1987.
[72] NÓBREGA, A. *As Bachianas brasileiras de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa Lobos, 1971.
[73] GIACOMO, A.M. de. *Villa-Lobos, alma sonora do Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, 1960.
[74] KIEFER, B. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira.* Porto Alegre: Movimento, 1981.

2009:35[75]). Assim "Em seu livro, Peppercorn conclui que as viagens de Villa-Lobos deviam ser reputadas ao *Wunschtraum* de um artista dotado de grande fantasia e que procurava ser original." (Guérios, 2009:35-36). Guérios endossa esse argumento afirmando que, além de um depoimento de Beatriz Roquette-Pinto[76], filha do pesquisador E. Roquette-Pinto, que coordenou a expedição em 1912:

> vários documentos do arquivo do Museu Villa-Lobos oferecem indicações que reforçam a hipótese de que as viagens do compositor em busca de material folclórico não ocorreram. Inúmeros programas referem-se às canções indígenas utilizadas por Villa-Lobos como tendo sido recolhidas por etnólogos e viajantes. Há também uma série de manuscritos do compositor com anotações de fontes para um projeto de livro sobre o folclore brasileiro, em meio aos quais se lê: "Cantos Ameríndios do Brasil: Caninde-iunde: Tamoios, recolhido por Jean de Léry, 1530; Nozani-ná: Parecis, 'canção báquica', recolhida por E. Roquette-Pinto em 1908; Teiru: Parecis, canto fúnebre, recolhida por E. Roquette-Pinto em 1908; Ualalôcê: Parecis, caça, recolhida por E. Roquette-Pinto em 1908." Não há, em contrapartida, referência a qualquer anotação ou lembrança do próprio compositor a respeito de canções que ele próprio teria recolhido, assim como não há material taquigráfico sobre tais canções em seus arquivos. Além disso, em 1928, o compositor escreveu dois artigos para o jornal *O Paiz* sobre suas pesquisas acerca da música brasileira. Mais uma vez, não há qualquer referência a materiais próprios, apenas a materiais coletados por Jean de Léry e Fritz Krause. Além disso, o exame das fontes primárias sobre o compositor, como veremos nos próximos capítulos, demonstra que suas viagens apenas surgem e são comentadas a partir de 1927, ano em que Villa-Lobos vai a Paris pela segunda vez na vida." (Guérios, 2009:36).

A partir desses questionamentos, Guérios aponta que, finalmente, em 1994, Mariz coordenou um projeto de pesquisa para averiguar os fatos relacionados a essas viagens, chegando à conclusão de que as provas de que Villa-Lobos teria deixado o Rio de Janeiro eram apenas os já conhecidos programas de concerto de 1908 com seu nome em Paranaguá (litoral do Paraná), e em 1912 em Manaus. Com essa falta de evidências, na reedição do livro, "Pela primeira vez, Mariz escreve claramente que nada se sabe de concreto sobre a suposta visita de Villa-Lobos à Amazônia, e que, 'para efeito de publicidade, Villa-Lobos personalizou muitos dos episódios contados pelo cunhado' [que passou dois anos na missão Rondon na Amazônia e contava muitas histórias do período]." (Guérios, 2009:36-37, citando Mariz, 1994:4[77]).

Nesse contexto, embora os relatos de viagem do compositor forneçam dados interessantes sobre a visão propagada por ele a respeito de si mesmo – que para nós

[75] PEPPERCORN, L. Villa-Lobos's Brazilian excursions. *The Musical Times, 113* (1,549), 1972b. A citação é da página 264.
[76] Vide nota de rodapé número 6 (p. 234)
[77] MARIZ, V. Projeto Memória de Villa-Lobos. 1994, ms.

interessam em função de sua auto-identificação com as comunidades tradicionais cujos repertórios usou em suas obras – e sobre o contexto social e científico que aceitou por um período prolongado essas narrativas como verdadeiras, são poucas as obras biográficas sobre Villa-Lobos nas quais podemos efetivamente confiar em relação aos fatos que objetivamente aconteceram em sua vida. A biografia de Guérios (2009) será, portanto, nosso primeiro guia nessa breve contextualização, complementada pela última edição daquela de Mariz (2005), publicada depois da primeira edição da obra de Guérios (de 2003), adicionada de comentários de Travassos (2000), que contextualizam o movimento modernista no Brasil, e poucas informações advindas de outras obras mais recentes, ou aproveitadas por suas referências a essa própria construção da figura idealizada do compositor.

Em seu livro, Guérios faz uma breve contextualização do movimento nacionalista que precedeu Villa-Lobos, que reproduziremos aqui a fim de embasar nossa discussão sobre sua obra.

Villa-Lobos: breve biografia e contextualização

Guérios aponta a fundação da Ópera Nacional, em 1857, como o primeiro marco de um projeto de afirmação da idéia de nação, apoiado pelo então Império, a despeito da falta de estrutura e mesmo de demanda pré-existentes à empreitada (Guérios, 2009:102). O projeto "não tratava apenas de exprimir a música (já naturalmente existente) da nação brasileira; tratava também de dar provas do grau de *civilização* da nação e de salvar suas características próprias ante a estética italiana" (Guérios, 2009:102). Ele previa atividades de formação de músicos e de público e a apresentação anual de uma ópera brasileira, mas na prática a única diferença significativa em relação às operas italianas foi a mudança da língua para o português, e mesmo assim frequentemente cantada por solistas convidados estrangeiros, pronúncia ininteligível do idioma (Guérios, 2009:102). A Ópera Nacional, continua Guérios, foi extinta já em 1860, em função de escândalos envolvendo seu diretor, sendo reaberta como Ópera Lírica Nacional, que em 1862 mudou de diretores e de nome para Ópera Nacional e Italiana, e passou a montar principalmente óperas italianas que atraíam mais o público. Todo o projeto contudo fracassou logo depois, em

1863, por outro escândalo envolvendo o desvio do pagamento dos artistas (Guérios, 2009:104-105).

O autor aponta que, por mais que a existência de uma ópera nacional tenha sido efêmera, ela estimulou um debate sobre a questão do nacionalismo musical, incentivando o aparecimento de compositores de ópera nacional, entre eles Carlos Gomes, e de uma busca pela identidade brasileira, no anseio de que um músico "genial" surgisse para bem representar a nação, que ainda não possuía sua expressão própria (Guérios, 2009:105). Carlos Gomes apresentou sua primeira ópera com grande sucesso pela companhia nacional em 1861, e, com isso, recebeu uma bolsa do Imperador para estudar na Europa, onde a língua portuguesa, único elemento brasileiro de sua obra segundo Guérios (2009) – e segundo os modernistas, conforme Travassos (2000) – foi substituído pelo italiano.

A história de Carlos Gomes, segundo o autor, ilustra o fato de que, à época, o caminho natural de artistas promissores era estudar na Europa, e frequentemente lá se fixar, ficando no país todos os que apenas não tinham obtido essa chance rara de ir ao velho mundo "das belas-artes e do progresso", como citaria, em relação a Paris, Leopoldo Miguez (apud Guérios, 2009:106[78]), que se tornaria o diretor do Instituto Nacional de Música no período republicano (Guérios, 2009:106). Os músicos no Império, segundo Guérios, viviam em situação precária, e isso se refletia na qualidade das produções musicais, para as quais eles sequer teriam tempo de estudar adequadamente em função do acúmulo de atividades, más condições de trabalho e formação insuficiente (Guérios, 2009:106-107).

Guérios (2009:106) informa ainda que, já em 1841, antes da ópera, havia sido fundado o Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro, solicitada ao Imperador por Francisco Manuel da Silva, que desde 1833 havia criado uma sociedade musical. Apesar do projeto "civilizatório" de seu idealizador, de acordo com a política do Império, ele não obteve apoio financeiro oficial suficiente e, em 1855, perdeu sua autonomia, passando a ser subordinado à Escola de Belas Artes. Pouco depois da proclamação da República, em 1889, o conservatório foi extinto, dando lugar ao Instituto Nacional de Música, agora bem estruturado, "funcionando adequadamente e ocasionando um forte e apaixonado debate estético." (Guérios, 2009:108).

Leopoldo Miguéz assumiu a direção do Instituto em 1890, e "fez questão de impor (de forma autoritária) uma estética 'moderna' para combater o 'conservadorismo' ali

[78] LINO, J. O gênio da música popular brasileira em Paranaguá, ms.

reinante (Guérios, 2009:108). Para Miguéz, 'modernas' eram a estética alemã de Wagner e a francesa de Saint-Saëns, e 'conservadorismo' significava a insistência no privilégio do canto lírico italiano (Guérios, 2009:108). Essa "modernidade" musical simbolizava a transição do regime político, com a recente proclamação da República e as reformas urbanas e ideológicas que ocorriam na capital. A opinião do grupo de músicos discordantes de Miguéz, muitos defensores da estética italiana e afastados do instituto pelo diretor, foi representada por críticas frequentes publicadas por seu "porta-voz", Oscar Guanabarino, no *Jornal do Commercio*, que se tornaria depois o principal acusador da obra de Villa-Lobos (Guérios, 2009:108).

Guérios aponta dois músicos importantes desse período, com atuações fundamentalmente diferentes, em prol, no entanto, de um objetivo comum – a criação de uma música brasileira: Alberto Nepomuceno (1864-1920) e Alexandre Levy (1864-1892). O primeiro teve formação sólida desde a infância, chegando a complementar os estudos na Europa, e atuou em diversas instituições musicais oficiais do Rio de Janeiro, conquistando o posto de diretor do Istituto Nacional de Música em 1902 e 1906[79] (Guérios, 2009:109). Embora tenha composto uma suite orquestral chamada *Série brasileira* com melodias populares, explica Guérios (2009:110) sua obra não revela uma busca estética por uma identidade nacional, mas seria conscientemente inspirada na estética wagneriana (compôs por isso muitos *lieds* com esse propósito, com a única diferença de serem em português). No entanto, um trecho escrito por Nepomuceno em 1903 a um jornal, como resposta à proposta recebida de compor um hino para o Ceará (seu estado natal) revela que ele teria consciência dos elementos necessários para a formação de uma estética nacinoal, dos quais ele não dispunha: pesquisas de coleta "folclórica" e educação musical popular (Guérios, 2009:110-111):

> Nepomuceno advertiu que um hino do Ceará só seria reconhecido como tal e aceito "quando a educação artística do povo for outra que não a do nosso ou quando a etnologia tenha fornecido ao artista compositor os elementos de tal ordem que o povo aceite como um produto seu." Em outras palavras: um povo só reconhece a música como sua se é civilizado o suficiente para entendê-la, o que ainda não era o caso, ou se ela expressar seu próprio canto universalizado pela arte musical, o que também ainda era impossível devido à inexistência de coletas folclóricas. (Guérios, 2009:112 citando Nepomuceno[80])

[79] Entre suas gestões o posto foi ocupado por Henrique Oswald, de 1903 a 1906 (Guerios, 2009:114)
[80] PEREIRA, A.R.S. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a república musical do Rio de* Janeiro *(1864-1920).* Rio de Janeiro, UFRJ/Departamento de História, 1995 (Dissestação de Mestrado).

Alexandre Levy viveu apenas vinte e sete anos, sediado na então província de São Paulo. Atuou como compositor e editor de partituras, vendidas inicialmente em sua loja originariamente de jóias, que perpetuava sua tradição familiar e que se tornou um ponto importante para o comércio musical da cidade (Guérios, 2009:113-114). Teve, como Nepomuceno, formação musical desde a infância, estudando com professores então renomados, e chegou a viajar a Paris, onde permaneceu alguns meses (Guérios, 2009:113-114). "Comentava repetidas vezes com seu colega João Gomes Jr. que cada nação tinha sua música característica, que o Brasil algum dia revelaria a sua, e que para isso seria necessário estudar a música e o folclore de todas as regiões do Brasil." (Resende apud Guérios, 2009:114[81]). Levy compôs uma *Suíte brasileira* para orquestra, na qual inseriu elementos que remetiam a repertórios brasileiros de origem afro-desencente, rendendo muitos elogios da crítica pela sonoridade "brasileira" atingida (Guérios, 2009:114-115). Posteriormente, Mário de Andrade criticaria essa estética, sob o argumento de que tais elementos aludiriam isoladamente a grupos que formaram a cultura brasileira (que ele chamava de *três raças*: portuguesa, negra e ameríndia), e não à cultura brasileira resultante da mestiçagem entre esses grupos (Travassos, 2000).

Assim, "As suítes de Nepomuceno e de Lévy fazem parte das poucas e limitadas tentativas de composição de música erudita nacional brasileira até 1920", deixando aos seus sucessores a possibilidade de compor algo realmente nacional como futura, quando tivessem sido feitas pesquisas sobre repertórios tradicionais, então inexistentes (Guérios, 2009:115). Apesar dessa "limitação estética" associada a uma época e um contexto no Brasil, tanto eles quanto a companhia nacional de ópera, o trabalho do Instituto Nacional de Música, e a atuação de outros músicos, críticos e animadores culturais abriram caminhos e estruturas que possibilitaram a realização posterior de uma música erudita efetivamente nacional por Villa-Lobos e seus contemporâneos (Guérios, 2009:117-118).

Apesar da importância histórica e das conquistas desses dois compositores na formação inical de uma música brasileira, e a despeito do sucesso de suas obras atreladas a ideais nacionais, Mariz (2005:24-25) pontua que, na virada do século XIX, o público "respeitável, composto na maioria de gente culta e viajada", ainda ignorava as obras nacionalistas e valorava as músicas de influência estrangeira; e "Os rapazes talentosos do Brasil iam estudar ou aperfeiçoar-se na Europa e olhavam com desprezo tudo o que lhes lembrasse os folguedos dos negros escravos ou as melopeias dos índios." Em um texto

[81] Segundo artigo de Rezende, publicado em *O Estado de São Paulo* de 19/01/1946.

recente, Lacerda (2013:7) estabelece relações entre personagens de Machado de Assis, ambientado na primeira metade do século XX, e suas relações conflituosas entre a auto-identificação com a música erudita ou a música popular urbana, sugerindo e prevendo um crescimento da "importância de determinadas tendências populares, [e predicando] ao mesmo tempo o fracasso da música sem essa vinculação e o sucesso de músicas que estejam a elas atreladas."

Nesse contexto nasceu Heitor Villa-Lobos, em 5 de março de 1887 no Rio de Janeiro, capital da República, filho do funcionário público da Biblioteca Nacional e músico amador Raul Villa-Lobos, e da dona de casa Noêmia Villa-Lobos, sendo o único de sete irmãos que seguiu carreira musical[82]. Guérios (2009:60) aponta sua posição social afirmando que "Villa-Lobos não nasceu em uma família de 'elite'", formando esta um grupo pequeno no Rio de Janeiro da sua infância: seu pai era descendente de imigrantes espanhóis que haviam chegado ao Brasil em dificuldade financeira, e havia tido a chance de receber uma educação erudita (algo raro em sua condição) por apadrinhamento.

Não pertencer à elite nessa época, explica o autor, significava não ter poder aquisitivo e influências suficientes para organizar ou frequentar assiduamente os salões, que eram "reuniões promovidas nas próprias residências" realizadas como herança de costumes da aristocracia européia, vindas com a corte portuguesa no início do século XIX, e que na virada do século XX eram realizadas no Rio de Janeiro à semelhança de como ocorriam em Lisboa ou Paris (Guérios, 2009:61). A entrada nesses salões significava estabelecer vínculos sociais com essa elite, que interagia profissionalmente por meio de relações bastante personalizadas, assegurando assim uma carreira de sucesso (Guérios, 2009:61).

O pai de Villa-Lobos exerceu forte influência na formação musical do pequeno Heitor: sendo sócio do Clube Sinfônico, frequentador da ópera e clarinetista e violoncelista amador, realizava sessões de música de câmara em casa, e conforme Villa-Lobos narrou a Mariz, chegou a levá-lo para participar de alguns salões, proporcionando ao jovem músico "contato precoce com o mundo da elite através da música erudita." (Guérios, 2009:62). Bruno Kiefer (1981:124) adiciona que uma das casas que Villa-Lobos visitava, de Alberto Brandão, era também frequentada pelo folclorista Sílvio

[82] Guérios (2009:63) contextualiza esse fato explicando que, dos sete irmãos, três morreram muito jovens, três eram mulheres e o caçula tinha apenas seis anos quando o pai faleceu. Portanto Villa-Lobos era, de fato, o único filho homem em quem o pai poderia projetar seus anseios musicais.

Romero, e ali jovem estudante teria tido algum contato com a música tradicional mineira e nordestina.

É de Mariz (2005:38) o relato de que Villa-Lobos também foi influenciado pela escuta de peças d'*O cravo bem temperado*, de J. S. Bach, tocadas pela tia pianista Zizinha. O pai de Villa-Lobos iniciou-o cedo ao violoncelo, adaptando um espigão a uma viola, e o compositor narraria em seu manuscrito biográfico (em Guérios, 2009:47) que a exigência do pai era alta em relação ao seu progresso. Raul Villa-Lobos, contudo, faleceu precocemente, quando Heitor tinha doze anos, e seus poucos laços com a elite não foram suficientes para que a família fosse socorrida financeiramente na sua falta (Guérios, 2009:63). Os Villa-Lobos perderam os poucos recursos de que dispunham, e passaram a viver apenas do trabalho da mãe de Heitor, que começou a lavar e passar guardanapos na Confeitaria Colombo (Guérios, 2009:63). Nesse contexto, é compreensível que, ao contrário do pai, a mãe de Villa-Lobos não tenha apoiado a carreira musical do filho, tendo preferido que ele seguisse a profissão mais promissora de médico, chegando mesmo a proibir sua convivência com os músicos boêmios da cidade durante sua juventude (Guérios, 2009:60).

Guérios contextualiza que, na cidade do Rio de Janeiro na virada do século XX, onde Villa-Lobos passou a maior parte da juventude, coabitavam dois grupos que influenciaram o compositor de forma significativa: os boêmios literatos e os músicos populares. O primeiro deles tivera seu auge na década de 1880 e era formada por jovens intelectuais que valorizavam

> uma vida intencionalmente irregular, mesmo que implicando a mais completa miséria, para se atingir os fins artísticos. Segundo esse ideal, o mundo burguês 'filistino' era tido como espiritualmente pobre, o sucesso pragmático era visto como fracasso espiritual, o conforto era tratado com desdém ante o comprometimento com o prazer 'verdadeiro' da fruição estética, a vida era arte e o artista era arte em movimento. As vivências de literatos cariocas como Raul Pompeia, Olavo Bilac, Aluísio de Azevedo, Paula Nei e Arthur Duarte se inspiravam na obra do próprio criador do imaginário da boemia, o escritor francês Henri Murger. (Guérios, 2009:63-64).

Embora fortemente inspirado na cultura francesa, esse perfil da boemia traça paralelos com o contexto da juventude de Bartók na virada do século em Budapeste, que vivia a transição dos ideais românticos para os modernos: a idéia da arte pela arte, desconectada de valores socialmente aceitos e produzida em uma busca do artista por valores individuais profundos; a associação de sucesso social à falta de qualidade da obra de arte, pois o verdadeiro fenômeno artístico não poderia ser compreendido pela

população urbana média. Os literatos cariocas, no entanto, segundo a descrição de Guérios, viviam uma vida mais descompromissada, sem sentirem o peso da responsabilidade de produzirem uma arte nacional revolucionária, transformadora e de acordo com padrões idealizados de beleza e coesão. No Rio de Janeiro da época, tal pretensão seria mesmo descabida, considerando, como informa Guérios, que o censo oficial de 1890 apontou que 84% da população da cidade era de analfabetos, e, segundo o autor, mesmo os alfabetizados não tinham o costume de ler com frequência (Guérios, 2009:66).

Além dos boêmios literatos, transitavam nas noites cariocas os boêmios músicos, que formavam círculos bastante diversos do primeiro. Os músicos mais conhecidos da virada do século XX, segundo Guérios (2009:66), "eram o cearense Sátiro Bilhar, os pernambucanos Quincas Laranjeira e João Pernambuco e o maranhense Catulo da Paisão Cearense." Esses músicos eram *chorões*, e estavam criando o gênero que se tornaria característico do Rio de Janeiro, apropriando-se de ritmos de dança europeus como a polca e os *schottisches* (Guérios, 2009:66). Fundamentado em Tinhorão[83], Guérios afirma que esses músicos, em maioria, eram funcionários públicos de baixo escalão, que eram chamados para tocar em festas, quando ainda não havia discos e rádios, em troca de comida e bebida, e muitas vezes continuando a noitada tocando em bares da cidade até o dia seguinte. Os chorões tinham uma vida boêmia por excelência que, se à primeira vista poderia parecer com a vida dos boêmios literatos, era deles essencialmente difente: sua postura não era a da "miséria voluntária em busca do belo, mas uma ética hedonista que surgiu em meio à mais absoluta necessidade e pobreza." (Guérios, 2009:68). Aguns desses músicos, de maior hierarquia e respeito musical entre os próprios chorões (como Donga, Pixinguinha), tinham algum acesso aos próprios salões da elite, a exemplo de Catulo da Paixão Cearense, considerado pela alta sociedade como um músico popular um pouco mais erudito que seus colegas, na época em que ainda havia preconceito contra quem tocasse violão ou fizesse música popular na rua (Guérios, 2009:68). A erudição atribuída a Catulo pode ser associada ao uso da voz e das palavras, uma vez que "a música dos chorões era quase sempre instrumental [...] Catulo, com seu exibicionismo egoísta (assim o definiu o próprio Villa-Lobos, seu amigo), faziam parte do grupo de quando em vez." (Mariz, 2005:50).

[83] TINHORÃO, J. R. *Pequena história da música popular brasileira: da modinha à lambada.* 6 ed. São Paulo: Art, 1991.

Endossando a existência de preconceito contra os músicos populares no início do Século XX, Travassos (2000:10-11) afirma que era comum que músicos eruditos adotassem pseudônimos para compor gêneros musicias populares, para que não fossem reconhecidos atuando nesse âmbito "menor". Um exemplo bastante conhecido é o do compositor Francisco Mignone, que, mesmo assumidamente nacionalista e colega de Mário de Andrade como professor do Conservatório Dramático-Musical de São Paulo, instituição onde se formaram em 1917, assinava a composição de maxixes, tangos e valsas de antes dessa data como Chico Bororó (Travassos, 2010:10-11). Mesmo Guerra-Peixe, continua a autora, que é de geração posterior e também se assumiu nacionalista, assinou obras "popularescas" (como ele mesmo as chamava) de antes de 1940 com pseudônimo.

Guérios contextualiza a política e as mudanças ocorridas no Rio de Janeiro na virada do século: depois de anos tumultuados no início da República (1889), Campos Sales assumiu a presidência em 1898, estabelecendo fortes relações políticas com as oligarquias, que já tinham poder, consolidando com isso uma situação política estável, que "criou condições para que a então capital da República [a cidade do Rio de Janeiro] fosse reconstruída e se tornasse a vitrine do país no exterior." (Guérios, 2009:70). O prefeito da cidade, Pereira Passos, que coordenou essas mudanças em parceria com o sucessor de Campos Sales, Rodrigues Alves – inspirado na reforma urbana de Paris, ocorrida entre 1853-1858, que ele conhecera em viagem para estudar arquitetura – implantou no Rio de Janeiro uma proposta similar, com a abertura de uma grande avenida (a atual avenida Rio Branco) e a desocupação das casas populares e ruelas do centro (causando grandes problemas de moradia), que deram lugar a jardins e espaços comerciais de alto poder aquisitivo e estabelecimentos de lazer e cultura voltados à elite: bibliotecas, teatros (como o Teatro Municipal) e igrejas, além de órgãos do governo (Guérios, 2009:70). Pereira Passos também procurou extirpar os costumes "bárbaros e incultos" da cidade, inclusive as manifestações populares como os cordões de carnaval, e o apoio da mídia nesse processo "civilizatório" da cidade contribuiu para denegrir ainda mais a imagem dos músicos de rua (Guérios, 2009:70).

Esses músicos passaram a tocar em refúgios como a famosa casa de Tia Ciata, criando outras hierarquias para diferenciar sub-categorias de músicos populares aceitos e não aceitos socialmente (os "artistas" versus os "capadócios" – Guérios, 2009:71). Intelectuais da elite interessados na música "autenticamente brasileira" e no folclore passaram a convidar esses músicos populares para tocarem em seus salões, "aos poucos

criando vias de acesso e de legitimação da presença da múscia não-erudita entre a populaçãoo mais rica", e acarretando uma moda do interesse no "exótco" e no "folclórico (Guérios, 2009:71). Vemos aqui, novamente, uma analogia ao processo de interesse na cultura camponesa na Hungria no mesmo período – por mais que, lá, a cultura "da moda" estivesse fisicamente distante da elite intelectual, sediada nas vilas rurais, e não dialogava em absoluto com a cultura urbana. No entanto, pode-se traçar um paralelo em relação à identificação gradativa de elementos de "nacionalidade" em um "outro" antes desqualificado (os camponeses na Hungria e os músicos de rua no Rio de Janeiro), fundamentada em percepções muitas vezes superficiais e fantasiosas desse "outro".

Villa-Lobos fazia parte do grupo de músicos eruditos do Rio de Janeiro, atuando como violoncelista em pelo menos uma orquestra de uma sociedade sinfônica em 1904 (Guérios, 2009:72). Tendo concluído, ao que tudo indica, apenas o ensino secundário, Guérios (2009:72) afirma que com dezessete anos Villa-Lobos ingressou no Instituto Nacional de Música (a atual Escola Nacional de Música da UFRJ) para estudar violoncelo em um curso noturno, criado como forma de expandir a profissionalização da classe musical da cidade, que perdera o espaço garantido pelas apresentações para a corte durante o Império. No entanto, pela pouca quantidade de alunos, o curso noturno foi suspenso no mesmo ano pelo diretor, então Henrique Oswald, e dos anos subsequentes não há registro de matrícula de Villa-Lobos no Instituto até 1914 (Guérios, 2009:73). Mariz (2005:163), contudo, afirma na edição mais recente de sua biografia que, em pesquisa aprofundada feita sobre a vida do compositor em parceria com outros musicólogos, iniciada em 1994, "ficou comprovado que Villa-Lobos jamais esteve matriculado no antigo Instituto Nacional de Música, apesar de ele me haver informado ter sido aluno de Benno Niedenberger, Frederico Nascimento e Agnelo França naquela instituição. Não se pode excluir, entretanto, que ele tenha tomado aulas particulares na residência daqueles professores, ou sido apenas aluno ouvinte." Não sabemos se Guérios teria obtido de outra fonte a informação sobre a matrícula no referido curso noturno.

O compositor também frequentava o meio da música popular dos *chorões*, como atestam não apenas seus próprios relatos a Mariz (ele teria ido morar com a madrinha "tia Fifina" aos dezesseis anos para libertar-se das proibições da mãe, segundo Mariz, 2005:56), mas também os de pessoas da família e amigos (Guérios, 2009). Segundo cunhados, Villa-Lobos recebia visitas do sambista Sinhô e de Catulo da Paixão Cearense (Guérios, 2009:73), que foi letrista da canção popular utilizada por Villa-Lobos no

segundo movimento do *Choros n. 10*[84], posteriormente retirada da obra por questões de direitos autorais postuladas pela editora de Catulo. Mariz (2005:56) chega a afirmar que Villa-Lobos teria composto gêneros musicais genuinamente populares, o que lhe teria dado pleno domínio de suas características: "Suas composições, nessa época, limitavam-se a valsinhas, schóttisches, dobrados, polcas, enfim, música popular sem quaisquer pretensões." Travassos (2000:13) endossa essa informação, adicionando que, ao contrário de outros compositores contemporâneos, Villa-Lobos não utilizou pseudônimo para assinar tais composições de caráter popular, apesar da conotação negativa que isso poderia lhe acarretar na construção de uma carreira como músico erudito na época – talvez essa atitude demonstre sua real apreciação, respeito e ligação com a música popular e seus praticantes. Contudo, Guérios ressalva que "Não é possível saber quando realmente Villa-Lobos começou a conviver com os chorões e qual a duração ou a qualidade de seu contato com eles. Vale recordar, no entanto, que ele ocupava a mesma posição socioeconômica, frequentava os mesmos lugares e trabalhava também como músico na mesma cidade. Certamente, essa convivência teve impacto em sua formação." (Guérios, 2009:73)

Travassos (2000:11-15) endossa essa convivência afirmando que, "Além da rede heterogênea de profissionais acionada pelo setor de entretenimento, a movimentação boêmia das cidades permitia certa convivência entre intelectuais burgueses e artistas populares." A autora descreve o círculo musical do Rio de Janeiro, apontando que tocar em estabelecimentos comerciais foi um tipo de trabalho que muitos compositores eruditos fizeram no início de suas carreiras, antes de aperfeiçoarem seus estudos e se tornarem compositores de música "séria", a exemplo de Gallet ou do próprio Villa-Lobos, que, segundo a autora, chegaram a tocar juntos nessa situação. Ela aponta que, a partir dessa mesma origem do circuito musical dos cinemas ou cafés, alguns músicos seguiram carreira, especializando-se como músicos eruditos, como Villa-Lobos, e outros continuaram nesse mesmo ambiente e obtiveram reconhecimento (ainda que, à época, menor) como músicos populares, a exemplo de Ernesto Nazareth ou Pixinguinha. Assim, é muito provável que Villa-Lobos tenha realmente convivido social e profissionalmente com os músicos ditos populares.

[84] Segundo Bruno Kiefer (1981:113), a letra de Catulo foi incorporada à composição *Yara*, de Anacleto de Medeiros, em 1909, e consta na primeira edição da obra pela Max Eschig em Paris. Na reedição que acessamos nesta pesquisa, da mesma editora em 1975, alguns fragmentos da letra foram esquecidos na partitura como erros de edição.

Declarando que, depois de sua formação profissional no Rio de Janeiro na juventude, as informações sobre o compositor ficam mais esparsas no tempo, Guérios (2009:72) afirma que não é possível concluir se Villa-Lobos teria realmente realizado as tais viagens por ele narradas entre 1905-06, e 1910-12. O que se sabe é que em 1908 ele teria realmente se mudado para Paranaguá em busca de emprego, cuja oferta estava escassa em um Rio de Janeiro, inflado por imigrantes jovens dispostos a conseguir trabalho (Guérios, 2009:72). Em Paranaguá, Villa-Lobos teria trabalhado no comércio e, nas horas de folga desse emprego, pertenceria a uma pequena orquestra, chegando ali a fazer alguns experimentos composicionais com colegas músicos. Esse perfil do jovem Villa-Lobos não condiz com a "imagem de um compositor que teria buscado desde cedo enriquecer seu saber folclórico viajando por todo país": pelo contrário, há relatos de que o compositor desejava retornar ao Rio de Janeiro para dedicar-se à música erudita em uma carreira mais promissora, o que teria conseguido em 1909 com o auxílio de amigos (Guérios, 2009:75).

No retorno ao Rio de Janeiro, narra Guérios que Villa-Lobos realizou em 1909 um concerto, tocando a peça *O cisne* de Saint-Saëns, para violoncelo e piano, com Ernesto Nazareth, e que no programa da apresentação identificou-se como músico independente, sem o adjetivo de "aluno", que associou somente às estudantes do Instituto Nacional de Música que tocaram na mesma noite, e que eram contudo da sua mesma faixa etária (Guérios, 2009:76).

Em 1912, Villa-Lobos de fato viajou ao norte e nordeste como violoncelista da companhia do ator Alves da Silva que, como aponta Guérios citando Vicente Salles[85], tocava gêneros musicais e deslocava-se em navios costeiros pela ainda deficitária estrutura viária nessas regiões (Guérios, 2009:76). Documentos atestam que ele esteve com essa companhia na Bahia e em Belém, onde a apresentação do grupo foi rechaçada pela crítica e perdeu o patrocínio que os levaria a Manaus (Guérios, 2009:77). Mesmo assim, a companhia foi por conta própria e ali dissolveu-se inteiramente em 1912, também pela crise financeira causada pelo fim do ciclo da borracha, que antes animava uma intensa programação artística na cidade (Guérios, 2009:77). A partir dali, Villa-Lobos viajou sozinho como músico acompanhante e realizando alguns concertos em seu nome: Guérios (2009:77) menciona que "seu nome é citado acompanhando cantores no *foyer* do Teatro da Paz em Belém em 15 de abril de 1912, e como atração principal no

[85] SALLES, V. A viagem maravilhosa de Villa-Lobos. Brasília: UnB, 1979, ms. A citação é da página 11.

Teatro Amazonas, em 23 de junho e em 7 de setembro do mesmo ano." O autor finaliza o relato afirmando, sobre esse contato com a cultura do norte e nordeste do país, que

> apenas especulações de caráter finalista podem atribuir às viagens de Villa-Lobos (às que comprovadamente ocorreram...) o objetivo de coleta de material folclórico, mesmo porque não existe nenhum material coletado nos arquivos do compositor, ao passo que lá está o programa de sua apresentação no Teatro Amazonas, por exemplo. É certo, porém, que não foram poucas as experiências vividas por Villa-Lobos nessas viagens realizadas entre 1908 e 1912. Ele teve de fato a oportunidade de aprender sobre as dificuldades relacionadas com os empreendimentos artísticos; e pode ter tido também contato com músicos das regiões que visitou. O que elas marcam, no entanto, é o início de sua carreira como músico profissional. (Guérios, 2009:78).

Uma consideração de cunho mais especulativo pode ser colocada: parece-nos possível que Villa-Lobos tenha tido algum contato com pessoas ou mesmo comunidade indígenas e ribeirinhas durante essas viagens, sem que tenha feito anotações de repertórios ali escutados, mesmo estando sediado nas capitais Belém e Manaus. A autora do presente texto teve oportunidade de conhecer Manaus, e notar que uma grande parte da população é de descendentes de índios, ficando visíveis na cultura local alguns traços dessa origem. Quando Villa-Lobos ali esteve, há um século, essas referências deveriam ser muito mais vivas na população local e na cidade, cujo contato com as comunidades tradicionais se fazia unicamente através de barco. Ultrapassa o âmbito dessa pesquisa investigar o contexto de Manaus e Belém no início do século XX, mas podemos imaginar que, mesmo não tendo efetivamente recolhido repertórios indígenas ou ribeirinhos, Villa-Lobos pode ter tido algum contato direto com essas populações nesse período.

Guérios destaca que, como visto, o compositor teve uma formação musical especial: teve acesso ao universo da música erudita desde a primeira infância, nela profissionalizando-se, mas viu-se livre das obrigações de estudo e inserção em uma tradição, a exemplo dos grandes compositores europeus e dos compositores brasileiros que o antecederam, que foram estudar na Europa; frequentou o universo dos *chorões,* que consolidavam o estilo característico da música popular urbana carioca; e conheceu cidades brasileiras distantes do Rio de Janeiro, vivenciando suas culturas locais e participando de suas vidas musicais (Guérios, 2009:78). Assim,

> Essas condições foram propícias ao surgimento de um produtor de quebras de rupturas: alguém que conheceu sua arte a partir de uma leitura particular, construída pelo autodidatismo, e que seria capaz de nela inserir elementos de outras origens. Isso teria também várias outras consequências no que diz respeito à posição a ser ocupada por alguém que, nos anos subsequentes, iria se

> relacionar intimamente com os herdeiros da ética do artista europeu em seu próprio território, a cidade de Paris. (Guérios, 2009:78).

Após retornar da temporada na Amazônia, Villa-Lobos empregou-se em 1912 como violoncelista na orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos do Rio de Janeiro, regida por Francisco Braga (Guérios, 2009:124). No mesmo ano, sendo convidado para tocar em uma casa de família, conheceu Lucília Guimarães, jovem pianista com quem se casaria no ano seguinte, a contragosto da mãe da moça, que não queria a filha casada com um violonista. Lucília trabalhava como professora de piano, e obtinha um ordenado maior que o do marido, que tinha três empregos como violoncelista: na Confeitaria Colombo, em um restaurante anexo ao Teatro Municipal e em uma orquestra de cinema (Guérios, 2009:124).

Nessa época, narra o autor, Villa-Lobos começou a compor, auxiliado pela habilidade da esposa ao piano. De 1914 são duas peças para piano: uma *Tarantella* pouco conhecida, W.33, e *Farrapos*, Op. 47, que seria transformada em um dos movimentos das *Danças características africanas,* W.85, Sobre essas composições, Guérios (2009:125) comenta: "A execução das peças para piano de Villa-Lobos demonstra que ele não teve formação erudita regular para o instrumento: não utiliza as habituais passagens dos dedos uns sobre os outros, como se aprende a fazer no estudo das escalas, mas faz com que as mãos saltem em busca das notas."

Em 1915, durante uma viagem familiar a Friburgo (interior do Rio de Janeiro), acompanhado da esposa ao piano e de um colega flautista, Villa-Lobos apresentou suas obras em público pela primeira vez, em um concerto que incluiu "um trio para piano, flauta e violoncelo, três peças para piano e violoncelo, um solo de violoncelo e *Farrapos*" (Guérios, 2009:125). O grupo apresentou-se novamente mais de uma vez durante a viagem, no entanto com um repertório que incluía obras de outros compositores e deixava menos espaço a peças de Villa-Lobos. Na chamada para o concerto, transcrita por Guérios (2009:125), lê-se que o destaque para atrair o público era o premiado flautista e não o compositor ou sua esposa. De volta ao Rio de Janeiro, no mesmo ano, Villa-Lobos conseguiu que a orquestra na qual trabalhava estreasse uma peça sua, *Suíte característica* para cordas, W.54, que foi muito bem recebida pela crítica e público.

As peças subsequentes do início da carreira de Villa-Lobos fazem uso das diferentes escolas e técnicas que conviviam no Rio de Janeiro da década de 1910, como forma de demonstração, à crítica e ao público, de suas habilidades como compositor: a

ópera italiana, cujo estilo está presente na ópera *Izaht* de Villa-Lobos, W.55 (1910), que o compositor também associaria à inspiração no uso do *leitmotiv* wagneriano; o pós-romantismo francês de Saint-Saëns, presente no poema sinfônico *Naufrágio de Kleonicos*, W.111 (1916), que inclui a célebre peça para piano e violoncelo *O canto do cisne negro*, que mais especialmente dialoga com *O cisne* daquele compositor; o modelo cíclico de composição proposto pelo tratado de composição do francês Vincent D'Indy, adotado no Instituto Nacional de Música e que serviu de inspiração a Villa-Lobos na criação de suas duas primeiras sinfonias, Op. 112, de 1916, e Op. 160, de 1917 (Guérios, 2009:126-127). Mariz (2005:66) narra que na década de 1910 Villa-Lobos estudou e foi bastante influenciado pelas obras de Wagner (*Tristão e Isolda*) e Puccini.

Além do uso de estilos então bem conhecidos, Villa-Lobos "foi um dos primeiros brasileiros a utilizar as tétnicas de um compositor que quebrou as regras estabelecidas da arte musical erudita, o francês Claude Debussy", o que o destacou dos compositores já estabecidos do Rio de Janeiro, como Nepomuceno e Henrique Oswald, que tinham estudado na Europa antes do "auge" de Debussy (Guérios, 2009:128). Diversas peças da década de 1910 ilustram essa afirmação:

> A aplicação de elementos estéticos de Debussy surge em diversas obras de Villa-Lobos. O principal elemento presente é a escala de tons inteiros, quase uma marca registrada daquele compositor: a escala já está presente, por exemplo, nas *Danças características africanas* para piano. Além disso, Villa-Lobos compôs uma *Prole do bebê* [W.140], série de cantigas infantis harmonizadas, que segue a concepção o *Children's corner* de Debussy. (Guérios, 2009:128).

Mariz (2005:63) afirma que Villa-Lobos teria tido contato com a obra do compositor francês inicialmente durante a viagem à Amazônia, em 1912-13, o que é possível dado o contato que a cidade tinha com a Europa no circuito de música erudita na virada do século (Guérios, 2009). No entanto, Villa-Lobos teria ouvido somente a peça *Cake walk*, que não lhe teria chamado a atenção por ser "muito popularesca", e só passaria a admirar Debussy anos mais tarde, pela influência do pianista Artur Rubinstein (Mariz, 2005:63).

Nessa época, o movimento modernista começava a se formar, inicialmente em São Paulo, coordenado especialmente por Mário de Andrade, que "manteve estreita colaboração com Gallet e Mignone" (Travassos 2000:16). Mariz (2005:79) ressalta a influência de tendências vindas da Europa na formação do movimento nessa época, e pontua obras de alguns artistas como marcos importantes da construção do movimento: a

chegada de Anita Malfatti de Munique e a realização de exposição de suas obras em 1917, a publicação de *Carnaval* de Manuel Bandeira em 1919, e da *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade no mesmo ano. O movimento modernista, segundo o que Mário de Andrade afirmou em uma conferência proferida no Itamaraty em 1942 e transcrita por Mariz,

> era nitidamente aristocrático. Pelo seu caráter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro ao extremo, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela sua gratuidade antipopular, pelo seu dogmatismo prepotente, eram uma aristocracia do espírito. Bem natural, pois, que a alta e a pequena burguesia o temessem.
> Uma coisa dessas seria impossível no Rio, onde não existe aristocracia tradicional, mas apenas burguesia riquíssima. (Mário de Andrade apud Mariz, 2005:80-81[86]).

Travassos traz essa contextualização da "aristocracia" do movimento para o campo da música, ressaltando que, se o modernismo pregava um afrouxamento de barreiras entre a cultura erudita e a popular, esse elo só era legitimado quando feito por compositores eruditos:

> O modernismo procurou instituir um novo modo de relacionamento entre a alta cultura – dos letrados, academias, conservatórios, salões – e as culturas populares. As barreiras entre erudito e popular foram sacudidas tanto pela transformação dos bens culturais em mercadorias produzidas em larga escala quanto pela atuação dos artistas e pensadores da cultura. Mas não foram abolidas: todos os músicos [que representaram o movimento] pertencem à galeria dos compositores eruditos, à exceção de Pixinguinha e Donga, cujas biografias são contadas em textos especializados sobre música popular, e Ernesto Nazaré, que permaneceu no limiar entre os dois mundos. (Travassos, 2000:16-17)

Talvez já prematuramente influenciado por essas ideias, os textos de programa das duas primeiras sinfonias de Villa-Lobos (de 1916 e 1917, respectivamente) narram poeticamente a relação de um personagem que seria a *Alma do Artista*, em contraposição o resto da *Humanidade*: ao contrário da percepção e ação limitadas desta, que a levariam à fatalidade e monotonia, a *Alma do Artista* teria contato com a própria *Consciência* do mundo, através de um processo de voltar-se para si mesma, e assim teria acesso à possibilidade de criação. (Guérios, 2009:130). Guérios interpreta esse texto como uma referência de Villa-Lobos a si mesmo, em consonância com a idéia de que ele, como artista, se consideraria diferente das outras pessoas e estaria *predestinado* à sua sina

[86] ANDRADE, Mário de. *O movimento modernista*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante, 1942, pp. 38-31.

criativa e elevada. Uma outra interpretação, no entanto, é possível, à luz de idéias modernistas que se espalhavam nessa época principalmente na Europa. Não devemos supor que elas chegassem formalmente com toda força em outras localidades para cogitar que possam também se expressar ali de forma autônoma, como materialização de um inconsciente coletivo que, diversas vezes na história da humanidade, fez pipocar, em pontos distantes e sem comunicação direta entre si, idéias semelhantes em diversos campos do conhecimento e das artes.

A ideia do artista como ser diferenciado do resto da humanidade, incompreendido e voltado para si mesmo em busca de uma verdade imutável (a *Consciência*) vai ao encontro da concepção modernista sobre o artista que permeava os círculos intelectuais de Budapeste na virada do século XX, construída com base no conceito romântico sobre o artista, que influenciou profundamente o jovem Bartók praticamente à mesma época. Talvez a *Alma do Artista*, mencionada no programa das sinfonias, não aludisse ao próprio compositor, como sugere Guérios, mas à idéia modernista de artista, com a qual Villa-Lobos, desde a década de 1910, já se identificaria, buscando associar-se a esse perfil. Como vimos, textos de Bartók da mesma época indicam um processo semelhante de auto-identificação com uma força criativa que estaria além da humanidade: quando ele afirma que a perfeição só pode ser obtida na natureza ou através do trabalho do gênio, descartando o valor de tudo o que produzido entre esses extremos, no fundo está identificando a si mesmo a esse criador idealizado – a despeito de sua postura humanista frente aos camponeses com os quais conviveu.

Em 1915, narra Guérios (2009:133-134), Villa-Lobos organizou o primeiro concerto só com obras suas, todas de câmara, no salão do *Jornal do Commercio*, que foi seguido de outros no mesmo formato, realizados de forma independente, com ingressos vendidos antecipadamente a amigos e conhecidos, geralmente acarretando prejuízo. Villa-Lobos obteve grande apoio de Nepomuceno, compositor já estabelecido, que costumava apoiar jovens promissores, mesmo que tivessem estética diferente da sua; ele influenciou sua editora a publicar peças de Villa-Lobos, tornando-as mais conhecidas.

Em 1918, Villa-Lobos organizou de forma empreendedora um concerto maior, sinfônico, para o qual escolheu obras "de impacto" (o *Naufrágio de Kleonicos*, o *Poema sinfônico,* um ato da ópera *Izaht* e os poemas sinfônicos *Tédio de alvorada*, W.116, e *Myremis*, cuja partitura foi perdida, W.110), para o qual conseguiu apoio da mídia e patrocínio da Associação Brasileira de Imprensa, sendo realizado no Teatro Municipal e consistindo, contudo, em um "grande fiasco de público" (Guérios, 2009:135-136).

Obrigado a cobrir com as despesas do ocorrido, mesmo que o evento tenha contribuído na divulgação de seu nome, com críticas positivas de seu trabalho, Villa-Lobos só organizaria outro concerto desse porte em 1921 (Guérios, 2009:137).

Em 1919, chegaria a Villa-Lobos – por recusa do primeiro indicado Nepomuceno, em função de questões pessoais – o convite para compor uma obra orquestral para recepcionar Epitácio Pessoa, que havia representado o Brasil na conferência de Haia, que reconfigurou a Europa após a I Guerra Mundial (Guérios, 2009:137) O concerto envolveu três obras, cada uma sobre um tema relacionado ao evento: "guerra", "vitória" e "paz", cabendo a primeira a Villa-Lobos, posteriormente renomeada como *Sinfonia n. 3*, W.152 (Guérios, 2009:138). O sucesso da obra incentivou Villa-Lobos a compor os outros dois movimentos: a "vitória" tornou-se sua *Sinfonia n. 4*, W.154 e a "paz" teria originado uma *Sinfonia n. 5*, que consta em seu catálogo de obras como W.170, mas nunca foi vista ou executada (Guérios, 2009:138). A partir de então, ele obteve reconhecimento suficiente para que suas obras começassem a ser incluídas em outros concertos.

Em 1920 viria a consagração total de Villa-Lobos: na segunda passagem do conceituado pianista Arthur Rubinstein pelo Rio de Janeiro, ele teve notícia sobre o jovem compositor, e conheceu a sua obra, não sem um desentendimento pessoal inicial, que porém logo se dissolveu (Guérios, 2009:139-140). Na entrevista concedida ao jornal *A notícia* no dia de seu último concerto, Rubinstein teceu comentários altamente elogiosos a Villa-Lobos, comparando-o aos grandes compositores modernos da Europa e atribundo-lhe o adjetivo de "gênio musical"; além disso, incluiu em seu repertório algumas obras de Villa-Lobos, como *A prole do bebê*, e disse ter comprado alguns manuscritos do compositor para ajudá-lo financeiramente (Guérios, 2009: 140-141). Para a crítica e o público do Rio de Janeiro, que costumava valorizar mais os artistas estrangeiros que os compatriotas, a posição de Rubinstein foi decisiva: seu concerto seguinte, apoiado pela dama "promotora do salão artístico mais célebre da cidade e mecenas de vários artistas", teve presença massiva da alta sociedade (Guérios, 2009: 141).

Nesse concerto, narra Guérios (2009:142), Villa-Lobos apresentou-se pela primeira vez como "compositor brasileiro" e, apresentando peças "de caráter nacional", promoveu-se como possível representante dos festejos que deveriam ocorrer com o centenário da Independência, no ano seguinte. Entre 1920 e 1921, Villa-Lobos compôs obras que enfatizavam os "elementos da música popular urbana com que tivera contato": o *Choros n. 1* para violão solo, W.161, *A lenda do caboclo* para piano, W.188, *Viola*,

integrada posteriormente às *Miniaturas* para grupo orquestral reduzido, W.57 e *Sertão no estio*, em versões para voz e piano e grupo de câmara, W.150 e 151, apresentando as três últimas no concerto (Guérios, 2009:142).

Vemos assim que, embora Villa-Lobos tenha convivido com músicos populares urbanos (os chorões), compondo inclusive gêneros de música popular na década de 1910, foi somente no início da década de 1920 que ele passou a assumir essas referências consideradas de menor valor em sua obra erudita ou séria, talvez considerando o momento mais propício pelo fortalecimento de sentimentos nacionalistas em torno de uma data comemomorativa. Essa relativa demora para assumir suas referências destoa da atitude de Bartók, que, assim que tomou conhecimento da existência de um repertório húngaro tradicional em 1904, prontamente o foi pesquisar e o incorporou à sua obra já antes de 1910, por mais que a referência fosse socialmente mal-vista. O tempo maior que Villa-Lobos precisou para assumir esses elementos na sua música pode ser explicado de algumas maneiras. Para Guérios (2009), Villa-Lobos precisou primeiro provar para a sociedade em que vivia que era um compositor competente, compondo inicialmente nos estilos socialmente aceitos, que eram de origem estrangeira: italiano e alemão, e, posteriormente, francês; algo que Bartók já tinha conquistado quando tomou conhecimento dos repertórios camponeses, com o grande sucesso obtido por seu poema sinfônico *Kossuth* de 1902, cuja influência maior foi a música moderna, mas já consagrada, de Strauss.

Outra explicação para que Villa-Lobos tenha assumido suas referências musicais populares nas obras eruditas pode estar ligada ao ritmo do desenvolvimento do modernismo no Brasil, que, como retrata Travassos (2000), deu-se de maneira diferente de seu homônimo na Hungria. Segundo a autora, o movimento foi se fortalecendo durante a década de 1910, chegando ao seu ápice na década de 1920, com a Semana de Arte Moderna, e amadurecendo seu discurso apenas perto de 1930, especialmente pelas publicações do líder intelectual do movimento, Mário de Andrade. Assim, somente nos anos 1920 o modernismo brasileiro assumiu um caráter investigativo sobre as tradições populares no Brasil, na busca de elementos que seriam genuinamente nacionais e deveriam ser utilizados em uma nova estética que se libertasse das tendências europeias. Embora o desejo de assumir uma identidade independente fosse herdado do período romântico e já estivesse presente no início do século, expresso nas obras de compositores anteriores como Gallet e Nepomuceno, os elementos "brasileiros" das manifestações tradicionais ainda eram um universo "exótico" e estranho aos artistas e intelectuais

modernistas até o início desse processo de pesquisa (Travassos, 2000:39). A autora destaca no início da década de 1920 o trabalho pioneiro de pesquisa de Amadeu Amaral, admirado por Mário de Andrade, que identificou também a existência de "pesquisas" anteriores sobre folclore feitas forjadamente, com a produção ou alteração de "originais" falsos pelos coletores, ou feitas de maneira amadora e não consistente (Travassos, 2000:39) – exatamente como Bartók havia apontado na Hungria, mas em relação a trabalhos do início do século.

A consolidação da disciplina do folclore no Brasil, conforme Travassos (2000:40), só iria ocorrer na década de 1930, quando Mário de Andrade criou, junto ao Departamento de Cultura de São Paulo, a Sociedade de Etnografia e Folclore, "que tinha entre os sócios fundadores, o compositor Camargo Guarnieri", e realizou em 1938 a famosa missão de pesquisas folclóricas para recolher dados sobre culturas tradicionais do nordeste brasileiro. Dessa forma, muito embora a incorporação desses elementos na música de Villa-Lobos tenha sido em grande medida empírica ou experimental, sem se basear em pesquisas próprias desses universos musicais como seu contemporâneo húngaro, essa distância de cerca de vinte anos entre os processos brasileiro e húngaro de iniciar pesquisas mais consistentes sobre seus repertórios tradicionais pode talvez justificar que a tendência a incorporar esteticamente esses elementos tenha se dado primeiro na obra de Bartók que na de Villa-Lobos.

Apesar dessa comparativa "demora" em relação a Bartók para aproveitar elementos da cultura tradicional em sua obra depois de seu contato com esses repertórios, Villa-Lobos rompeu uma barreira talvez maior que o colega húngaro, fazendo o que modernistas de todo o mundo rechaçavam: associou sua obra erudita não apenas a elementos do "folclore" rural, mas aos repertórios populares urbanos. Sem procurar diminuir o pioneirismo do compositor brasileiro, isso também deve ser acompanhado de uma contextualização histórica. No Brasil, de forma muito diferente da Hungria, por exemplo, a diferenciação entre a música popular urbana e música "folclórica" (tradicional) tinha menos relação com sua procedência geográfica que com suas características sonoras e mercadológicas, especialmente em um contexto urbano em que Mário de Andrade identificava ainda muitas semelhanças com os meios rurais (Travassos, 2000:54). O limite entre os repertórios seria feito pelo grau de "autenticidade" que apresentaria pela presença ou falta de "distorções" advindas de influências externas: repertórios urbanos considerados como cultura de massa eram depreciados pelos modernistas ou porque estavam permeados por elementos musicais internacionais que

chegavam às cidades, ou porque seriam versões facilitadas de repertórios originalmente eruditos (como canções calcadas em árias de óperas famosas), ou ainda porque seriam cópias da música "folclórica: por exemplo, as toadas e poemas sertanejos de Catulo da Paixão Cearense, mal vistos pelos modernistas" (Travassos, 2000:51). Contudo, havia na música urbana repertórios considerados autênticos, como o choro ou as modinhas, e identificá-los dependeria do bom-senso do pesquisador ou artista, como explica Travassos (2000:54-58), baseada em Mário de Andrade:

> O faro do folclorista permitia peneirar na música popular e em geral os exemplos verdadeiros da tradição nacinoal. E peneirar na música das cidades coisas de valor, como os choros e a modinha [...]. Se era preciso vencer a preguiça para ir diretamente à 'fonte' e recolher mais do que o 'acaso faz entrar pelo ouvido da janela', como pregou [Mário de Andrade] no *Ensaio [sobre a música brasileira*[87]*]*, a audição atenta aos sons da cidade já trazia bastante informação para um músico disposto a contribuir para a nacionalização artística. Assim, há muitos ecos, dispersos nos textos dos modernistas, da paisagem musical urbana, que não podem ser completamente subtraída de seus escritos.

A inclusão de alusões à música urbana, assim, se "bem selecionada" pelo artista, poderia sim remeter a repertórios aceitos como autênticos pelo movimento modernista. No entanto, muito embora Mário de Andrade tenha sido importante na formação do pensamento modernista que circundou Villa-Lobos, o compositor não seguia os passos do escritor. Quando ele insere referências da música popular urbana nas suas obras eruditas, coloca tanto repertórios que poderiam ser considerados "válidos" como outros que provavelmente seriam considerados "não válidos" para os modernistas, a exemplo do próprio *Choros n. 10*, que incluiu, entre outros elementos, uma canção popular urbana letrada por Catulo – o próprio autor criticado no fragmento acima de Travassos, ao citar os critérios modernistas de julgamento desses repertórios.

O concerto seguinte a esse de estréia de um Villa-Lobos assumidamente nacionalista, em 1920, realizado apenas quatro meses depois e novamente apoiado pela mesma mecenas da alta sociedade, apresentou peças mais ousadas esteticamente e mais associadas à linguagem moderna de Debussy, liberdade segundo Guérios (2009:142-143) conquistada pelo estabelecimento seu reconhecimento: o *Quarteto Simbólico*, de formação atípica (harpa, celesta, flauta e saxofone), W.181, as *Historietas* para canto e piano, W.164, e *A fiandeira* para piano solo, W.176. Com seu sucesso e suas novas

[87] Mário de Andrade. *Ensaio sobre a música brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Martins Ed., 1972. A primeira edição é de 1928.

músicas modernas, Villa-Lobos passou também a sofrer críticas de músicos e ouvintes mais conservadores, sendo alvo de debates nos jornais, contra ou a favor – e isso cunhou seu *status* como compositor reconhecido (Guérios, 2009:142-143).

Esse reconhecimento renderia a Villa-Lobos o convite para participar da Semana de Arte Moderna de 1922, ponto culminante do processo de formação do modernismo brasileiro, que perduraria como tendência no país até meados do século XX (Mariz, 2005:81, Travassos, 2000:17). O autor pontua que, "Dos três princípios fundamentais advogados pelos modernistas de então – o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilizaçãoo de uma consciência criadora nacional – ressaltamos o impulso unânime de cantar a natureza, a alma e as tradições brasileiras, banindo para sempre os pastiches da arte européia" (Mariz, 2005:81). Assim, era natural que pensassem no nome de Villa-Lobos para representar a área de música na Semana de Arte Moderna, mesmo que fosse carioca e que não fosse ativista do movimento. Travassos ressalta que, dentre outros compositores conceituados à época e que tinham alguma relação com a construção de uma música nacional e estavam disponíveis, nenhum outro nome parecia melhor que o de Villa-Lobos:

> Às vésperas da Semana, Luciano Gallet (1893-1931) era professor do Instituto Nacional de Música e não compusera tanto quanto Villa-Lobos [...], suas obras inclinavam-se para o impressionismo de Debussy. [...] Mignone tinha estreado um concerto no Teatro Municipal de São Paulo, nos anos 10, com boa acolhida. Graças a isso, recebeu uma bolsa de estudos do governo paulista para estudar na Itália, em 1920, e de lá só retornaria definitivamente ao Brasil em 1929. [...] Glauco Velásquez faleceu precocemente em 1914, Camargo Guarnieri (1907-1993) era muito jovem e outros músicos da geração de Villa-Lobos, como Barroso Neto (1881-1941), eram respeitados como professores, mas não tinham projeção como compositores. Villa-Lobos, diferentemente, suscitara reações desfavoráveis da crítica, acusado de debussyniano e de prolífico produtor de vulgaridades disformes, sem pé nem cabeça. Sua posição de artista independente, sem vínculos com instituições escolares, e a originalidade de sua música, rejeitada pelos porta-vozes da cultura musical acadêmica, conferiram-lhe o perfil moderno desejado pelos organizadores da Semana. (Travassos, 2000:27-29).

O convite chegou a Villa-Lobos pela figura do escritor Graça Aranha, possivelmente influenciado por Mário de Andrade e Oswald de Andrade, que teria visitado o Rio de Janeiro e assistido a um concerto de Villa-Lobos algum tempo antes, por ser então "o único músico carioca de 'vanguarda' já conhecido pelos paulistas[88] (Guérios, 2009:144-145). Mariz narra que o compositor aceitou o convite "encantado

[88] Villa-Lobos teria ainda afirmado a Mariz que foi o único artista a receber para participar (Guérios, 2009:145).

com a proposta, pois coincidia com as idéias pelas quais vinha lutando há anos." (Mariz, 2005:83). Embora não tenha composto nada especialmente para o evento, narra Mariz, Villa-Lobos aproveitou a ocasião e o apoio financeiro que lhe foi concedido para elaborar programas com primeiras audições. As obras de Villa-Lobos apresentadas na Semana, aponta Travassos (2000:26), não correspondiam ao grau de ruptura com as tradições pregadas pelas manifestações das outras artes, e assim,

> A semana parece musicalmente desatualizada com relação às ocorrências simultâneas nos círculos modernistas de Paris e Viena, nos quais se consumava a ruptura com o sistema tonal, dando lugar à politonalidade e ao dodecafonismo. As obras de Villa-Lobos que figuravam como seleçãoo da produçãoo moderna no Brasil aproximam-se, em muitos aspectos, do impressionismo, que, à mesma eepoca, era combatido em Paris pelos modernistas do chamado Grupo dos Seis.

Foi nessa ocasião que Villa-Lobos apresentou-se com o célebre chinelo de dedos, justificável como uma questão de saúde no pé, que lhe impossibilitava calçar sapatos em épocas de crise causadas por tensão (Guérios, 2009:146), mas que gerou todo tipo de interpretação da crítica e do público em relação à ousadia ou provocação do gesto. A saída de sua música do Rio de Janeiro rendeu-lhe um convite da Sociedade de Cultura Artística para apresentar-se novamente em São Paulo pouco tempo depois, e ali "A boa aceitação dos concertos e os artigos que pessoas como Mário de Andrade começavam a escrever a seu respeito apontavam para Villa-Lobos uma alternativa em relação ao ambiente musical do Rio de Janeiro, alternativa que seria bastante utilizada nos anos seguintes." (Guérios, 2009:146).

Segundo Guérios (2009:147-148), a Semana de Arte Moderna inflamou o debate entre conservadores e modernistas, expresso em diversos artigos de jornal, que se tornaram agressivos dos dois lados – e Villa-Lobos estava agora explicitamente marcado como pertencente ao lado dos modernistas. No entanto, é errôneo (e concordamos) endossar o que disse Mário de Andrade sobre a participação de Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna, em relação à guinada que o evento teria provocado no projeto artístico do compositor na direção nacionalista, uma vez que, antes disso, ele já havia composto obras com esse propósito, e foi por isso inclusive que foi convidado:

> Villa-Lobos conheceu de perto quase todos os aspectos do Brasil sonoro. Suas viagens por todo o país, a convivência prolongada com os *chorões* cariocas, o seu nacionalismo inato forneceram-lhe copioso material para a criação de música autenticamente brasileira. Se muito absorveu na juventude, grande parte

> de sua consciência nacional ficou latente até a revolta patriótica provocada pela Semana de Arte Moderna (Mariz apud Guérios, 2009:148[89]).

Travassos (2000:29-30) parece partilhar dessa perspectiva ao ressaltar o pioneirismo de Villa-Lobos ao identificar-se precocemente com idéias modernistas europeias, sem que tivesse ainda experienciado um contato com seus fundamentos e doutrina de forma direta ou consciente. A influência de Debussy é reconhecida como uma incorporação das tendências europeias na obra do compositor brasileiro já na década de 1910, bem como o interesse por repertórios populares, que também representam uma busca do movimento nacionalista, mas em Villa-Lobos esses interesses foram independentes de "qualquer preocupação explícita, nessa época, com a racionalização dos procedimentos a partir de um credo artístico nacionalista":

> Nesse sentido, a experiência com os modernistas e suas idéias, juntamente com a primeira viagem a Paris [...] foi importante para que investisse na construção de uma música moderna cuja originalidade seria dada por sua própria intuição no Brasil. Não era, contudo, um teórico preocupado com a elaboraçãoo de uma doutrina, e seus biógrafos observam que, nele, a criação dos mundos sonoros parece anteceder a elaboração dos meios técnicos.

A autora aponta que, ao lidar com questões caras ao modernismo e ao nacionalismo de forma intuitiva, Villa-Lobos perplexou o idealizador do principal programa de nacionalização modernista no Brasil, Mário de Andrade, que pregava diversas fases de construção de uma estética nacional, desde a coleta de repertórios tradicionais e composição neles embasada, que limitaria a expressão do artista, mas seria necessária como etapa do movimento, até o nível máximo em que o artista já poderia ser livre para expressar seus ideiais artísticos, uma vez que uma estética nacinoal já estaria formada.

Esse modelo não deixa de traçar semelhanças com a classificação de Bartók sobre sua própria obra, na qual identifica níveis diferentes de abstração dos elementos das melodias tradicionais. Sem seguir o plano de Mário de Andrade, Villa-Lobos expressava para ele uma brasilidade intrínseca e, ao mesmo tempo, controversa, visível em suas palavras sobre o compositor citadas por Travassos:

> "... ignorante até a miséria do que é criticamente o Brasil músico, a obra dele se tornou um repositório incomparavelmente rico dos fatos, das constâncias, das originalidades musicais do Brasil. Não tem quase coisa do nosso populário

[89] V. Mariz. *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro*. Belo Horizonte: Itaiaia, 1989, p.111.

musical, de que a gente não vá encontrar exemplo na obra do Villa. Coisas que ele absolutamente ignora...” (Mário de Andrade apud Travassos, 2000:49[90]).

Após a Semana de 22, Villa-Lobos já tinha conquistado o espaço de compositor reconhecido (e controverso) e, pelo momento de sua carreira, era esperado que tentasse uma viagem à Europa (Guérios, 2009:148). Um projeto foi enviado ao governo, contando com apoio de muitos músicos e críticos, mas foi aprovado depois de muita insistência e com um valor bem menor que o inicial, do qual o compositor só recebeu a metade por encerramento do ano fiscal. Os recursos foram complementados com verbas de concertos organizados por artistas, pessoas da sociedade e políticos, em apoio ao compositor, que embarcou em 1923 a Paris (Guérios, 2009:150).

Apesar da frase que Villa-Lobos teria dito sobre sua ida a Paris, afirmando que não estaria viajando para aprender, mas para mostrar o que já tinha feito, quando chegou à cidade das luzes seu estilo inspirado em Debussy não era a novidade que significava no Brasil (Guérios, 2009:152-153). Os artistas agora procuravam construir linguagens individuais e muitas propostas surgiam, com especial destaque para as obras de Stravinsky apresentadas em Paris na década de 1910: *O pássaro de fogo* em 1910, *Petrouschka* em 1911 e, especialmente, a *Sagração* em 1913 (Guérios, 2009:154-155). Durante a Primeira Guerra, Guérios destaca, como compositores influentes em Paris, além de Stravinsky e Debussy, Satie e o *Grupo dos Seis*, do qual fazia parte Milhaud, com quem Villa-Lobos estabeceria vínculo mais próximo. Mesmo durante a Primeira Guerra, Paris anseava por novas produções, e esperava dos compositores estrangeiros que trouxessem novidades influenciadas por características musicais de suas terras natais (Guérios, 2009:156-167).

Villa-Lobos foi introduzido ao círculo de artistas franceses por Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, com quem ela se casaria poucos anos depois, e outros artistas brasileiros modernistas que viviam em Paris, além de um encontro oficial inicial proporcionado pelo embaixador para estimular o intercâmbio entre artistas franceses e brasileiros (Guérios, 2009). Na cidade, ele frequentou os mesmos ambientes de artistas como Satie, Cocteau e Milhaud, do *Grupo dos seis*, que tempos antes visitara o Rio de Janeiro e admirava a música popular brasileira. Villa-Lobos também travou contato nessa época com instrumentistas que interpretariam e propagariam a sua obra: o pianista brasileiro Souza Lima, que então estava estudando no Conservatório de Paris com uma

[90] Carta a Prudente de Moraes, neto, em janeiro de 1933.

bolsa, o violonista espanhol Andrés Segovia, que incentivaria sua produção para violão, o pianista Tomás Terán e a cantora Vera Janacopolous (Guérios, 2009:160-161).

O autor menciona que, já em fevereiro de 1924, "Tomás Terán incluiu quatro peças da *Prole do bebê* em um recital. As peças foram apresentadas sob o título *Légende indigène (De la Famille de bebé de Villa-Lobos)*, indicando que o compositor já havia planejado uma maneira de apresentar suas obras." (Guérios, 2009:161). Em março, com apoio brasileiro oficial, Villa-Lobos apresentou-se em Lisboa, onde recebeu críticas muito positivas em relação às *Danças características africanas,* agora renomeadas como *Suíte africana,* elogiando sua originalidade na direção da criação de uma linguagem brasileira (Guérios, 2009:161).

Apesar de criticado por alguns por sua aproximação com a música, então ultrapassada, de Debussy, Villa-Lobos foi sendo aceito como mais um dos "personagens" da cena artística de Paris, e aos poucos ganhou grande reconhecimento entre seus pares. No retorno da viagem a Portugal, apresentou-se em alguns concertos com sucesso em Paris, recebendo críticas semelhantes em relação às *Danças africanas* (Guérios, 2009:162). Guérios destaca um desses concertos, no qual Villa-Lobos estreou uma peça bastante influenciada pela estética de Stravinsky, que ouvira rencemente em Paris: o *Trio para oboé, clarinete e fagote,* W.182 – muito embora o compositor tenha afirmado que já compusera a peça antes, em 1921 (Guérios, 2009:162). Segundo o autor, Villa-Lobos chegou a ter contato com a obra de Stravinsky ainda no Brasil, em 1920 (a cópia manuscrita de *Pribaoutki*, copiada por Villa-Lobos, explica Travassos, 2000:33), mas não tinha até então apresentado nenhuma obra com sua influência, mesmo na Semana de Arte Moderna, que teria sido a ocasião ideal (Guérios, 2009:162). Guérios corrobora seu argumento, informando que, no programa de um dos concertos que Villa-Lobos apresentara em 1923 antes de partir para Paris, consta uma lista de obras de sua autoria, que o autor acredita ter sido feita pelo compositor, onde não consta esse *Trio*, bem como outras obras que ele alegou ter composto nessa época: o *Noneto*, W.191, as *Canções típicas brasileiras*, em versões para voz e depois orquestradas, W.158 e 159, ("atribuídas a 1919, nas quais Villa-Lobos utiliza cantos indígenas"), as obras orquestrais *Uirapuru*, W.133, e *Amazonas*, W.118 X.

Já em maio de 1924, outro concerto com obras de Villa-Lobos foi apresentado com intérpretes ilustres: Rubinstein, Janocopoulos e Souza Lima, que, entre outras obras e com outros músicos, executaram o novo *Nonetto*, título ao qual o compositor adicionou as palavras *Impressão rápida de todo o Brasil* (Guérios, 2009:163). A obra mescla

influências claras de Stravinsky (especialmente da *Sagração*) a ritmos brasileiros. No entanto, Villa-Lobos também atribuiu a composição dessa obra como anterior ao seu contato com a obra de Stravinsky em Paris – e Guérios conta a curiosa especulação que se formou em torno dessa suposta "similaridade" entre as músicas russa e brasileira, esta última sendo traduzida por um "modernista intuitivo" (Guérios, 2009:164). A mudança de datas e a negação da influência de Stravinsky em sua obra parecem movimentos de auto-afirmação do compositor brasileiro, muito embora haja documentos que atestem palavras suas de grande admiração pelo gênio russo (Guérios, 2009:164-165)[91]. Na mesma época desse concerto em Paris, narra Mariz (2005:97), Guimar Novaes tocou o *Polichinelo*, da *Prole do bebê n. 1*, W.140 em recital em Nova York.

Com o fim de seus recursos e a impossibilidade de expandi-los para permanecer em Paris, em novembro de 1924, Villa-Lobos retornou ao Rio de Janeiro e, ali, sua situação não havia mudado, sendo elogiado por uns, criticado por outros, com alguma base nas críticas positivas e negativas em alguns concertos parisienses que haviam chegado à capital (Guérios, 2009:165). Foi convidado por Mário de Andrade para apresentar-se em São Paulo, executando novamente as *Danças africanas*, o *Nonetto* e, agora, o *Choros n. 2;* no Rio de Janeiro, contudo, só regeu um concerto de compositores europeus, "deixando claro assim que desejava ocupar uma posição diferenciada" (Guérios, 2009:165). Villa-Lobos logo viajou para apresentar-se na Argentina e só então coordenou um concerto com obras suas no Rio de Janeiro, no mesmo ano, estreando o *Carnaval das crianças* para piano solo, W.157, voltando a apresentar as *Danças africanas*, além dos *Choros n. 2* e o recente *n. 7*, W.199 – e recebendo a mesma recepção de outrora, com a crítica dividindo-se entre elogios e condenações da sua obra (Guérios, 2009:166).

Com base em uma entrevista do compositor concedida em 1925, Guérios narra que "Villa-Lobos afirmava que apenas em Paris se sentia e era reconhecido como compositor brasileiro", enquanto no Rio de Janeiro sentia-se estrangeiro em função do tipo de crítica adereçada à sua obra; assim, para o autor, "Efetivamente, foi em Paris e não ao longo da Semana de Arte Moderna que Villa-Lobos descobriu-se brasileiro" (Guérios, 2009:166-167):

[91] Kiefer (1981:18), citando Fernando Lopes Graça (*Presença de Villa-Lobos*, MEC/Museu Villa-Lobos, vol. 5, Rio de Janeiro, 1970:66), narra uma situação na qual Villa-Lobos teria afirmado: "Sou devedor ao meu pai da minha formação da arte e da minha personalidade. Não posso, no entanto, reconhecer o quanto me interessava J.S. Bach, Florente Schmitt e Stravinsky"

> Até sua ida para a Europa, como vimos, ele buscava demonstrar aos outros e a si próprio que era um artista. Já havia composto algumas obras de caráter nacional, mas apenas como projetos temporários. A partir de sua viagem, descobriu-se e passou a construir-se como artista brasileiro. Desde então, comporia músicas brasileiras e faria preleções emocionadas sobre sua nação e seu pertencimento ao imaginário nacional. Para que essa verdadeira conversão ocorresse, foi necessário o contato com as impressões europeias a respeito da nacionalidade e da própria nação brasileira. Essas impressões foram colhidas em cada pequena interação de Villa-Lobos na capital francesa: a convivência com os artistas brasileiros que inventaram a "arte moderna brasileira" influenciados pelos artistas parisienses; os comentários sobre sua "natureza" brasileira; os elogios dos críticos a suas múscias de caráter "nacional".

Nessa fase, Villa-Lobos comporia as peças em pauta neste trabalho: as *Cirandas*, em 1925 e o *Choros n. 10*, parte de uma série de dezesseis peças para as mais variadas instrumentações – das quais quatorze foram concebidas como integrantes da série , duas foram posteriormente adicionadas, e duas foram perdidas, resultando em um total de doze *Choros* intencionados como tais, e dois adicionados posteriormente – e que foram nomeadas com a unidade desse título nesse período. Travassos (2000:31-32) identifica na coleção dos *Choros,* composta a partir de 1922, à exceção do primeiro da série (para violão solo), uma repercussão do contato que Villa-Lobos teve com "os mecenas e intelectuais do modernismo" durante a Semana de Arte Moderna:

> Todos foram agraciados com dedicatórias, procedimento costumeiro por meio do qual um compositor retribui as dádivas materiais dos que financiam sua atividade criativa ou as dádivas imateriais que concorrem para beneficiar sua reputação. A Paulo Prado [mecenas da Semana], que garantiu a apresentação de Villa-Lobos na Semana, deixando-o livre para contratar intérpretes, foi dedicado o *Choros n. 10*. Os efeitos vocais do coro masculino repetindo as sílabas das palavras pica-pau e pau-brasil, no *Choros n. 3*, de 1925, aludem à poesia Pica-Pau, ainda mais conhecendo-se a dedicatória a Oswald de Andrade e sua mulher Tarsila do Amaral. A Carlos e Arnaldo Guinle, que ajudaram Villa-Lobos em suas viagens à Europa, são dedicados os *Choros n. 4* e *n. 7*, respectivamente. Compostos durante a estada na Europa, contêm ecos de músicas indígenas, reais ou imaginárias, citações e alusões indiretas às músicas das populações rurais e urbanas, em peças cuja fluência, espontaneidade e espírito improvisatório os analistas associam ai estilo de performance dos chorões. Estes elementos estão entrelaçados em procedimentos harmônicos característicos do século XX, como as dissonâncias e os ostinatos rítmicos, a ausência de desenvolvimento temático e a preferencia pelos encadeamentos rapsódicos e motívicos.

Em 1926, na ocasião do concerto de despedida da Europa, "Villa-Lobos divulgou para o público a definição de *Choros* que seria repetida posteriormente nas gravações comerciais das obras" (Guérios, 2009:167):

> O CHORO representa uma nova forma de composição musical, na qual fiquem sintetizadas várias modalidades da nossa música selvagem e popular, tendo como principais elementos o ritmo e qualquer melodia típica popularizada, que aparece de quando em quando, acidentalmente. Os processos harmônicos são quase que uma estilização completa do próprio original. (Villa-Lobos apud Guérios, 2009:167)[92].

Guérios complementa a definição da série escrevendo que,

> Para representar o Brasil musicalmente, Villa-Lobos achava necessário sintetizar a música popular e a música indígena. Fica claro que o Brasil que Villa-Lobos representa em sua música é o Brasil selvagem e exótico – não qualquer Brasil, mas o Brasil concebido pelos parisienses. Nos *Choros,* Villa-Lobos transportava para a linguagem musical as imagens europeias sobre a nação brasileira: a nação da natureza, dos índios e também dos personagens da música popular. Villa-Lobos tornou-se um músico brasileiro conforme a imagem que o espelho europeu lhe mostrava. (Guérios, 2009:168)

Assim, Villa-Lobos teria começado a buscar fontes de informação sobre a música ameríndia consultando "obras como *Histoire d'un voyage à la terre du Brèsil*, de Jean de Léry, e *Rondônia*, de Roquette-Pinto, que contêm partituras com transcrições de cantos indígenas na linguagem da música ocidental e a *Poranduba amazonense*, série de lendas indígenas publicada por Barbosa Rodrigues nos *Annaes* da Biblioteca Nacional em 1886." (Guérios, 2009:168). A principal fonte de sua pesquisa, contudo, foi sonora: "a audição dos fonogramas gravados por Roquette-Pinto durante a sua participação na expedição Rondon, em 1908. Villa-Lobos foi o primeiro compositor erudito a escutar gravações de música indígena e a utilizá-las em suas composições." (Guérios, 2009:168). Um desses fonogramas é justamente o tema presente no *Choros n. 10*, que abordaremos adiante.

Enfim, como Bartók, Villa-Lobos sente-se compelido a buscar sua identidade nacional em um "outro" que lhe é estranho, e que ele precisa se esforçar para compreender e traduzir. Diferentemente do colega húngaro, porém, Villa-Lobos não tinha vocação para pesquisador e não vai a campo, contentando-se com referências obtidas na obra de outros pesquisadores – algo praticado na Hungria de Bartók, e que ele justamente buscava combater. Assim, muito embora Villa-Lobos tenha de fato vivenciado a música popular do Rio de Janeiro, a ponto de, usando a palavra de Bartók, internalizar o seu "espírito", o mesmo não aconteceu em relação à música indígena: o elemento indígena na obra de Villa-Lobos é fruto de um nativo imaginário, concebido a partir de olhares parciais de outrem, escassos em poucas referências e desprovidos dos elementos da

[92] Villa-Lobos. *Programa do concerto de despedida da Europa*, realizado em 24 de novembro de 1926.

vivência extra-musical que era tão cara a Bartók em relação à internalização desse "espírito".

Guérios descreve genericamente as características musicais que Villa-Lobos teria utilizado para referir-se, na sua obra, à música nativa ameríndia, incorporados a partir de seus estudos em laboratório desses repertórios: "A música ameríndia caracteriza-se pela repetição de 'temas' curtos, caracteristicamente mais rítmicos que melódicos; os ritmos não são constantes, apresentando oscilações. A melodia também escapa do sistema tonal, pois incorpora ruídos e grutos que fogem a uma codificaçãoo como a feita pelos tons e semitons da música erudita." (Guérios, 2009:168). Pesquisas recentes na área de análise musical têm discutido por diferentes ângulos as formas de alusão ao elemento indígena ao Villa-Lobos, que abordaremos após a biografia do compositor, antecedendo a análise do segundo movimento do *Choros n. 10*. Discutiremos esse assunto adiante.

A primeira peça em que a influência da música indígena teria aparecido com destaque, segundo Guérios, seria o *Choros n. 3,* W203, que usa o tema dos índios Pareci, localizados no Mato Groso, recolhido por Roquette-Pinto, *Nozani-ná*,

> em um canto cuja poligonia vai crescendo até ser cantado a quatro vozes. Em seguida, inicia-se um coro que utiliza as sílabas da palavra 'pica-pau' em *staccato*, como se fosse o pássaro bicando uma árvore; esse canto é acompanhado de uma fórmula rítmica inconstante, feita por instrumentos de sopro em registro mais graves, aludindo às danças rituais indígenas. A seguir, o coro de 'pica'pau é acompanhado por um ritmo popular urbano, sobreposto ainda à inconstância rítmica anterior. É então retomado o tema de *Nozani-ná*, e a obra é finalizada. (Guérios, 2009:168).

A descrição de Guérios, baseada, contudo, na escuta musical leiga e não na análise, delineia elementos muitos semelhantes aos que de fato encontramos no segundo movimento do *Choros n. 10*: um efeito de crescendo feito com o uso de um único motivo que faz referência ao indígena, e a mescla desse elemento com outro de procedência urbana. O que, diríamos, no caso do *Choros n. 10*, é uma referência direta a um tema popular, e não um conjunto de ritmos que precisariam ser melhor estudados em relação às suas alusões. De fato, narra Guérios, o *Choros n. 10* foi composto no mesmo ano, além do *Choros n. 8,* também sinfônico, e que também mescla elementos que remetem ao contexto indígena e à música popular urbana (o próprio *choro*), passando por melodias tradicionais de domínio público (Guérios, 2009:169).

Segundo o autor, "Esses choros orquestrais, no entanto, utilizam amplamento os elementos estéticos da *Sagração da Primavera*. Para representar um ambiente primitivo,

Villa-Lobos recorre a inconstância rítmica, à ênfase em elementos percussivos e rítmicos, em detrimento dos elementos melódicos, e a citações episódicas e dispersas nos metais e nas madeiras em registro agudo." (Guérios, 2009:169). Não é, contudo, o que percebemos com mais força na análise do segundo movimento do *Choros n. 10*, e é isso que Villa-Lobos parece afirmar na citação que o próprio Guérios usa para defender seu argumento, em que chama de errônea a crítica dos europeus, que teriam associado a o *Choros n. 10* à música de Stravinsky, abaixo transcrito (Guérios, 2009:170). Guérios enfatiza o fato de que Villa-Lobos escreveu esse artigo *antes* da apresentação dos *Choros n. 10* em Paris, e sua antecipação da crítica européia delataria que o próprio compositor veria essa associação da sua música com aquela de Stravinsky:

> Um exemplo frisante da ignorância eruropeia está em que uma afinidade flagrante da nossa música, indígena e popular, e algumas composições de Stravinski, este a pretende classificar *de motu próprio* como influência universal. Alguns críticos e cronista europeus, ao ouvirem em Paris certa obra musical escrita por um brasileiro sobre temas dos nossos índios e do tradicionalíssimo carnaval carioca, dos quais os últimos eram inteiramente criados pelos nossos compositores populares, "Sinhô", "Donga" e outros, que são felizmente desconhecidos por completo à alta cultura musical europeia, disseram, pela imprensa, ao lado de alguns elogios à forma original reconhecida, que essa obra sofria influência de Stravinski, porque continha frases, processos e exagerados acentos rítmicos, peculiares ao compositor russo. [...] Entretanto, o que na referida obra brasileira de fato se observava de pouco semelhante, era a afinidade apenas. Porque justamente as frases parecidas que os críticos vagamente notaram eram, na maior parte, ou as melodias religiosas muito vagas dos nossos índios, ou as melodias graves dos sambas de Sinhô ou as bárbaras (gênero macumba) do Donga, ou *Os olhos dela* choro-schottisch de Anacleto, com letra de Catulo, às quais o compositor deu uma feição elevada, universalizandoas. Quanto aos processos e aos exagerados acentos rítmicos, também eram os dos nossos mais conhecidos possíveis. (Villa-Lobos apud Guerios, 2009:170[93]).

O fato de que Villa-Lobos negasse que outros compositores o tivessem influenciado, inclusive aponto de afirmar que "logo que sinto a influência de alguém , me sacudo todo e pulo fora" (Mariz 1949:39 apud Guérios, 2009:170) não nos parece suficiente para provar que sua obra tenha sido absolutamente influenciada por Stravinsky em um nível tão profundo como coloca o autor. A postura de construir um caminho artístico individual e, inclusive, não revelar o segredo de suas ferramentas de criação, era comum entre modernistas do mundo todo – e Bartók talvez seja um dos exemplos mais claros: um pesquisador-professor, que lecionou e publicou inúmeros textos científicos a vida toda, mas se recusou, mesmo na necessidade, a ministrar aulas de composição.

[93] Artigo publicado no jornal *O Paiz* em 2 de janeiro de 1927.

Ao contrário de nossa visão de mundo hoje, em que é comum que compositores expliquem abertamente em workshops, aulas e teses elementos de seus processos composicionais, e deliberadamente assumam as suas referências, no início do século XX era fundamental manter-se visto como gênio que não estaria "copiando" ninguém, uma vez que estaria trilhando individual e isoladamente a busca pelo "fenômeno" artístico universal. Isso se aplicaria, especialmente, a um compositor da "periferia" musical (de fora da Europa), para quem "copiar" um grande compositor europeu deveria pesar ainda mais como possibilidade de acusação de um provincialismo ou falta de competência musical. O próprio Guérios endossa esse argumento, baseando-se na obra de Peppercorn (1972):

> Não se pode dizer, porém, que, redatando suas obras, Villa-Lobos buscava apenas prestígio [de ser pioneiro em tudo]. A questão é que, de acordo com a imagem de artista que Villa-Lobos fazia de si mesmo e divulgava em suas falas, escritos e composições, só faria sentido para ele ser um compositor *absoluto*: ele jamais admitira e jamais admitiria ser tratado como um seguidor de qualquer outro compositor. Como vimos, Villa-Lobos atribuía importância cósmica a sua posição de artista. (Guérios, 2009:172).

Nosso ponto está em contextualizar que essa postura não é individual de Villa-Lobos, e reflete um pensamento de época, comum a muitos outros compositores modernistas, seus contemporâneos, com quem ele teve ou mesmo não teve contato direto.

Não estamos negando que haja na obra influências de Stravinsky, o que é natural que tenha acontecido, uma vez que essa música havia impressionado Villa-Lobos pouco tempo antes: estamos apenas colocando a possibilidade de que essa influência não seja tão determinante ou fundamental, no *Choros n. 10* em específico, como coloca o autor da biografia, fundamentando nosso argumento na análise musical do segundo movimento da obra que apresentaremos adiante, que nos faz tender a concordar com a argumentação do compositor. O fato de o artigo ter sido escrito antes da estréia parisiense da obra pode simplesmente remeter à opinião de colegas do compositor que teriam tido contato com a peça antes de sua estréia, ou à identificação de uma tendência na direção desse tipo de recepção pela crítica parisiense, que Villa-Lobos já teria percebido na repercussão ali de outras obras de sua autoria, a exemplo do *Trio para oboé, clarinete e fagote* e o *Nonetto*.

A discussão colocada por Guérios se Villa-Lobos identificou sua obra como tendo influências mais europeias ou mais brasileiras, tendendo para um ou outro lado em diferentes momentos, nos parece, musicalmente, redundante: qualquer compositor, salvo raríssimas exceções na história da música ocidental, estuda seus antecessores e dialoga

com suas referências, seja de forma aberta, literal ou indireta, ou obscurizada. Do ponto de vista da sua afirmação social como compositor, de fato é interessante perceber essa dualidade em seu discurso, pois por um lado precisava identificar-se com as vanguardas europeias para ser considerado competente e atualizado, mas por outro precisava negar essas referências para atestar sua própria genialidade. Esse dilema não cabe somente a Villa-Lobos, mas a qualque compositor que se encontra em momento de carreira semelhante, e luta contra duas forças antagônicas: uma, de ser a continuidade da história iniciada por seus antecessores, outra, de romper com essa ancestralidade para firmar sua própria voz. Se esse dilema coloca-se nas palavras de Villa-Lobos de forma claramente identificável, isso se dá por uma questão de compreensão de época sobre o artista, e não por uma questão puramente musical.

Para nós, chama a atenção uma outra passagem da citação de Villa-Lobos, deixando dúvida sobre sua visão sobre a música urbana e os músicos populares, restando-nos interpretar se há ironia, como nos parece, quando ele escreve que "nossos compositores populares, 'Sinhô', 'Donga' e outros, [...] são *felizmente* desconhecidos por completo à alta cultura musical europeia" (grifo nosso): estaria ele diminuindo o valor desses músicos (sentido literal) ou colocando em xeque, como pensamos, a capacidade dos europeus de apreciá-los adequadamente, de forma análoga à falta de competência aludida no texto para compreender a sua própria música (sentido irônico)?

Em 1926, por intervenção pessoal de Artur Rubinstein, Villa-Lobos foi apadrinhado por um mecenas carioca, Sr. Guinle, então dono do hotel Copacabana Palace, além de muitas outras posses (Guérios, 2009:174-175). Convencido pelo estimado pianista sobre a genialidade do compositor, e do prestígio que seu apoio a esse jovem traria a ele à posteridade, o Sr. Guinle proveu recursos abastados para que Villa-Lobos pudesse residir em Paris para apresentar concertos e editar suas obras, que seriam melhor compreendidas, na visão de Rubinstein e do próprio compositor (Guérios, 2009:174-175).

Dessa vez com a esposa, Lucília, Villa-Lobos chegou à capital européia no final de 1926, apresentando pouco depois um concerto organizado em parceria com Rubinstein e o pianista Souza Lima para acompanhar a apresentação de um filme documentário, *Voyage au Bésil* (Guérios, 2009:175). Conseguiu começar uma negociação com a editora Max Eschig, que, no entanto, por ser um compositor desconhecido, não lhe era favorável: a cessão de direitos seria integral, e mesmo assim ele teria que arcar com metade dos custos da edição, recebendo um percentual pequeno pelas vendas e uso dos materiais. Previa-se, contudo, a edição de quatorze de suas obras, incluindo o *Choros n. 10*, e um

grande concerto de lançamento das obras (Guérios, 2009:176-179). Villa-Lobos pediu auxílio a seu mecenas carioca para que pudesse permanecer em Paris dando continuidade à negociação, estendendo sua estadia a dois anos, e solicitou auxílio financeiro a amigos (incluindo Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade) para a grande empreitada. O acordo foi fechado e dois grandes concertos de lançamento foram organizados para outubro e dezembro de 1927, envolvendo mais de duzentos músicos e grandes intérpretes conhecidos do compositor: "Rubinstein, Janacupolous, a pianista Aline van Berntzed e o pianista Tomás Terán." (Guérios, 2009:178). O primeiro concerto incluiu "os *Choros n. 2, n. 4, n. 7* e *n. 8*, algumas *Serestas* [W.215], e o *Rudepoema* em versão para piano solo [W.310]; no segundo [...] o *Nonetto*, os *Choros n. 3* e *n. 10*, a *Prole do bebê n. 2*, *Trois poèmes indiens, Cantiga de roda e Na Bahia tem* [W.297]." (Guérios, 2009:177-178). Segundo Mariz (2005:99-100), "A imprensa parisiense foi pródiga em elogios. [...] A partir desse momento, Villa-Lobos tinha nome feito em Paris e aos poucos se fazia conhecido no mundo musical internacional. Deu recitais de música de câmara, promoveu audições de suas obars e regeu orquestras em Londres, Amterdã, Viena, Berlim, Bruxelas, Madri, Liège, Lyon, Miens, Pitiers, Barcelona e Lisboa."

Guérios (Guérios, 2009) narra que foi então que começou a aparecer o discurso que construía a imagem de um compositor nacionalista, que teria se inspirado em fontes reais dos repertórios tradicionais de seu país, recolhidos em inúmeras viagens, de forma tanto aventuresca quanto comprometida com a causa. Ao que parece, Villa-Lobos procurava imbuir a si próprio e principalmente à sua música uma legitimidade quase científica (de que a obra de Bartók, por exemplo, realmente dispunha), que na verdade não possuía, para endossar sua importância e valor. Guérios transcreve parte do discurso de Rodrigues Barbosa, que apresentava a biografia de Villa-Lobos ao público no programa desses concertos, que julgamos pertinente apresentar também aqui:

> Villa-Lobos, compreendendo que o espírito moderno não aceita mais livros de história influenciados por teorias proféticas e literárias, procurou se aproximar o mais possível da verdade, reproduzindo a documentação autêntica. É com esse objetivo que há vinte anos ele recolhe os elementos e os motivos desde sua origem indígena. Tendo percorrido todo o Brasil durante quatro anos, ele conhece perfeitamente todas as regiões desse vasto país, e pode conceber, por seus instintos de raça, a verdadeira alma sonora brasileira, desde os cantores primitivos das mais distantes áreas indígenas, onde ele viveu por mais de dois anos, até as mais recentes canções populares já misturadas. (Rodrigues Barbosa apud Guérios, 2009:178)

Se o discurso se parece com as justificativas declaradas por Bartók para defender sua própria obra, que tinha procedência em estudos científicos e por isso contrariava visões amadorísticas sobre o folclore e seus usos artísticos, o que Villa-Lobos estava fazendo era justamente o contrário: em relação aos repertórios urbanos ele tinha, sim, a legimitidade da vivência dessa música, muito embora não a tenha estudado do ponto de vista científico. Em relação aos repertórios indígenas, contudo, o que a obra e a história documentada de Villa-Lobos demonstram é uma despreocupação com o estudo etnomusicológico desses repertórios, e a construção intuitiva de um arquétipo sonoro ameríndio imaginado a partir de poucas referências em coleções alheias, e quiçá alguma convivência superficial, não documentada em viagens do compositor – o que, naturalmente, não diminui seu valor artístico, apenas não condiz com o embasamento discursado acerca de sua criação.

"As críticas aos concertos", narra Guérios (2009:178-179), "refletiram exatamente a imagem que o compositor desejava passar. Villa-Lobos agenciava com grande habilidade as representações existentes sobre a nação brasileira, tanto musicalmente como no posicionalmento de suas músicas em um ambiente social ainda ávido por ter contato com o *exótico*." Uma delas, conta Guérios (Guérios, 2009:178-179) tornou-se célebre ao narrar supostas aventuras do compositor com índios canibais, que Villa-Lobos posteriormente negou ter contado à escritora que as publicou, e que, se em Paris foram tomadas como verdadeiras, no Brasil viraram motivo de ironia em crônia de Mário de Andrade de 1930, quando disse que "o nosso músico virou plagiário de Hans Staden" (Mário de Andrade apud Guérios, 2009:179[94]). Guérios (2009:182) adiciona que "o terceiro e maior artigo foi escrito pela crítica Suzanne Demarquez", narrando fatos biográficos hoje refutados, que apenas Villa-Lobos poderia ter lhe transmitido, incluindo seu interesse em repertórios indígenas desde 1908, uma viagem entre 1909-1912 que ele teria realizado a aldeias, sua participação em várias missões científicas que teriam propiciado oportunidade de longa observação dos índios e participação em sua rotina, coleta de canções folclóricas, "imiscuindo[-se] intimamente no ambiente das raças, das águas profundas, das florestas impenetráveis e misteriosas que suas obras iriam em breve maravilhosamente sintetizar" (Suzanne Demarquez apud Guérios, 2009:182).

Uma outra dessas críticas citadas por Guérios (2009:181) nos interessa particularmente: a do escritor e musicólogo cubano Alejo Carpentier, na qual demonstra,

[94] Mario de Andrade. *Música, doce música.* São Paulo: Martins, 1934.

através de comentário sobre as *Cirandas*, W.220, "o quanto a representação francesa de uma 'América Latina' era pregnante para os artistas nativos que iam à Europa e se viam assim reunidos sob uma mesma representação":

> Heitor Villa-Lobos é um dos poucos de nossos artistas que se orgulha de sua sensibilidade americana, e não trata de desnaturizá-la. É uma palmeira que pensa como uma palmeira, sem sonhar com pinheiros nórdicos. [...]
> Domingo à tarde. No *studio* de Villa-Lobos [...] o admirável pianista Tomás Terán se senta ao piano. Executa prestigiosamente uma suíte de Cirandas de Villa-Lobos [...] E a voz formidável da América, com seus ritmos de selva, suas melodias primitivas, seus contrastes e choques que evocam a infância da humanidade, soa no letargo da tarde de verão, através de uma música refinadíssima e muito atual, o encanto tem efeito. Os martelos do piano – baquetas de tambor? – golpeiam mil lianas sonoras, que transmitem ecos do continente virgem. E, ante o discurso da palmeira que pensa como palmeira, cala-se por m instante, como que envergonhada, a fonte da praça Saint Michel. (Alejo Carpentier apud Guérios, 2009:181).

Com essa repercussão de sua obra, narra Guérios (2009:183), Villa-Lobos rapidamente "tornou-se uma figura ativa no meio musical parisiense", agregando em seu apartamento artistas importanes da cena local em reuniões íntimas, e mantendo relações profissionais com músicos ilustres, como o regente da orquestra da Filadélfia Leopold Stokowski, a pianista brasileira Magdalena Tagliaferro, o compositor francês Edgar Varèse, entre outros, além de ser comentado com frequência na mídia especializada (Guérios, 2009:183). Com esses artistas, algumas de suas obras também foram executadas nos Estados Unidos. Outra obra de impacto na mesma direção seria *Amazonas*, estreada em 1929 (Guérios, 2009:183).

Apesar de sua inserção e reconhecimento, Villa-Lobos ainda dependia dos recursos de seu mecenas no Brasil, que havia atendido até então a todas as demandas do compositor, mas encerraria seu incentivo no final de 1929 (Guérios, 2009:185-186). Antes do retorno definitivo de Paris, Villa-Lobos fez uma breve viagem ao Brasil e procurou planejar concertos em várias cidades do país para marcar seu retorno, solicitando apoio do governo por influência de Guinle, seu patrocinador (Guérios, 2009:185-186). No entanto, foram realizados alguns concertos no Rio de Janeiro, "que mesmo assim tiveram uma recepção fria" e pouco apoio da mídia, que deu maior espaço à sua crítica, na figura do seu principal adversário estético, Oscar Guanabarino, que comenta em relação ao *Choros n. 10*:

> Esse brasileiro que se proclama propagandista *do que é nosso*, em matéria de arte nacinoal, publicou o Choro n. 10, composição cujo ritmo é africano e a letra tola ou africana, não sabemos de que nação, mas que o célebre introdutor

> do *reco-reco* brasileiro em Paris nos dirá se é cabinda ou nagô. E é por essa forma que o propagandista nos desmoraliza em Paris, procurando fazer crer que somos um povo de negros e que a nossa arte não vai além da borracheira africana. (Guanabarino apud Guérios, 2009:186).

A preconceituosa crítica de Guanabarino tem, no entanto, algum fundamento, que é a ausência de legitimidade científica nos elementos tradicionais presentes na obra de Villa-Lobos, através dos quais o compositor estaria representando fantasiosamente o país no exterior: por exemplo, de fato a letra do motivo "indígena" presente no *Choros n. 10* é inventada, não pertencendo a povo brasileiro algum. No entanto, devemos lembrar que a legitimidade científica do uso de elementos tradicionais na música de Bartók não o privou de críticas de conteúdo semelhante, que também apontavam a "absurda" associação da música nacional a tradições locais então consideradas inferiores (na Hungria os camponeses e não os afro-descendentes). Ademais, tanto o argumento da crítica brasileira quanto a húngara não consideraram válida a representação da nacionalidade de forma *individual* e *parcial* do artista, cuja produção não é capaz de envolver toda uma complexidade cultural de que é formada uma nação e, principalmente, é de cunho *artístico* e não *científico* (Lacerda, 2007).

Enquanto Villa-Lobos esteve em Paris, o modernismo brasileiro desenvolveu-se paulatinamente para seu estágio efetivamente nacionalista, sendo cada vez mais formalmente conceituado, especialmente por Mário de Andrade. Em 1928, ele publicaria o *Ensaio sobre a música brasileira*, que seria um "verdadeiro manifesto do modernismo nacionalista", muitos deles presentes, por influência direta ou não, no discurso de Villa-Lobos após seu retorno, cujos princípios são assim resumidos por Travassos (2000:33-34):

> 1) A música expressa a alma dos povos que a criam; 2) a imitação dos modelos europeus tolhe os compositores brasileiros formados nas escolas, forçados a uma expressão inautêntica; 3) sua emancipação será uma desalienação mediante a retomada do contato com a música verdadeiramente brasileira; 4) esta música nacional está em formação, no ambiente popular, e aí deve ser buscada; 5) elevada artisticamente pelo trabalho dos compositores cultos, estará pronta a figurar ao lado de outras no panorama internacinoal, levando sua contribuição singular ao patrimônio espiritual da humanidade.

Antes de deixar Paris, narra Guérios (2009:187-188), Villa-Lobos conseguiu organizar "dois últimos festivais" de sua obra, novamente com o apoio da família Guinle. Retornaria ao Rio de Janeiro aos 43 anos de idade, sem "uma situação econômica estável, mesmo já tendo produzido algumas de suas mais belas e revolucionárias obras." (Guérios,

2009:188). No Brasil, sua situação foi inicialmente muito difícil, sem o esperado reconhecimento e, portanto, o esperado retorno financeiro do seu trabalho, com músicos de orquestra que não se portavam adequadamente em termos profissionais na execução de suas obras; dívidas de suas atividades musicais em Paris e da alfândega; as críticas que começaram a surgir na imprensa, inclusive por Mário de Andrade, sobre a imagem pitoresca que o compositor fornecera do Brasil em Paris em histórias fantasiosas (Guérios, 2009:193-196). Villa-Lobos respondeu a essas críticas atribuindo a invenção das histórias aos autores das crônicas publicadas no exterior, retirando de si a responsabilidade de tê-las narrado (Guérios, 2009:196). Sua crise financeira foi tão profunda que teve que voltar a atuar como violoncelista profissional, "algo muito distante de sua realidade." (Guérios, 2009:197).

Em sua defesa, Mário de Andrade publicaria no *Diário Nacional de São Paulo*, em junho de 1930,

> Ele humaniza o Brasil lá fora. [...] Villa-Lobos e Brasil tornaram-se uma coisa só na compreensão do mundo. Não tenho dúvida de que essa unificação absoluta da obra de VL e do Brasil veio nos beneficiar imenso como propaganda. Propaganda que incontestavelmente nenhum outro artista brasileiro realizou com tanta eficácia a favor do Brasil .
> Mas esse artista, de uma genialidade que ninguém discute [...] nós deixamos que se debata numa angustiosa vida de aventuras musicais, virando empresário aqui, virando virtuose de violoncelo em outra parte, se prendendo a empresas editoras que o exploram a valer. É certo que todas essas atrapalhações de vida jamais impedem o verdadeiro artista de produzir obras geniais. E de fato, a essa desproteção vergonhosa, Villa Lobos responde nos dando os Choros n. 10, o Amazonas, as Cirandas, as Serestas e outros monumentos com que o Brasil enriquece a música universal. (Mário de Andrade apud Machado, 1987:3-4)

A despeito das críticas e da falta de apoio à sua música no Brasil, Villa-Lobos assim como Bartók era admirado e teve durante sua carreira o suporte ao menos psicológico de um grupo restrito de artistas e intelectuais modernistas. Como escreve Mariz (2005:73), Villa-Lobos estava já no início da década de 1920

> cercado de bons amigos, que partilhavam de suas alegrias, preocupações e sentimentos. Intelectuais e músicos conviveram com ele, acompanhavam-lhe a evolução do estro. Dos intelectuais mencionaremos: Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho, Dante Milano, Hermes Fontes, Renato Almeida, Ribeiro Couto, Raul de Leoni, Goulart de Andrade e Graça Aranha. Dos músicos, Luciano Gallet, Oswaldo Guerra, Nininha Leão Velloso, Frutuoso Vianna, João Otaviano, Newton Pádua, Iberê de Lemos, Jaime Ovale, Paulina d'Ambrósio, Mário Carminha, Pery Machado, Nascimento Filho e muitos outros.

Apesar desse apoio, frente à sua situação financeira e sem ver possibilidades de desenvolver sua carreira de compositor no país, Guérios narra que Villa-Lobos voltou a

intencionar o retorno a Paris. Com esse pano de fundo, passou a conceber o projeto das *Bachianas brasileiras*, efetivamente iniciado em 1930 com as primeiras composições, justificando-o com sua afinidade com a obra universal de J. S. Bach, conhecida na infância pela tia Zizinha, mas que, no entanto, faria parte, segundo o autor, de um plano intencional de associar sua música à nova tendência européia "neoclassicista" inaugurada por Stravinsky, então principal influenciador dos caminhos musicais de Paris (Guérios, 2009:198-199). No texto do autor, esse argumento se sustenta na associação dos *Choros* sinfônicos à incorporação de elementos stravinskyanos, que já discutimos anteriormente.

Em 1930 teve início a Revoução de 30 de Vargas, que Villa-Lobos demonstrou apoiar imediatamente com um artigo ao jornal no qual enfatiza a necessidade de que seja escolhido alguém (ele próprio?) para se encarregar da difícil tarefa de liderar a consolidação de uma arte nacional, que incluiria a educação artística do povo (Guérios, 2009:200). Um mês depois, outro artigo em jornal apresentava uma proposta mais concreta de um projeto de educação musical elaborado por outros músicos que não Villa-Lobos (Francisco Braga, Lorenzo Fernandez, Corbiniano Vilaça), que já continha as sementes do que viria a se tornar seu projeto educacional – que, no entanto ele inicialmente não demonstrou intenção de assumir, uma vez que planejava retornar a Paris:

> Esse projeto apresentava como princípios básicos a serem srguidos para a educação musical no país: a máxima difusão de conheciemntos gerais de música nas escolas primárias; a restrição do ensino profissional ao Instituto Nacinoal de Música; a unificaçãoo da orientação pedagógica e artística no país, prevendo o ensino de noções rudimentares de teoria musical e solfejo; a participação obrigatória em conjuntos corais e a "educação do gosto musical" por discos e pelas emissoras de rádio; e a "orientação das manifestações artísticas principalmente no sentido nacionalista". (Guérios, 2009:201, citando Villa-Lobos, 1930[95]).

Guérios explica como, de maneira não premeditada, Villa-Lobos acabou iniciando um projeto de educação musical popular: objetivando angariar fundos para retornar a Paris, ele pediu auxílio ao interventor de São Paulo, com quem tinha relações, para realizar concertos no interior do estado, com o objetivo de "levar música erudita a um povo que não tinha contato com concertos" (Guérios, 2009:201-202). Na excursão, Villa-Lobos proferia palestras didáticas sobre música erudita antes dos concertos, apresentava obras suas e de outros compositores e tocava violoncelo ao lado dos pianistas Lucília (sua esposa), Souza Lima, Guiomar Novaes e Antonieta Rudge Muller, da cantora Nair Duarte

[95] Matéria publicada no jornal *Diário da Noite* de 30 de dezembro de 1930.

Nunes e do violinista belga Maurice Raskin (Guérios, 2009:201-202). O autor chama a atenção ao interessante paradoxo de que, se na Europa Villa-Lobos representava com sua música e atitudes o "primitivo" e o "selvagem", no Brasil sua passagem pela Europa legimava sua atuação como "civilizador". Guérios (2009:203-204) narra que o projeto foi um sucesso, exceto por um episódio no qual Villa-Lobos, segundo relatos, teria se exaltado: entendendo, equivocadamente, que a plateia não estava atenta, e proferiu um discurso nacionalista e quase ofensivo ao público.

Finda a temporada, Villa-Lobos propôs ao interventor a realização de um grande concerto cívico, com um coral popular de milhares de vozes, "Recorrendo a um discurso nacionalista de tom quase militar, absolutamente conforme à ideologia da Revolução" na carta adereçada ao político (Guérios, 2009:206). O concerto, com obras de Carlos Gomes e Villa-Lobos, realizou-se com participação estimada entre doze e quinze mil pessoas, em um super evento que teve também suntuosas preparações e organização, e o sucesso da empreitada, afirma Guérios (2009:206-207) o fez repensar o projeto de ir a Paris, uma vez que, no novo regime brasileiro, tinha possibilidades inimaginadas de obter apoio para suas iniciativas pessoais e artísticas. Com o afastamento do interventor de São Paulo, que o apoiara, pela Revolução Constitucionalista de 1932, Villa-Lobos escreveu uma carta aberta no *Jornal do Brasil* ao chefe do Governo Provisório Getúlio Vargas, fazendo menção à má condição da classe musical no país, e colocando-se à disposição de atuar em prol da mudança desse quadro; isso lhe rendeu, logo depois, um convite do secretário da educação para implementar com liberdade um projeto de ensino musical, que ele aplicou com base no projeto elaborado anos antes por outros músicos seus colegas, que ele citara em outro artigo de jornal (Guérios, 2009:208-209). O apoio dado a esse projeto, explica Guérios, "explica[-se] pelo papel que os organismos oficiais atribuíam à educação na era Getúlio Vargas": ela seria a verdadeira formadora de uma nação, e seria capaz de unificar os concidadãos em torno de ideais e cultura comuns (Guérios, 2009:208-209).

A associação de Villa-Lobos a Vargas é controversa, sendo tema de inúmeros debates acadêmicos sobre os ideiais políticos, educacionias e mesmo pessoais do compositor – começando talvez com a feroz crítica e afastamento de Mário de Andrade – nos quais não nos aprofundaremos nesta pesquisa, uma vez que as obras em pauta são de período anterior. Contentar-nos-emos aqui com as palavras que Mariz considerou conclusivas sobre a postura do compositor frente ao governo Vargas, proferidas após um processo de pesquisa em parceria com outros musicólogos, que envolveu entrevistas com

pessoas próximas a Villa-Lobos, e seguiremos, como antes, tendo a biografia de Guérios como norte, por mais que o assunto tenha outras possibilidades de abordagem:

> Todos os entrevistados foram unânimes em não atribuir qualquer motivação política em favor do Estado Novo, de Getúlio Vargas. Não têm fundamento, portanto, as especulações de que Villa-Lobos teria tido tendência para o fascismo. Villa queria apenas fazer música e aumentar sua popularidade pessoal com as grandes concentrações orfeônicas. As relações de Villa-Lobos com Getúlio Vargas eram cordiais, mas cerimoniosas e distantes. (Mariz, 2005:164-165).

A explicação de Guérios para que Villa-Lobos se associasse a Vargas é financeira: Villa-Lobos estava de fato em situação difícil e, além dos honorários de um cargo público, o governo poderia cumprir o papel de mecenas para seus projetos artísticos, de forma muito superior que qualquer pessoa física poderia lhe oferecer (Guérios, 2009:210). O projeto baseava-se no tripé "civismo, disciplina e arte", com a proposta de educar através da música como arte e como prática, tanto pelo seu conteúdo (canções "nacionais" consideradas de valor artístico) como pela disciplina envolvida nos ensaios e apresentações. Relatos indicam que possivelmente Villa-Lobos teria consciência de que precisava enfatizar o "civismo" e a "disciplina" para possibilitar o apoio à "arte", contudo, a sua posição é ainda discutível (Guérios, 2009:2012-213). O autor coloca que, com o tempo, "Villa-Lobos passou a se posicionar não só como educador, mas como um *agente civilizador* de um povo que ele via como atrasado artisticamente. Com o tempo, ele próprio foi equiparando seu projeto civilizador ao processo catequizador dos jesuítas" (Guérios, 2009:214), elogiando as atividades dos missionários de "educação musical" dos índios e afirmando que, se "a música, no Brasil, surgiu com o aborígene [...] o canto coletivo surgiu com a catequese" (Villa-Lobos apud Guérios, 2009:214[96]).

Em 1932 Villa-Lobos iniciou a implantação do projeto de ensino de canto orfeônico, convocando para isso professores para um curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico, que gerou depois o grupo coral Orfeão de Professores, com os alunos desse curso, que se apresentava em concertos educativos e oficiais; posteriormente, o compositor criou outros cursos de especialização, e "tornou obrigatória a participação de professores de escolas primárias em seu curso de iniciação", formando 2762 professores entre 1933 e 1939 (Guérios, 2009:216-217). O programa abrangeu inicialmente o estado do Rio de Janeiro, e em cidades distantes aonde não era possível enviar professores

[96] *A música nacionalista no governo Getúlio Vargas*. Rio de Janeiro: DIP, 1940, capítulo "Da história à realidade".

formados pelo curso, Villa-Lobos organizava apresentações em datas especiais; além disso, "orfeões de alunos de algumas escolas eram convidadso a participar de programas de rádio": Villa-Lobos tornou-se, assim, o "músico oficial do regime" (Guérios, 2009:217). Em 1934 o compositor propôs o projeto aos governos de outros estados, e o modelo começou a se espalhar pelo país. Em 1935, além de ter participado de uma comissão de revisão do Hino Nacional, representou o país em um congresso de educação musical em Praga (Guérios, 2009:218).

Guérios comenta ainda um projeto que Villa-Lobos concebeu, mas que não foi realizado: a criação de um Instituto de Educação Musical Popular, que teria por objetivo

> lançar as bases da educaçãoo popular, fazendo passasr pelo crivo de um julgamento imparcial e idôneo as produções dos compositores populares, desde os de cultura média, até os dos morros, classificando-as e orientando-as para fugirem da encruzilhada escura em que se encontra[va]m, influenciados pelo "folclore" estrangeiro e mais notadamente pelo *yankee.*" (Villa-Lobos apud Guérios, 2009:219[97])

Embora o projeto não tenha se concretizado, Guérios afirma que sua idéia foi a geradora do *Guia prático*, indicando que seu objetivo básico

> seria a publicação de um repertório mínimo de canções que pudessem ser utilizadas pelos professores de canto orfeônico, mas uma análise dessa publicação mostra que seu objetivo era muito mais ambicioso. Villa-Lobos desejava não só fazer um compêndio "total" da música brasileira ao longo da sua história, mas também aplicar todos os seus conhecimentos de música de modo a formar um sistema de estudos estruturado que fizesse de todo brasileiro um artista ou pelo menos um ouvinte em potencial para os artistas. Descrever e educar toda uma nação para a música, esse era o projeto do *Guia prático*.
> A obra deveria ter seis volumes de partituras. Além disso, Villa-Lobos escreveu um longo texto explicando o projeto do *Guia*, do qual apenas uma pequena fraçã foi publicada no primeiro volume da obra – outros trechos seriam publicados no jornal *Correio da Manhã*, em 1936, e reeditados na série Presença de Villa-Lobos. Os volumes enfocariam, nessa ordem: músicas recreativas (canções infantis) e músicas folclóricas (temas "ameríndios", "mestiços", "africanos" e "populares universais"). Os volumes obedeciam a uma ordem hierárquica: ao chegar ao quarto volume, o aluno já poderia "compreender o que representa o folclore-música na vida prática de cada povo", e no quinto volume as músicas selecionadas permitiriam "a observaçãoo do progresso do temperamento e do gosto artístico revelados na escolha [*das peças a serem trabalhadas*] feita pelo aluno". Quem chegasse ao último volume, de músicas "artísticas", teria enfim "plena capacidade de discernir, julgar e criticar os autênticos valores da arte musical". (Guérios, 2009:219-220, citando Villa-Lobos[98]).

---

[97] Villa-Lobos. *Educação musical.* Boletin Latino-Americano de Música. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 6 (6), 1946, p. 389.
[98] Texto não publicado do *Guia Prático.*

O projeto do *Guia Prático* tece semelhanças com algumas idéias sobre educação proferidas por Bartók, quando defendia que se os camponeses, na condição de herdeiros de uma cultura de tradição oral que ele considerava de grande valor, tivessem acesso à educação musical formal, poderiam produzir obras de grande valor. No entanto, o compositor húngaro jamais emplacou um projeto de educação popular, muito menos urbana, que ele considerava caso perdido, uma vez que, como afirmou, ou se tem a sorte de nascer gênio, ou pertencente a comunidades perpetuadoras de repertórios tradicionais, pois o que fosse produzido entre os dois extremos jamais seria de grande valor artístico. É aqui que o projeto de Villa-Lobos revela-se revolucionário em relação ao paradigma da estética modernista européia, na qual Bartók estava inserido e que no Brasil era disseminada por formadores de opinião do porte de Mário de Andrade: possivelmente de forma intuitiva por sua relação com os *chorões* cariocas, Villa-Lobos considerava o uso da música popular urbana artisticamente válido, com uma inclusão de repertórios urbanos dos mais variados na seleção do que seria autêntico (sem a influência *yankee* aludida no texto), com critérios de inclusão aparentemente muito mais frouxos que aqueles de Mário (expressos por exemplo no *Ensaio sobre a música brasileira*, 1972[1928]).Mais do que isso, os repertórios urbanos não teriam valor artístico somente quando transformados em *música universal* por um compositor erudito genial – ocomo na concepção de Mário de Andrade sobre o uso de temas folclóricos – , mas esse repertório teria valor *por si mesmo*, sendo digno de investimento do governo na criação de uma instituição formal para seu fomento. Esse conceito sobre o valor da cultura urbana data do mesmo período em que o samba começou a ser aceito oficialmente como gênero nacional (Travassos, 2000), mas Villa-Lobos lhe confere o que ele levaria muito mais tempo para conquistar: a legitimidade artística.

Guérios inclui em seu livro uma figura complexa feita por Villa-Lobos para ilustrar o fluxo das músicas caracteristicamente nacionais pelo mundo, traçando suas influências em outros locais. O desenho mostra inúmeras setas em diversas direções, conectando cinco continentes: Europa Central, América do Norte, Ásia e África e América do Sul, onde se destaca o Brasil. Guérios explica (2009:220):

> Nesse gráfico, Villa-Lobos procura descrever os fluxos culturais, cuja sincretização em um "movimento espiral" para um "ponto central" estaria "servindo de base para a formação do ambiente da música folclórica brasileira". O compositor mostra também os fluxos culturais entre as demais "nações musicais", representados por números, afirmando que a "influência rítmica" partiu da África, a "influência da cultura estrangeira" em direção ao Brasil

> partiu de Portugal e Espanha, e assim por diante. As diferentes modalidades musicais produzidas em cada nação são representadas por letras: na Alemanha, a modalidade é de "sobriedade e circunspecção" (alusão a Wagner?), na Áustria, "alegre e espirituosa" (alusão a Mozart?), na Hungria, "vaga de cores vivas e imprevistas" (alusão a Bela Bartok [sic]?) e em Paris ocorreria a "concentração e expansão da cultura musical". Trata-se, enfim, de um panorama traçado por Villa-Lobos para a música universal e sua difusão pelo mundo.
> Qual o possível objetivo da criação de um tal gráfico? Villa-Lobos afirma que as diferentes manifestações musicais brasileiras estudadas e transcritas no *Guia prático* seriam o resultado dessas diversas influências, e que sua transformação em material conscientemente apreendido pelos alunos possibilitaria sua perpetuação equanto matéria-prima regional. Esta, por sua vez, poderia ser *universalizada* pelos alunos, que, tendo talento e desenvolvendo seus estudos, estariam aptos a se transformar em verdadeiros artistas, produzindo uma música brasileira de caráter universal. (Guérios, 2009:220-222, citando frases de Villa-Lobos na legenda da figura, grifo original).

Novamente notamos que as idéias de Villa-Lobos traçam um paralelo com as de Bartók na busca por relações musicais identificáveis entre os povos do mundo, concebendo ser possível identificar essas relações com clareza – a "musicologia comparada" que nascia na Europa, que Bartók defendia, e da qual Villa-Lobos talvez tenha tido notícia, embora não tivesse atuação acadêmica. Com abordagens e grau de aprofundamento fundamentalmente diferentes, Villa-Lobos estava agora procurando identificar, como Bartók, os elementos estrangeiros que haviam se combinado para formar uma música genuinamente nacional: começara a olhar para sua própria cultura como um "outro" que era preciso conhecer e estudar para que pudesse com ela se identificar. Sugerimos aqui que, se essa perspectiva só foi expressa com tanta clareza na linguagem da palavra e na linguagem visual por Villa-Lobos na década de 1930, idéias semelhantes podem já estar aludidas, de forma mais abstrata, em peças musicais anteriores. Sabemos que é impossível ter certeza do que um compositor teria em mente no ato de sua escrita musical, e que o processo criativo não é inteiramente consciente, portanto não podemos dizer que Villa-Lobos tivesse esta ou aquela *intenção* na composição de uma peça musical. No entanto, as obras podem nos dar margem para algumas interpretações e sugerir alusões extra-musicais, como acreditamos ser o caso da peça à qual estamos nos referindo aqui – o segundo movimento do *Choros n. 10*.

Na passagem, Guérios deixa ainda claro que Villa-Lobos acreditaria na capacidade de alguns dos alunos, introduzidos a esses repertórios por meio do *Guia prático*, poderem se tornar grandes artistas. Outra vez Villa-Lobos mostra uma concepção avançada para a sua época em relação ao conceito de artista: para Bartók, e mesmo para o Villa-Lobos jovem, em formação, o artista seria uma espécie de escolhido, que se

diferenciaria dos demais não apenas por seu domínio técnico, mas por um dom que lhe seria inato[99] . Esse conceito romântico do artista permeou todo o modernismo, e ainda hoje é bastante difundido – mas Villa-Lobos afirmou que seria possível *formar* artistas, uma visão humanista à frente de sua época, que mostra um amadurecimento de idéias proferidas no início de sua carreira.

Em relação à procedência das melodias do *Guia prático*, na própria coleção é informado que "mais da metade das canções haviam sido recolhidas por funcionários da Sema em todo o país, e as restantes retiradas de livros de cancioneiros infantis." (Guérios, 2009:222).

Durante a era Vargas, Villa-Lobos também "aproveitou sua posição institucional privilegiada para organizar grandes espetáculos de massa", que iam ao encontro do ideal nacionalista de unir o povo em torno objetivos e ideais unificados, processo que incluiu não só eventos desse caráter, mas a criação de símbolos e rituais relacionados à nação (Guérios, 2009:222-223). Os maiores desses espetáculos foram as "concentrações orfeônicas", que chegaram a números fabulosos, da ordem de trinta ou quarenta mil crianças, mas os orfeãos de crianças também se apresentavam em menor número em eventos oficiais (Guérios, 2009:223). Guérios comenta que, se o projeto estava atrelado a ideais políticos, no conteúdo dos cantos orfeônicos Villa-Lobos pôde dar margem à sua criatividade de compositor, criando o que chamava de "efeitos orfeônicos": onomatopeias, sons e movimentos corporais, exploração de efeitos sonoros que imitavam o som de uma máquina, etc. (Guérios, 2009:226).

Baseando-se no livro *Villa-lobos, o Educador*, de Ermelinda A. Paz[100], Mariz (2005:151) comenta que para algumas das concentrações orfeônicas eram escolhidos intérpretes ilustres da música popular, o que ele relaciona ao objetivo populista dessas concentrações, mas podemos também pensar como oportunidade do compositor de homenagear, divulgar e valorizar músicos que ele mesmo admirava desde a juventude, como "Jararaca, João Pernambuco, João da Bahiana, Pixinguinha, Valzinho e Luperce Miranda, além de Escolas de Samba."

Em 1935, Villa-Lobos esteve em missão oficial na Argentina e ali proferiu duas conferências, tendo como tema da segunda"A música como veículo de paz universal",

---

[99] O próprio Villa-Lobos havia repetido essas idéias até o início da década de 1930, na ocasião do discurso nacionalista que proferiu durante a excursão de músicos no interior do estado de São Paulo para a apresentação de concertos populares, em um momento de exaltação (Guérios,2009:203-204), o que pode justificar-se pela necessidade, em uma situação de conflito, de impor-se de alguma maneira.

[100] PAZ, Ermelinda A. Villa-Lobos, o Educador, edição do MEC/INEP, Rio de Janeiro, 1989.

"num texto cujos tópicos mostram claramente, pela ênfase conferida à arte e à 'psicologia' e não à disciplina ou ao civismo, como a *regulamentação moral* do regime Vargas passara efetivamente a participar de suas atitudes e pensamentos, não sendo uma simples adaptação a exigências práticas" (Guérios, 2009:227). Esses tópicos associam qualidades sonoras ao estímulo de características pessoais, de forma análoga ao que pregavam os gregos clássicos com a chamada *doutrina do ethos* (Grout & Palisca, 1988):

> I. O declive do gosto artístico desde 1918 (armistía)
> a) causas: vitrola, cinema, esporte e carnaval;
> b) os efeitos: desorientação da opinião pública;
> c) os remédios: processo de educação nas escolas públicas e particulares, nos centros proletários e nos meios sociais de diferentes categorias. [...]
> IV. Explanação sobre conferências, exortações e demonstrações práticas e argumentos irrefutáveis sobre a utilidade da música como alimento indispensável para o espírito humano e como fenômeno psicológico ligado às necessidades fisiológicas da vida.
> a) disciplina suave pelo ritmo;
> b) educaçãoo e repouso do espírito e da alma, pelo som;
> c) formação de uma mentalidade equilibrada, pelo amadurecimento estético do ritmo como som. (Villa-Lobos apud Guérios, 2009:227[101]).

Por mais que essas idéias tenham provavelmente sido incorporadas por Villa-Lobos pela ideologia do regime ao qual ele se integrou profissionalmente, não deixa de haver conexões entre suas crença no poder de um *ethos* da música e a concepção modernista que Bartók incorporou sobre o poder transformador da arte pela sua própria *estética*, quando feita de acordo com a *verdade* – ou a *música universal* à qual Villa-Lobos se referia. Ambos, afinal, acreditavam que as características efetivamente *musicais* (sonoras, estruturais, etc.) do fenômeno sonoro poderiam impactar a psicologia dos ouvintes e assim, influenciar a sociedade.

Em 1935, ainda na Argentina, Villa-Lobos estreou o bailado *Uirapuru*, W.448, baseado na partitura da sua antiga *Tédio na Alvorada*, e de volta ao Brasil desenvolveu outros projetos paralelos: a comemoração do centenário de Carlos Gomes, em 1936, a composição da trilha sonora do filme *Descobrimento do Brasil*, de Humberto Mauro para o Instituto Nacional de Cinema Educativo, a composição de peças inspiradas em contornos geográficos (*Sinfonia n. 6,* W.447, e *New York Skyline Melody*, W.407), a

[101] VILLA-LOBOS, H. S.E.M.A (Superintendência de Educação Musical e ARtística); relatório geral dos serviços realizados de 1932 a 1936. *Boletín Latinoamericano de Música.* Montevideo: Instituto de Estudios Superiores*, 3*(3), 1937. A citação é da página 397.

gravação de músicos populares em parceria com o maestro Stokowski, seu conhecido de Paris, em visita ao Rio de Janeiro[102] em 1940 (Guérios, 2009:227, Mariz, 2005:148-149).

Em 1936, durante uma breve viagem à Áustria, para a qual Villa-Lobos foi convidado como membro da banca do Concurso Internacional de Canto e Piano da Academia de Música de Viena (tendo sido o único músico americano convidado, ressalta Mariz), Villa-Lobos enviou uma carta à esposa Lucília expressando que queria a separação. Em breve passou a morar com sua segunda esposa, Arminda Neves de Almeida, bem mais jovem que ele, que teria quarenta e nove anose ela vinte e quatro. A união só pôde ser oficializada depois da morte de Lucília, que negou a concessão do desquite (Mariz, 2005:111).

Ainda em 1940, "organizou o cordão carnavalesco Sôdade do Cordão, tentando reavivar uma tradição de sua juventude, 'animar o espírito nacionalista e servir de documento oficial para o Instituto de Cinema Educativo do Ministério da Educação'" (Guérios, 2009:227[103]), citando Mariz (2005:112) descreve o episódio da seguinte maneira:

> Consciente da necessidade de reviver um dos aspectos mais representativos do folclore carioca, Villa-Lobos custeou a organização de um bloco carnavalesco nos moldes do início do século. Foi um espetáculo original, cuidadosamente planejado, respeitando todo o tradicionalismo, executando a coreografia complicada, conservando todo o sentido poético e pitoresco do cordão [...].

Essa passagem confirma mais uma vez seu vínculo e apreço pela música popular urbana. Em 1937, seu projeto de educação musical no país já estava totalmente implementado (tornando-se um trabalho de rotina), e em 1942 foi criado o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, "que Villa-Lobos dirigiria até o fim da vida, oficializando a jurisdição nacional de suas atividades." (Guérios, 2009:231).

Entre 1941 e 1945, Villa-Lobos terminou a série das *Bachianas brasileiras*, e começou a apoiar músicos mais jovens, como o regente Eleazar de Carvalho, fundando também a Academia Brasileira de Música em 1945 (Guérios, 2009:231). No ano seguinte, Vasco Mariz encontrou-se com o compositor para iniciar sua biografia (Guérios, 2009:228). São desse período também, segundo Mariz (2005:113), os *Choros n. 6*, *9* e *11*

[102] Um interessantíssimo documentário narra essa história: *Heitor Villa-Lobos: de batutas e batucadas*, de João Carlos Fontoura, acervo da TV Senado, 2009.
[103] Entrevista de Villa-Lobos ao *Diário de Notícias* em 3/02/1940.

(W.219, 232 e 228, respectivamente), a *3ª suíte do Descobrimento do Brasil*, W.377, e o *Rudepoema*, W.184.

Em 1945, já no final do governo Vargas, Villa-Lobos obteve permissão para se dedicar por seis meses à carreira pessoal (Guérios, 2009:231). A partir daí, continua o autor,

> o compositor deixou de se envolver diretamente com os rumos da música no Brasil. É notável, por exemplo, sua ausência na polêmica 'Carta aberta' publicada por Camargo Guarnieri em 1950; na carta, Guarnieri criticava o grupo Música Viva, de Hans Joachim Koellreuter, que defendia uma música 'universal' baseada no dodecafonismo de Schoenberg e criticava o nacionalismo musica. (Guérios, 2009:231).

Segundo Guérios (2009:232), Villa-Lobos estava mais interessado em sua própria carreira, e conseguiu organizar uma ida aos Estados Unidos em 1944 como artista convidado para apresentar e reger algumas de suas obras; a essa viagem seguiram outros convites de mesmo tipo naquele país, e em 1948 Villa-Lobos chegou a compôr uma comédia musical para a Broadway, *Magdalena* (W.476). Sobre suas relações musicais com os Estados Unidos, Mariz relata que Villa-Lobos condicionava sua ida a ser ali recebido como um compositor consagrado e universal, sem alusões à sua origem brasileira, que diminuiria sua importância, já que tais adjetivos não eram aplicados a compositores internacionalmente reconhecidos; nas palavras do compositor, citadas por Mariz (2005:115-116):

> Irei aos Estados Unidos somente quando os americanos quiserem me receber como eles recebem a um artista europeu, isto é, em razão das minhas próprias qualidades e não por considerações políticas. Não gostaria de me encontrar num palco de encomenda, ou criando por razões políticas que só poderiam me diminuir. Se eu vir em um cartaz meu nome acompanhado da etiqueta "sul-americano" ou "brasileiro", eu não aparecerei em cena. Quando se anuncia Kreisler, Stravinsky ou Mischa Elman, não se escreve embaixo de seu nome o seu país de origem. Enquanto nós usarmos esta fórmula de "boa vizinhança", estaremos numa posição desfavorável e humilhante. Isso deixa transparecer que nós não valemos nada por nós mesmos e que somos convidados somente pela boa vontade de vizinhos ricos. Eu sou profundamente brasileiro. Mas, por isso mesmo, não creio que me deva envolver na bandeira brasileira para poder triunfar como artista.

Mariz narra a realização de concertos com obras grandiosas de Villa-Lobos nos Estados Unidos, nessa época, com a prestigiosa orquestra de Boston em 1945 (com um programa exclusivo de obras suas: *Choros n. 12*, *Rudempoema*, *Bachiana Barsileira n. 7 – tocata e fuga*); a apresentaçãoo de *Rudepoema* no Carnegie Hall; e um concerto regido

pelo próprio compositor da New York City Symphony Orchestra (*Uirapurú* e *Bachiana n. 7, 8* e *9*), e a Philharmonic Symphony Orchestra de Nova York, dizendo que "Villa-Lobos foi festejadíssimo em Nova York" (Mariz, 2005:120).

No retorno, Mariz (2005:121) pontua a realização de concertos do compositor no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1946, com estréia de *Mandu-Çarará*, para orquestra e coro, W.417, além da apresentação da *Bachiana n. 7*, do *1º Concerto para piano,* W.453, e da *2ª suíte do Descobrimento do Brasil*, W.378, e no teatro Colón de Buenos Aires (*2ª Sinfonia*, *Choro n. 12*, *Bachiana n. 7*, a *1ª* e *2ª suítes do Descobrimento do Brasil*, *Madona,* W.456, e *Choros n. 10*). No mesmo ano, Villa-Lobos recebeu o prêmio anual de música do recém-fundado Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura, vinculado à UNESCO, o que significava, segundo Mariz (2005:121), a "consagração pela intelectualidade brasileira de sua obra genial e patriótica."

Em 1948, Villa-Lobos teria descoberto que estava com câncer[104], ao qual sobreviveria, contudo, onze anos, trabalhando ainda ativamente (Guérios, 2009:232). Peppercorn (1979:288 apud Guérios, 2009:232) aponta que, apesar do orgulho expresso acima no tocante à relação com os norte-americanos, as composições dessa época retomaram formas tradicionais: quartetos, concertos para piano e orquestra, e sinfonias, possivelmente como forma de se adaptar ao mercado mais conservador norte americano para levantar fundos para o tratamento. Villa-Lobos continuou viajando aos Estados Unidos e a Paris, onde comporia o poema sinfônico *Erosão,* W.495, em 1950 (Guérios, 2009:232). Nessas viagens internacionais, narra Mariz (2005:124), ele recebeu diversas condecorações e honrarias, atestando seu amplo reconhecimento.

Foi nessa década, em 1956, que Tom Jobim pôde conhecê-lo em seu apartamento, e faria o célebre retrato de que o compositor trabalhava em um canto concentrado, enquanto no mesmo ambiente havia rádio ligado, músicos ensaiando, conversas, etc. (Guérios, 2009). Villa-Lobos faleceu em novembro de 1959, aos setenta e dois anos, não sem antes ver a estréia de suas últimas obras, *Floresta do Amazonas*, W.551, e a apresentação de seu *Magnificat Aleluia*, W.553, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

[104] Peppercorn, endossada por Guérios (2009), afirma que teria sido na próstata, Mariz (2009:122) na bexiga; Mariz (2005:128) afirma ainda que a sobrinha de Villa-Lobos o teria informado de que a *causa mortis* de Villa-Lobos teria sido leucemia.

A música tradicional na obra de Villa-Lobos

Quem nasce no Brasil e formou sua consciência no âmago deste país, não pode, mesmo que queira, imitar os cantos e os destinos de outros países, embora sua cultura básica seja transportada do estrangeiro.
(Villa-Lobos apud Guérios, 2009:53)

Pesquisas recentes têm discutido a referência ao elemento indígena ao Villa-Lobos, e confluem no sentido de entendê-la como representação, por meio de diversos recursos sonoros, de um *sentido do selvagem* (Coelho de Souza, 2010:154), desenvolvido principalmente nos anos que o compositor viveu em Paris, em resposta às expectativas desse público e às possibilidades de afirmação da sua obra por esse caminho. A alusão que Villa-Lobos faz aos índios está relacionada, assim, a uma generalização do termo "indígena" que, condizente com o olhar externo ao universo nativo, não reconhece a enorme diversidade das culturas ameríndias existentes em nosso território e que, como aponta Lévi-Strauss (1970) podem diferir muito mais entre si do que entre elas e as culturas ocidentais. Coelho de Souza (2010:181) pontua que

> Seu alvo não era o público brasileiro que eventualmente poderia reconhecer suas fontes. Seu objetivo era encantar a audiência parisiense que respondia aos anúncios dos concertos de um compositor brasileiro em busca de uma música exótica e extravagante. A música de Villa-Lobos precisava então atender àquelas expectativas em tudo que eles imaginavam sobre a vida e a cultura do Brasil: selvas, pássaros exóticos, praias paradisíacas, índios selvagens e escravos negros.

Em palestra no *Simpósio Villa-Lobos* em 2012, na qual apresentou um recorte de pesquisa em desenvolvimento, Waizbort afirmou que há diversas óticas sob as quais o índio é aludido na obra de Villa-Lobos. Tendo em vista que "o índio de Villa-Lobos está a meio caminho entre o indianismo dos românticos e o indianismo presente no movimento modernista [...]", o autor distingue quatro dessas abordagens: a primeira consistiria na retratação romântica e idealizada do índio, relacionada à literatura indigenista do século XIX (Waizbort, 2012:11). Sob esse viés, o índio é reconhecido como uma alteridade, mas a ele são atribuídas qualidades de caráter e comportamento relacionadas a modelos europeus.

A segunda forma de representação do índio na obra de Villa-Lobos define-se, segundo o autor, pela "incorporação de melodias indígenas recolhidas por viajantes e antropólogos" (Waizbort, 2010:12), como é o caso do *Choros n. 10*. Nessas obras, em que

existe uma alusão a um índio real, cuja música foi gravada em suporte físico, "Essas melodias migraram para a música de Villa-Lobos de maneiras variadas, mais ou menos literalmente, conforme o caso, e acabaram ocasionalmente sendo assimiladas com tal intensidade, que adquiriram uma forma nova e mesmo estrutural em algumas composições suas." (Waizbort, 2010:12).

A terceira modalidade consistiria na "utilização de textos em nheengatu, o mais das vezes oriundos de Poranduba amazonense, de J. Barbosa Rodrigues (1890) (provável herança da biblioteca paterna)" (Waizbort, 2010:12):

> Aqui, mesclam-se a língua, como elemento de sincretismo, com o mito de origem indígena, para configurar um exotismo próprio, que mistura o compreensível com o incompreensível e disso extrai a sua substância histórica e a converte em música. De certa forma situada entre as duas formas indicadas anteriormente, eis mais uma modalidade da representação.

A última categoria descrita pelo autor é a da "catequese jesuíta", na qual o índio aparece paradoxalmente obscurizado pela figura do missionário: "é esse quem domina a obra, e domina o índio. Nela, pacificado e cristianizado, o índio (des)aparece sob a égide da dominação religiosa" – assim, o índio seria incorporado a uma identidade nacional "homogeneizada" (Waizbort, 2012:13).

Em artigo analítico sobre o *Rudepoema*, Coelho de Souza (2010:182) identifica um embate entre elementos musicais que se referem antagonicamente ao *civilizado* e ao *selvagem*, tendo como pano de fundo "o mito do 'bom selvagem' de Rousseau, um tema que diz mais respeito a questões éticas e de identidade (o 'eu' versus o 'outro') refletidas em múltiplos ecos tanto na cultura europeia quanto na latino-americana." Aqui, bem como em outras peças do mesmo período – como o *Choros n. 10*, segundo o autor – o índio é caracterizado por qualidades que dialogam com o *primitivismo* cunhado principalmente por Stravinsky, e o *civilizado* tem muitas formas de expressão, ligadas a estilos da música erudita europeia:

> O sentido de "selvagem" pode ser reconhecido em seções da música que tem ritmos e melodias muito simples ou "primitivas" (como opostas a "complexas"), harmonias muito dissonantes, e contrastes dinâmicos brutais. Portanto texturas polimodais dissonantes e coleções simétricas são índices importantes para se interpretar o sentido de "primitivo," na medida em que associações simbólicas entre o "bárbaro" e o "dissonante" já haviam sido muito bem sedimentadas no interpretante dos ouvintes por obras anteriores como *A Sagração da Primavera* de Stravinsky e o *Allegro Barbaro* de Bartók. Paradoxalmente esta tópica comporta também uma conotação de "gentil" oposta à de "brutal." Este sentido está relacionado às representa- ções da natureza, à descrição sonora de cenas paradisíacas, florestas, can- tos de pássaros, o que permite ao "flowing *style,"*

> que em outro contexto estaria associado ao "civilizado," tornar-se, inesperadamente, associado ao campo do "selvagem." Este aspecto é enfatizado sempre que o *flowing style* é combinado com ritmos sincopados de origem africana, como o samba, que para os ouvintes ocidentais está associado à sensualidade e aos sentimentos instintivos.
> Do outro lado, o campo do "civilizado" está representado por uma pletora de possibilidades estilísticas. Complexidade contrapontística, estilo virtuoso, estilo brilhante, escalas diatônicas e harmonia consonante, estilo de marcha, estilo *cantabile, pathos* operístico, *Sturm und Drang* e *piantos* cromáti- cos transformados em suspiros (Monelle 2000, p.17[105]) figuram entre os mui- tos índices que podem correlacionar passagens do *Rudepoema* com o campo do "civilizado." (Coelho de Souza, 2010:182-183)

Coelho de Souza identifica ainda o pentatonismo como uma referência ao universo infantil, que conectaria musicalmente o *selvagem* ao *civilizado* na peça. Ele afirma que um tema do *Rudepoema,* que Villa-Lobos descreveu como sendo de origem indígena, traça na realidade paralelos com o tema inicial do fagote da *Sagração da Primavera* de Stravinsky. Ao associar o tema indígena brasileiro com o tema russo, Villa-Lobos estaria trazendo ao arquétipo do *selvagem* na sua obra a alusão "ao primitivo e à barbárie" presente nessa peça (Coelho de Souza, 2010:184).

Ao referir-se aos termos *tópica* e *tropos*, refernciando Hatten e Monelle[106], Coelho de Souza traz para a análise de um compositor brasileiro do século XX elementos da *teoria das tópicas* – uma abordagem que, originalmente, foi concebida para investigar repertórios da música europeia do século XVIII. Em defesa dessa apropriação, Piedade (2012:74) afirma que

> um universo de tópicas é um conjunto musical-simbólico, ele mesmo constituído por diversas tópicas correlacionadas, conjunto que pode ser isolado de dentro de uma musicalidade mais ampla tal como é entendida uma musicalidade entendida como típica de uma nação. Ou seja, universo de tópicas é um termo genérico para reunir algumas estruturas musicais e ideias culturais e literárias às quais faz sentido separar de outros universos. Estes elementos estruturais-culturais servem para conferir retoricidade no texto musical, estando à mão de compositores e intérpretes na sua intencionalidade expressiva. Assim, podemos aplicar a teoria das tópicas nesta comunidade cultural e historicamente situada que se entende enquanto uma nação [o Brasil], mesmo recortada por diversos e divergentes estilos internos.

Em seu texto, o autor descreve brevemente diferentes tópicas brasileiras que identificou na música de Villa-Lobos, incluindo a tópica indígena, que segundo ele pode ser aludida de modos distintos: pela "evocação dos povos indígenas e seu mundo circundante, especialmente os sons da floresta e os pássaros"; com "os chamados espíritos

[105] Monelle, Raymond. The Sense of Music: Semiotic Essays. Princeton: Princeton University Press, 2000.
[106] Hatten, Robert. Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven and Schubert. Bloomington: Indiana University Press, 2004. / Monelle, Raymond. The Sense of Music: Semiotic Essays. Princeton: Princeton University Press, 2000.

da natureza como referência ao universo indígena", musicalmente expressos ostinatos e livre fluência melódica; e pela associação à "estética primitivista" (Piedade, 2012:79-80).

Moreira (2010), em dissertação de mestrado que discute o elemento indígena na obra Villa-Lobos, procura definir tópicas de representação do índio na música do compositor, e lista alguns elementos dessa alusão que estão presentes no *Choros n. 10:* o uso de graus conjuntos, pulso constante, modalismo, uso de estruturas córdicas de quartas e quintas, paralelismo rítmico e harmônico, uso de ambientação textural com referência à floresta, além do conceito de repetição e estaticidade presente tanto na figura do ostinato como na manutenção de figuras rítmicas simples. Moreira também argumenta que esses elementos seriam não características da música indígena propriamente, mas faces do conceito que Villa-Lobos teria dessa musicalidade, formado em parte por sua escuta a fonogramas com gravações desses repertórios, em diálogo com o imaginário de seu público acerca da ideia de *primitivo*.

Em sua investigação sobre o uso de tópicas em Villa-Lobos, Piedade observou que o compositor brasileiro frequentemente alude a diferentes universos sonoros brasileiros em uma mesma obra, gerando tramas híbridas nas quais "mundos distantes" são superpostos:

> O que eu encontro com a análise semiótica e retórica de Villa-Lobos é o uso de diversas remissões retóricas sucessivas e simultâneas, apontando para o encaixe de mundos de significados diversos. Estas diversas camadas de significado constituem um roteiro, "*plot*" nas palavras de AGAWU (1991[107]), no qual há momentos onde se misturam dois ou mais universos de tópicas, sucessiva ou simultaneamente. Isto acaba provocando o choque de mundos distantes, como melodias indígenas e velhas valsas brasileiras, ou o *scherzando* brejeiro e as linhas de baixo de choro, ou sons do impressionismo europeu e tópicas do nordeste brasileiro. A alta retoricidade destas transformações e deslocamentos provoca evocações densas e um senso de excessividade, o que é um traço caracteírtico da linguagem musical de Villa-Lobos. (Piedade, 2012:80).

Coelho de Souza identificou no *Rudepoema,* além da oposição entre *selvagem* e *civilizado*, uma alusão ao Carnaval, feita tanto pela presença padrões rítmicos que ele associa a uma marcha de carnaval, quanto "pelo tropo de vários estilos que se correlacionam com o conflito emocional do Carnaval, uma festividade de fundo religioso na qual se permite um último grito de comportamento selvagem antes que a civilização imponha a penitência na Quaresma." (Coelho de Souza, 2010:189).

---

[107] Hatten, Robert. Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven and Schubert. Bloomington: Indiana University Press, 2004. / Monelle, Raymond. The Sense of Music: Semiotic Essays. Princeton: Princeton University Press, 2000.

Todas essas referências parecem estar presentes no *Choros n. 10*: a alusão aos arquétipos de *selvagem* e *cilivizado*, ao Carnaval e ao samba – em uma sobreposição de texturas que Salles (2009) identificou como recorrente em sua obra.

Nas palavras do compositor sobre a série dos *Choros*, proferidas em 1958 (Villa-Lobos apud Guérios, 2009:167[108]),

> O que é uma sinfonia, em meu ponto de vista, no ponto de vista de todas as pessoas que escrevem sinfonias? É uma música pela música. Música superior, música intelectual, não é uma música para ser assobiada por todo mundo. Bem, quando há uma sinfonia, se alguém tenta empregar efeitos especiais, de tipo exótico, folclore ou algo parecido, eu não acho correto chamá-la de sinfonia, [...]
>
> Mas e os Choros? Eu tenho a pretensão de crer que criei uma forma de fato especial quando estudei como eles deviam ser construídos. Então, para chegar a uma dimensão muito grande, eu comecei pelo princípio. Isso quer dizer que comecei por algo que era a razão de ser dos Choros. O que eram esses Choros? Esses Choros eram a música popular. Os Choros no Brasil [...] são sempre músicos que tocam, bons ou maus músicos que tocam à vontade, normalmente à noite, fazem improvisações em que o músico mostra sua vocação e sua técnica. E é sempre muito sentimental, eis a questão!

Weizbort (2012) defende que nas obras de Villa-Lobos o índio é referenciado como submisso à ideia de nação ou de civilidade, argumento corroborado pelos autores que antagonizam o elemento indígena ao civilizado. Em nossa análise, procuraremos propor um outro olhar para essas relações, fundamentada em conceitos posteriores à época de composição da peça, mas sob os quais, acreditamos, ela pode ser observada.

[108] Villa-Lobos. *Palestra proferida em Paris* em 1958.

Análises musicais

O choro representa uma nova forma de composição musical, na qual fiquem sintetizadas várias modalidades da nossa música selvagem e popular, tendo como principais elementos o ritmo e qualquer melodia típica e popularizada, que aparece de quando em quando, acidentalmente, sempre modificada segundo a personalidade do autor. Os processos harmônicos são também quase uma estilização completa do próprio original. (Villa-Lobos apud Guérios, 2009:167)[109].

Choros n. 10, W.209 – segundo movimento

No segundo movimento do *Choros n. 10*, Villa-Lobos referencia dois materiais preexistentes: um tema indígena Pareci[110], que o compositor acessou por meio de escuta a fonograma recolhido por Roquette-Pinto em 1912 (Pereira & Pacheco, s/d, Nóbrega apud Salles, 2009:228[111]), e a canção popular urbana do início do século XX *Rasga o Coração*.

A gravação do tema indígena Pareci que inspirou a composição de Villa-Lobos chegou até nós em versão digitalizada e disponibilizada em CD (Pereira & Pacheco, s/d), cuja localização devemos à gentileza da Profa. Dra. Flavia Toni. Sua qualidade, contudo, é muito ruim, possivelmente em função do desgaste pelo uso feito do próprio compositor, conforme alertaram-nos os Profs. Drs. Silvio Ferraz e Rodolfo Coelho de Souza. Sua duração também é muito curta, restando-nos a dúvida se o canto original teria mais partes que o compositor pudesse ter escutado e que não chegaram até nós.

É possível, contudo, perceber algumas características do fonograma que foram aproveitadas pelo compositor: ele apresenta um canto em voz masculina, com afinação diferente da temperada e uso de intervalos irregulares menores que meio tom, com ritmo também irregular, em um breve motivo que tem início em uma altura mais aguda e descende até uma mais grave. O registro de Roquette Pinto indica que o canto, intitulado *Enã-mokocê-cê-maká* por causa do som das sílabas iniciais, seria uma canção de ninar; no entanto a entonação do cantor parece ter sido feita em volume alto e em ambiente aberto. A julgar pela caracterização do tema no segundo movimento do *Choros n. 10*, Villa-Lobos

[109] Villa-Lobos. *Programa do concerto de despedida da Europa*, realizado em 24 de novembro de 1926.

[110] Conforme a Enciclopédia dos Povos Indígenas no Brasil, disponibilizado online pelo Instituto Socioambiental (ISA), maior ONG que lida com questões relativas aos índios do país e que realiza um trabalho a meu ver bastante comprometido com sua causa, os índios Pareci – ou Paresí, em escrita atual – são originários de uma vasta área na região no Mato Grosso e hoje têm uma população de cerca de 2.000 pessoas. O nome lhes foi atribuído no século XX e referia-se a diferentes povos falantes da língua Aruak, que se autodenominam *Halíti*, termo que significa "gente". Maiores informações sobre esse povo em http://pib.socioambiental.org/pt/povo/paresi/2033.

[111] NÓBREGA, Adhemar. *Os choros de Villa-Lobos.* Rio de Janeiro: Museu Milla-Lobos, 1975. A citação é da p. 18.

aproveitou as qualidades efetivamente sonoras da linha melódica desse material, ignorando a indicação de seu uso social e sua letra original ou atribuída pelo pesquisador. Sua tradução do contorno melódico microtonal de caráter descendente para o sistema musical temperado resultou em um tema cromático, em registro grave, acentuação marcada e dinâmica forte, que repete duas vezes o motivo. A esse tema indígena Villa-Lobos adicionou um outro, de mesma duração, que funciona como um "contra-sujeito" no *Choros n. 10* (Ferrão, 2010:196), construído por saltos de terça que aumentam em um semitom o âmbito do tema original. Em todo o segundo movimento do *Choros n. 10*, esse tema indígena é usado como ostinato, repetido e variado incessantemente como uma camada textural constante, sobre a qual se constroem os outros elementos musicais. De forma análoga, na maior parte desse movimento a harmonia também é estática, apresentando uma base tonal ou diatônica simples, cujo caráter se parece a um próprio ostinato, e sobre a qual se desenvolvem outros elementos paralelamente no campo das alturas, inclusive a partir de outras coleções referenciais.

Ao longo do segundo movimento, ambos os temas são superpostos e variados de diferentes formas, recriando-se continuamente como ostinatos e motivos geradores de outros elementos da peça. É possível que esse segundo tema fizesse parte da canção Pareci original, e tenha se perdido com uma danificação de parte do fonograma; contudo, não é o que parece a partir da escuta do fonograma hoje. De toda forma, acreditamos que a ideia de superpor os dois temas na peça tenha sido fruto de livre criação do compositor, com base no pressuposto da predominante homofonia que caracteriza os cantos indígenas que conhecemos. A Fig. 81 mostra os primeiros compassos do segundo movimento do *Choros n. 10*, que é aberto com a apresentação desses materiais pelo fagote solo:

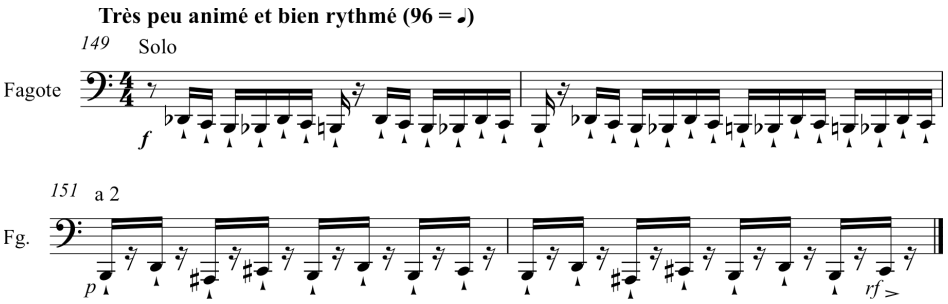

Fig. 81 – Tema indígena "original" apresentado no início do segundo movimento pelo fagote solo. Villa-Lobos, *Choros n. 10*, W.209, comp. 149-152.

A canção popular *Rasga o Coração*, utilizada por Villa-Lobos no segundo movimento do *Choros n. 10*, foi composta por Anacleto de Medeiros em 1905 como um

dobrado para banda (Salles, 2009:231)[112], recebendo então o nome de *Yara.* Posteriormente, ela foi letrada por Catullo da Paixão Cearense e associou-se a esse novo nome. Salles nos provê em seu livro com uma cópia da partitura de *Yara*, que reproduzimos aqui (Fig. 82):

[112] Seguindo a contundente observação do Prof. Dr. Alberto Ikeda, faz-se necessária uma breve explanação sobre a classificação da peça como um *dobrado*, por Salles (2009), e a indicação do gênero *schottisch*, que consta na partitura original. Segundo o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (verbete "schottisch", disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/schottisch/dados-artisticos>), o *schottisch* é uma "antiga dança de salão aos pares, que se movimentam sincronicamente, geralmente em compasso binário. Aproxima-se da polca. No Rio de Janeiro foi apresentada pela primeira vez em julho de 1851, pelo professor de dança José Maria Toussaint. De grande aceitação, popularizou-se, sendo adaptada para pequenos conjuntos instrumentais. Os chorões do século XIX compuseram versos para ela, transformando-a em um tipo de modinha, denominada na nomenclatura popular 'canção'. Era tão vulgarizada que, em 1851, deu-se o nome de 'schottisch' a uma epidemia que grassou no Rio de Janeiro. A 'schottisch' espalhou-se pelo Brasil inteiro, do Rio Grande do Sul, onde coincidiu com a difusão da gaita, ao Nordeste, onde era executada ao som das sanfonas nos forrós. Voltou a brilhar nos centros urbanos, quando o baião se tornou moda musical, depois da Segunda Guerra. Integrava o repertório dos conjuntos típicos do Nordeste, com os nomes aportuguesados: xote, chote, xótis e chótis." O *dobrado*, segundo Rocha (s/d), é um gênero derivado das marchas militares, e deve seu nome, ainda na Europa, à designação de tipo de andamento de marcha de cavalaria, o *passo dobrado*: "uma marcha rápida, com o metrônomo marcando de 112 a 124 tempos por minuto" (Rocha, s/d:8). O gênero chegou ao Brasil portanto como um tipo de marcha militar europeu, e aqui adquiriu aos poucos características musicais particulares, que se consolidaram em meados do século XIX (Rocha, s/d: 8-9). Segundo o autor, "o ritmo do dobrado é binário, com forte acentuação do tempo forte do compasso, que usualmente é o compasso simples 2/4 [...].O andamento do dobrado é mais lento do que o da marcha americana e mais rápido do que a marcha tradicional britânica. Sua cadência foi se estabilizando por volta dos 112 passos por minuto [...]. Formalmente, o dobrado varia muito pouco, mantendo-se dentro de uma estrutura ternária em que identificamos uma primeira parte (A), uma segunda (B) e um trio (C). [...] A harmonia dos dobrados, em geral, é bastante singela, sendo esporádico o uso de acordes dissonantes. As seqüências harmônicas e as cadências são tão comuns, que se pode falar na existência de padrões de harmonização. [...] Uma das características fundamentais do dobrado, como gênero musical, é a utilização intensiva do contraponto" (Rocha, s/d:8-16). Por essas definições, pode-se entender que, sendo escrita para banda, em ritmo binário, harmonização tonal simples e com alguns padrões imitativos, *Yara* encaixa-se na maioria das definições pontuadas por Rocha (s/d) como caracterizadoras do *dobrado*, o que justifica a terminologia utilizada por Salles (2009). Contudo, a classificação original como *schottisch* parece definir melhor os usos dessa música na época: assim como define o Dicionário Cravo Albin, a peça tem compasso binário, foi composta para conjunto instrumental (a partitura mostra uma redução para piano, mas pudemos ouvir uma versão para banda de sopros – o que, contudo, remete também ao gênero *dobrado*), foi letrada e chamada, com a letra, de "canção". É provável também que, mesmo que tenha sido escrita com influências do *dobrado*, a peça tenha sido chamada de *schottisch* por ser este último um gênero então bastante em voga e com mais apelo comercial.

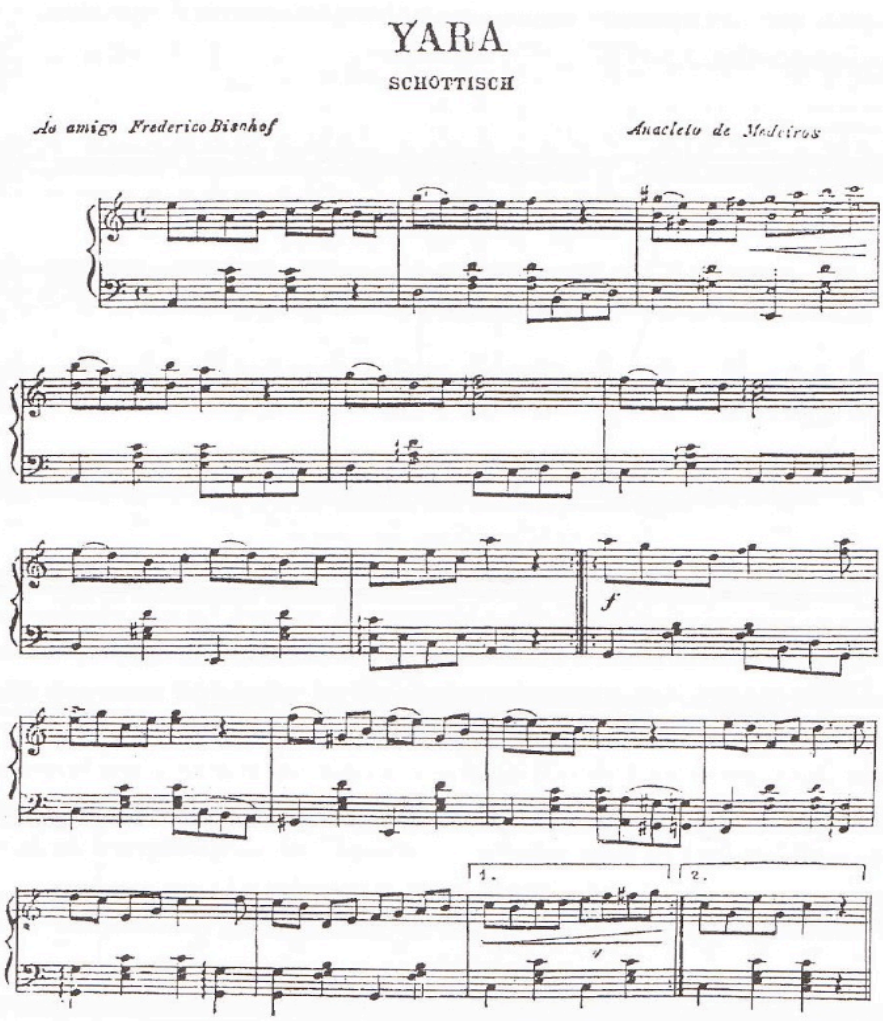

Fig. 82 –*"Yara",* composição original de Anacleto de Medeiros. Partitura disponibilizada por Salles (2009: 241).

Salles (2009) aponta que o compositor fez grandes mudanças no ritmo e tempo da canção original, tornando-a muito mais lenta e com *rubatos* escritos (usando tercinas ao invés de notas nos tempos regulares em alguns momentos da canção), em comparação com a música original para banda de Anacleto de Medeiros. Uma vez que a melodia recebeu a letra de Catullo e passou a ser cantada, sendo essa a versão efetivamente aludida inicialmente pelo compositor, é bem provável que a versão que ele tivesse como referência já expressasse essas tendências.

A despeito das alterações rítmicas, Villa-Lobos usou no *Choros n. 10* a melodia inteira de *Yara,* modificando a sua forma ao retirar uma repetição da primeira parte: originalmente, a composição tem forma AABB' (note-se a barra de repetição no terceiro sistema da Fig. 82), e o compositor adotou a forma ABB', como mostra a Fig. 83 (ali, a parte A é chamada de *Primeira parte*, B é chamada de *Segunda parte* e B' é chamada de

Terceira parte). Uma característica dessa melodia que o compositor parece ter expandido para toda obra é a presença, nela, de sessões que delineiam as três escalas do campo harmônico menor – no caso, Fá# menor: natural, harmônica e melódica. Ela ainda possui uma ambiguidade em seu contorno, pois aparenta inicialmente ter seu centro em Fá# ao terminar nessa nota na primeira parte, começar nela na segunda, e ter as outras extremidades dessas partes polarizadas pelo seu V grau, Dó#. A terceira parte começa na nota Dó#, e espera-se nesse contexto que ela termine em Fá#. A melodia termina, contudo, na nota Lá, fundamental da sua relativa maior. A Fig. 83 mostra a melodia, como aparece no segundo movimento do *Choro n. 10*, com suas respectivas coleções diatônicas no campo harmônico de Fá# menor:

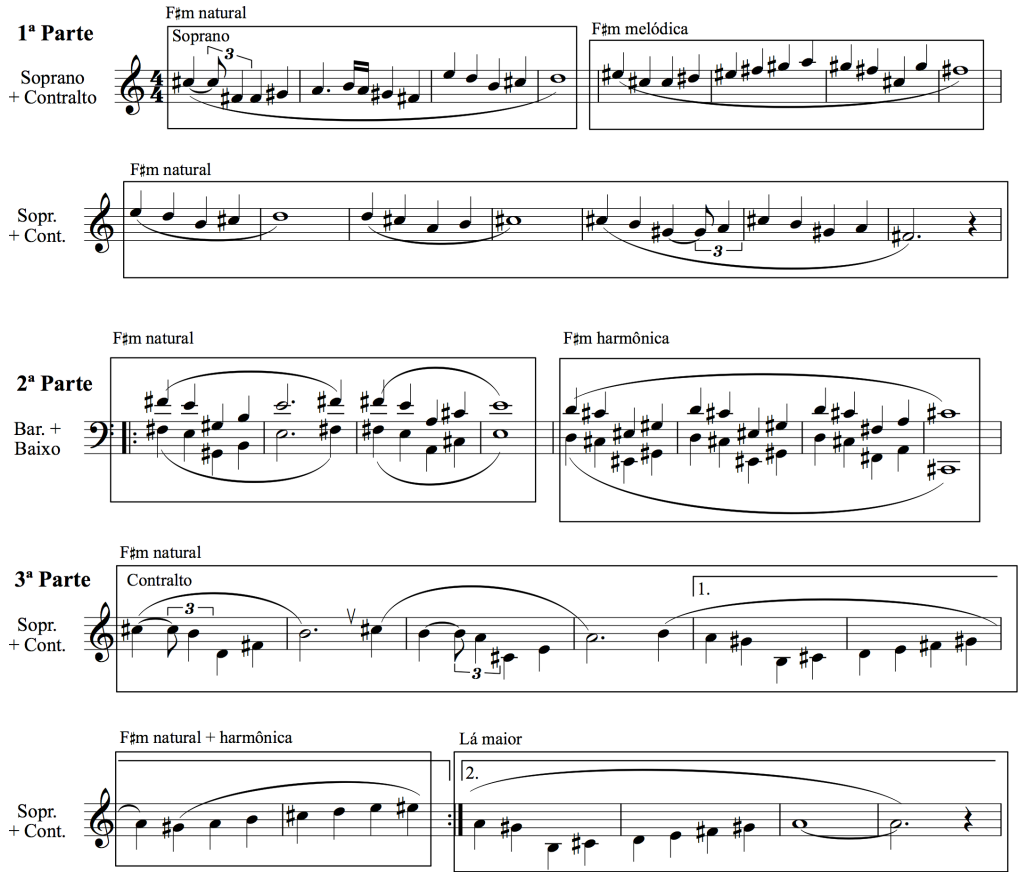

Fig. 83 – Melodia de *Yara* como utilizada por Villa-Lobos. Villa-Lobos, *Choros n. 10*, W.209.

Em nossa análise, dividimos o segundo movimento do *Choros n. 10* em quatro principais sessões, de acordo com seus temas melódicos. A **primeira parte** engloba os compassos 149-165 e tem um caráter de abertura. Ela pode ser entendida como uma transição entre as características associadas ao primeiro movimento do *Choros n.10* que,

como já apontaram outros autores (Antokoletz, 1992, Coelho de Souza, 2010, Ferrão, 2010), traça relações com o tipo de uso que fez Stravinsky do cruzamento de coleções referenciais. O primeiro movimento, assim, insere-se em um paradigma modernista pós-tonal, e dialoga com a estética de seu principal representante europeu à época de composição dos *Choros n. 10*. Os autores citados concordam ainda que Villa-Lobos utiliza, no primeiro movimento, elementos sonoros para aludir a diferentes sons da floresta, construindo uma ambientação grandiosa das matas brasileiras, nas quais reside seu índio imaginário.

Se o primeiro movimento constrói, como narram esses autores, uma imagem sonora da floresta, desenhada por meio de elementos modernistas universais, o segundo movimento parece retornar à realidade brasileira, com sua música popular de progressões tonais, à época simples, e seu multiculturalismo. Musicalmente, além da textura de ostinato construída com o motivo indígena que baseia toda a peça, a harmonia está mais atrelada ao diatonismo e é essencialmente estática, repetindo também obstinadamente as mesmas progressões – muito embora possua momentos cromáticos, que por sua vez fazem referência ao cromatismo do tema indígena. Na primeira seção do segundo movimento, a partir do momento em que o tema indígena é referenciado, vemos assim uma sobreposição de referências universais (coleções referenciais usadas por muitos compositores modernistas) a elementos locais (o tema indígena especificamente brasileiro e os elementos musicais dele derivados, a harmonia estática e mais diatônica, instrumentos típicos como o reco-reco, ritmos sincopados), com gradativa tendência para os segundos. Toda a seção é instrumental, dando continuidade ao primeiro movimento, que também o é. Se o compositor fosse cineasta, talvez em sua ficção esse fosse o momento de aproximar a câmera, antes panorâmica no sentido de captar a grandeza da floresta, para mostrar agora a pessoa que vive nela. Elementos que serão importantes ao longo do movimento são ainda aqui sugeridos, como acontece nas aberturas operísticas, a exemplo de uma melodia em estilo *cantabile,* que será importante na terceira seção.

O início da **segunda parte** é marcado pela entrada do tenor no compassso 166, repetindo o ostinato do tema indígena, agora não mais cromático, mas diatônico. As vozes corais vão sendo gradativamente adicionadas, criando uma trama contrapontística complexa e que delineia um crescendo em intensidade a partir de uma harmonia estática que repete uma progressão tonal ii-V, mas, por causa das notas pedal, acaba se caracterizando como outra camada em ostinato.

A **terceira parte** é um prolongamento da segunda, iniciada sem cortes em função da liga sonora proporcionada pelo coro que mantém sempre a textura em ostinato feita com o motivo indígena. Ela é marcada pela entrada, no coro, de uma melodia *cantabile* construída a partir da variação do motivo indígena, no compasso 178, e seu contracanto, criado da mesma maneira, que já haviam sido citados na abertura. Ela é mais longa que as outras duas, estendendo-se até o compasso 205. Nessa seção, uma nota trazida pela melodia *cantabile* e as crescentes variações do tema indígena vão sobrepondo as três escalas do campo harmônico de Fá# menor, culminando na sobreposição entre as três coleções e criando com isso alusões cromáticas e até octatônicas.

A **quarta parte** tem início no compasso 206, com a entrada da melodia de *Rasga o Coração*, e termina no compasso 255, marcado com barra de compasso dupla, ao término da repetição da melodia popular. Nessa seção, a trama textural da peça desenvolve-se em um crescendo de intensidade e complexidade, integrando todos os elementos musicais apresentados até então, e mais outros novos. Essa complexa sonoridade alude (a nós, a Wisnik,1983, a Salles, 2009, e a Coelho de Souza, 2010, em analogia à sua escuta do *Rudepoema*) a um bloco de Carnaval.

Segue-se à quarta parte uma **coda**, entre os compassos 256 e 266, que reafirma seus elementos de forma variada, e com a ocorrência de "ruídos" na trama orquestral, corroborando a ideia de alusão a um bloco carnavalesco.

Em todos as figuras, inclusive naquelas que são reduções da grade orquestral, todos os instrumentos estão escritos com som real.

Parte I (compassos 1-165): abertura

O segundo movimento do *Choros n. 10* começa com o tema indígena apresentado pelo fagote solo, formado pela repetição do motivo cromático Réb-Dó-Si-Sib. O caráter escolhido por Villa-Lobos – forte, marcado, em registro grave, com andamento indicado *muito animado, bem ritmado* – remete, como dissemos, à sonoridade da melodia gravada no fonograma. No terceiro compasso do movimento, juntamente com o início do contra-tema no fagote, os violoncelos repetem o tema original transpondo-o uma terça menor: ao invés da sequência Réb-Dó-Si-Sib, a sequência de notas é Mi-Mib-Ré-Dó#. O intervalo de terça menor consiste na abrangência do próprio motivo, e expande o conjunto cromático em mais duas notas, resultando em Mi-Mib-Ré-Réb-Dó-Si-Sib. Enquanto os violoncelos reapresentam o tema, o fagote, agora dobrado pelo piano, executa o contra-tema em contraponto. Todos os instrumentos mantêm o mesmo caráter proposto pelo fagote inicial,

no registro grave e com articulação marcada, e permanecem na textura como ostinatos após a sua entrada. A Fig. 84 mostra, novamente, os compassos 149-151, agora com todos os instrumentos.

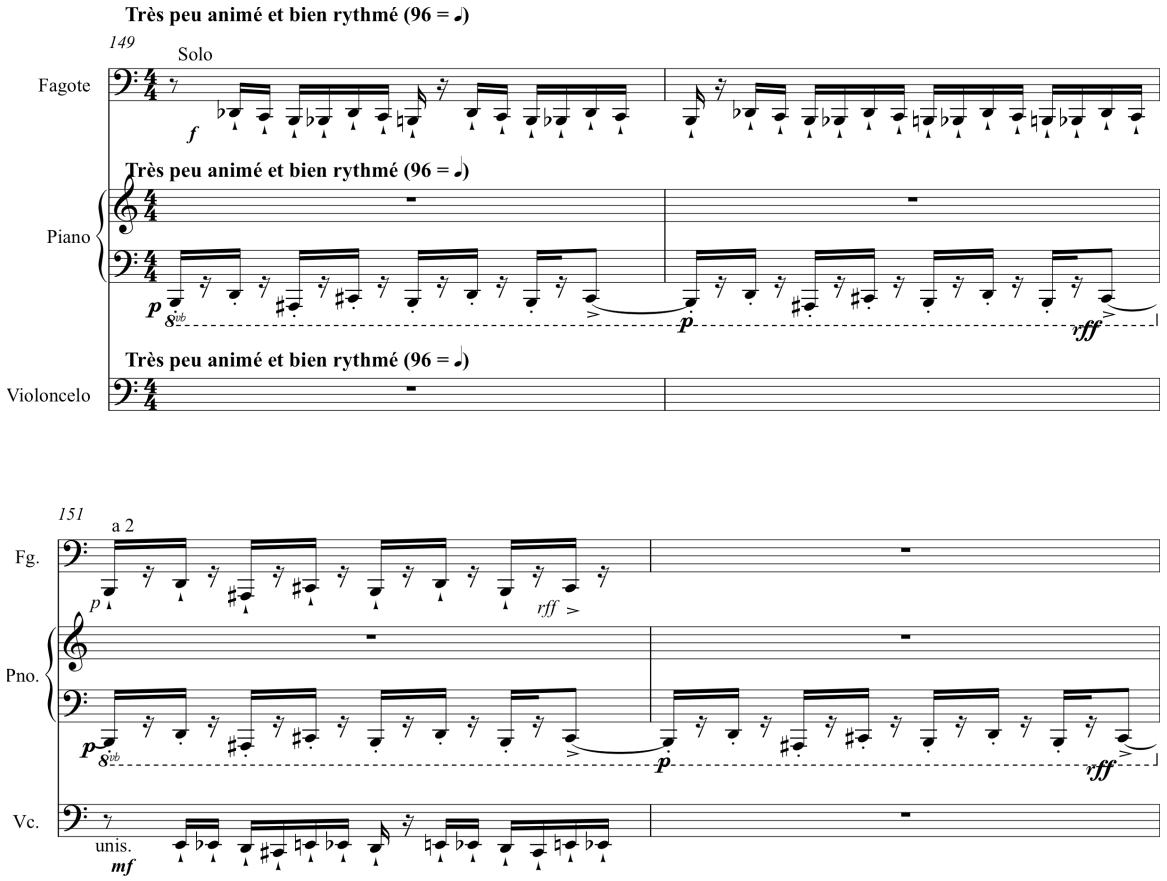

Fig. 84 – Tema indígena e seu contra-tema apresentados no início do movimento pelo fagote, violoncelo e piano. Villa-Lobos, *Choros n. 10, W.209,* comp. 149-151.

Entre os compassos 152-159, a flauta, oboé e trompa III iniciam em oitavas uma melodia derivada do motivo original por processos de alargamento e aumentação tanto rítmicos como melódicos (Fig. 83, dobras de oitavas foram desconsideradas na figura). Esse tema recebe uma segunda melodia em contraponto, baseada na sua própria inversão, apresentada em oitavas paralelas pelo violino II, trompete e saxofone (idem). Essa transformação do motivo indígena envolve especialmente alterações de ritmo e altura, sendo talvez a principal delas a mudança do cromatismo para o diatonismo, transformando sua abrangência original de uma terça menor para uma quarta (Sol-Fá#-Mi-Ré).

Pela conversão de semicolcheias em tercinas de colcheias, o tema recebe também um caráter *cantabile*, muito diferente de seu original marcado. Sua ocorrência agora se dá ainda em registro agudo, e ele é apresentado adicionado de uma segunda melodia em contraponto, claramente definida como uma outra voz e não um ostinato. A melodia em contraponto é também construída pela variação do motivo indígena, também diatonicizado.

Ele é inicialmente invertido e subtraído de uma nota em sua extremidade, alcançando o âmbito de uma terça maior (Sol-Lá-Si). Em seu final, esse âmbito do é expandido para um trítono, e depois para uma quinta justa (compassos 157-158). As notas longas dos finais das duas vozes se sobrepõem em um intervalo de quarta justa (compasso 159). Assim, essa reapresentação do motivo indígena original, por meio da melodia *cantabile* e seu contracanto, parece transformar seu caráter *selvagem*, ao qual chamaremos de *indígena,* para *civilizado*. Outros elementos, contudo, preservam características associadas ao seu original, como o próprio intervalo de quartas, identificado por Ferrão (2009) como um dos elementos de caracterização da tópica indígena.

A melodia principal desenvolve-se em direção a um clímax por transposição em tons diatônicos ascendentes entre os compassos 155 e 156, sendo sua nota mais aguda, em cada ocorrência desse padrão, Sol-Lá-Sib. Sib, a nota mais aguda da melodia, é a única que não pertence à coleção diatônica na qual ela se desenvolve, e é obtida por uma transposição do âmbito de uma terça menor (Sol-Sib), ou seja, o mesmo intervalo que caracterizava o motivo indígena cromático original. Essa nota dista ainda um trítono da nota final da melodia, Mi, estabelecendo com ela, assim, uma relação de simetria. Ademais, a melodia *cantabile* apresenta notas que ainda não tinham ocorrido no tema e contra-tema indígenas iniciais: Fá#, Sol e Lá. Somadas às alturas do tema e contra-tema indígenas dos compassos anteriores, elas resultam na coleção cromática quase completa: Lá-( )-Sol-Fá#-( )-Mi-Mib-Ré-Réb-Dó-Si-Sib. Essas relações podem ser interpretadas como alusões ao cromatismo melódico do tema inicial.

A transformação de caráter da melodia exclui suas alusões ao *selvavem*, conforme aludido anteriormente (força, ritmo marcado, sem desenvolvimento ou mudanças, não tonal), e incluem alusões a elementos *civilizados*: o estilo *cantabile*, a existência de contraponto, o diatonismo, o sentido de frase com desenvolvimento motívico.

A Fig. 85 mostra essa melodia *cantabile* e sua segunda voz isoladas de seu contexto orquestral, com os pontos comentados em destaque.

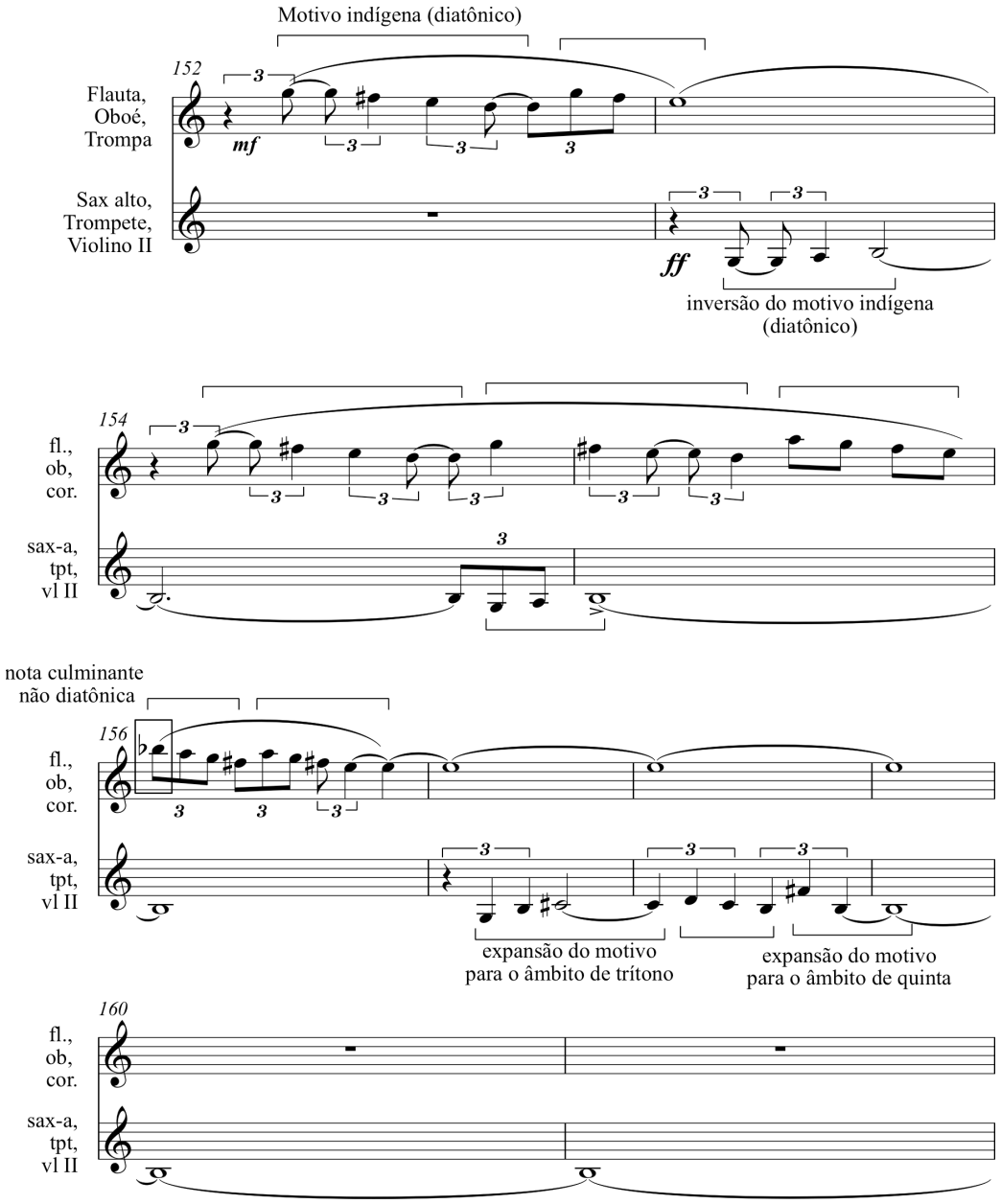

Fig. 85 – Melodia *cantabile* e sua segunda voz construídas a partir de variações do tema indígena original. As ocorrências variadas do motivo indígena estão marcadas com colchetes. Dobras de oitavas foram desconsideradas. Villa-Lobos, *Choros n. 10, W.209,* comp. 152-161.

Enquanto essa melodia *cantabile* e seu contracanto se desenvolvem na parte superior da textura orquestral, outros instrumentos vão sendo agregados à trama sonora, aproximadamente a cada dois compassos, adicionando linhas de ostinato que reproduzem o tema indígena original cromático em diferentes transposições e variações. Considerando todas as entradas desse tema, desde o início do movimento até o penúltimo compasso da melodia *cantabile* (compassos 149-158), temos a seguinte sequência de ocorrências desse motivo, ilustradas nas figuras referidas (as notas em negrito indicam destaque rítmico): compasso 149, fagote: Réb-Dó-**Si**-Sib (Fig. 86); compasso 151, o violoncelo: Mi-Mib-**Ré**-

Dó (Fig. 86); compasso 152, contrabaixo: Sol-Fá#-**Fá**-Mi (Fig. 86); compasso 153, trombone (inversão e adição de uma nota): Lá-Sib-**Si**-Dó-Réb (Fig. 87); compasso 155, trompa: Mi-Mib-**Ré**-Dó# (Fig. 88); compasso 157, viola (variação e inversão): Fá#-Fá-**Ré**-Dó# (Fig. 89). Essa última alteração do motivo na viola sinaliza a transformação que ele logo sofrerá, de cromático para diatônico. A partir de sua entrada no compasso 151, dobrado pelo fagote, o piano marca o contra-tema indígena, enfatizando alternadamente o Si, parte desse acorde diminuto, e uma tensão cromática Lá# – enharmonicamente a mesma nota mais aguda da melodia *cantabile*, Sib, que ali também representa uma tensão não diatônica (Fig. 85).

As notas enfatizadas ritmicamente pelos motivos formam entre si uma sequência de terças menores, realçando o mesmo intervalo do âmbito do próprio motivo: Si-Ré-Fá-Si-Ré-Ré. Em função de os motivos se repetirem em ostinato em cada instrumento, a sobreposição dessas alturas também é harmônica, resultando em uma tríade de Si diminuta, que se relaciona, também, com a relação intervalar de trítono que está ocorrendo nesse trecho na melodia *cantabile* entre sua nota mais grave e principal (Mi) e sua nota mais aguda e de tensão (Sib).

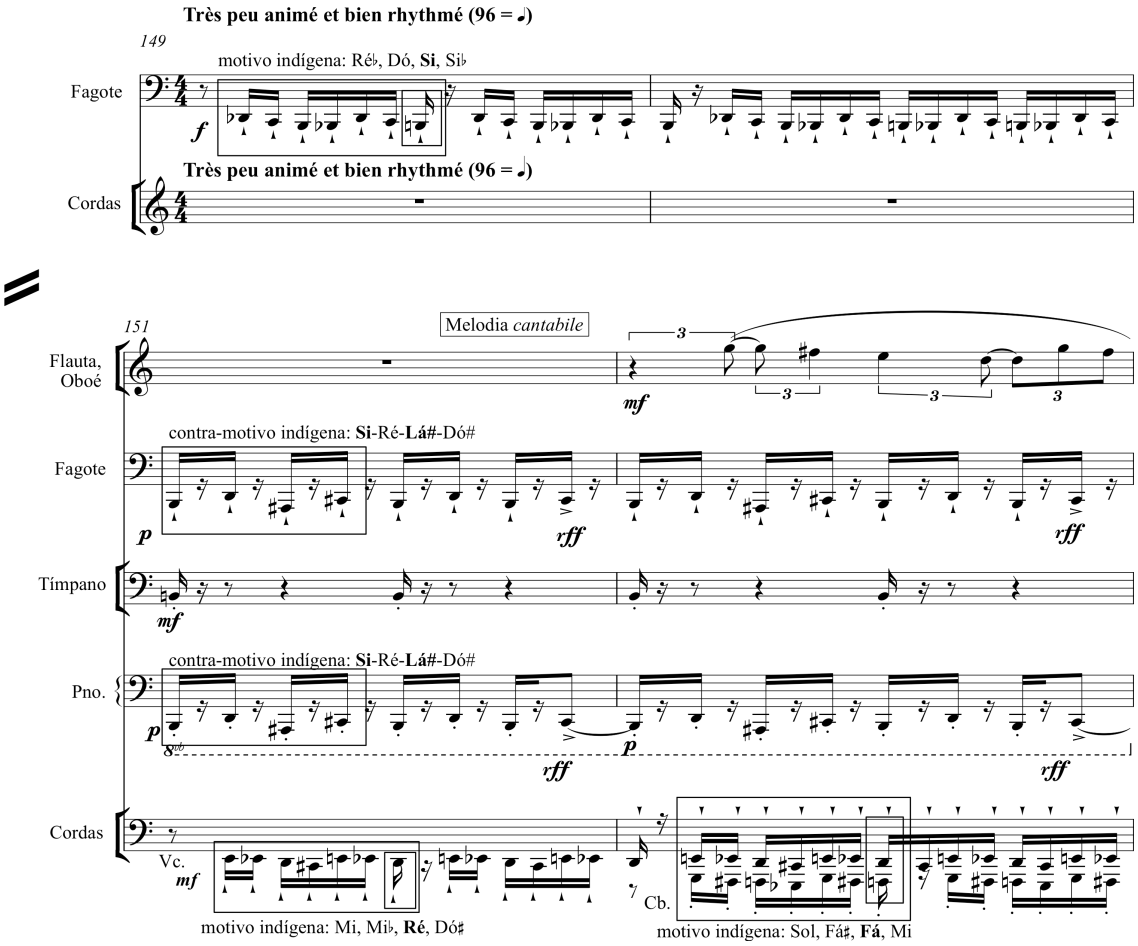

Fig. 86 – Textura orquestral construída pela sobreposição da melodia *cantabile* e sua segunda voz em registro agudo, em ambiente diatônico, a entradas sucessivas de instrumentos mantendo ostinatos do motivo indígena cromático. Dobras de oitavas foram desconsideradas. Villa-Lobos, *Choros n. 10, W.209,* comp. 149-152.

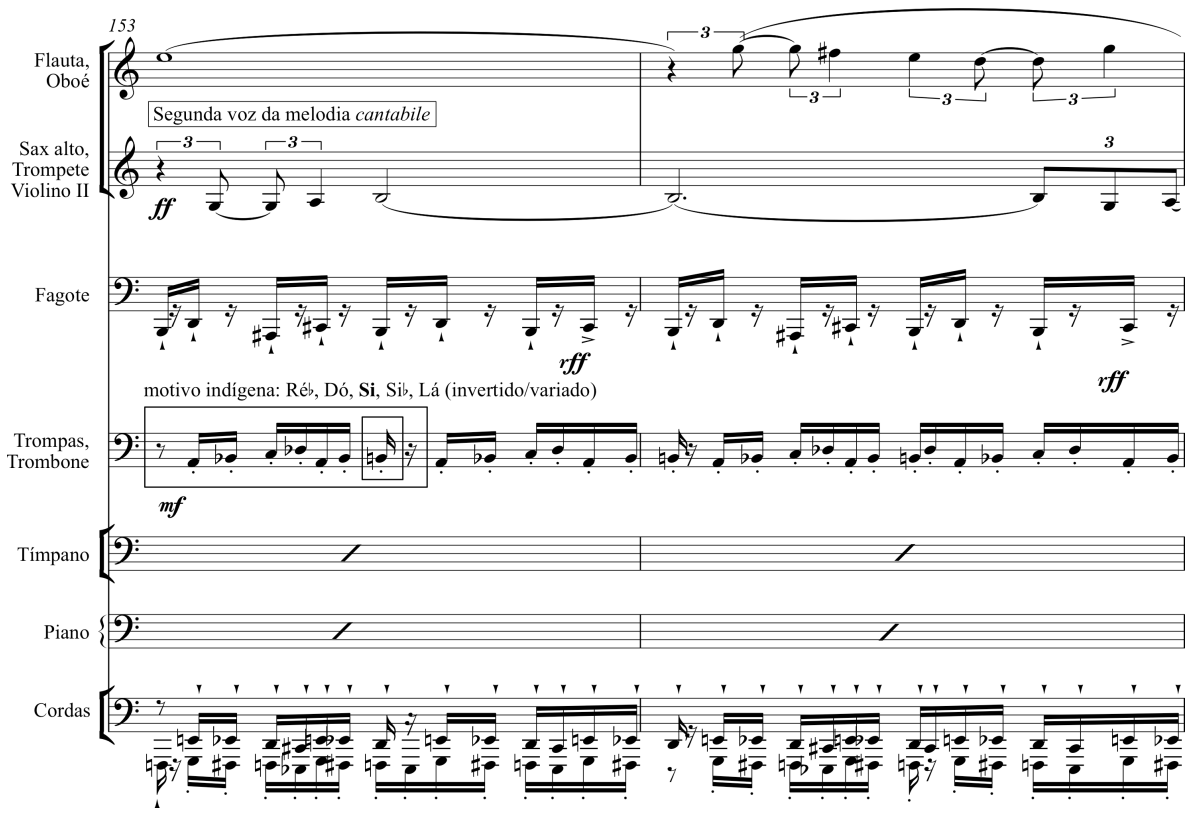

Fig. 87 – Textura orquestral construída pela sobreposição da melodia *cantabile* e sua segunda voz em registro agudo, em ambiente diatônico, a entradas sucessivas de instrumentos mantendo ostinatos do motivo indígena cromático. Dobras de oitavas foram desconsideradas. Villa-Lobos, *Choros n. 10, W.209,* comp. 153-154.

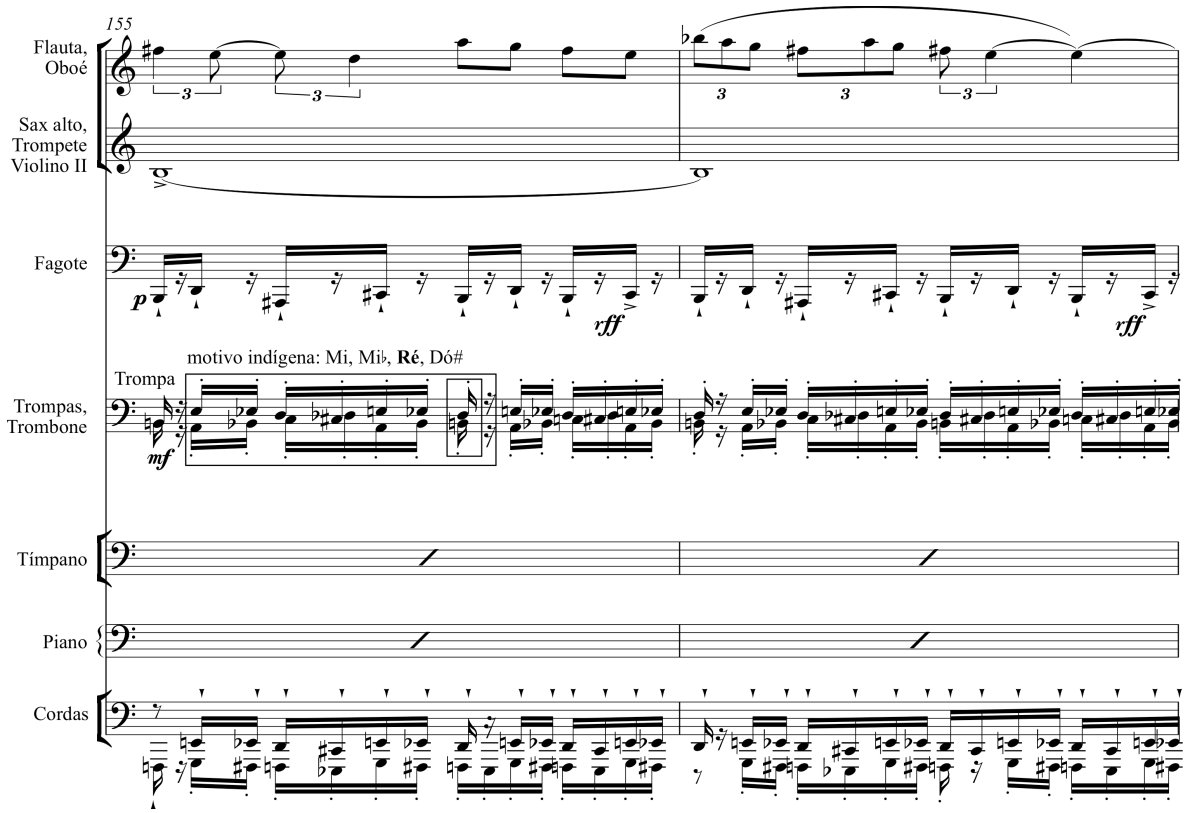

Fig. 88 – Textura orquestral construída pela sobreposição da melodia *cantabile* e sua segunda voz em registro agudo, em ambiente diatônico, a entradas sucessivas de instrumentos mantendo ostinatos do motivo indígena cromático. Dobras de oitavas foram desconsideradas. Villa-Lobos, *Choros n. 10, W.209,* comp. 155-156.

Fig. 89 – Textura orquestral construída pela sobreposição da melodia *cantabile* e sua segunda voz em registro agudo, em ambiente diatônico, a entradas sucessivas de instrumentos mantendo ostinatos do motivo indígena cromático. Dobras de oitavas foram desconsideradas. Villa-Lobos, *Choros n. 10,* W.209, comp. 157-158.

Logo que a melodia *cantabile* superior termina, o motivo indígena cromático é transposto e variado pelo clarinete, saxofone e violino (Fig. 90, compassos 159-160), em um crescendo de intensidade e alturas que alcança toda a coleção cromática, e culmina em um acorde diatônico: Ré maior com sétima maior na primeira inversão. Esse ponto marca a entrada do reco-reco (Fig. 91, compassos 161-162), instrumento de percussão de origem africana que, aqui, associa-se a uma caracterização rítmica do *indígena*, cujos padrões são variados ao longo de toda a peça, em diálogo com o piano. Todos os instrumentos marcam acentuações sincopadas, com destaque para a entrada do tímpano, piano e harpa. O campo harmônico de Ré maior possui a mesma coleção cromática utilizada pela melodia e seu contracanto, exceto o Sib. Fortalecendo esse crescendo, já no compasso 159 a grande caixa começa a marcar os primeiro e terceiro tempos dos compassos quaternários, para, a partir do momento cadencial no acorde de Ré, passar a marcar todos os tempos fortes.

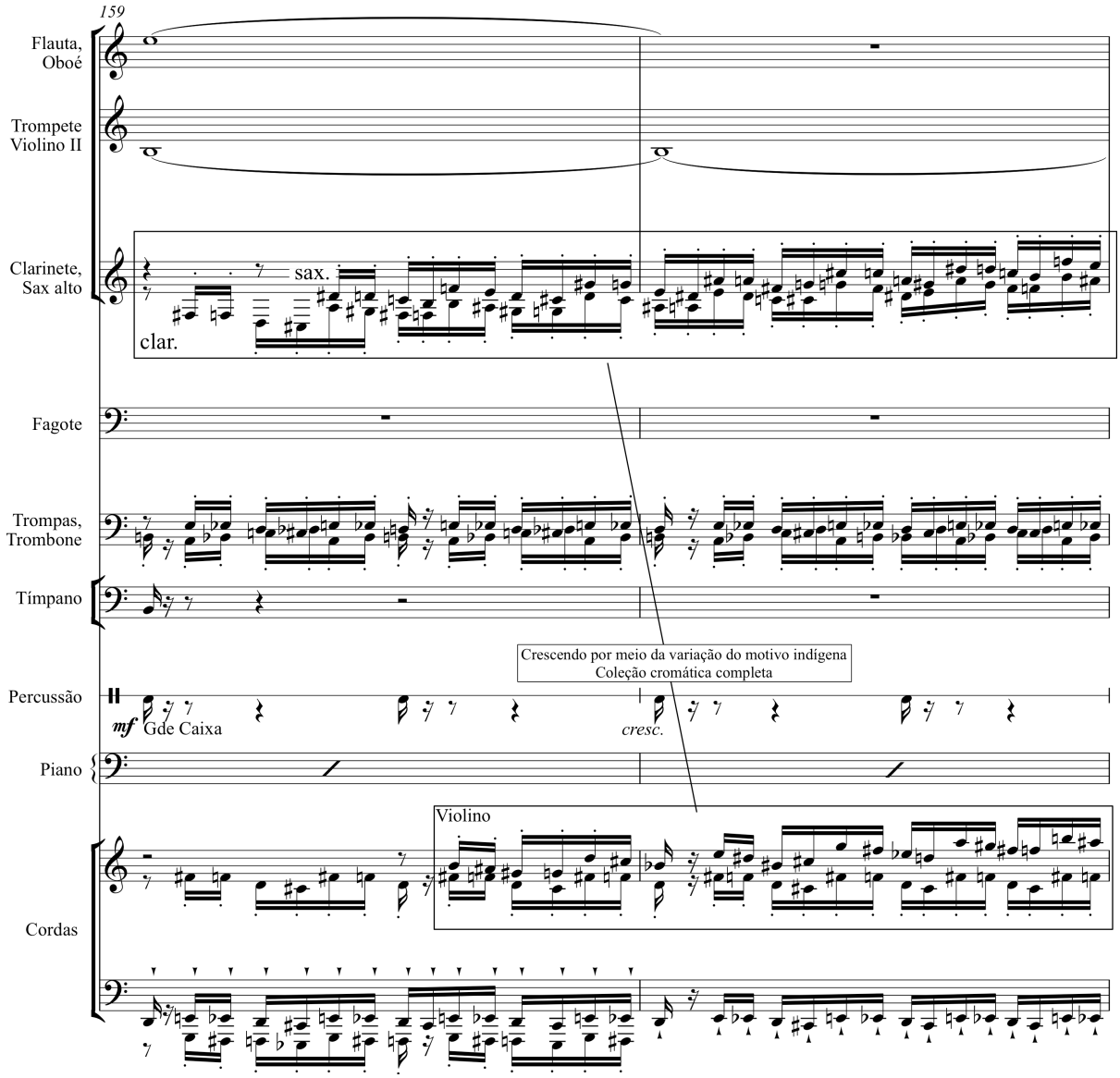

Fig. 90 – *Crescendo* por meio de variação do motivo indígena com entrada da grande caixa. Villa-Lobos, *Choros n. 10*, W.209, comp. 159-160.

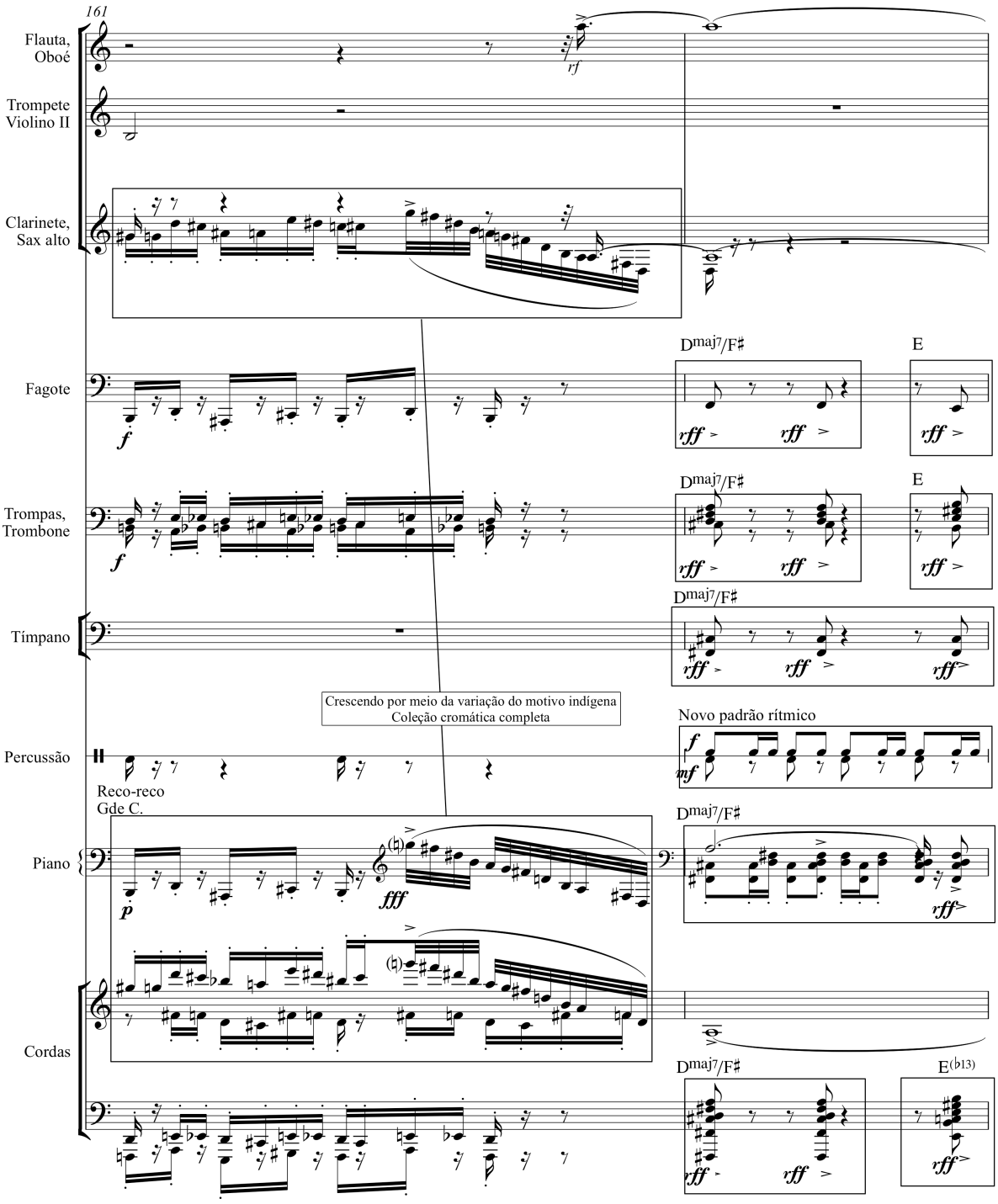

Fig. 91 – *Crescendo* por meio de variação do motivo indígena com entrada da grande caixa. Villa-Lobos, *Choros n. 10*, W.209, comp. 161-162.

A chegada ao acorde de Ré, somada ao seu prolongamento até o compasso 165, marca marca o final dessa seção de abertura do segundo movimento (Fig. 92). Nesse trecho Villa-Lobos constrói uma textura cromática, com todas as doze notas, que no entanto está organizada em grande medida pela superposição de acordes diatônicos, com ênfase no

acorde de Ré maior com sétima maior. Na figura, marcamos esses acordes com cifras da música popular, apenas para especificar suas notas, uma vez que eles não estabelecem relação tonal clara entre si. Contudo, esses acordes já apontam para a progressão ii-V de Lá maior (Si menor – Mi maior) que se repetirá como base harmônica de grande parte da segunda seção da peça. O acorde de IV grau, Ré maior com sétima maior, intercala-se à progressão como prolongamento do acorde ii na função de subdominante.

O resultado sonoro dessa trama cromática organizada em acordes diatônicos superpostos, parece atenuar a percepção sonora do ambiente cromático, com prioridade para a escuta diatônica.

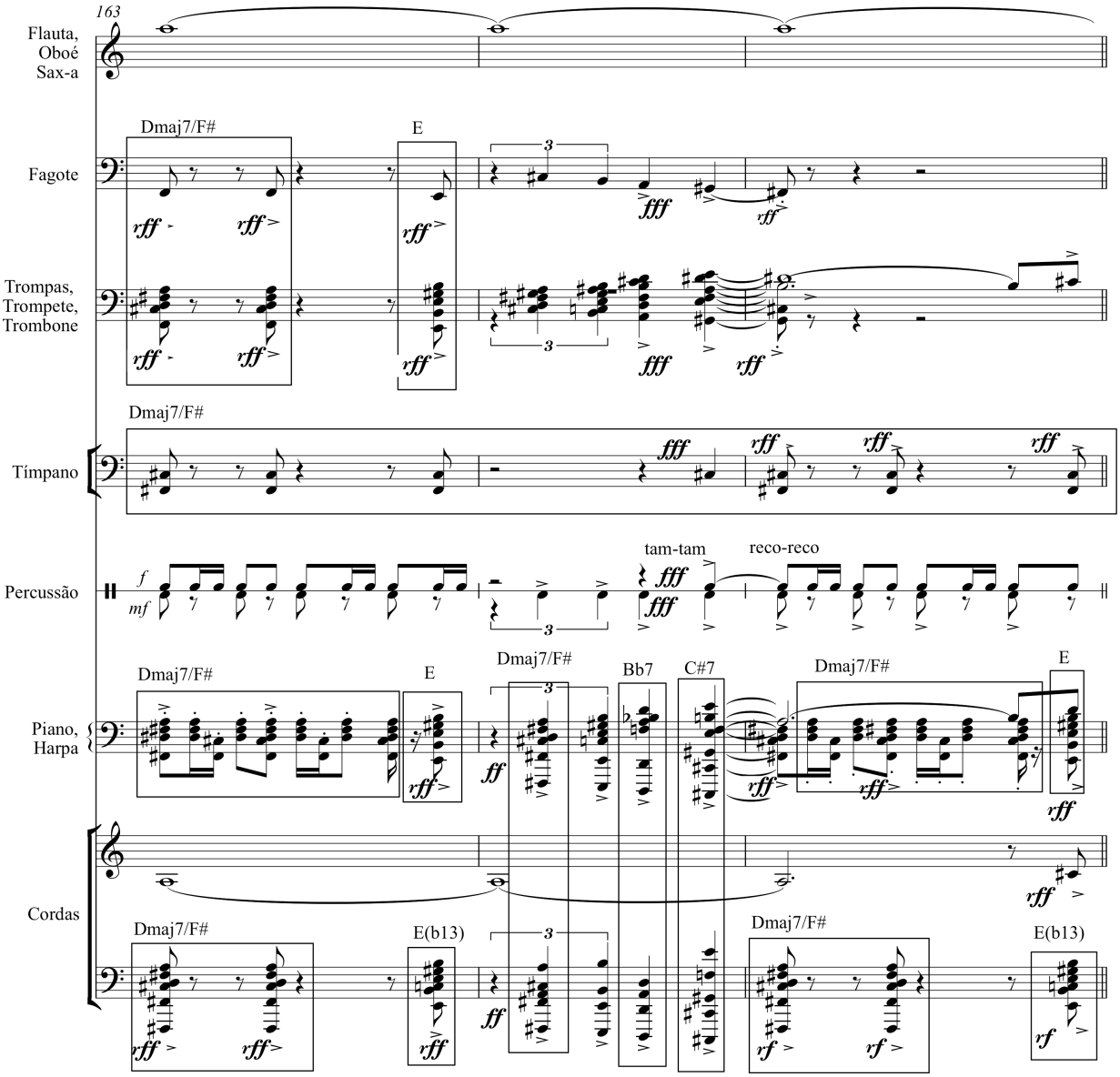

Fig. 92 – Final da seção de abertura com prolongamento da coleção cromática formada por acrodes diatônicos, com ênfase no acorde tônico Ré maior com sétima maior.. Villa-Lobos, *Choros n. 10*, W.209, comp. 163-165.

Parte II (compasos 166-179): tema indígena em ostinato no coro

Esta seção possui uma base harmônica de progressão tonal simples e estática, mantida pelas cordas, piano e harpa, adicionada por outros elementos presentes em camadas superpostas, demonstrada na Fig. 93 (compasso 166). Entre os compassos 166 e 175, ou seja, durante quase toda a seção, a base harmônica alterna a cada compasso os acordes de Si menor com sétima menor e nona adicionada, e o acorde de Mi maior com sétima menor, com nona (Fá#) e décima terceira (Dó#) adicionadas. Esses dois acordes sugerem uma progressão cadencial ii-V que só terá resolução no acorde de Fá# menor na próxima seção da peça, em uma semicadência para o vi grau da tonalidade esperada (Lá maior). Assim, apesar da estaticidade harmônica, o compositor estimula no ouvinte uma expectativa em relação à resolução dessa progressão, aumentando com isso o sentido de acúmulo de tensão já criado pela superposição de texturas e complexidades.

Entre esses dois acordes, em cada compasso, o compositor coloca nas cordas o acorde de Ré maior com sétima maior, que pode contudo ser entendido como um prolongamento do acorde de Si menor, sendo seu relativo maior, especialmente em função da sustentação da nota Si pelo piano enquanto as cordas tocam o acorde de Ré maior no segundo tempo[113]. Tanto o acorde de Si menor quanto o de Ré maior são apresentados sempre em posição invertida, tendo a nota Fá# como baixo. A importância da nota Fá# no baixo é reforçada pela repetição da díade Fá#-Dó# no piano e harpa, e no tímpano, marcando todos os tempos fortes dos compassos. Dessa forma, apesar da progressão ii-V estar presente, e das notas Fá#-Dó# pertencerem aos dois primeiros acordes da progressão, a ênfase que o Fá# recebe por ser repetido no baixo e acrescido de sua quinta causa a sensação de pedal harmônico e estabilidade. Reforça essa percepção o fato de que, quando o acorde de Mi maior é tocado, ao final da sequência harmônica, o piano e a harpa adequarem suas notas à nota harmonia, mas o tímpano manter a díade inalterada – muito embora o Fá# e o Dó# possam ser entendidos como tensões pertencentes ao acorde de Mi maior: sua nona e décima terceira.

A exceção à exploração desse padrão harmônico a cada compasso acontece apenas pela sustentação do acorde de Si menor por mais de um compasso (170-172), para retornar, logo depois (final do compasso 172), ao acorde esperado de Mi maior.

[113] Estamos considerando a possibilidade de analisar esse acorde como Ré e não Si, a despeito dessa nota, por considerar que uma nota sustentada pelo piano, nesse contexo orquestral de dinâmica forte, não tem sonoridade suficiente para caracterizar um acorde, mas prolongando a sonoridade do anterior.

Esses acordes ocorrem atrelados a um mesmo padrão rítmico, caracterizando essa textura como um ostinato. Os quatro tempos de cada compasso são sempre marcados com *rifforzandos*, acentuados pelos ataques da grande caixa e dando a esse ostinato um caráter *primitivista*. Nesse contexto, o reco-reco, originariamente africano, ganha aqui uma associação ao arquétipo do *indígena* brasileiro, somando forças ao pulso marcado, com pequenas adições rítmicas regulares que lhe são idiomáticas.

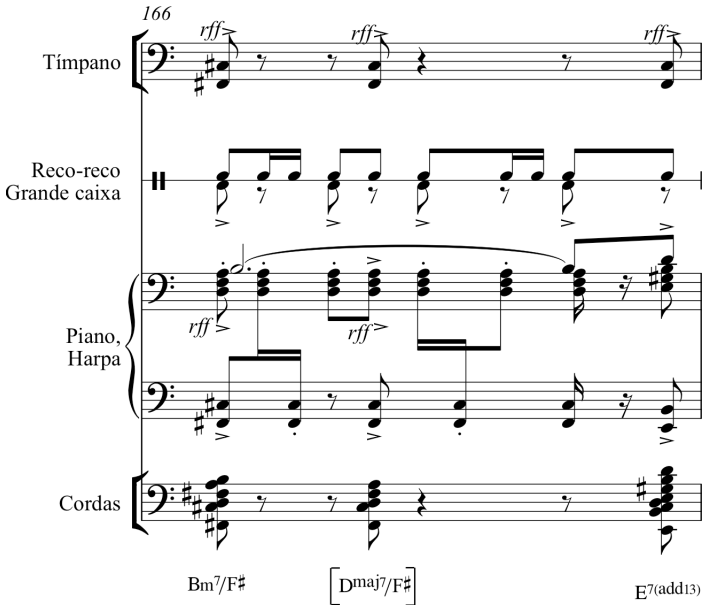

Fig. 93 – Padrão harmônico na segunda seção do segundo movimento: relação cadencial ii-V feita por Si menor e Mi maior, com pedal na díade Fá#-Dó#. Villa-Lobos, *Choros n. 10*, W.209, comp. 166.

Sobre essa base harmônica, os instrumentos desenham melodias incidentais inspiradas no motivo indígena original, mas sem sair do diatonismo. É nessa ambientação sonora que ocorre a entrada da primeira voz coral, o tenor, cantado o tema indígena inicialmente apresentado pelo fagote no mesmo registro, dinâmica e articulação, como se personificando, ele mesmo, o elemento indígena. O motivo é agora apresentado em sua forma diatônica: Ré-Dó#-Si-Lá, enfatizando ritmicamente a nota Si nos pontos em que a base harmônica delineia o acorde de Si menor (ou seu relativo maior, agora com importância diminuída): primeiro e terceiro tempos do compasso (Fig. 94). A letra atribuída ao tema indígena foi criada por Villa-Lobos. Ao longo da peça, ele brinca com essas sonoridades, alterando as vogais repetidas em cada frase, de forma similar ao que se faz na canção infantil "O sapo não lava o pé", quiçá em alusão intencional à brincadeira tradicional.Como aponta Salles (2009), essa abordagem era avançada para a época, já que

era senso comum que as idéias nacionalistas seriam mais importantes que a liberdade artística.

Assim como ocorreu no início do segundo movimento dos *Choros n. 10*, aos dois compassos iniciais do tema indígena segue-se seu contra-tema de mais dois compassos, e, de maneira quase regular, a cada dois compassos uma nova voz é adicionada à textura em ostinato por transposições, agora, diatônicas. Ainda de forma análoga ao que ocorreu no início, as notas acentuadas do motivo também constroem o acorde principal da seção: Si menor, com notas do campo harmônico de Fá# menor melódica (com o uso descendente da sétima maior, como vemos no barítono no compasso 170: a chamada *escala bachiana* – que aqui ainda pode aludir à escala de Lá maior, sugerida na melodia de maior, sugerida na melodia de *Yara*).

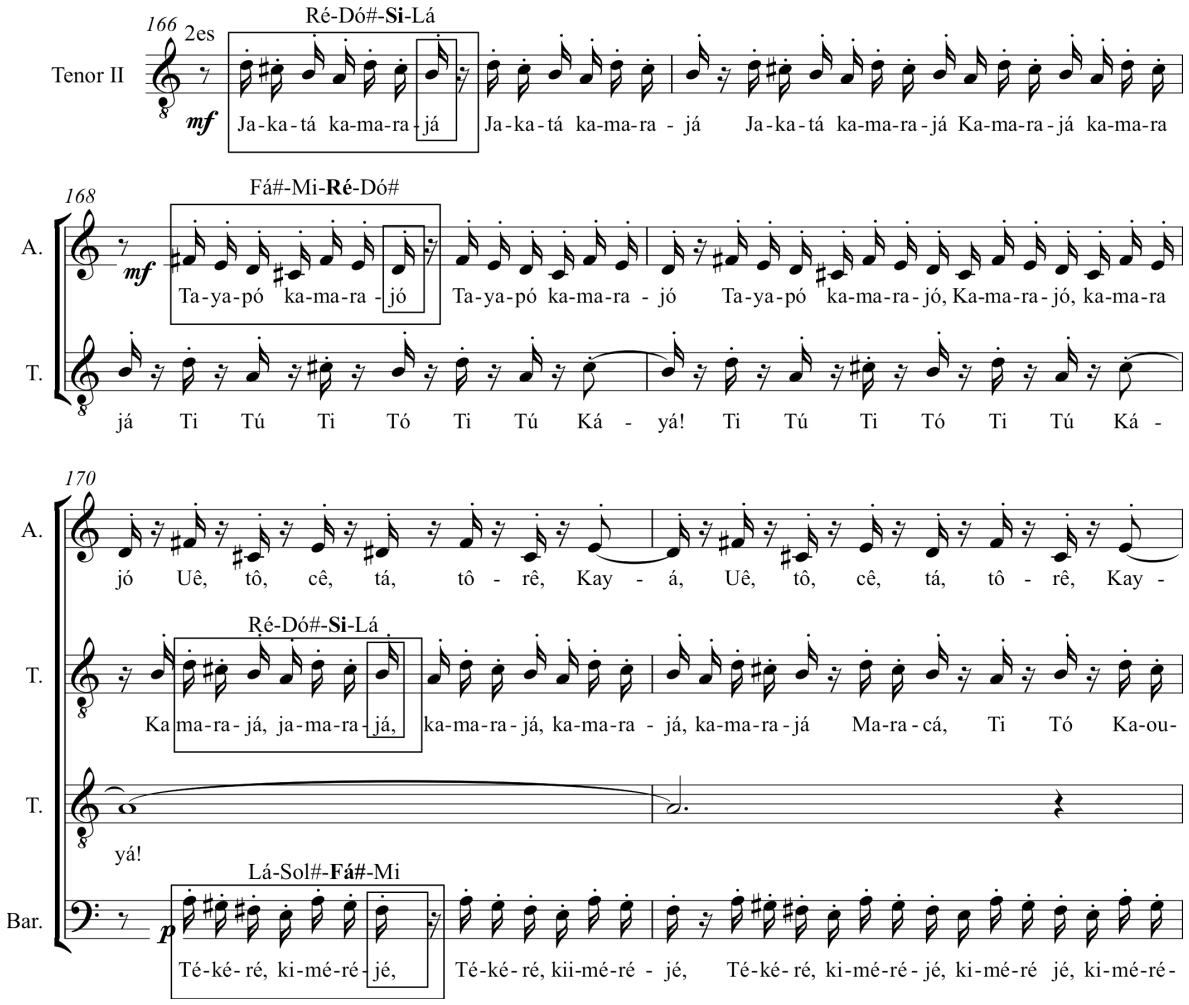

Fig. 94 – Textura coral a partir da primeira entrada do tenor. Villa-Lobos, *Choros n. 10*, W.209, comp. 168-170.

Essa trama vai se tornando mais complexa, em um crescendo que enfatiza, cada vez mais no sentido vertical, o acorde de Si menor, para culminar com a entrada do soprano no compasso 176. A Fig. 95 mostra esse processo de acúmulo de energia.

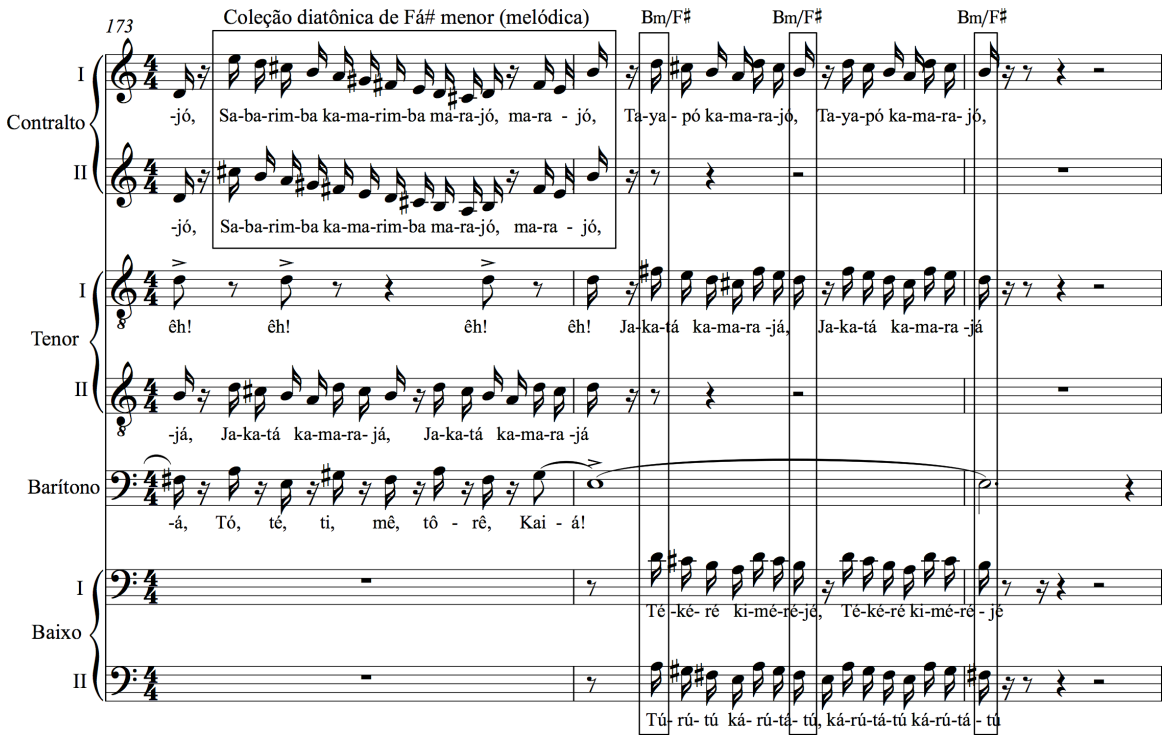

Fig. 95 – Textura coral enfatizando o acorde de Si menor e a coleção diatônica de Fá# menor. Villa-Lobos, *Choros n. 10*, W.209, comp. 173-175.

Na entrada do soprano, o ápice desse crescendo, no compasso 176 (Fig. 96), a progressão córdica ii-V que vinha demarcando, no piano, harpa e tímpano, uma alusão ao tonalismo (a despeito dos ostinatos), se dissolve para dar lugar a agregados da coleção diatônica de Fá# menor melódica. Como resultado da superposição de transposições diversas do tema indígena no campo harmônico de Fá# menor melódica ascendente, o uso harmônico da coleção diatônica completa ganha um sentido de resolução, ao agregar em si mesma todos os elementos que vieram antes. A relação dominante-tônica enfatizada até então não se resolve com a priorização de uma em detrimento da outra, mas com a fusão de ambas. A estaticidade harmônica pode ser apontada como um elemento que reforça a alusão ao *indígena.*

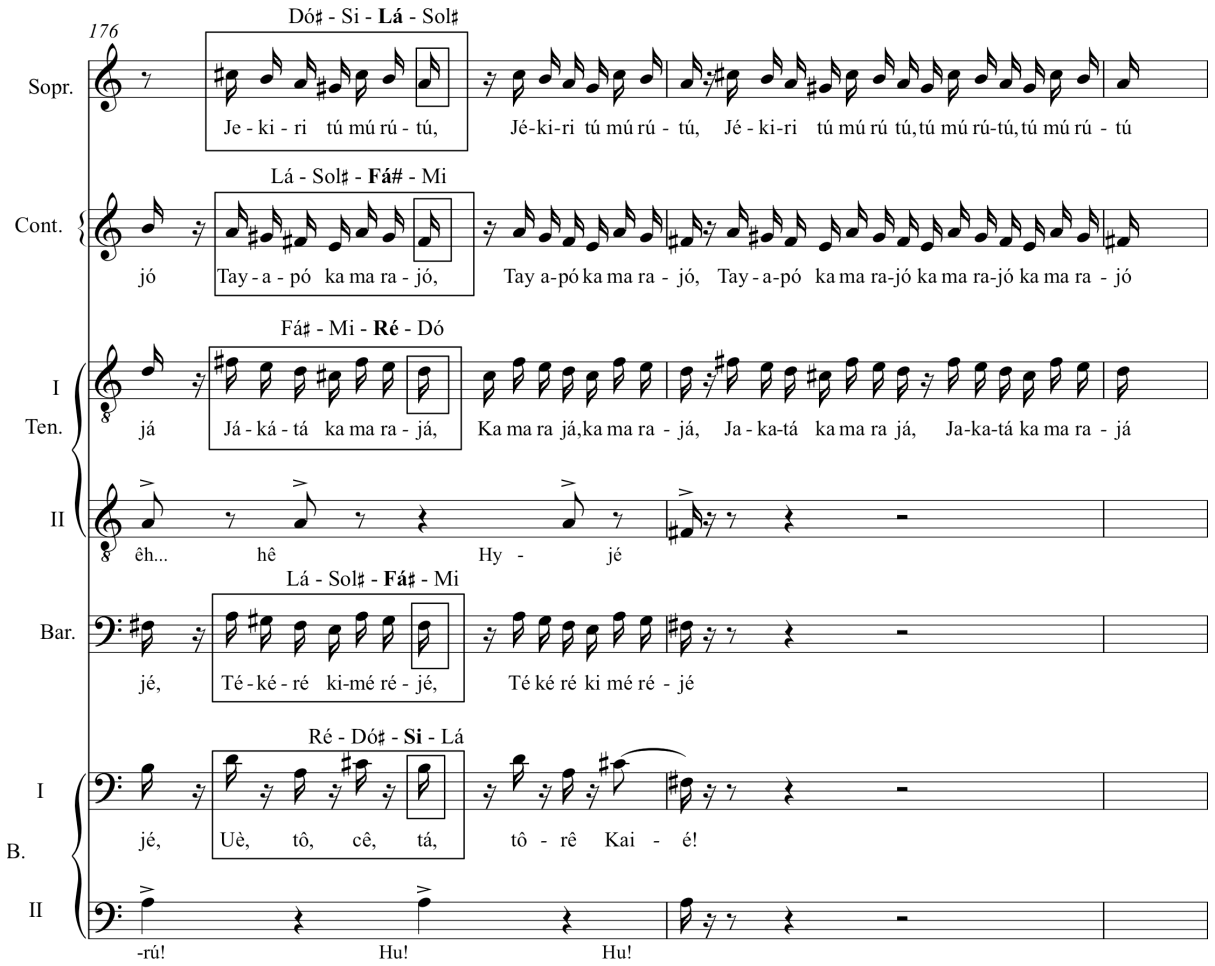

Fig. 96– Textura coral enfatizando o acorde de Si menor em ambiente diatônico de Fá# menor. Villa-Lobos, *Choros n. 10*, W.209, comp. 176-178

Parte III (compassos 178-205): melodia *cantabile*

Essa seção tem início com a entrada da melodia *cantabile* – a mesma apresentada na primeira parte (Fig. 85), construída a partir do motivo indígena –, agora cantada pelo coro, e transposta para uma quarta abaixo. Ela é repetida duas vezes pelos baixos e barítonos em oitavas, sem a presença de seu contracanto, e depois pelo tenor e soprano em alternância, em contraponto com as vozes baixo e barítono, que executam o contracanto.

Vimos que uma das características dessa melodia é a distância de um trítono entre sua nota principal e aquela mais aguda, obtida por uma alteração da coleção diatônica na qual se desenvolve a melodia. A transposição desse tema, aqui, não apenas adequa suas alturas à nova ambiência diatônica formada pela coleção de Fá# menor melódica, mas acarreta interessantes associações harmônicas. Tendo Si, agora, como nota final, sua nota mais aguda é Fá♮. A ocorrência dessa nota torna-se essencialmente importante à medida em que Villa-Lobos a incorpora à harmonização desse trecho, como mostra a Fig. 97.

Somada às outras notas diatônicas presentes no trecho, o Fá♮ pode ser considerado parte de uma escala ocatônica adicionada da nota Fá#: [Dó#-Ré-Mi-Fá-( )-Sol#-( )-Si] + Fá#. Essa associação reconecta, de certa forma, essa parte do segundo movimento do *Choros n. 10* à sua seção de abertura e ao primeiro movimento. Enharmonicamente, no entanto, o Fá♮ pode ser reinterpretado como Mi#, sensível da nota principal Fá# e pertencente ao campo harmônico da tonalidade de Fá#m na escala harmônica, especialmente tendo em vista o ambiente diatônico em que essa ela ocorre. Aqui, o coro está novamente estabelecido em uma textura que enfatiza a nota Fá#, semelhante à do início da segunda seção, como ilustra a Fig. 98. Como vimos, essa segunda abordagem conecta a melodia *cantabile* com a melodia de *Rasga o Coração*, que caracterizará a próxima seção do segundo movimento do *Choros n. 10*.

Também é interessante notar que essa melodia, aprentada na seção inicial em registro agudo e caráter lírico, agora ocorre não apenas em registro grave, mas com um grande volume de som causado pela instrumentação, e sem a segunda voz em contracanto: a melodia é apresentada de forma completa duas vezes, sendo incialmente cantada pelo barítono e baixo em oitavas, dobrados respectivamente pelo fagote e trombone em uma primeira vez; e saxofone e trompa na segunda vez. Além da simetria em relação ao registro original dessa melodia, há uma oposição dessa instrumentação ao seu caráter lírico, colocando-a novamente, talvez, em associação ao seu elemento indígena original.

Ainda em paralelismo a esses eventos, no compasso inicial da melodia *cantabile* (178) o reco-reco, dobrado agora por um chocalho de metal, endossa as síncopas tocadas pelo piano e harpa. Mais que o reco-reco, o chocalho é uma alusão quase direta ao arquétipo *indígena* brasileiro, por ser de fato um instrumento presente, sob muitas formas, em diversas culturas ameríndias.

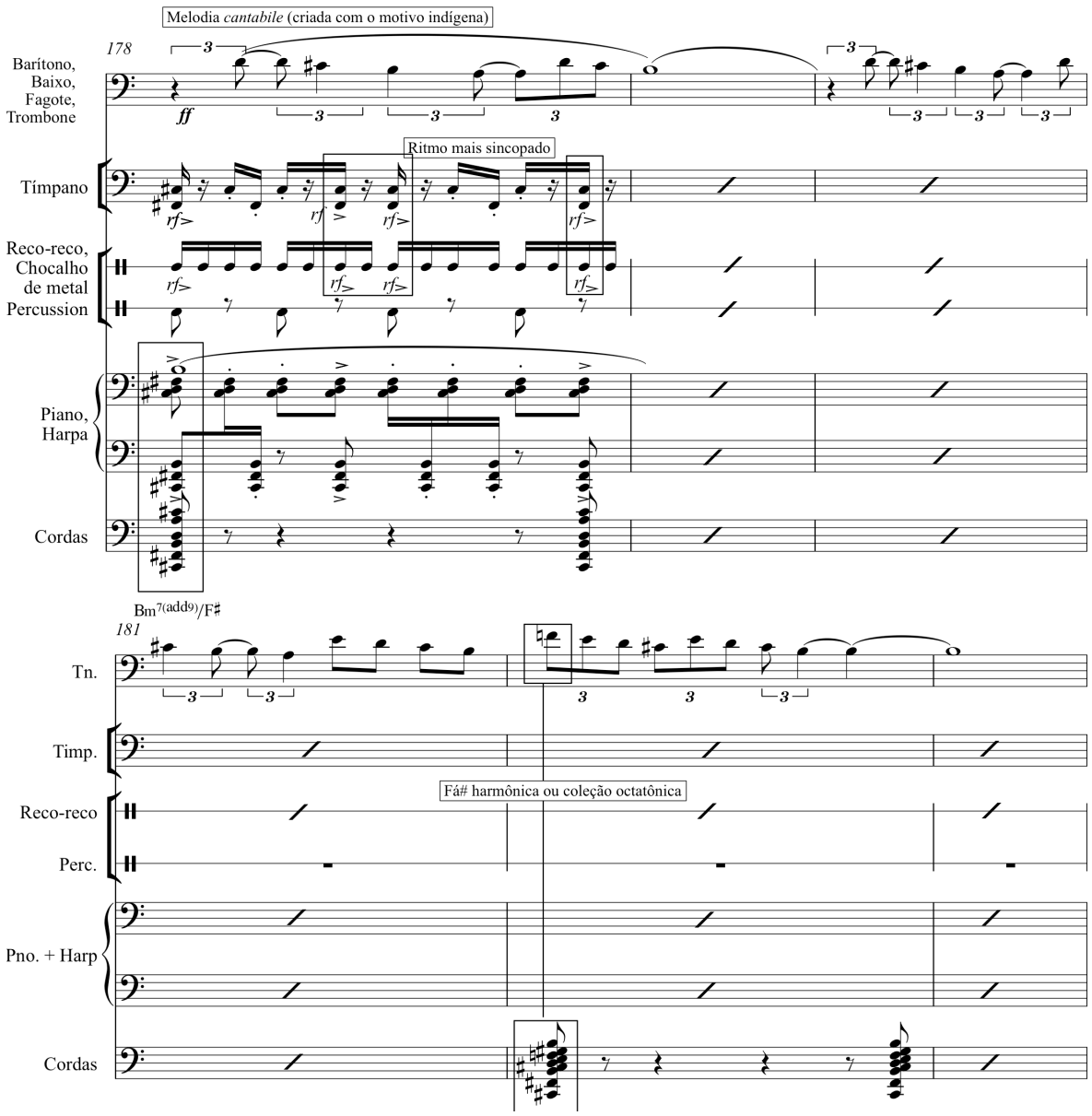

Fig. 97 – Sobreposição de coleções de Fá# menor sugeridas pela melodia *cantabile,* e sua possível interpretação octatônica. Notas oitavadas foram desconsideradas na redução. Villa-Lobos, *Choros n. 10*, W.209, comp. 178-180

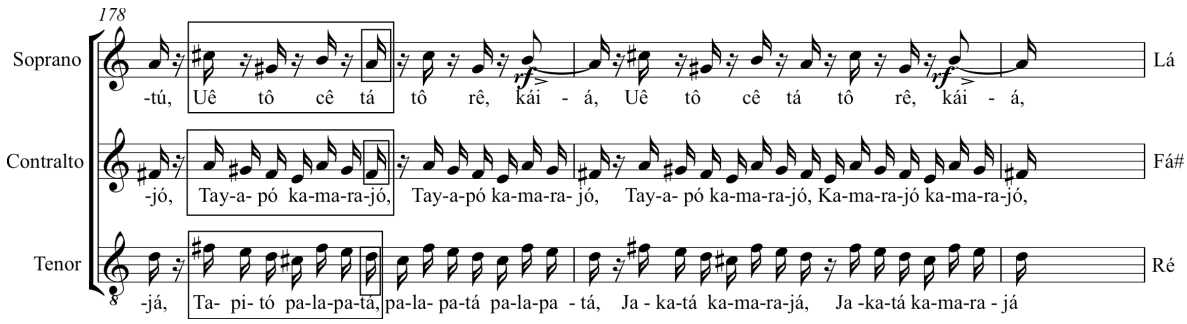

Fig. 98 – Textura coral enfatizando notas da tríade de Fá# menor. Villa-Lobos, *Choros n. 10*, W.209, comp.178-180.

Eventos curtos e isolados ocorrem na trama orquestral enquanto essa melodia se desenvolve: intervenções de outros instrumentos, especialmente durante as notas longas da melodia acima, a cada vez que ela se repete: glissandos, quintinas, sextinas, tremolos – efeitos que, de uma maneira geral, adicionam ruído à textura, e ambientam a próxima referência musical aludida na peça: a música popular urbana. A Fig. 99 ilustra alguns desses elementos, nos compassos 179-180. Muitas dessas figuras enfatizam notas estranhas ao campo harmônico de Fá# menor: Sol♮, Lá#, Mib. Algumas dessas notas podem ser referenciadas à supracitada coleção octatônica, Dó#-Ré-Mi-Fá-Sol-Sol#-Lá#-Si, adicionada da nota Fá#, muito embora o ambiente aqui não seja, de uma forma geral, octatônico. Contudo, podemos pensar que, além do efeito de ruído nesse trecho, essas notas sinalizam uma breve seção de dois compassos que ocorre na camada textural de sustentação harmônica formada pelo piano e harpa e cordas, e delineia a coleção completa da octatônica mais a nota Fá# (Fig. 100). O coro mantém paralelamente seu ostinato diatônico na coleção de Fá# menor, e o tímpano mantém o pedal na díade Fá#-Dó#, portanto essa ambiência octatônica dá-se em apenas uma camada da sonoridade total. Esses dois compassos marcam o final da primeira ocorrência da melodia *cantabile* pelo baixo e barítono. O mesmo padrão acompanha final da segunda ocorrência da melodia *cantabile*, nos compassos 188-189.

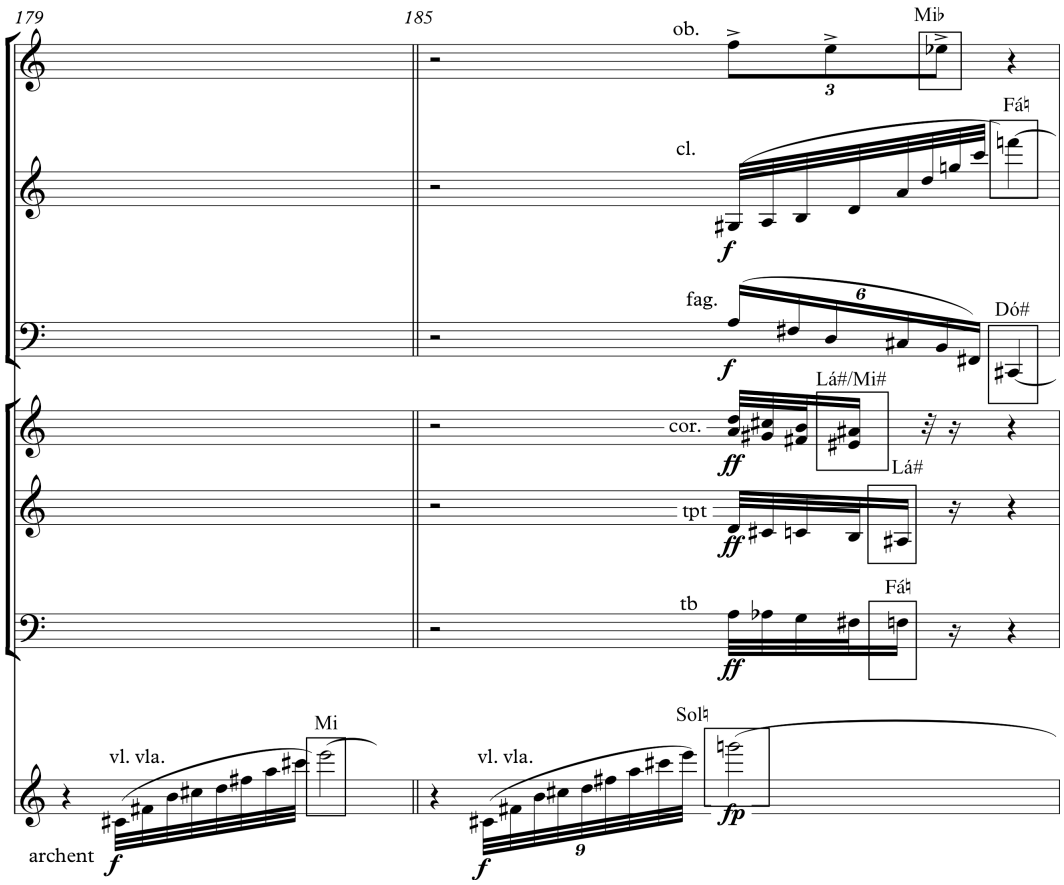

Fig. 99 – Efeitos orquestrais de ruído. Villa-Lobos, *Choros n. 10*, W.209, comp.179-180.

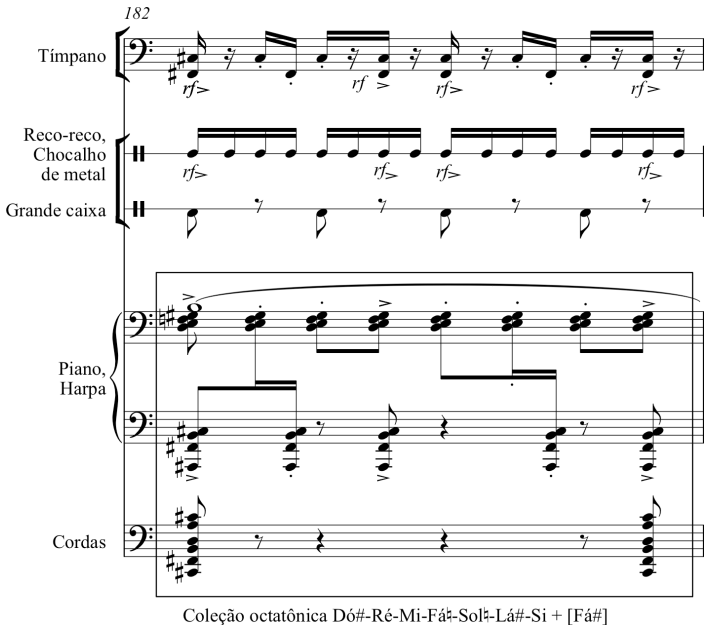

Fig. 100 – Coleção octatônica Dó#-Ré-Mi-Fá-Sol-Sol#-Lá#-Si em uma das camadas texturais. Villa-Lobos, *Choros n. 10*, W.209, comp.182.

Na terceira e última vez em que a melodia *cantabile* ocorre nessa seção (Fig. 101, compassos 191-196), ela é apresentada pelo tenor (dobrado pelo violoncelo), com o contracanto executado pelo baixo e barítono (dobrados pelo contrabaixo). O soprano adiciona uma terceira voz à textura, de forma análoga ao que vinha sendo feito com o tema indígena original, em imitação ao tenor.

A textura que acompanha essa última ocorrência da melodia é completamente alterada: o reco-reco silencia, dando lugar à entrada de dois instrumentos de percussão afro-brasileiros: a cuíca e o caxambu (tambor utilizado no jongo). Ambos marcam somente os tempos fortes dos compassos, abandonando as síncopas. Esse padrão rítmico repetitivo caracteriza um novo tema de alusão indígena, apresentado primeiramente pelo soprano, oboé, trompa e violino, e depois pelo trompete e viola (também na Fig.130). A textura coral, em ostinato do primeiro tema indígena, é reduzida para uma voz cantando o tema e outra o contra-tema, somente. O efeito é um *piano súbito* no qual se ouve, repentinamente, o elemento indígena como base de toda a textura da peça.

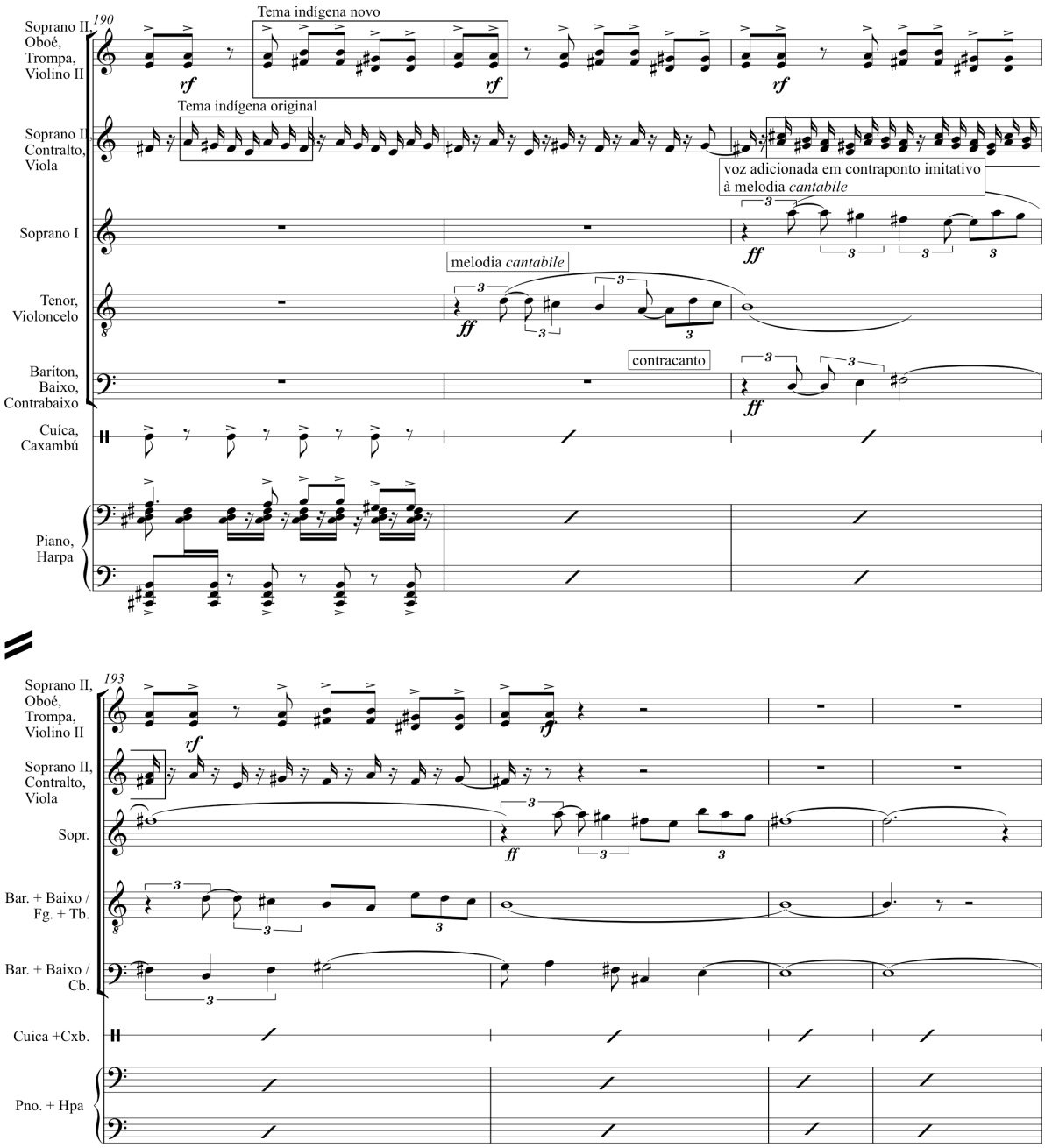

Fig. 101 – Terceira ocorrência da melodia *cantabile* pelo coro na segunda seção, criando a impressão de contraponto a três vozes. Villa-Lobos, *Choros n. 10*, W.209, comp.190-196.

Finda a melodia *cantabile*, a textura se mantém estática, salvo pequenas variações no âmbito de cada ostinato que a compõe, preparando a entrada da melodia da canção popular no compasso 206.

Parte IV (compassos 206-255): *Rasga o Coração*

Em macro-estrutura, essa seção pode ser considerada o ponto culminante de todo o segundo movimento, pela adição do último elemento textural que faltava à completude da trama "multi-músico-cultural" : a canção popular urbana *Rasga o Coração*.

Como vimos na abertura dessa análise, a melodia possui três partes, intercalando sessões nas quais sugere harmonizações nas três escalas do modo de Fá# menor, e terminando na sua relativa maior Lá. O fato de a melodia parecer estar em Fá# menor e terminar em Lá explica harmonicamente a falta de resolução harmônica do movimento cadencial ii-V (Si menor – Mi maior) repetido durante uma grande parte do movimento, e a presença sugerida da tonalidade de Fá# menor, com suas respectivas três escalas: analogamente ao que acontece na melodia, o Fá# é sempre sugerido, mas nunca efetivamente afirmado harmonicamente, porque, afinal, não é a tonalidade principal. Vemos que aqui o compositor parece ter feito exatamente o que define como sendo a forma dos *Choros*, aludindo à presença da música "selvagem e popular", mas sendo *estruturada* por elementos dessa última, que deve se caracterizar como uma "melodia típica e popularizada", exatamente como é o caso de *Rasga o Coração*:

> O choro representa uma nova forma de composição musical, na qual fiquem sintetizadas várias modalidades da nossa música selvagem e popular, tendo como **principais elementos o ritmo e qualquer melodia típica e popularizada**, que aparece de quando em quando, acidentalmente, sempre modificada segundo a personalidade do autor. **Os processos harmônicos são também quase uma estilização completa do próprio original.** (Villa-Lobos apud Guérios, 2009:167, grifos nossos)[114].

A presença da melodia popular em Lá tem, assim, a gênese da forma de todo o movimento, unificando de certa forma todos os outros elementos, por mais que eles não percam, dessa forma, suas qualidades individuais. Essa parece ser uma representação musical da ideia de que o encontro entre as diferentes culturas, representadas alusivamente ao longo do movimento, só é possível no contexto urbano – aliás, no Brasil, esse encontro ocorre, notavelmente, na música popular urbana. Nessa quarta seção da peça e durante toda a coda, a sonoridade sugerida é o de um bloco de samba, que representa a síntese da integração entre os elementos formadores da cultura brasileira – feita aqui por Villa-Lobos já antes da década de 1930, quando ele seria oficialmente reconhecido como elemento nacional, e com a presença forte da alusão ao elemento indígena como parte constituinte dessa identidade. A canção popular, contudo, não se sobressai como se fosse uma melodia principal, como apontou também Salles (2009): embora represente de certa forma uma síntese dos outros elementos, ela é simplesmente mais uma das vozes dessa multiplicidade de texturas / culturas paralelas.

[114] Villa-Lobos. *Programa do concerto de despedida da Europa*, realizado em 24 de novembro de 1926.

Vemos, de fato, nessa seção da peça, um uso exaustivo de todos os elementos que foram apresentados nas diferentes texturas até então. As Figs. 102-105 mostram a primeira parte da canção popular com redução orquestral, com desaque para os elementos comentados abaixo.

O acompanhamento harmônico orquestral para essa melodia reforça as ambiguidades entre o uso de diferentes coleções: na primeira parte da melodia, mostrada no exemplo abaixo, as escalas de Fá# menor natural, harmônica e melódica são intercaladas, superpostas ou entremeadas de forma independente da melodia principal. A melodia principal, cantada pelo soprano, é dobrada pelo oboé; outros instrumentos de sopro têm papel secundário reforçando poucas notas da harmonia; e o acompanhamento é formado prioritariamente pelo piano, harpa e cordas, como já vinha ocorrendo na peça.

Piano e harpa tocam um padrão regular por toda essa seção, havendo variações nas notas tocadas pelas cordas: os dois primeiros compassos apresentam uma textura completamente nova, marcando a entrada da melodia de "Rasga o Coração", segue-se um compasso de silêncio, para a retomada das cordas com uma textura complexa que recebe variações durante toda a seção, fazendo uso de acordes e do motivo indígena em várias transposições. Nas cordas, também, está presente a maior mistura de coleções das diferentes escalas menores de Fá#. É interessante notar, também, um aumento da complexidade dos ritmos sincopados, que se aproximam cada vez mais a uma sonoridade de samba (mesmo que longe de ser ainda uma referência direta), pelos padrões rítmicos tocados pelo pandeiro, piano, harpa e cordas.

O restante do coro continua a cantar repetições a variações motivo indígena original, sem grande diferença textural do que já havia sido anteriormente apresentado. Agora, no entanto, essa textura segue a alternância entre as escalas de Fá# menor natural, harmônica e melódica, em modulações diatônicas do motivo original. A textura do coro é também agora mais paralela e, portanto, homogênea que anteriormente, o que pode ser entendido como recurso para que ela não se imponha, na textura geral, à aparição da melodia no soprano e ao acompanhamento das cordas.

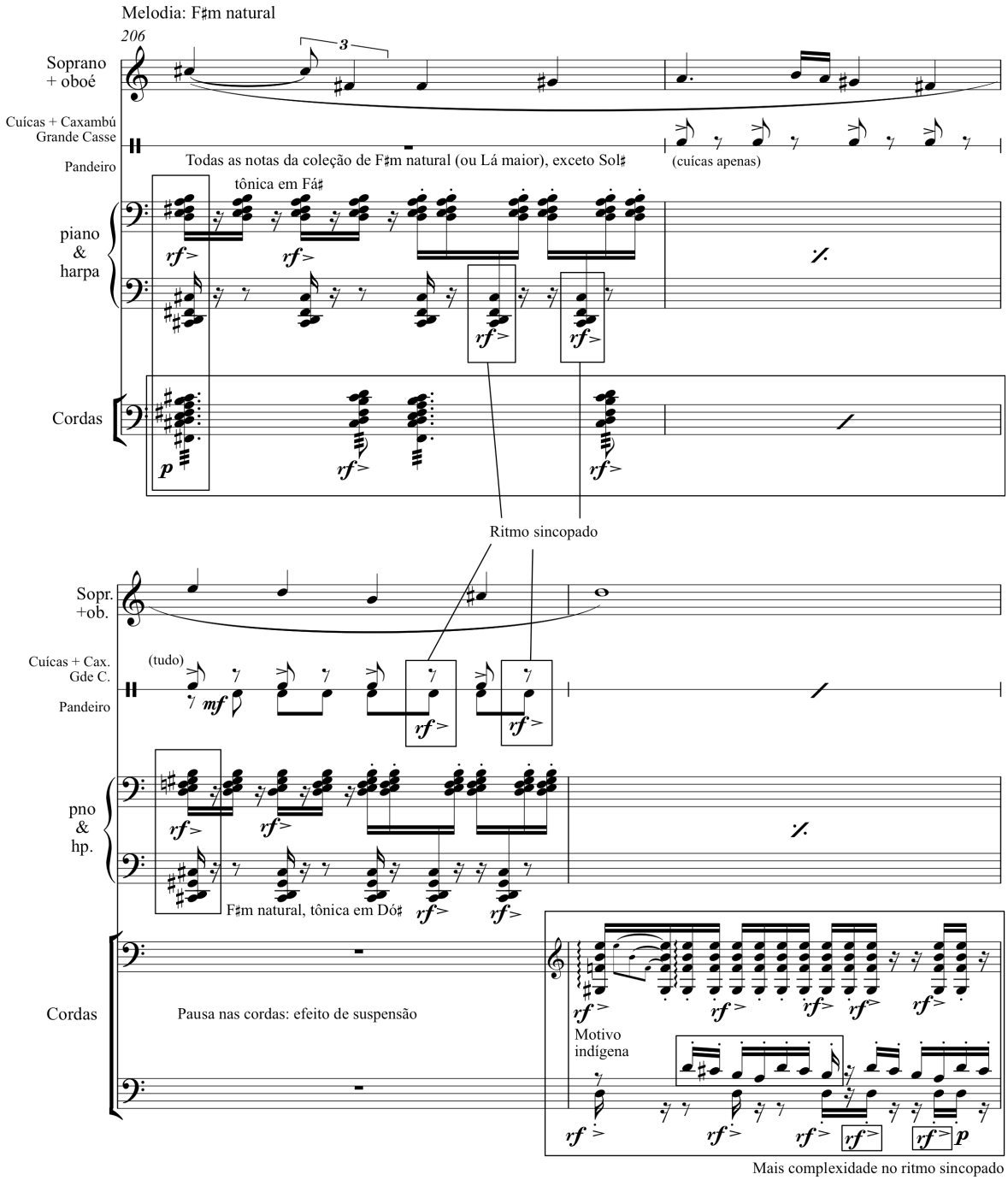

Fig. 102 – Melodia *Rasga o Coração*, primeira parte: síntese dos elementos apresentados ao longo do movimento. Villa-Lobos, *Choros n. 10*, W.209, comp.206-209.

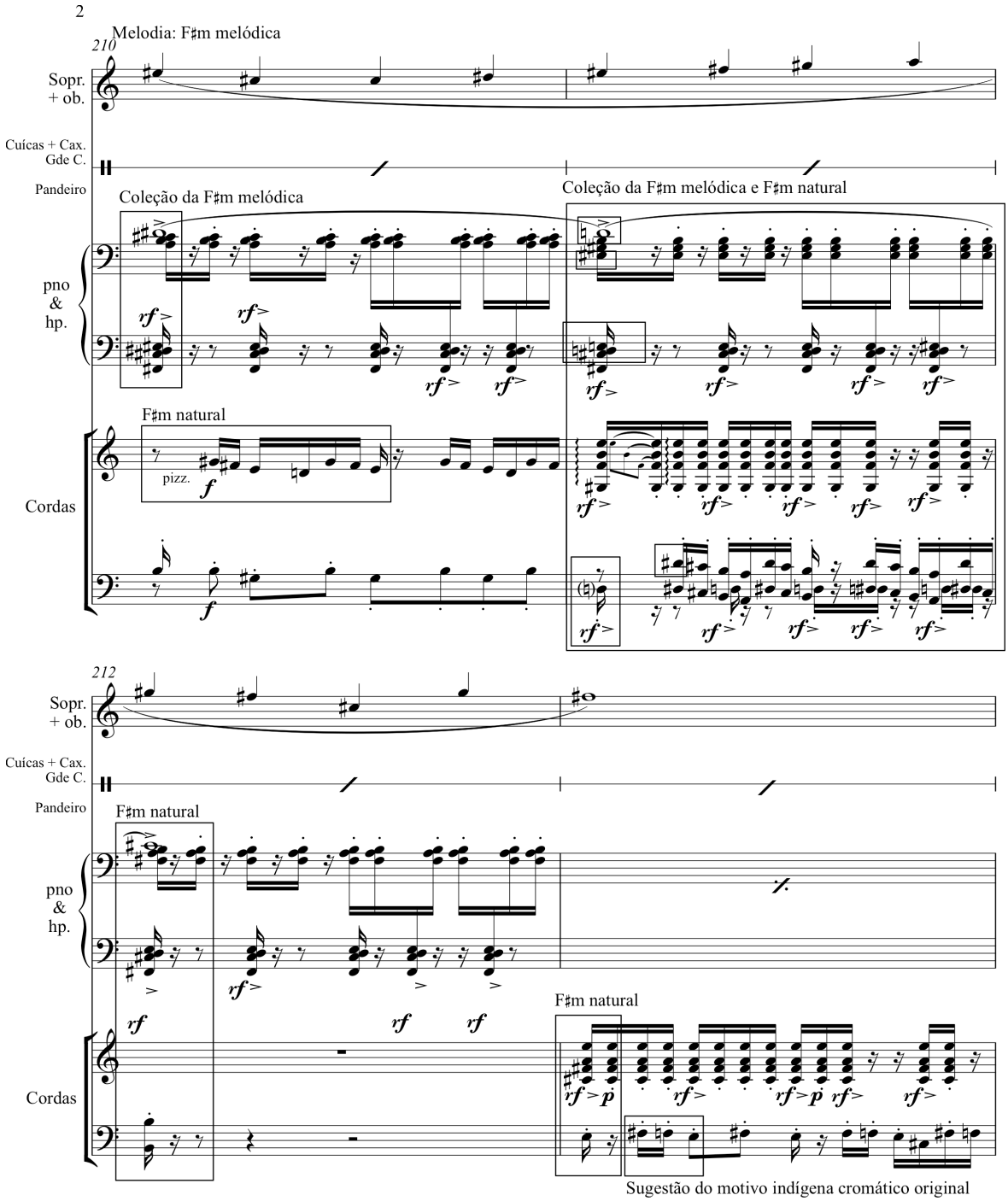

Fig. 103 – Melodia *Rasga o Coração*, primeira parte: síntese dos elementos apresentados ao longo do movimento. Villa-Lobos, *Choros n. 10*, W.209, comp.210-213.

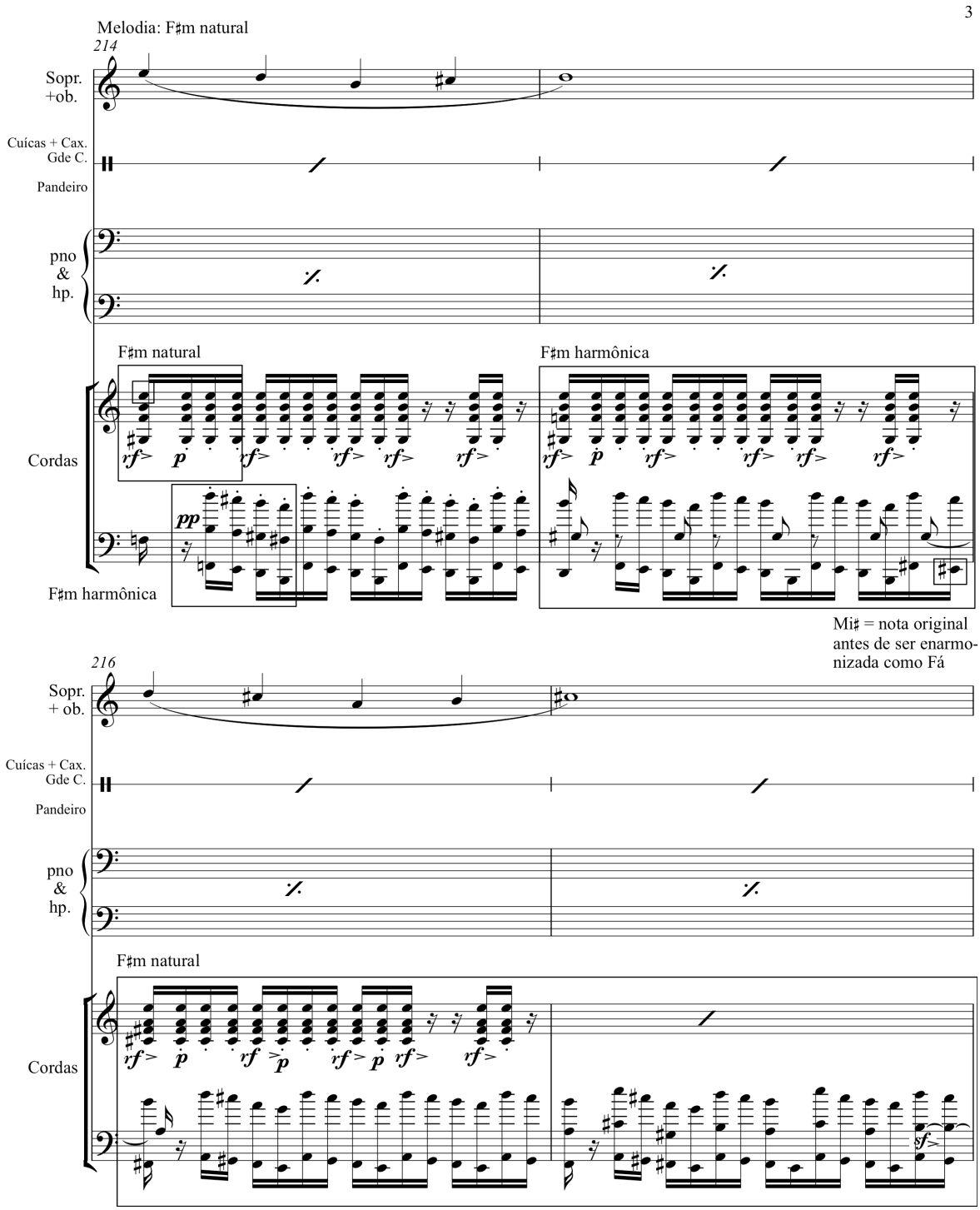

Fig. 104 – Melodia *Rasga o Coração*, primeira parte: síntese dos elementos apresentados ao longo do movimento. Villa-Lobos, *Choros n. 10*, W.209, comp.214-217.

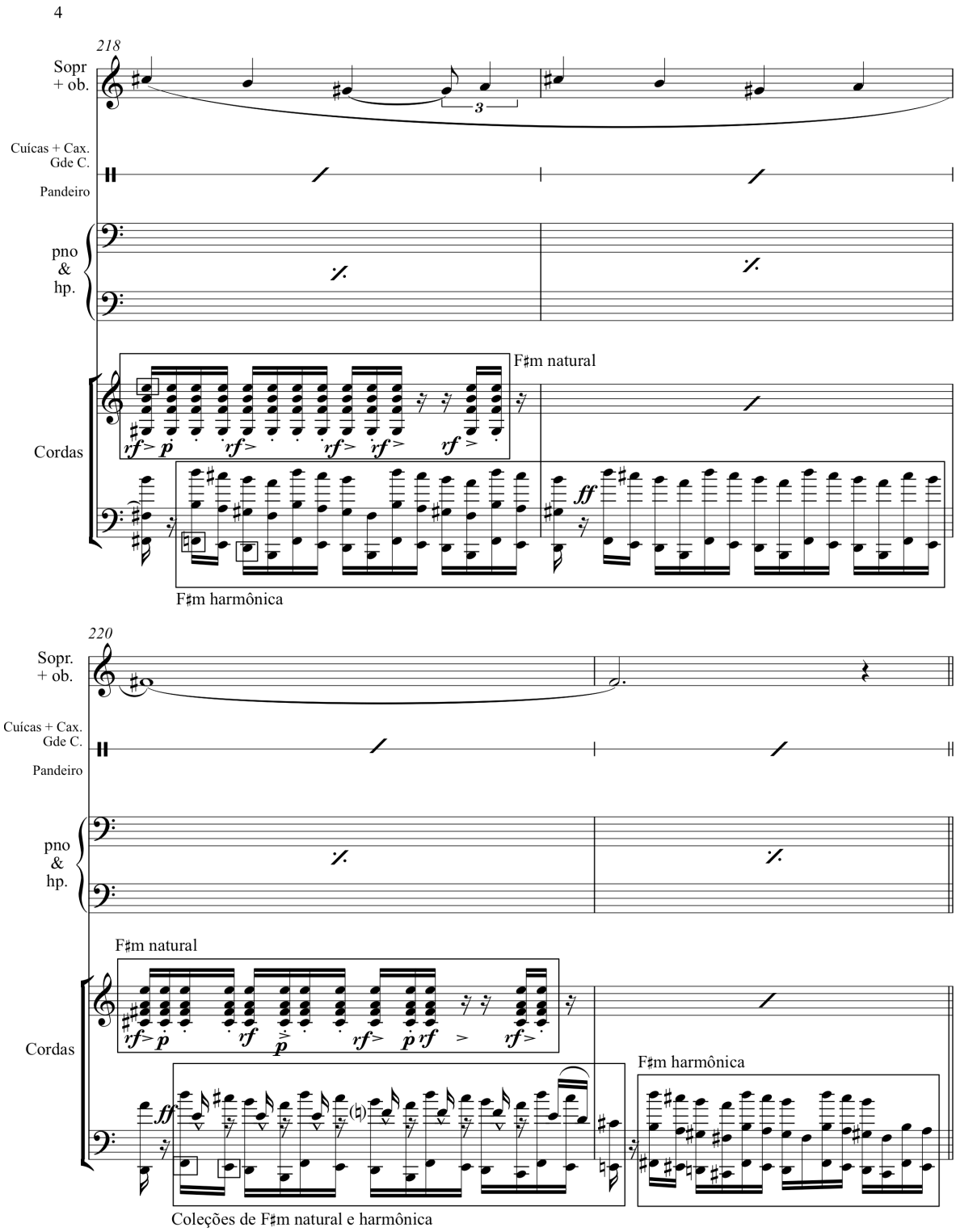

Fig. 105 – Melodia *Rasga o Coração*, primeira parte: síntese dos elementos apresentados ao longo do movimento. Villa-Lobos, *Choros n. 10*, W.209, comp.218-221.

Na segunda parte da melodia *Rasga o Coração*, a textura é alterada de diversas formas, a começar pelo registro de ocorrência da melodia, agora cantada pelo barítono e baixo em oitavas. A nota Dó#, V grau de Fá#, é enfatizado pelo piano e cordas, sugerindo uma seção na região da sua "dominante" (muito embora não haja uma modulação, apenas a ênfase no V grau). O coro continua a repetir uma textura similar, intercalando as escalas de Fá# menor em uma organização aparentemente irregular. O ritmo se aproxima mais ao samba, especialmente pelas marcações da *grande caixa* nos 3o. e 4o. tempos do compasso, aludindo ao surdo, que toca sempre o 2o. tempo nos compassos de 2/4 no samba (causando a sensação de divisão do compasso quaternário em dois compassos binários). As Figs. 106-109 mostram esses elementos em redução da grade orquestral.

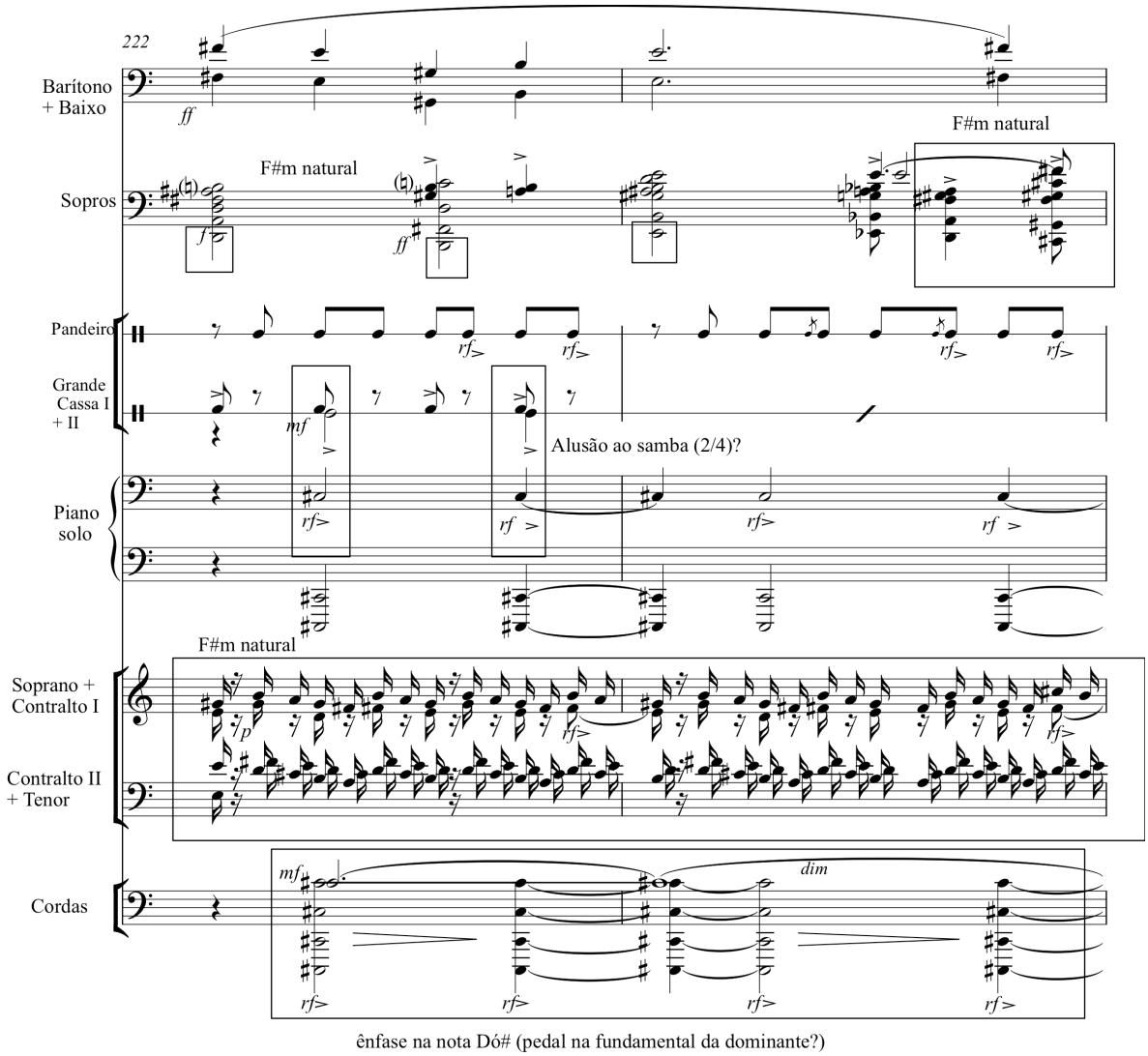

Fig. 106 – Melodia *Rasga o Coração*, segunda parte: síntese dos elementos apresentados ao longo do movimento. Villa-Lobos, *Choros n. 10*, W.209, comp.222-223.

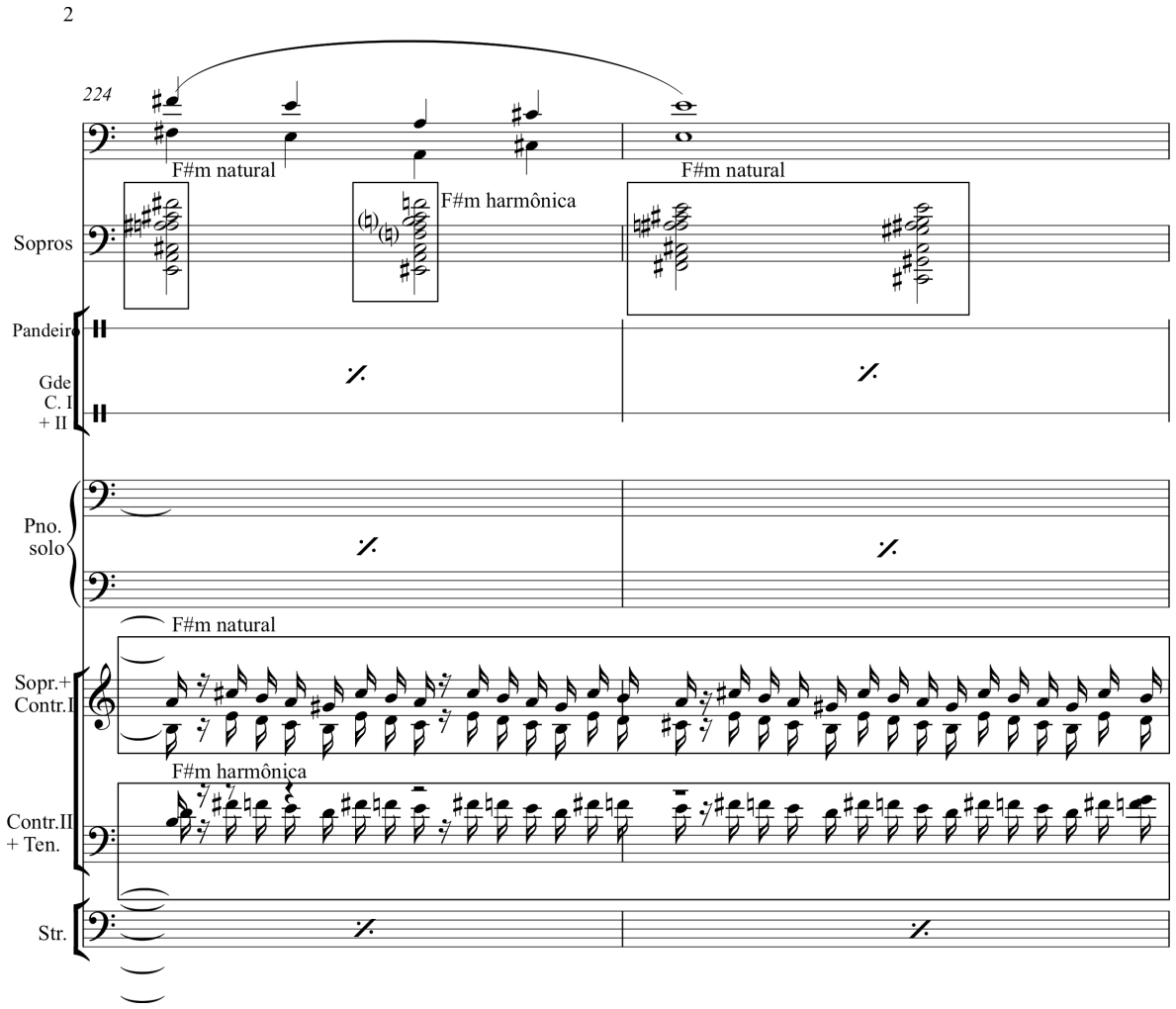

Fig. 107 – Melodia *Rasga o Coração*, segunda parte: síntese dos elementos apresentados ao longo do movimento. Villa-Lobos, *Choros n. 10*, W.209, comp.224-225.

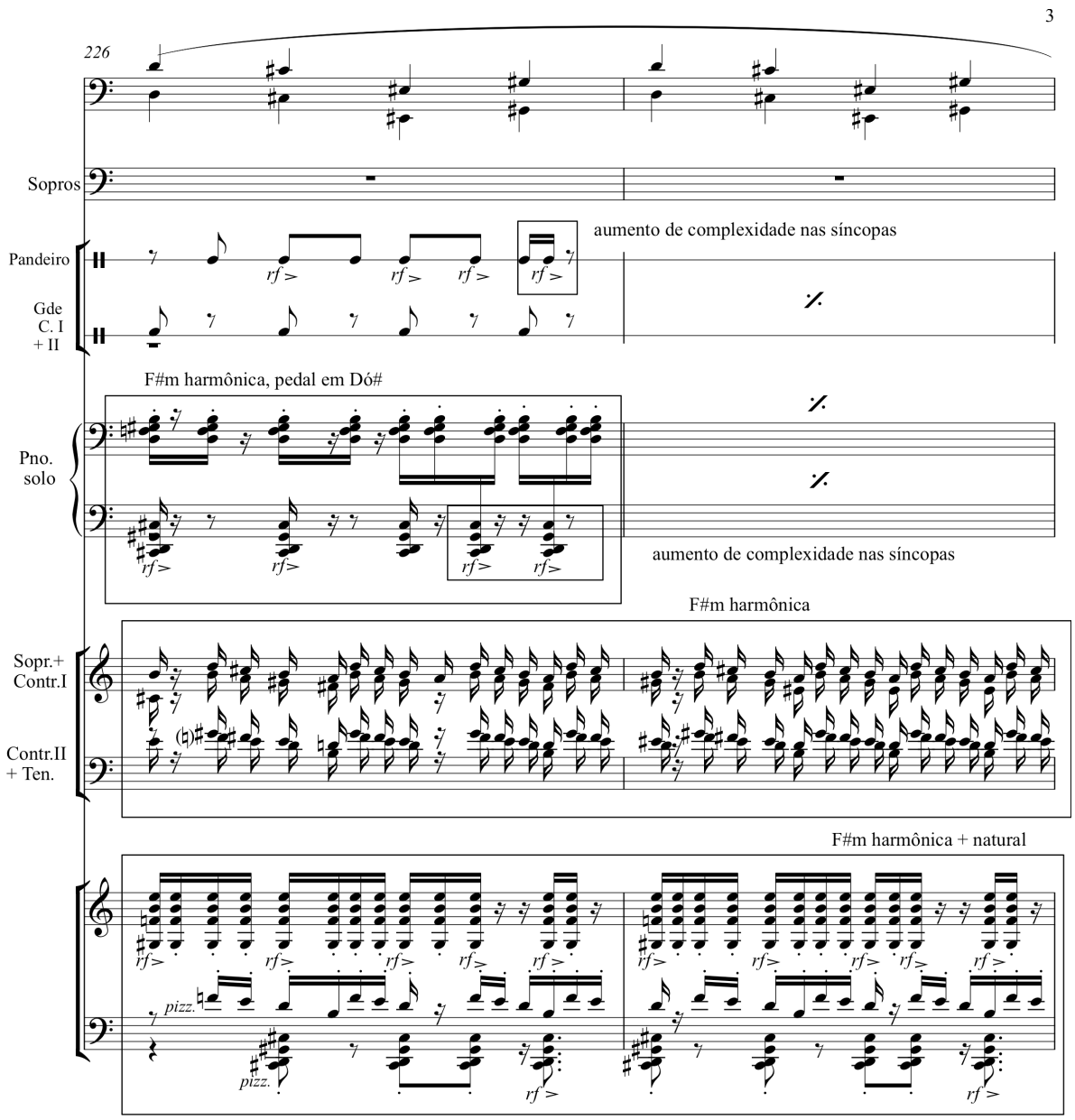

Fig. 108 – Melodia *Rasga o Coração*, segunda parte: síntese dos elementos apresentados ao longo do movimento. Villa-Lobos, *Choros n. 10*, W.209, comp. 226-227.

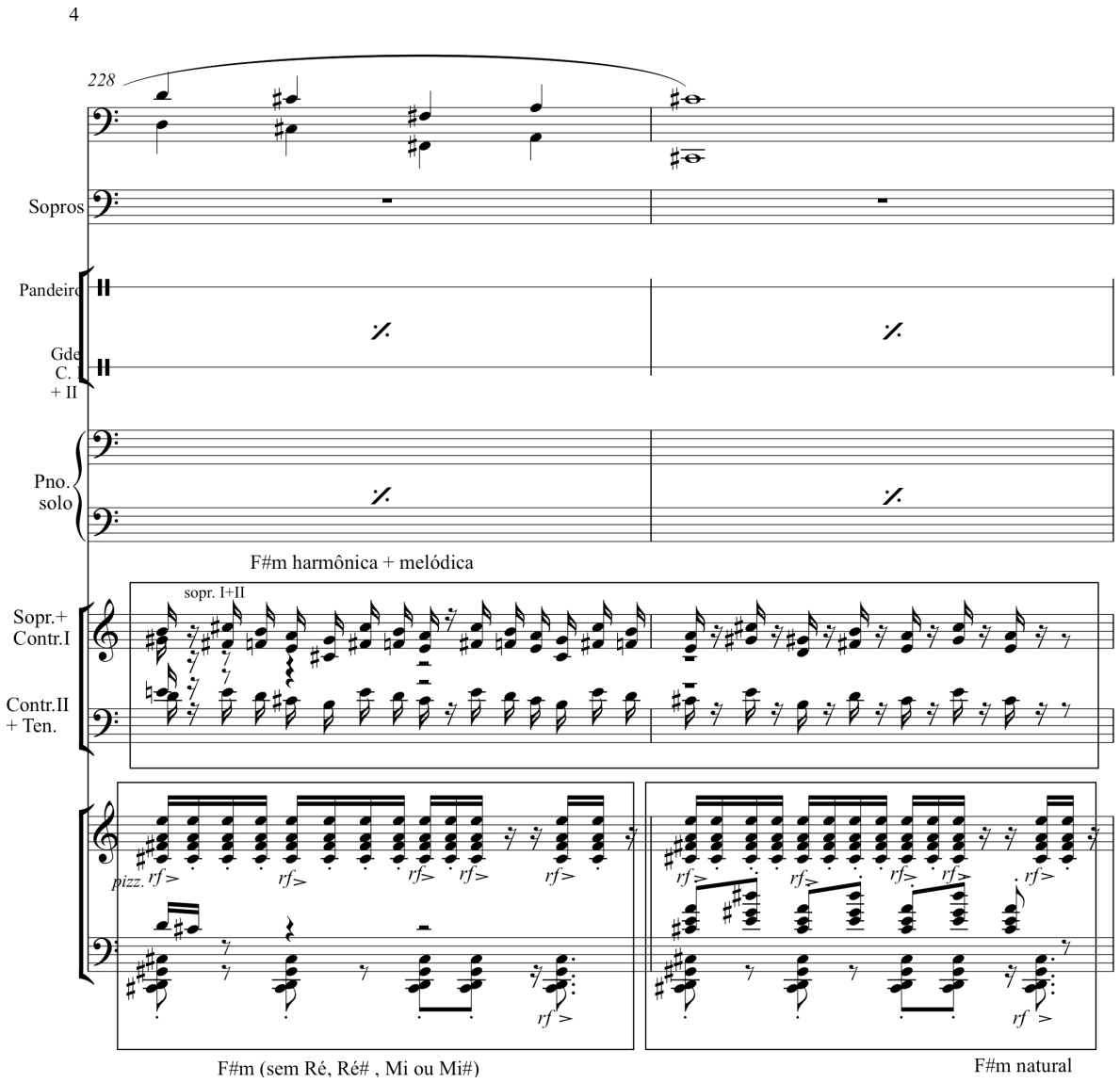

Fig. 109 – Melodia *Rasga o Coração*, segunda parte: síntese dos elementos apresentados ao longo do movimento. Villa-Lobos, *Choros n. 10*, W.209, comp.228-229.

A terceira e última parte da canção "Rasga o Coração" (Figs. 110-111), como utilizada por Villa-Lobos, recebe outra mudança de textura: ela tem um caráter cadencial, com o silenciamento súbito de toda a seção percussiva, e um solo de trompete em si bemol que parece ter conexões com a música popular urbana (até agora o trompete utilizado na música era em lá; se sua presença na música erudita já é rara, ele é ainda menos utilizado na música popular). O coro assume a função percussiva, agora enfatizando apenas os tempos fortes do compasso, soando como um elemento puramente indígena (que tem bem menos síncopas que o samba). O simples fato de que os instrumentos de percussão de influência africana silenciam e deixam a função percussiva com o coro, que até então vinha representando o elemento indígena, reforça essa idéia. Nesse momento, também, o motivo

indígena original, aqui novamente cromático, é repetido pelas cordas e voz baixo, em duração aumentada.

O solo de trompete, em outra camada, possui diversas variações rítmicas e introduz a nota "externa" Dó natural, adicionada à textura que já englobava as três escalas de Fá# menor. Sua combinação com as notas que definem e diferenciam essas três escalas (Ré e Ré# Mi e Mi# ou Fá natural) gera intervalos e padrões melódicos não antes utilizados na peça, o que lhes confere um caráter de "elementos externos", notas estranhas à passagem, aludindo a um caráter de improviso desse solo.

É necessário lembrar que, nas performances de samba, é frequente que haja sessões nas quais toda ou parte da percussão repentinamente silencia, resultando em uma textura e momentos diferenciados na música. A surpresa da suspensão rítmica e posterior entrada, também repentina, da percussão, causa um efeito de euforia. Apesar de um pouco ousado, o recurso é comum às performances de samba, e parece ser a esse recurso que Villa-Lobos alude nesse trecho do *Choros N.10*. Quando a percussão pára de tocar, evidenciam-se os padrões dos outros instrumentos que continuam, antes ouvidos como um todo na textura geral.

Ao utilizar o recurso de silenciar toda a percussão, Villa-Lobos criou não apenas um efeito de surpresa e mudança de textura, mas também criou uma oportunidade para reafirmar, outra vez, a importância do elemento indígena na formação da música popular, como camada de base da textura que remete ao samba, repentinamente realçada pelo silenciamento das outras vozes. Isso pode ser interpretado como a idéia de que, mesmo se o samba – referência à complexidade da cultura brasileira resultante do encontro ente diferentes tradições – continua seu desenvolvimento, o elemento original indígena, na base dessa sociedade, permanece inalterado ou mudando de acordo com suas próprias regras. Isso novamente reafirma o argumento de que Villa-Lobos não estaria, nessa peça, propondo a "domesticação" dos elementos indígenas, mas tratando-os como fonte fundamental e ao mesmo tempo independente e contínua da cultura brasileira, certamente não sendo completamente alterada pela sociedade "nacional" ou "educada". Teóricos da segunda metade do século XX como Ianni (1992) e Hall (2000), apontam o interessante argumento de que, se por um lado, a globalização (entendida como ocidentalização) pode ser entendida como um processo de destruição de tradições, por outro, ela vem surpreendentemente criando novas interações e complexidades, com reinterpretações da sociedade ocidental por culturas tradicionais, de acordo com seus próprios meios de entender o mundo. Isso reforça o entendimento das comunidades tradicionais não como vítimas do processo de opressão

ocidental, mas como povos autóctones capazes de interagir com os elementos ocidentais e dar continuidade à sua cultura reinterpretando esses novos elementos. Essa é uma idéia razoavelmente recente em relação ao processo de continuidade das culturas na globalização, certamente alheia ao senso-comum da época de composição do *Choros No.10*. No entanto, os elementos musicais dessa obra dão margem para esse tipo de interpretação.

A textura mais "limpa" desse trecho da música permite, também, a surpreendente intervenção do trompete em si bemol, que parece estar adicionando a referência à música instrumental popular brasileira, na "caótica" mistura de elementos que caracteriza o contexto musical urbano.

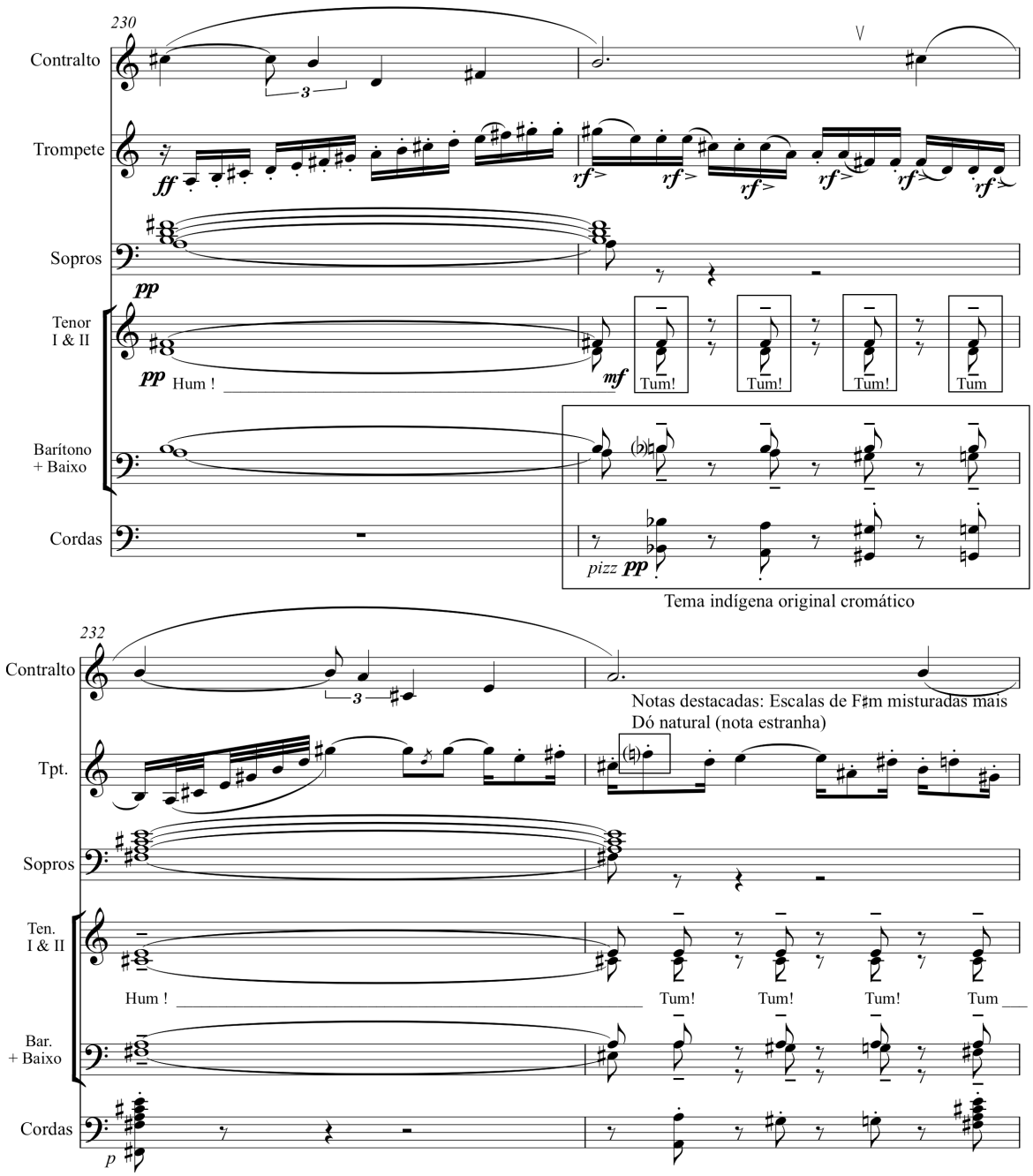

Fig. 110 – Melodia *Rasga o Coração*, segunda parte: síntese dos elementos apresentados ao longo do movimento. Villa-Lobos, *Choros n. 10*, W.209, comp.230-234

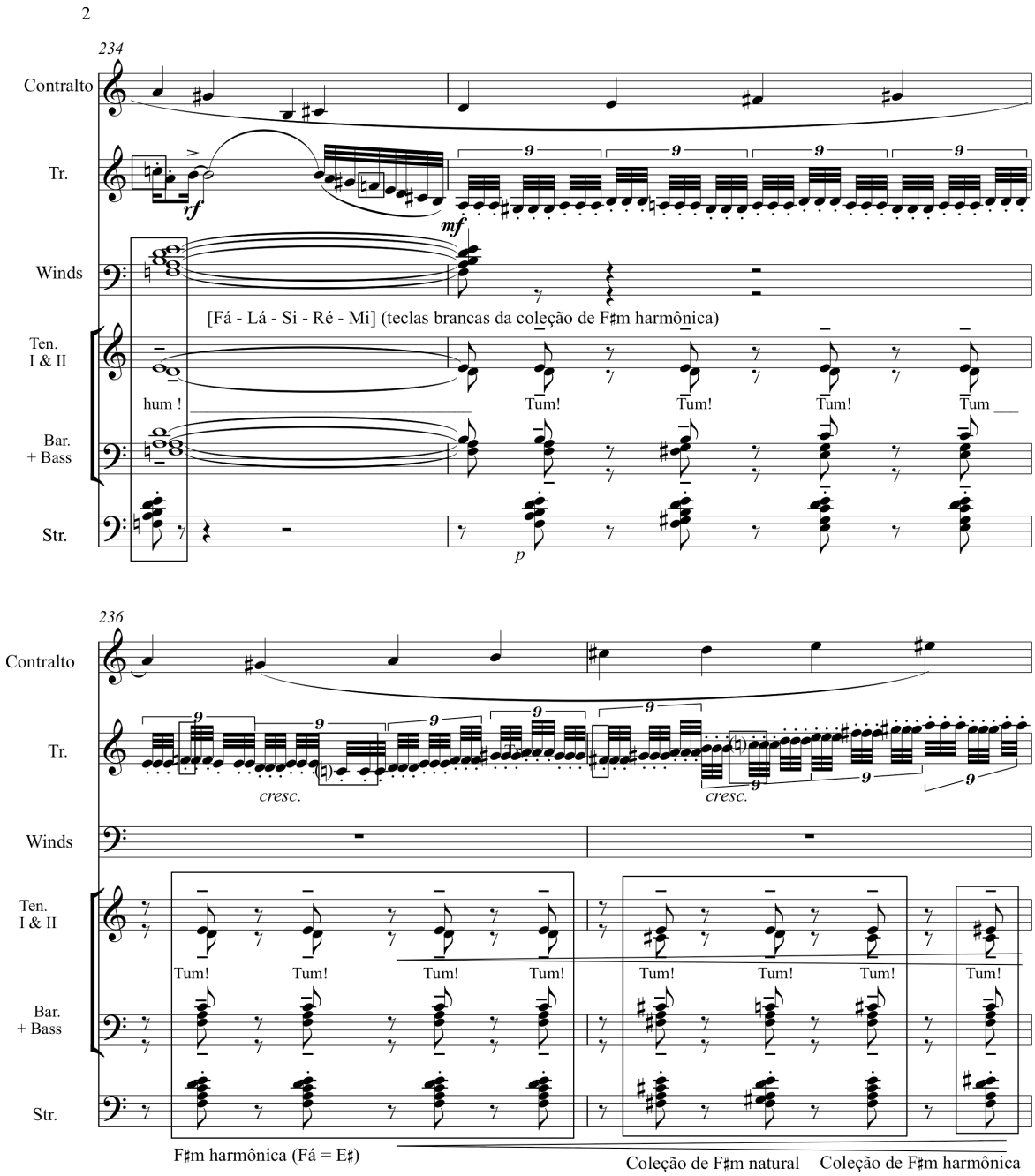

Fig. 111 – Melodia *Rasga o Coração*, segunda parte: síntese dos elementos apresentados ao longo do movimento. Villa-Lobos, *Choros n. 10*, W.209, comp.234-235.

Quando a segunda parte da melodia "Rasga o Coração" é repetida, quase todos os elementos se mantêm inalterados. Pequenas mudanças ocorrem na percussão e nas cordas: na percussão, há uma variação da acentuação do pandeiro nos primeiros quatro compassos, antes sincopada e agora tocada em uníssono com a grande caixa, como comparado nos exemplos abaixo (Figs. 112-113):

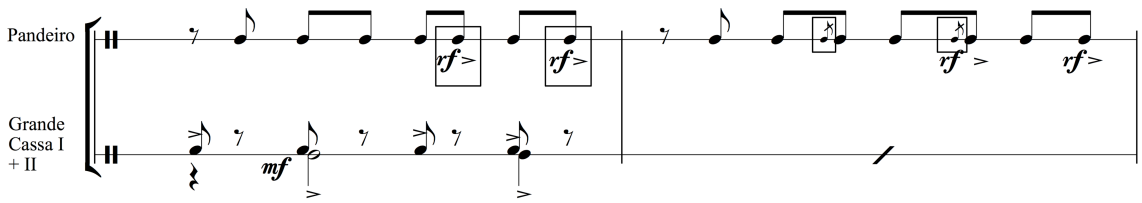

Fig. 112 – Detalhe da percussão na primeira aparição da segunda parte da melodia *Rasga o Coração*. Villa-Lobos, *Choros n. 10*, W.209, comp.222-223.

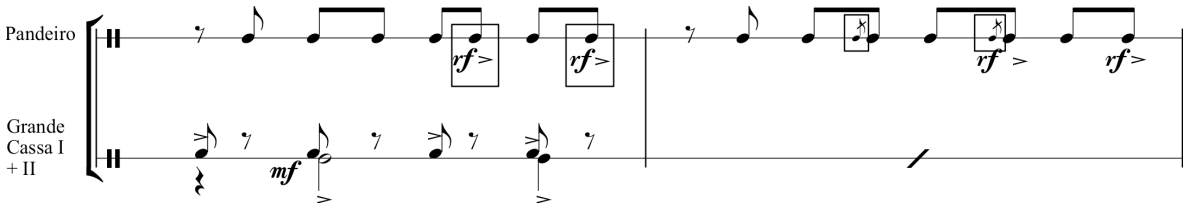

Fig. 113 – Detalhe da percussão na repetição da segunda parte da melodia *Rasga o Coração*. Villa-Lobos, *Choros n. 10*, W.209, comp.237-238

A pequena alteração nas cordas é a adição de notas em dois compassos (quinto e sexto compassos da seção), todas anteriormente já presentes na harmonia, como mostram as 114 e 115.

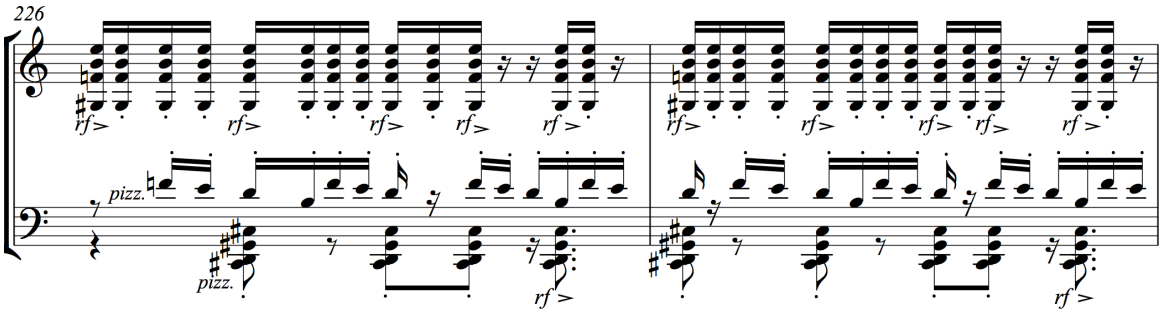

Fig. 114 – detalhe das cordas na primeira aparição da segunda parte da melodia *Rasga o Coração*. Villa-Lobos, *Choros n. 10*, W.209, compassos 226-227.

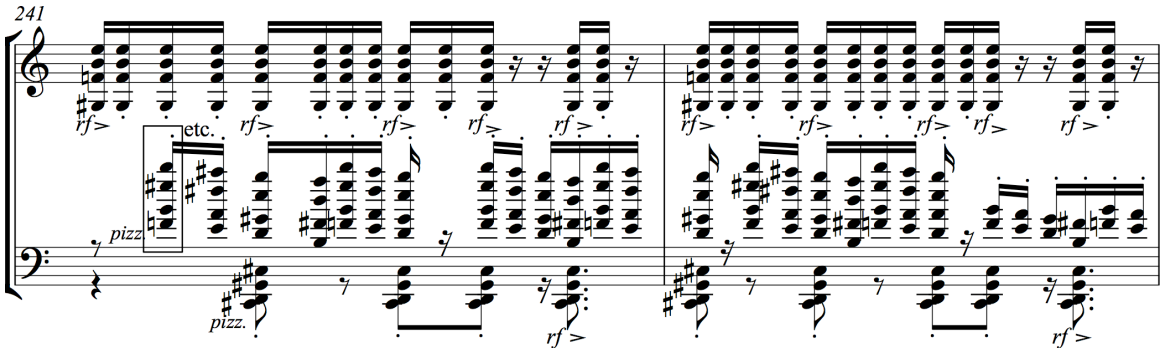

Fig. 115 – Detalhe das cordas na repetição da segunda parte da melodia *Rasga o Coração*. Villa-Lobos, *Choros n. 10*, W.209, compassos 241-242.

A repetição da terceira parte da melodia "Rasga o Coração", que se segue e leva ao final da peça, tem também pequenas alterações em relação à sua primeira apresentação. A textura geral é mantida, sendo o solo de trompete substituído por um solo de flauta que mantém padrões rítmicos e melódicos semelhantes, não tendo no entanto, e ao contrário do solo de trompete, nenhuma nota estranha às coleções escalares de Fá# menor. Esse recurso pode ser entendido em reafirmação à sonoridade de Fá# menor, tendo em vista que a música está aqui chegando ao seu final. As Figs. 116-119 mostram essa passagem. A coda repete os elementos vistos até aqui, e o segundo movimento do *Choros n. 10* termina em um acorde que enfatiza tanto as notas Fá# como Lá, possuindo todas as notas da coleção de Fá# menor ou Lá maior exceto Ré e Sol#, que desestabilizariam a importância do Lá maior.

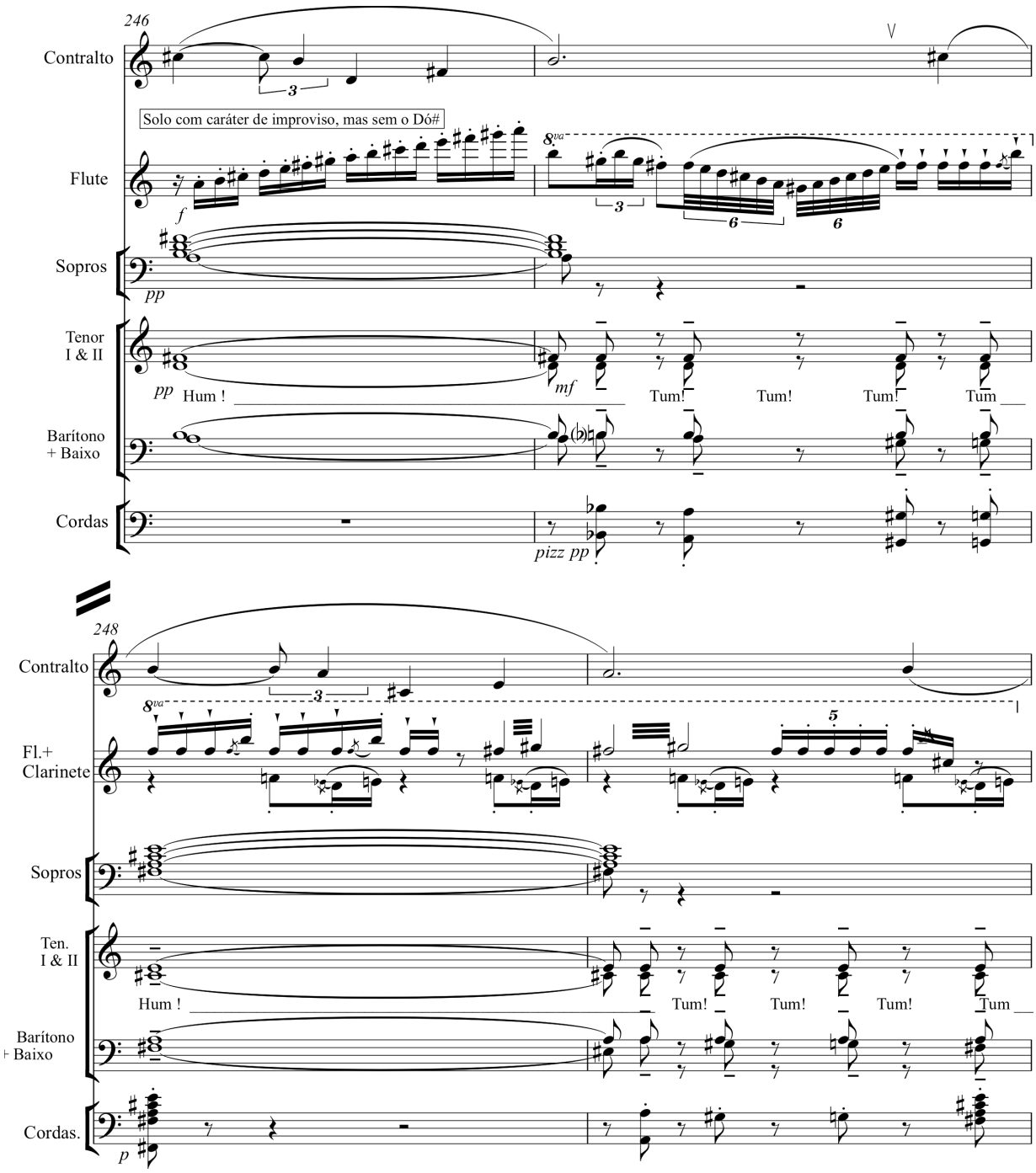

Fig. 116 – Repetição da terceira parte da melodia *Rasga o Coração*. Villa-Lobos, *Choros n. 10*, W.209, compassos 246-249.

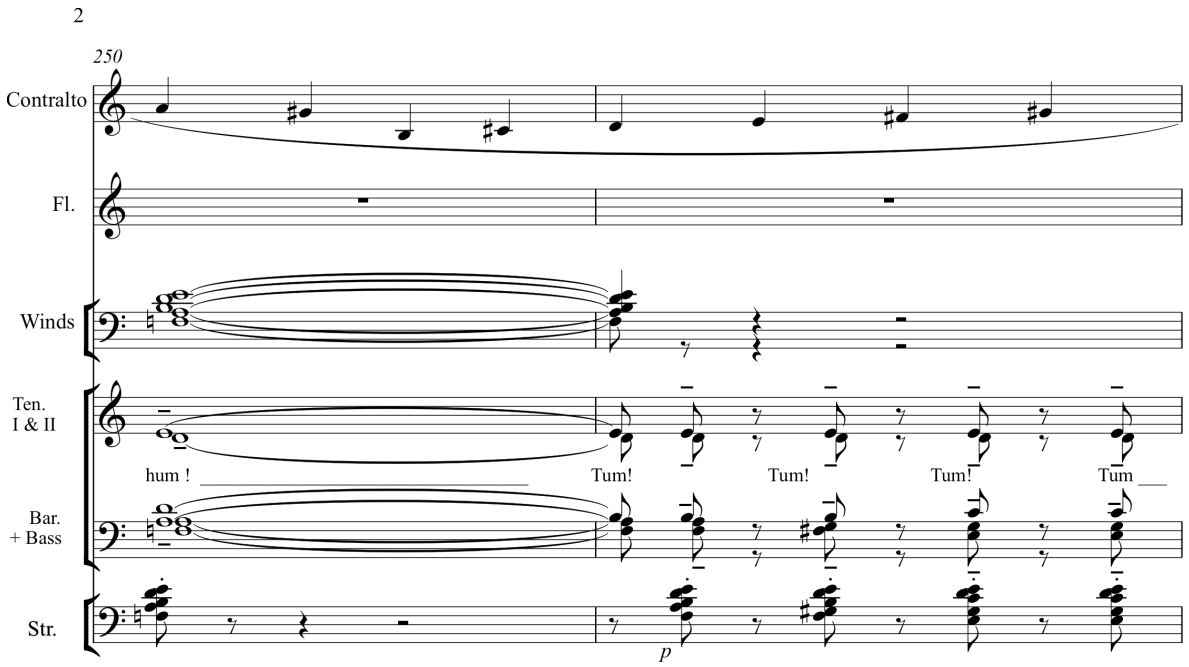

Fig. 117 - Repetição da terceira parte da melodia *Rasga o Coração*. Villa-Lobos, *Choros n. 10*, W.209, compassos 250-251

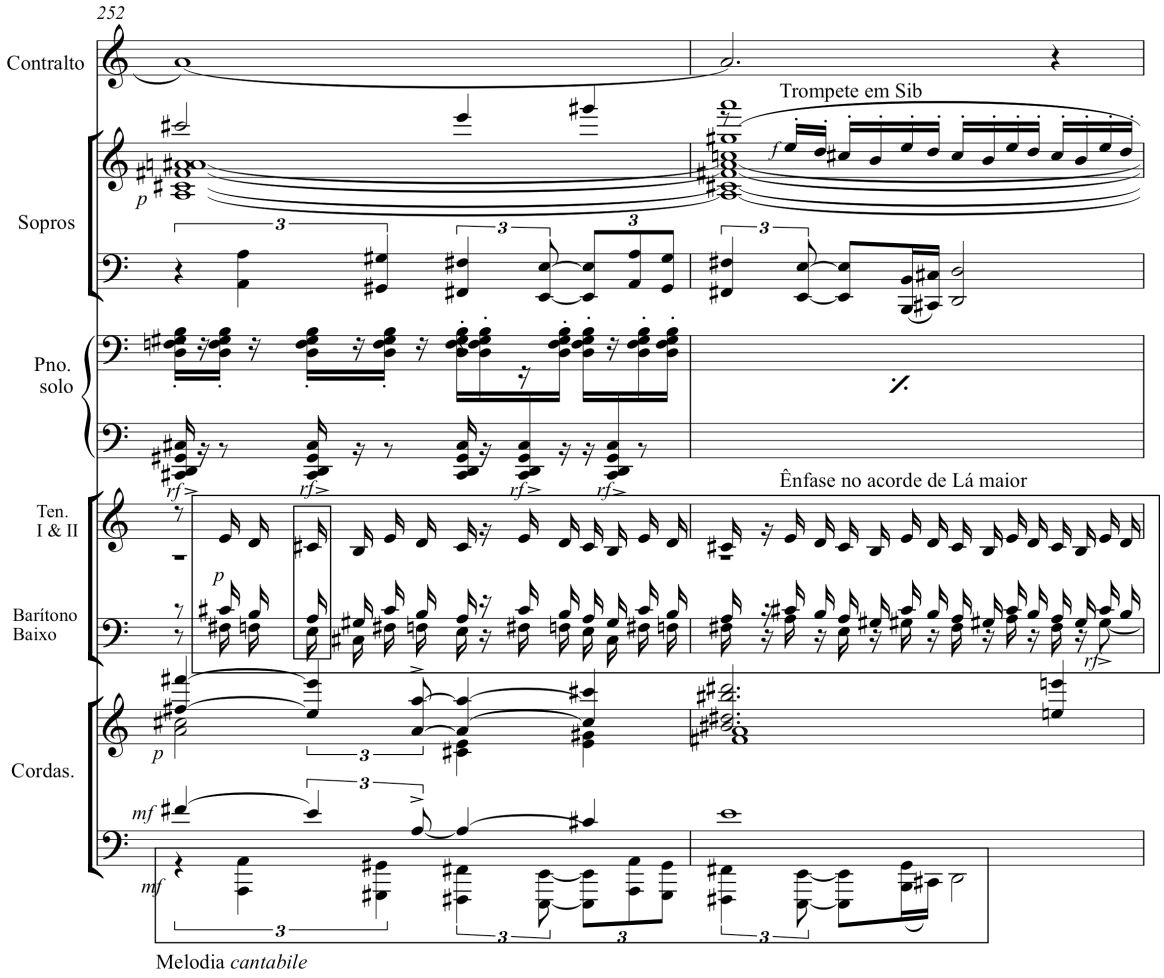

Fig. 118 - Repetição da terceira parte da melodia *Rasga o Coração*. Villa-Lobos, *Choros n. 10*, W.209, compassos 252-253

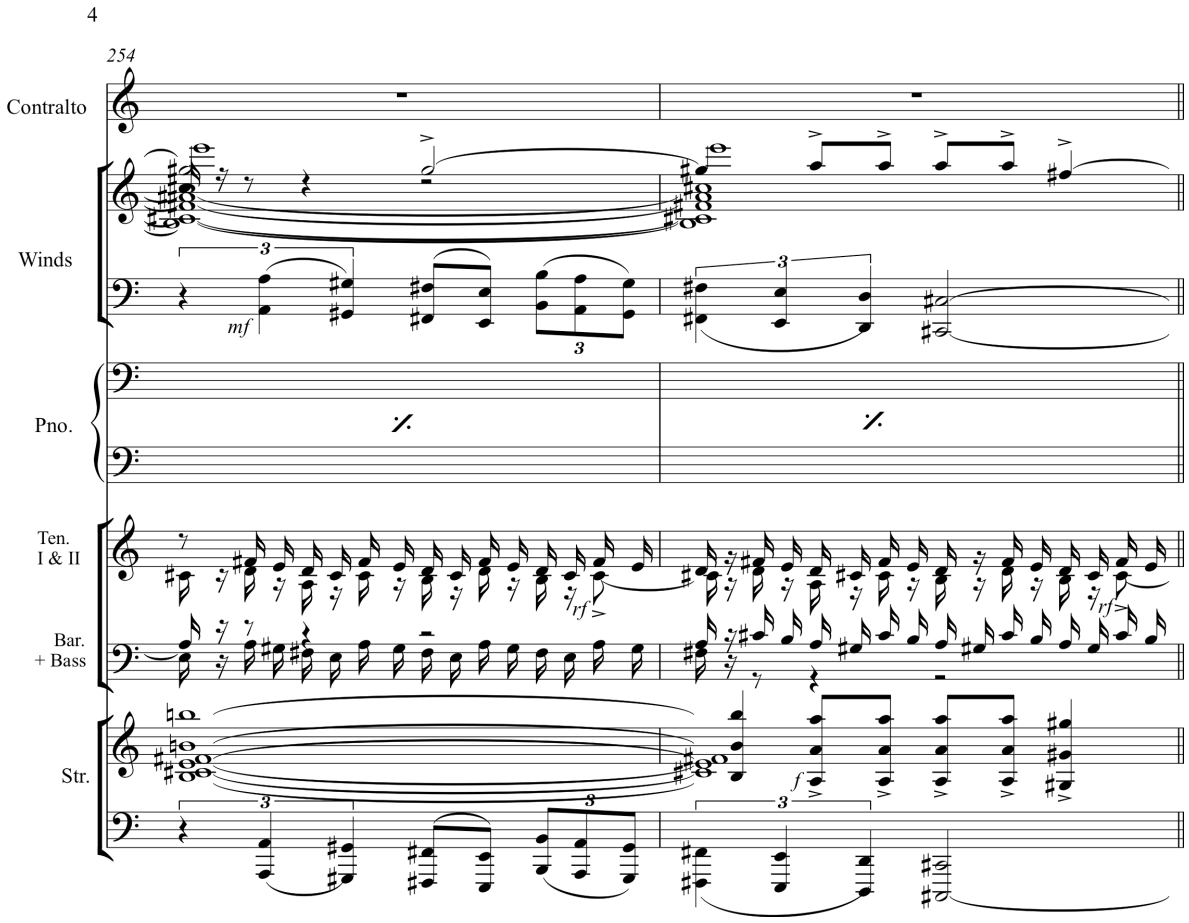

Fig. 119 – Repetição da terceira parte da melodia *Rasga o Coração*. Villa-Lobos, *Choros n. 10*, W.209, compassos 254-255

Considerações sobre a peça analisada

O tema indígena, seja em sua forma original cromática, em sua forma derivada diatônica ou em suas transformações para segundo ou terceiro temas, está presente no segundo movimento do *Choros n. 10* do primeiro ao último compasso. Repetido incessantemente, esse elemento constitui o elo de ligação entre as partes de um todo, a textura de base sobre a qual ocorrem todos os outros elementos presentes na obra, muitos dos quais derivados dele mesmo.

Harmonicamente, a estrutura desse movimento é também extremamente estática, fazendo uso das coleções de Fá# menor (escalas natural, harmônica e melódica), que se misturam gradativamente durante a peça, gerando cada vez mais tensões por suas notas conflitantes. Embora o acorde de Fá# menor seja claramente mais enfatizado, existe uma ambiguidade de centro com sua relativa Lá maior, realçada por ser a nota de repouso da melodia *Rasga o Coração*, muito embora a melodia possua notas das três escalas menores

de Fá# menor. Durante boa parte da peça repete-se a sequência cadencial de engano Si menor – Mi maior – Fá# menor (ii-V-vi em Lá), corroborando essa relação. Os padrões rítmicos, também, mantêm-se por longo tempo e se parecem entre si, aludindo novamente ao caráter de *repetição.* Pode-se considerar que essa estaticidade harmônica e rítmica relaciona-se ao arquétipo do *indígena* – nessa obra não apenas *representado* pontualmente, mas, ao lado da canção popular, tomado como elemento gerador ou força motriz da peça toda.

É significativo, também, que o segundo movimento do *Choros No. 10* se inicie com um elemento de proveniência indígena tocado por um instrumento solo, em uma ambiência pós-tonal modernista, e culmine em uma soma complexa de texturas sobre a qual paira uma melodia popular urbana. Ritmicamente também há um crescendo de complexidade nesse processo, com a inclusão de síncopas sobre a estrutura inicial de figurações rítmicas simples e com ênfase nos tempos fortes, além da utilização de instrumentos de origem africana que poderiam estar aludindo a esse terceiro arquétipo, que no entanto se relaciona com a ideia de *selvagem*. Como já notaram outros autores (Salles, 2009; Wisnik, 1982), a sonoridade da segunda metade do movimento em diante lembra uma bloco de samba. De toda forma, é notável que o elemento indígena inicie e sustente esse crescendo que culmina com uma melodia popular urbana, de forma onipresente como textura de base que ora aparece pelo silenciamento de outras camadas, ora fica encoberta pela complexidade sonora. Esse procedimento permite a interpretação de que a peça aludiria à cultura indígena como base formadora da música popular brasileira urbana, que seria a soma de várias influências – na obra possivelmente representadas também pelo arquétipo do *europeu* ou *civilizado* e do *africano* – mas que teria na música indígena seu elemento fundador central.

A diatonização do tema indígena ilustra um recurso técnico comum na obra do compositor: a alternância entre coleções referenciais (Lacerda, 2012). Sua implicação sintática poderia ser, como propõe a análise hermenêutica de Wisnik (1982) dessa obra, uma proposta de *ocidentalização* do índio para integrá-lo à sociedade nacional, e a uma domesticação do elemento *indígena* na construção de uma identidade nacional. No entanto, a manutenção da característica fundamental de *estaticidade* do tema indígena, mantida durante todo o segundo movimento, parece-nos uma forte indicação contrária à leitura de que ele estaria sendo "ocidentalizado".

A diatonização pode ser entendida como lugar de interação cultural, atribuindo à identidade indígena imaginada pelo compositor a capacidade de re-interpretar significações da sociedade nacional segundo seus próprios termos: capaz de alterar parte de sua aparência

superficial pelo contato com influências externas, mas sem perder sua própria lógica fundamental ou maneira de conceber o mundo. Também é notável que, a despeito de todas as camadas adicionadas ao tema indígena original, depois que ele é diatonicizado, ele é incessantemente repetido em sua forma primeira ou nos temas dele derivados, com pouca ou nenhuma alteração além de sucessivas transposições dentro de uma mesma coleção escalar.

À época de composição do *Choros n. 10*, a cultura era compreendida como algo estático, uma tradição a ser preservada, que perderia suas características fundamentais quando exposta a influências externas: foi com esse paradigma de cultura que muitos outros compositores nacionalistas e modernistas criaram suas obras, a exemplo de Bartók. Décadas depois, como delineado preliminarmente por Geertz (1978) e posteriormente desenvolvido por outros autores, como Lévi-Straus (1981) e Hall (2000), o conceito de cultura foi mudando para ser entendido como algo dinâmico, em constante transformação, e aos povos de culturas tradicionais foi sendo atribuída, conceitualmente, cada vez mais, a capacidade de reinterpretar elementos externos à sua própria maneira, movendo-se com integridade em relação aos seus princípios fundamentais, mas capaz de renovar suas formas no contato com novas influências. Esse princípio de continuidade e dinamismo cultural foi sendo compreendido como um processo histórico constante, que tem sido apenas acentuado – de forma muitas vezes agressiva – pela globalização. Autores do fim da segunda metade do século XX, como Ianni (1992), Hall (2000) e Latouche (1994), ao apontarem a massiva imposição da cultura *ocidental* sobre culturas tradicionais, concordam que esse movimento tem também provocado o nascimento de novas identidades culturais, pelas inéditas interpretações a respeito do *ocidente* nascidas nessas culturas tradicionais.

É com o pano de fundo da ideologia da época que Wisnik, no artigo "Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)" (1982), dedicado à análise do segundo movimento do *Choros n.10*, apresenta a leitura de que o segundo movimento teria cunho ideológico nacionalista. Para ele, a obra ilustra a premissa nacionalista de educar os índios através de sua ocidentalização, de acordo com a agenda do movimento modernista cujo objetivo musical pode ser resumido, simplisticamente, pela prática de coletar materiais folclóricos "puros", desenvolvê-los em obras de arte, e devolver essa arte "culta" à população, para educá-la com um material "melhorado" feito a partir de suas próprias origens (Wisnik, 1982).

Ele aponta que essas ideias, encabeçadas por Mário de Andrade e consideradas à época bastante avançadas, baseiam-se, na verdade, em concepções preconceituosas sobre a

construção nacional, estando fortemente conectadas com os objetivos nacionalistas do governo – que tinha muitas conexões conceituais com o fascismo. Embora Wisnik entenda que o *Choros n.10* é uma obra complexa que não pode ser reduzida a explicações simplistas, o autor fortemente conecta seus elementos musicais a esse contexto nacionalista, de maneira afirmativa. Ele sugere que o motivo musical indígena é, ao longo da peça, cada vez mais "domesticado", sendo adaptado a uma identidade brasileira mais ampla.

Nossa análise, contudo, procurou evidenciar que, musicalmente, o elemento indígena aludido por Villa-Lobos nesta peça está sendo referenciado como fundamental na construção da identidade brasileira, e não como um elemento que está sendo subordinado à cultura nacional. Ele é musicalmente tratado como um tema que tem influência profunda na sua formação, a despeito da tentativa de "controle" estético da criação de uma identidade nacional.

O fato de que a textura que remete ao elemento indígena se mantém a despeito da sua coexistência com outros elementos – com eles interage, às vezes se altera, mas sem perder suas características principais – permite interpretar que o conceito de cultura que Villa-Lobos teria em relação à referência indígena, ao compor essa peça, consciente ou inconscientemente, seria compatível com um conceito de cultura que só seria difundido décadas depois da composição da obra.

Salles (2009) acrescenta ainda a todos esses apontamentos a interessante ambiguidade em relação ao significado da letra originalmente atrelada à melodia de *Rasga o Coração:* se, em primeiro momento, ela parece aludir à paixão carnal, sua leitura mais aprofundada faz referência à paixão cristã. Essa ambigüidade pode ser interpretada como uma alusão à ecumenicidade, outro aspecto da complexidade do encontro entre culturas do qual resulta a sociedade brasileira. Novamente, a canção aparece como uma camada adicional sobre a textura construída pelo uso do motivo indígena original, o que pode ser interpretado semanticamente como a concomitante conversão dos índios ao catolicismo e a continuidade de sua cultura, seja através da resistência ou da reinterpretação do catolicismo sob sua própria perspectiva ou compreensão do mundo. Esses elementos, novamente, podem ser entendidos como outro reflexo de um entendimento humanístico e avançado para a época de composição da peça do significado de "cultura", entendida como algo em constante transformação e capaz de interpretar informações externas sob seus próprios termos. Salles aponta que a letra original da canção não foi contudo utilizada de forma completa na obra de Villa-Lobos.

Cirandas, W.220

Embora, neste trabalho, nossa possibilidade de abordar analiticamente as *Cirandas* tenha sido reduzida em função de termos priorizado a análise dos *Choros n.10*, realizamos durante a pós-graduação a análise da *Ciranda n. 9*, "Fui no Tororó", e gostaríamos de colocar apontamentos iniciais sobre essa coleção, que indicaram uma direção para investigações futuras.

A partir do reconhecimento, em *Fui no Tororó*, de uma possível alusão de significação musical das notas rápidas em cromatismo à própria cachoeira à que se refere a letra[115], observamos procedimentos que parece ser usados com propósitos semelhantes em outros trechos de outras peças, demonstrados adiante.

Sob essa ótica, podemos imaginar uma outra forma de interpretar a vertente modernista de Villa-Lobos, que, ao invés de aludir aos elementos da cultura tradicional do ponto de vista da criação de um sistema harmônico derivado de seus elementos, como Bartók – especialmente tendo em vista que o repertório tradicional brasileiro é fundamentalmente diatônico (Tiné, 2009) – faria referência a esses elementos de forma sugestiva ou textural. Parece-nos que investigações futuras que considerem interpretar sua obra à luz dessas significações musicais podem revelar aspectos interessantes de sua linguagem composicional.

É interessante que, em publicação recente, o compositor Willy Corrêa de Oliveira, assumindo contradizer a postura que assumiu durante toda sua vida como professor e compositor, revela ter percebido a genialidade de Villa-Lobos através da audição das *Cirandas*, admirando especialmente ao caráter onírico, alusivo e livre dessas peças (Oliveira, 2009).

Por ora, essas observações instigam nossa curiosidade no sentido da realização de outras pesquisas.

[115] Observação em relação à qual agradecemos ao Prof. Dr. Joseph Straus.

***Ciranda* "O Cravo Brigou com a Rosa... (Sapo Jururú...)"**

Nesta *Ciranda*, o tema da melodia tradicional, cuja letra original[116] refere-se a uma briga entre flores, é apresentado com elementos rítmicos e marcados e dinâmica forte (Fig. 120).

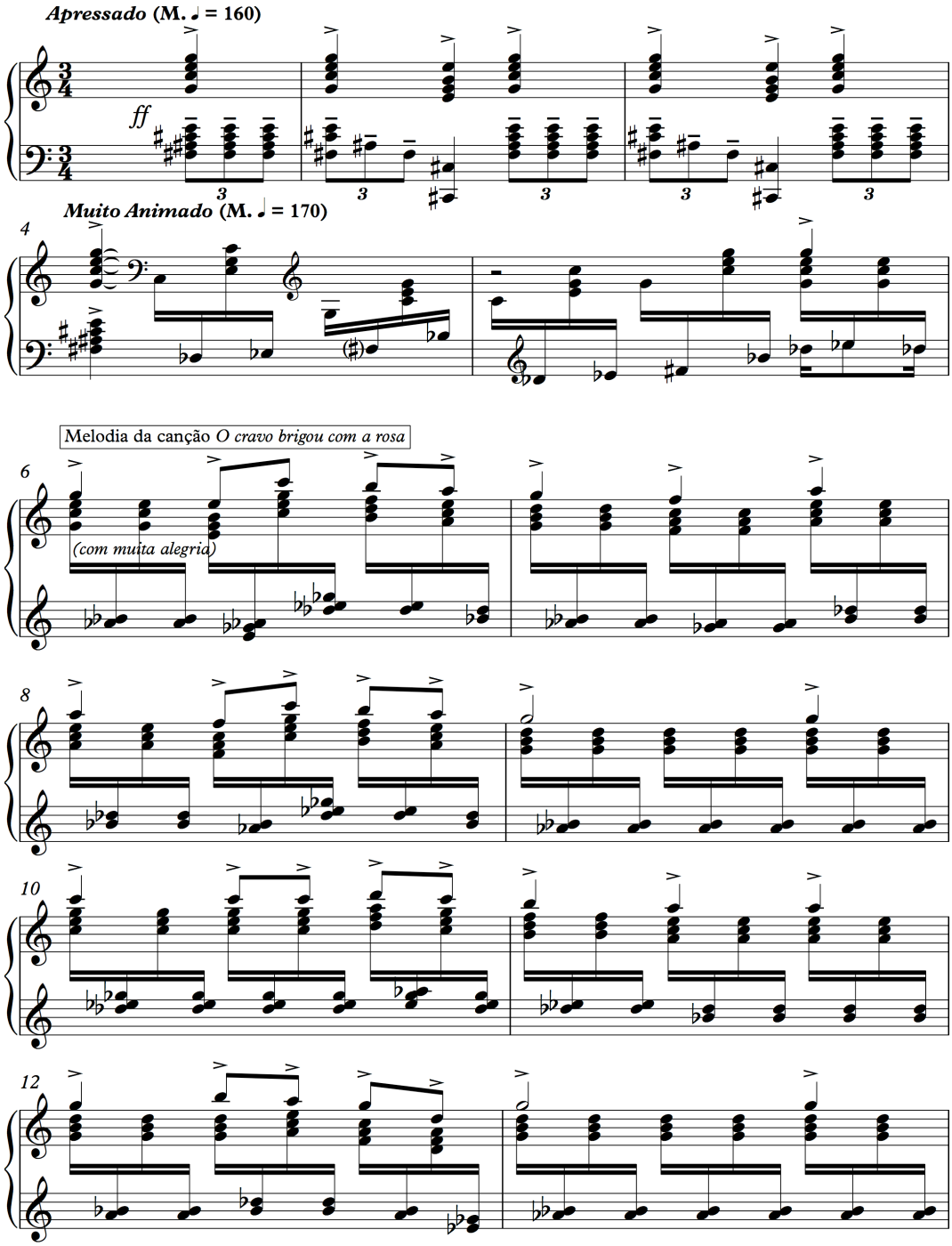

Fig. 120 – Introdução (compassos 1-5) e primeira parte do tema da canção tradicional *O cravo brigou com a rosa* (compassos 6-13). Villa-Lobos, *Cirandas*, W.242 "O Cravo Brigou com a Rosa... (Sapo Jururú...)", compassos 1-13.

[116] Na falta de pesquisa aprofundada, remetemo-nos aqui, remediadamente, à letra que conhecemos do cancioneiro popular.

***Ciranda* "Passa, Passa, Gavião"**

Na brincadeira infantil homônima, uma criança literalmente *passa* por entre as mãos cruzadas de outras duas, que estão levantadas para o alto. Na peça, o tema da canção é apresentado acompanhado de figurações escalares em graus conjuntos, talvez em alusão ao movimento de ida e volta da criança entre um lado e o outro da ponte feita pelas mãos cruzadas de suas colegas (Fig. 121).

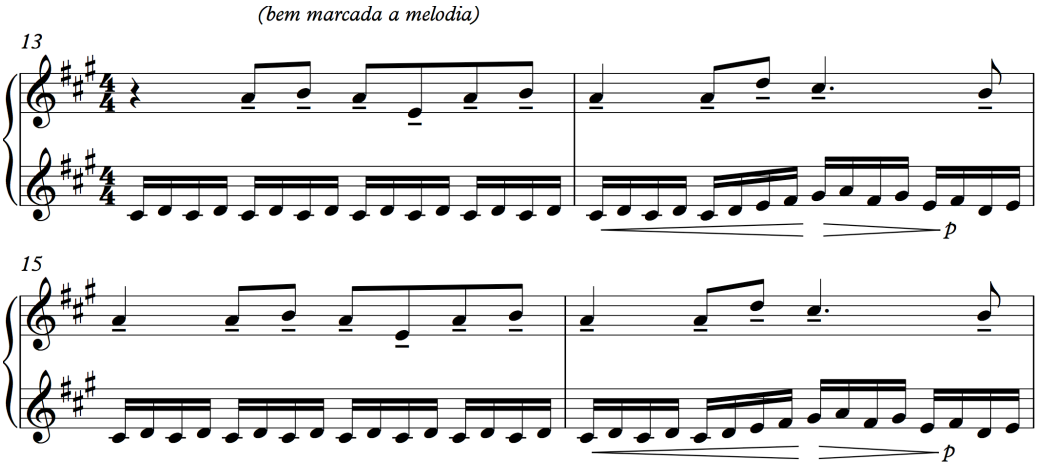

Fig. 121 – Tema da canção tradicional *Passa, passa, gavião.* Villa-Lobos, *Cirandas*, W.242 "Passa, Passa, Gavião", compassos 13-16.

***Ciranda* "Xô, xô passarinho"**

Essa ciranda alude a uma história popular que tem várias versões, aludida por Silvio Romero (2002). O ponto em comum é a necessidade de espantar passarinhos que insistem em comer os frutos de uma árvore. Aqui a introdução apresenta figurações rítmicas rápidas, como se aludisse às bicadas dos passarinhos (Fig. 122).

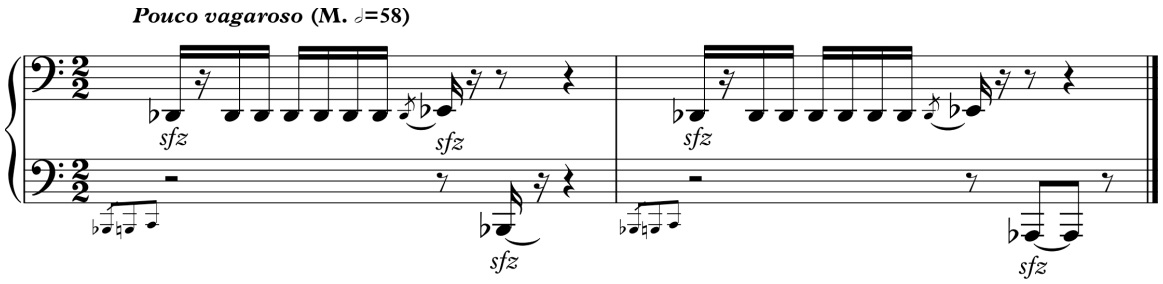

Fig. 122 – Figurações rítmicas que parecem aludir a bicadas de passarinhos. Villa-Lobos, *Cirandas*, W.242 "Xô, Xô, Passarinho", compassos 1-2.

***Ciranda* "Fui no Tororó"**

Essa peça se baseia na melodia tradicional homônima, que é apresentada por Villa-Lobos da seguinte forma (Fig. 123):

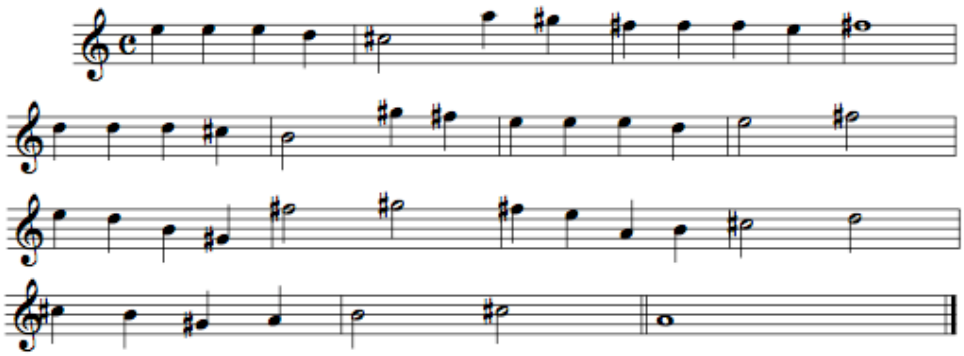

Fig. 123 – Melodia da canção tradicional *Fui no Tororó* como ocorre na peça. Completamos a última nota (após a barra dupla), que não ocorre na versão de Villa-Lobos. Villa-Lobos, *Cirandas*, W.242, "Fui no Tororó", compassos 63-77.

A peça pode ser dividida em três seções principais, somadas de pontes de transição e coda. A primeira seção compreende os compassos 1 a 27 e de uma ponte entre os compassos 28 e 30, preparando a segunda seção; a segunda seção compreende os compassos 31 a 62, sendo os compassos 51 a 62 já preparatórios para a seção seguinte; e a terceira seção engloba os compassos 63 a 79 (onde a melodia folclórica de "Fui no Tororó" efetivamente aparece) mais e uma coda, como prolongamento da terceira seção, do compasso 80 ao 83.

Embora não seja possível dizer que a peça possua tonalidades estabelecidas, nota-se o uso de escalas que pertencem a tonalidades específicas e que Villa-Lobos, como compositor que estudou e conviveu com o sistema tonal, provavelmente tinha em mente na composição da obra. Assim, quando aludimos ao termo "tonalidade" aqui, referimo-nos apenas ao uso de escalas pertencentes a tonalidades específicas, não pretendendo classificar a obra ou parte dela dentro desse paradigma.

<u>PRIMEIRA SEÇÃO (compassos 1 a 27 + ponte nos compassos 28 a 30)</u>

No primeiro compasso, a sextina sugere a escala de Ré♭ menor, tonalidade que é contudo contrariada logo no segundo compasso, pela presença de Dó e Fá no ostinato que permeia toda a primeira seção da peça, como "cama harmônica" sobre a qual se desenvolve a melodia principal, em registro mais grave. Esse ostinato contém notas do campo harmônico de Ré♭ maior, que é reforçada pela melodia da voz superior da mão esquerda, exceto pela presença da nota Si♭, pertencente a Ré♭ menor, que entretanto pode ser

entendida como uma *appoggiatura*. Essa ambigüidade na alusão a Ré♭maior e menor permeia toda a primeira seção, com outras ocorrências da sextina com notas de Ré♭menor nos compassos 11 e 18.

O padrão do ostinato, até o compasso 13 e depois retomado no compasso 19, é uma seqüência de terças pertencentes a Ré♭ maior, com intervalo de meio tom entre as notas graves (Dó e Ré♭) – Fig. 124. Podemos supor que o ostinato polariza a díade Ré♭-Fá, que caracteriza-se como tônica de Ré♭ maior, através do Dó, seu 7º grau, somado à terça do que poderia ser um acorde de VII grau (Mi♭).

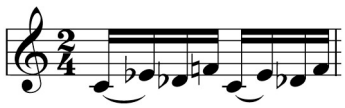

Fig. 124 – Ostinato inicial em terças com possível ênfase na tônica de Ré♭maior. Villa-Lobos, *Cirandas*, W.242, "Fui no Tororó", compasso 13.

Essa suposição só faz sentido considerando que a melodia da mão esquerda também delineia um centro na nota Ré♭, que é o ponto de repouso da primeira frase a partir do compasso 10 com anacruse (Fig. 125). É possível sugerir que essa melodia inicial tenha derivado do início da melodia tradicional *Fui no tororó*, em uma alusão livre.

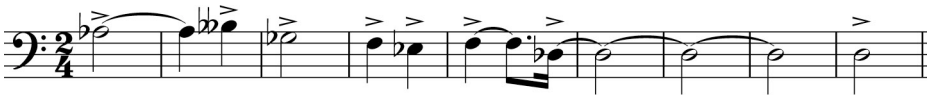

Fig. 125 – Melodia em registro grave que enfatiza Ré♭. Villa-Lobos, *Cirandas*, W.242, "Fui no Tororó", compassos 5 -13.

Entre os compassos 13 e 18 Villa-Lobos insere outras notas a esse contexto harmônico, através de uma pequena ponte no final do compasso 13 (notas Ré♮, Fá#, Mi♮ e Sol♮), permanecendo dos compassos 14 a 18 em uma transposição aproximada do ostinato do início: o ostinato inicial consistia de uma terça menor ascendente seguida por uma terça maior ascendente meio tom acima; o ostinato do compasso 14 passa a ser uma seqüência de duas terças menores ascendentes separadas por meio tom. Essa pequena diferença entre os padrões dos ostinatos (a segunda terça do ostinato ser maior inicialmente, e depois ser menor) resulta no uso da nota Si♭♭, pertencente à escala de Ré♭ menor (Fig. 126). Novamente é reforçada uma ambigüidade entre os modos maior e menor sobre a nota Ré♭.

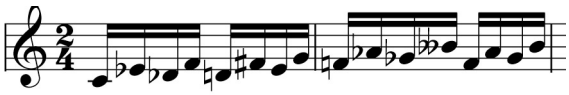

Fig. 126 – Ponte e transposição aproximada do ostinato em terças. Villa-Lobos, *Cirandas*, W.242, "Fui no Tororó", compassos 13-14.

Nessa seção, nos registro grave e médio-grave ocorrem duas vozes complementares: no médio-grave, a melodia principal, destacada por acentuações de dinâmica, e em registro grave uma melodia que antecipa-se sempre uma colcheia em relação à voz principal, em terças compostas que aludem à sonoridade do ostinato como se fossem *appoggiaturas* ou baixos de um acorde arpejado, em função da velocidade de execução da peça: *muito apressado*, ♩ = 112 (Fig. 127). Esse padrão alude a um recurso frequente na obra de Villa-Lobos que Salles (2009) identificou como *ziguezague*: vozes em registros diferentes complementam-se discursivamente.

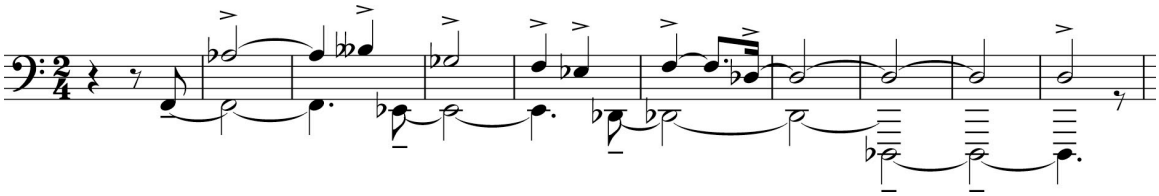

Fig. 127 – Vozes em padrão *ziguezague*, sendo a principal a superior. Villa-Lobos, *Cirandas*, W.242, "Fui no Tororó", compassos 4-13.

A melodia principal possui, nessa seção, forma ABA, consistindo sua parte A nos compassos 5 com anacruse a início do 13; B do compasso 14 com anacruse ao início do 20, e novamente A do compasso 21 com anacruse ao início do compasso 27. A parte B dessa melodia valoriza a nota Lá♭, na qual ela repousa nos compassos 18 a 20. A permanência nessa nota, o 5º grau de Ré♭, na frase que precede e na que antecede um mesmo contorno semelhante que valoriza Ré♭, caracteriza B como um ápice de tensão (Fig. 128).

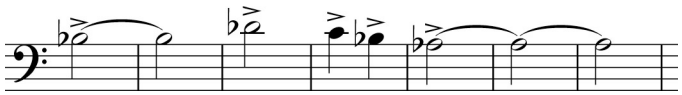

Fig. 128 – Trecho B da melodia principal. Villa-Lobos, *Cirandas*, W.242, "Fui no Tororó", compassos 14-20.

Podemos identificar, como vimos, uma textura de três camadas nessa primeira seção, que são interdependentes: o ostinato na voz superior; a melodia principal em registro médio-grave, que se sobressai na textura, e a voz em registro grave. Claramente, tanto o ostinato como a voz grave relacionam-se com a voz principal, muito embora não se possa

falar de melodia acompanhada e exista uma independência especialmente entre o ostinato e as demais vozes. A voz mais grave funciona, como já dito, de forma relacional à voz principal, estando a ela subordinada, sempre uma terça composta abaixo e adiantando-se uma colcheia. Há apenas um momento em que a voz inferior não está relacionada à principal com esse padrão intervalar: no final de B, enquanto a voz superior mantém sua nota final, Lá♭, a nota grave, repousada em Fá, muda para Ré♭, adiantando a nota principal da frase A que virá a seguir (Fig. 129).

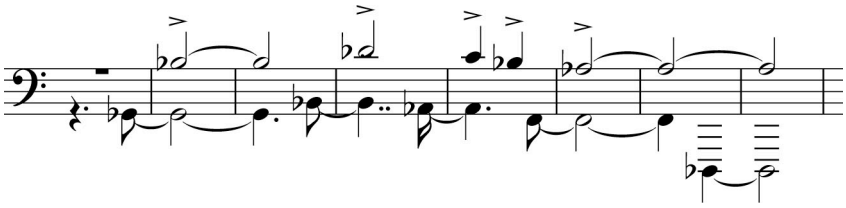

Fig. 129 – trecho B da melodia principal, na voz superior, e voz inferior com padrão intervalar de terças compostas, exceto pela última nota. Villa-Lobos, *Cirandas*, W.242, "Fui no Tororó", compassos 14 a 20.

O ostinato, se não é um acompanhamento propriamente dito, funciona como uma ambientação da melodia, e os eventos que nele ocorrem derivam dos acontecimentos na melodia principal: o ostinato é transposto durante B e retorna às suas alturas de origem no retorno a A. As sextinas, que marcam o início da peça, pontuam o final da primeira seção A (compasso 11) e o final de B (compasso 18), retornando em um padrão variado no final da segunda seção A (compassos 28 a 30), já preparando a segunda parte da peça. Sua sonoridade, quase um *glissando* descendente com marcação de *sforzando*, marca o limite entre as partes (Fig. 130).

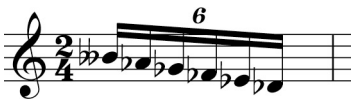

Fig. 130 – Sextina inicial, presente também nos compassos 11 e 18 e variada nos compassos 28, 29 e 30. Villa-Lobos, *Cirandas*, W.242, "Fui no Tororó".

Os compassos 28 com anacruse a 30 fazem uma ponte entre a primeira grande seção da peça e a segunda grande seção que terá início no compasso 43. Aqui, as sextinas continuam marcando as transições entre partes, porém seu motivo deixa de ser a escala descendente incompleta, e passa a ser uma variação do ostinato em terças ascendentes por cromatismo. Nesse trecho, são evitadas apenas as notas Fá♭(ou Mi♮), e Dó♭(ou Si♮) – notoriamente as alturas que caracterizariam a escala de Ré♭menor natural (seus 3º e 7º

graus respectivamente) – Fig. 131. Aqui, podemos considerar que o cromatismo está de certa forma subordinado à idéia de tonalidade, por mais que esta também não esteja claramente definida.

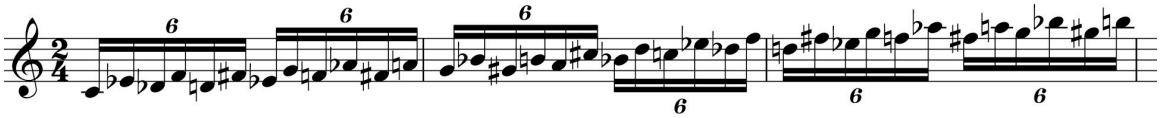

Fig. 131 – Sextinas de transição entre primeira e segunda seção. Villa-Lobos, *Cirandas*, W.242, "Fui no Tororó", compassos 28 a 30.

SEGUNDA SEÇÃO (compassos 31 a 62)

Durante toda a primeira parte da segunda seção (compassos 31 a 50), o acorde Si♭-Lá♮-Ré♭ é repetido, tendo seu registro eventualmente variado entre agudo e médio-agudo. O acorde é apresentado em tercinas, com algumas alterações rítmicas e de disposição de notas a partir do compasso 45. Pode-se supor que as tercinas derivam ritmicamente das sextinas da seção anterior, idéia que é reforçada com a presença do Lá♮, enharmonia do Si♭♭ apresentado nas sextinas e que marcava a diferenciação da sugestão da tonalidade de Ré ♭ menor. A voz principal continua presente em registro médio-grave, enquanto a voz mais grave faz um desenho derivado do ostinato inicial (Fig. 132).

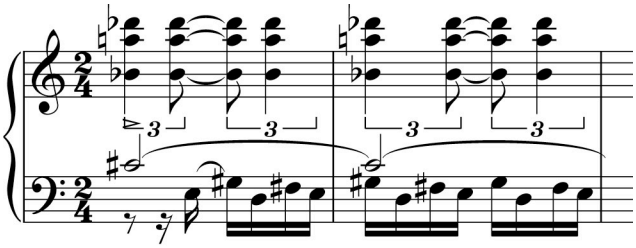

Fig. 132 – Textura na segunda seção da peça. Villa-Lobos, *Cirandas*, W.242, "Fui no Tororó", compassos 35-36.

Temos aqui portanto uma textura parecida com a inicial, com a presença de três elementos, sendo um deles uma melodia principal, outro um ostinato e um terceiro que, agora, difere funcionalmente de seu correlativo da seção anterior, que seria a voz mais grave, antes relacionada à voz principal. Aqui esse elemento consiste no acorde acima mencionado, em tercinas, que se repete sucessivamente, de forma independente dos eventos nas outras vozes, até o compasso 50 (entre os compassos 45 e 50 esse elemento sofre pequenas variações, relacionadas porém não dependentes dos outros elementos).

Aqui, contudo, aqui as vozes da primeira seção encontram-se dispostas em registros invertidos em relação à primeira seção: o ostinato, antes na voz mais aguda, agora consiste na voz mais grave; a melodia principal continua como voz central; e o terceiro elemento, como visto diferente do anterior, ao invés de estar na voz mais grave, está no registro mais agudo. Em macro-estrutura, pode-se interpretar que primeira e a segunda seção da peça apresentam uma simetria espelhada imperfeita no tocante à organização dos elementos texturais.

Na melodia, o Ré♭ é enharmonizado para Dó#, e continua sendo enfatizado como uma nota central, muito embora esteja agora envolto em outro contexto harmônico, não mais ligado a alusões às tonalidades de Ré♭ maior ou menor.

O início da segunda seção consiste na repetição idêntica de sete compassos (compassos 31 a 37 e 38 a 44), nos quais a melodia faz um desenho que enfatiza a nota Dó#, inclusive com o uso funcional da nota Si como sensível (compassos 34 e 41), antes de um repouso de três compassos sobre o Dó# (Fig. 133).

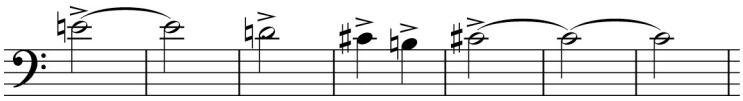

Fig. 133 – Melodia A'. Villa-Lobos, *Cirandas*, W.242, "Fui no Tororó", compassos 31-37 e 38-44.

Por outro lado, o desenho melódico dessa frase é uma variação da frase A da primeira seção, transposto um trítono acima (início na nota Mi♮ ao invés de Lá♭). A frase A terminava uma quinta abaixo de sua nota inicial, numa desinência de tempo deslocado (compasso 9 por exemplo), na nota Ré♭. A frase que aparece no início da segunda seção, que chamarei de A', termina uma terça abaixo de sua nota inicial (Dó#). Ao ouvinte, fica uma expectativa de que a frase termine efetivamente, como A, uma quinta abaixo, repousando sobre a nota Lá. Assim, se por um lado podemos reconhecer a nota Dó# como um ponto de repouso em função de sua duração, ela consiste também em uma suspensão melódica, sugerindo um centro em torno da nota Lá, onde ocorreria sob essa análise o verdadeiro repouso. Mais adiante, na peça, essa idéia será reiterada.

Harmonicamente, há nesse trecho a presença de notas que poderiam consistir numa escala octatônica, mas com acréscimo de duas notas estranhas: Fá# e Lá. Ambas essas notas reiteram a idéia de um centro em Lá maior, e a própria nota Lá é repetida insistentemente no acorde da mão direita, porém como nota intermediária do acorde (não ficando tanto em

destaque como se estivesse a voz superior). Isso fortalece a associação do trecho a um contexto octatônico, mesmo que dez alturas se façam presentes: duas delas teriam aqui outra função. Considerando enharmonias, temos aqui portanto a seguinte escala (Fig. 134):

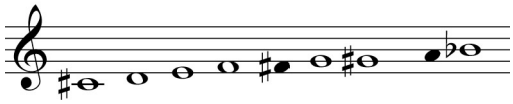

Fig. 134 – Coleção octatônica (notas brancas) e notas adicionadas (pretas) que ocorre entre os compassos 31-44. Villa-Lobos, *Cirandas*, W.242, "Fui no Tororó", compassos 31-44.

Como aponta Salles (2009), às vezes Villa-Lobos utiliza em suas obras o recurso de destacar uma nota pelo seu evitamento, realçando-a somente em um momento oportuno posterior. É o que parece ocorrer com a nota Lá nessa segunda seção, que aparece de maneira "maquiada", sem ser claramente um ponto de repouso, mas que está sugerida como centro tanto pelo seu destaque frente ao contexto harmônico octatônico, como pela expectativa de que seja tocada ao final de cada frase A'.

No compasso 45 tem início um movimento que culminará no início da terceira seção, no compasso 63. Do compasso 45 a 51, a voz superior continua tocando acordes com as mesmas notas, com variações de ritmo e de disposição da nota Lá, e a voz inferior caminha com o desenho do ostinato em terças para um registro mais grave, com deslocamento de tempos em relação à fórmula de compasso (compassos 48-50). Essa alteração rítmica enfatiza nesse trecho a idéia de movimento, transição. A nota Dó# continua sendo realçada, mas agora em registro mais grave (Fig. 135).

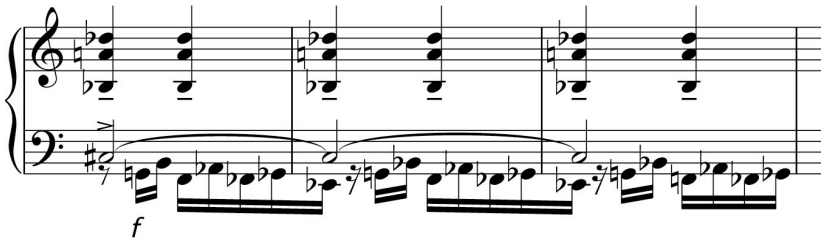

Fig. 135 – Movimento rítmico no ostinato, com variações de ritmo também nos acordes, além de ênfase na nota Dó#. Villa-Lobos, *Cirandas*, W.242, "Fui no Tororó", compassos 48-50.

No compasso 51, o ostinato inferior inicia um movimento em terças ascendentes por semitom, em uma escala cromática quase perfeita: nessa subida Villa-Lobos evita nas notas mais graves as seguintes notas, sucessivamente: Mi♭, Dó♯ , Fá♮ e Si♮, nessa ordem. A

seqüência dessas notas ausentes constitui um conjunto de tons inteiros, que aparentemente não é aludida em outros momentos.

No compasso 52 ocorre um elemento novo: uma escala diatônica ascendente, começando na nota Ré♮, somente nas teclas brancas do piano. Esse desenho melódico enfatiza ainda mais a idéia de movimento e transição que já vinha sendo esboçada desde o compasso 45. Aparentemente, pode-se pensar que o ostinato, desde o compasso 45 até o 50, conduziu ao registro grave, para que a partir do compasso 51 um movimento ascendente pudesse começar, dando origem a essa escala (Fig. 136).

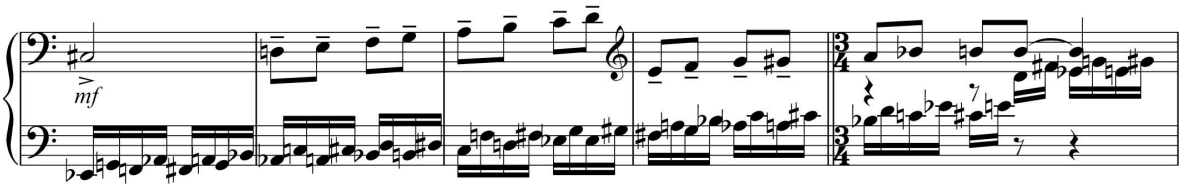

Fig. 136 – Movimento ascendente de escala nas notas brancas do piano e do ostinato. Villa-Lobos, *Cirandas*, W.242, "Fui no Tororó", compassos 51-55.

Se em relação ao gesto ambas as camadas (ostinato inferior e escala diatônica) parecem caminhar juntas a partir do compasso 52, harmonicamente ambas são completamente independentes, estando o ostinato organizado em terças cromáticas (com evitação das notas acima mencionadas), e sendo escala até a terceira nota do compasso 54 diatônica. Como sugestão bastante alusiva, poderia-se supor que, entre os compassos 52 e 54, existe uma tensão harmônica causada pela presença do cromatismo, do diatonicismo e dos tons inteiros sugeridos pela ausência das notas que o comporiam (o que, como visto, é também um recurso de destaque de elementos). De fato, o compasso 52 inicia um movimento ascendente que só vai se dissolver com o início da melodia de "Fui no Tororó", no início da terceira seção (compasso 63).

A partir do final do compasso 54, a escala inicialmente diatônica passa ser cromática, e a partir do final do compasso 55 suas notas passam a ter duração aumentada, até o compasso 62. Esse recurso realça a tensão do cromatismo ascendente, criando mais expectativa do ouvinte em relação a uma resolução desse movimento, que ocorre, como dito, no compasso 63. A partir do compasso 56, quando as notas da escala cromática tornam-se efetivamente longas, o ostinato pára seu movimento ascendente e mantém-se constante nas notas Ré-Fá#-Mi-Sol#, adiantando o contexto harmônico de Lá maior e permitindo um maior realce da voz superior que se move. Nesse mesmo trecho, no registro

grave ocorrem acordes longos com as notas Dó# e Mi♮ (Fig. 137). As notas soma de todas as alturas que aqui ocorrem sugerem, mais uma vez, uma ambiência em Lá maior, embora aqui essa nota não seja enfatizada como um centro de repouso.

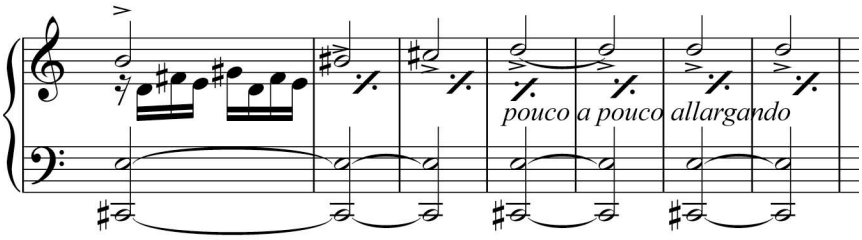

Fig. 137 – Voz superior ascendente cromaticamente, com ostinato e acordes estáticos sugerindo ambiênca em Lá maior. Villa-Lobos, *Cirandas*, W.242, "Fui no Tororó", compassos 56-62.

TERCEIRA SEÇÃO (compassos 63 ao 79 + coda dos compassos 80 a 83)

A terceira seção da peça consiste na apresentação da melodia tradicional *Fui no tororó*, em uma ambiência construída unicamente por notas do campo harmônico de Lá maior. A dinâmica em *piano*, logo no início do trecho, enfatiza a sensação de repouso que perdura durante toda essa seção, em contraste com as tensões harmônicas presentes nas duas sessões anteriores. A melodia também é apresentada na tonalidade de Lá maior, que, entretanto, como veremos, não é completamente delineada.

A textura permanece semelhante às anteriores, porém com os elementos dispostos em novos registros, em uma espécie de simetria imperfeita: a melodia principal, antes apresentada na voz central, está agora no registro agudo, o que lhe confere maior delicadeza. O ostinato ocorre na voz central, e no registro grave estão acordes de sustentação harmônica sem tensões, formados apenas por terças compostas. Essa disposição dos elementos enfatiza a sensação de repouso, uma vez que alude a uma organização mais tradicional dos elementos na escrita pianística (voz principal no registro agudo, contraponto de acompanhamento no registro médio e acordes longos no registro grave).

A fórmula de compasso, que no início da peça era 2/4, passa a ser 4/4 (não sem uma passagem por um compasso intermediário 3/4, no final da segunda seção – compasso 55), o que novamente reforça a idéia de repouso, prolongamento. Antes da coda, a terceira seção é finalizada em um compasso 6/4 (compasso 79), ressaltando ainda mais a impressão de relaxamento da métrica.

É interessante notar que Villa-Lobos não utiliza a melodia completa da canção tradicinoal, com todas as suas repetições[117]. O tema tem mais caráter de citação que de centro gerador da composição. De forma interessante, o compositor parece fazer uso do fato de a melodia ser amplamente conhecida, para causar uma sensação de suspensão no final da peça: conhecendo a melodia, o ouvinte sabe, mesmo instintivamente, que, na tonalidade em que Villa-Lobos a utilizou, sua última nota deveria ser o Lá. No compasso 79 a voz principal executa a penúltima nota do tema da canção *Fui no Tororó* (o Dó#), e a expectativa do ouvinte é que o Lá seja executado como repouso final logo na seqüência. O compasso 79, entretanto, tem sua duração prolongada (é o referido compasso em 6/4), sustentando a nota Dó# sem terminar a melodia (Fig. 138).

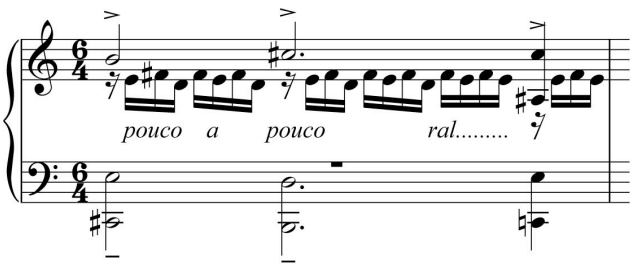

Fig. 138 – Suspensão da melodia na sua penúltima nota, Dó#. Villa-Lobos, *Cirandas*, W.242, "Fui no Tororó", compasso 79.

Justamente nesse prolongamento (final do compasso 79), no registro grave ocorre um acorde que contraria a tonalidade de Lá maior, utilizando a nota Dó♮ como baixo. Essa nota pode estar aludindo à ambigüidade entre modos maior e menor, colocada no início da peça sobre a nota Ré♮. Vale notar também que a melodia, atendo-se à nota Dó#, também faz referência, enharmonicamente, à nota de repouso do início da peça, Ré♭ – outro elemento que traz uma unidade harmônica e discursiva à peça toda.

A coda reitera esse prolongamento, enfatizando a suspensão provocada pela sustentação da nota Dó#, e com o uso do acorde dúbio com baixo em Dó♮ a cada final de compasso. Villa-Lobos finaliza a peça com a "sobra harmônica" dessa suspensão, sustentando as notas da melodia, do ostinato e do acorde em registro mais grave, sem entretanto utilizar mais o Dó♮, dissipando a tensão colocada por essa nota (Fig. 139). Segundo Salles (2009), esse tipo de cadência com ressonâncias das notas anteriores é uma

[117] Referimo-nos à versão que conhecemos oralmente, pela falta de referências apropriadas, que poderão ser buscadas em estudos futuros.

das duas formas típicas de terminação villalobiana, à qual ele chamou de cadências *varèsianas*, pelo parentesco com cadências usadas por esse compositor.

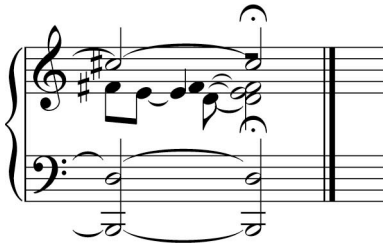

Fig. 139 – Final *varèsiano* prolongando a suspensão na nota Dó#. Villa-Lobos, *Cirandas*, W.242, "Fui no Tororó", compasso 83.

Considerações sobre a peça analisada

Por meio dessa análise preliminar, podemos notar que essa *Ciranda* apresenta uma organização elaborada de coleções referenciais (diatônica, octatônica, cromática, tons inteiros), dialogando contudo com sonoridades que remetem ao tonalismo. Vimos que a melodia tradicional não foi utilizado como elemento gerador da peça toda de forma direta, e no entanto muitos elementos que ocorrem na peça dialogam com sua sonoridade de forma mais alusiva. A melodia literal só foi apresentada no final da peça, causando surpresa.

É interessante observar também a existência de correlações entre micro e macro elementos que ocorrem na peça, sob uma ótica estruturalista: por exemplo, a terça é um intervalo marcante na peça tanto em micro-estrutura, sendo a base de construção dos ostinatos, da construção acórdica e da suspensão final da peça (o Dó# que não resolve na terça abaixo Lá). Ele é também o intervalo de estruturação harmônica entre as partes: a primeira e a segunda seção têm a nota Ré ♭ e Dó# (enharmonias) como notas enfatizadas, que distam um intervalo de terça da nota Lá, centro da seção final. A disposição da peça em três seções pode relacionar-se, analogamente, à presença de três elementos texturais na peça toda. Possivelmente existem outras correlações que poderão ser feitas nesta peça sob esse tipo de abordagem.

Uma consideração mais sugestiva sobre a peça pode ser feita em relação aos versos iniciais da canção, que são também os mais conhecidos: "Fui no Tororó / Beber água e não achei / Achei linda morena / Que no Tororó deixei". A letra sugere um esquema de movimento (a ida à fonte, tororó), com um objetivo específico (beber água), e uma dissolução dessa objetividade, em uma situação de contemplação (deparar-se com a linda morena), que é mantida em suspensão (deixar a morena sem dar continuidade à possível

interação). Pode-se interpretar, livremente, que esse esquema é sugerido na peça, com um início mais movimentado, mais tenso e com mais direcionamento (primeira e segunda seções, com adensamento dessa sensação), que desemboca em uma situação de relaxamento e suspensão (terceira seção), que é mantida em suspensão no final da peça (coda).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Béla Bartók e Heitor Villa-Lobos confrontaram desafios semelhantes ao assumirem para si a tarefa de criar uma música nacional em países sem tradição musical erudita consolidada, durante um período histórico marcado por profundas transformações paradigmáticas e no qual resquícios do romantismo ainda conviviam com as novas ideias modernistas. Suas obras estabelecem um paralelo entre si na medida em que oferecem respostas diferentes para uma problemática comum.

As soluções composicionais que cada um encontrou para integrar à sua obra elementos das culturas tradicionais ou populares – associação necessária na agenda nacionalista – vinculam-se, até certo ponto, à própria natureza desses elementos, distinta nos contextos da Hungria e do Brasil, além de traçarem algumas relações com suas trajetórias biográficas. Se, na Hungria, Bartók teve o primeiro contato com a música que considerou verdadeiramente nacional somente quando já era um músico formado, estabelecendo com esses repertórios uma relação de alteridade, Villa-Lobos cresceu em meio à construção de uma das músicas que ele incorporou como nacionais à sua obra – o universo dos *chorões* do Rio de Janeiro –, identificando-se como nativo não apenas dessa linguagem musical, mas da música brasileira de uma forma geral.

Quando Bartók assume a postura pioneira de pesquisador cientificamente embasado dos repertórios de seu país, disposto a apreender as lógicas internas de suas estruturas até chegar ao ponto de incorporá-las como língua-mãe musical (antes mesmo de ter contato com a teoria estruturalista, que se consolidaria somente anos depois), ele se alinha prematuramente com a postura modernista de buscar inspiração artística nas tradições rurais – entendidas agora como manifestações mais verdadeiras da natureza humana (ou da própria natureza) que a cultura urbana – e o faz *in loco* nas vilas camponesas de forma pioneira. Sob esse viés, o que Bartók procura nos repertórios camponeses não são apenas elementos que possam agregar à sua estética uma identidade musical húngara, mas uma verdade musical absoluta expressa à maneira húngara, que converse com as grandes obras da música erudita em patamar de igualdade ou mesmo superioridade artística. Ao afirmar que, embora não tivesse tradição musical nacional consolidada, a Hungria encontrava-se em uma situação especialmente favorável do ponto de vista de seus repertórios tradicionais, Bartók de, certa forma, iguala seu passado musical àquele no qual os músicos, por exemplo, germânicos, podiam se basear na

construção de suas estéticas. Assim, o compositor cria para si uma espécie de cânone musical do passado que ele precisa estudar e incorporar profundamente, para que, quando o tiver assumido completamente, possa então libertar-se de suas estruturas e compor a partir de uma *intuição* de suas características. Ele precisa *se tornar* um nativo dessas tradições orais, assim como um compositor alemão seria nativo da tradição da música erudita germânica, e para isso empreende esforços de uma vida inteira.

Em suas pesquisas com a música tradicional húngara, Bartók identificou dois estilos musicais claramente definidos, reproduzidos por uma cultura que teria pelo menos um milênio de existência em sua forma contemporânea. Mesmo que tenha identificado que havia uma permanente circulação e apropriação de repertórios entre os diferentes povos que viviam na antiga Hungria, e tenha chegado mesmo a perceber correlações entre os repertórios húngaros, orientais e turcos, em função do contato em um passado remoto, Bartók identificou características muito específicas das estruturas dos repertórios nacionais, diferentes de outras de qualquer povo. Por mais que ele tenha notado um gradativo abandono da música tradicional húngara de estilo antigo, as vilas camponesas ainda representavam um ambiente perfeito para o aprendizado de línguas musicais vivas e consolidadas. As características musicais dos idiomas locais dos diferentes povos que habitavam a Hungria eram, em geral, tão bem definidas para Bartók que, com o estudo de suas estruturas, ele passou a se considerar uma espécie de "poliglota musical", associando a sua música mais a um sentido de humanismo que de nacionalismo – até porque essas músicas todas seriam expressões diferentes de uma verdade musical absoluta em comum.

Apreendendo assim elementos estruturais de repertórios musicais restritos e coesos, Bartók pôde sistematizar essas informações a partir da reorganização e cruzamento das informações sobre as estruturas que estudou, produzindo criativamente novos sistemas que também eram, assim, coesos e, talvez inicialmente, restritos. As análises que apresentamos neste trabalho demonstram o uso dos sistemas inicialmente definidos pelo próprio compositor, cujas derivações para estruturas mais complexas (conscientes ou não) foram e estão sendo evidenciadas pelos estudiosos de sua obra. As alterações na edição revisada das peças da coleção *For Children* de 1943 revelam um compositor "corrigindo erros" no uso adequado de seu sistema musical claramente definido, que está evidenciado em outras peças da mesma época. Nos arranjos para melodias tradicionais parece haver um certo conflito de forças: por um lado, as potencialidades individuais de desenvolvimento de uma melodia específica; por outro, a coesão de um sistema musical que, se nasceu inspirado nos elementos dessas próprias

melodias, agora coexiste com as estruturas das línguas musicais tradicionais na condição de uma *outra* língua. As peças abstratas da coleção *Bagatelles*, nesse sentido, expressam as estruturas desse sistema composicional em sua forma "pura", que não precisa se readequar aos limites impostos localmente pelas próprias melodias que o originaram. Mas é nos arranjos para melodias preexistentes que podemos observar as escolhas pontuais do compositor frente a esse sistema de forças, desde o momento da transcrição da melodia – conflito que o compositor transcende com a produção de uma obra mutuamente local e universal.

A relação que Villa-Lobos estabeleceu com os repertórios que inspiraram a sua música, como vimos, foi completamente diferente. Como pontuou Lacerda (2007), o compositor adotou uma postura romântica em relação à apropriação dos repertórios populares e tradicionais por meio da intuição, por captar suas caraterísticas naturalmente "no ar", analogamente ao que fizeram compositores de *lied* alemães como Schubert. Essa apropriação espontânea dos elementos musicais dos repertórios nacionais só é possível porque o compositor se considera, de certa forma, nativo dessas tradições, tendo participado ou ao menos experienciado diretamente a vida musical popular carioca do início do século XX, e viajado a algumas regiões do país que tinham suas outras tradições locais. Em uma nação nova, gigantesca em território e com diferentes tradições locais híbridas, advindas de encontros múltiplos entre vários povos de três continentes, a única maneira de produzir uma música que fosse nacional e não local, atrelada a uma dessas manifestações específicas, seria adotar a posição de nativo que, desse amálgama, aproveita o que lhe aprouver, quando e como lhe aprouver, procurando, no entanto, aludir a arquétipos sonoros que funcionem mais ou menos como denominadores comuns para representar essas diferentes tradições em sua coletividade. Mesmo que essa falta de embasamento ou preocupação com a busca de uma verdade musical absoluta, que estaria expressa apenas nas manifestações culturais "genuinamente" tradicionais, possa ter parecido, ao menos inicialmente, absurda aos olhos dos modernistas, Villa-Lobos gozou da admiração do mais ativo defensor da música modernista brasileira, Mário de Andrade, sendo (talvez por isso) convidado a representar a música na Semana de Arte Moderna.

É nesse sentido que Villa-Lobos constrói referências generalizadas a elementos da música brasileira, como o *indígena*, por exemplo – que não se baseia em uma sociedade tradicional específica, mas alude a um conceito imaginário que englobaria a referência a qualquer índio. Na construção dessas referências sonoras aos elementos da música brasileira, Villa-Lobos não parece preocupado com a legitimidade de seus informantes:

para criar a alusão ao índio valem todos os elementos da música universal que sirvam ao papel. Em certo sentido, parece não haver em Villa-Lobos tanta preocupação em construir elementos fidedignos às manifestações brasileiras porque, diferentemente de Bartók, ele *é* ou *se sente* brasileiro a priori. Para usar a analogia do compositor húngaro, parece que Villa-Lobos não se sente intimidado a incorporar estrangeirismos à sua língua musical porque, como falante nativo, ele ressignificará a palavra estrangeira a partir das estruturas de sua própria língua.

Uma das características dessa "língua brasileira nativa" que fala Villa-Lobos, identificada por estudos recentes, dentre os quais destaca-se o de Salles (2009), é a sobreposição de texturas e elementos em camadas. Essa imagem pode ser vista como alegoria da própria sociedade brasileira, multicultural, na qual coexistem diferentes sistemas e estruturas. O que caracteriza a brasilidade, nesse sentido, é a própria falta de uma identidade generalizadora. No segundo movimento do *Choros n. 10*, e possivelmente em outras obras de Villa-Lobos, vemos a superposição de camadas que aludem, isoladamente, a diferentes culturas ou arquétipos de culturas formadoras da identidade brasileira, a exemplo do índio. Esses elementos coexistem na obra, trocando influências entre si mas mantendo suas características individuais, sem que haja a necessidade de imposição ou incorporação total de um sobre os demais para haver uma identidade brasileira *una.*

Assim, paradoxalmente, se Villa-Lobos parte de uma visão romântica sobre a incorporação de elementos nacionais à sua música, considerada ultrapassada pelos modernistas, a forma como ele sobrepõe diferentes texturas com alusões extramusicais em sua obra torna possível ressignificarmos a sua música sob um viés pós-moderno, à luz de teorias sobre cultura posteriores ao período em que o compositor viveu.

O lugar onde as diferentes culturas formadoras da identidade brasileira fisicamente se encontram e coexistem é a cidade. Mesmo que aqui, diferentemente do contexto húngaro, campo e cidade à época de Villa-Lobos não fossem tão claramente definidos por oposição, e por isso os modernistas brasileiros considerassem válida a apropriação musical de alguns elementos musicais urbanos, a cidade, no início do século XX, continua significando o lugar por excelência de contradições identitárias, que Lacerda (2013) reconhece já estarem aludidas na obra de Machado de Assis. Ao integrar profundamente a música popular urbana à sua obra, de maneira despreocupada com a legitimação modernista de cada um de seus elementos, Villa-Lobos transcende – como

Bartók, mas de outra forma – as fronteiras entre local e universal, e quiçá, de forma sugestiva, os paradigmas de sua própria época.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Livraria Martins, 1972. Publicação original de 1928.

ANTOKOLETZ, Elliott. The Music of Béla Bartók: **A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music**. Berkeley, Los Angeles & Londres: University of California Press, 1984.

ANTOKOLETZ, Elliott. **Twentieth-Century Music**. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1992.

ANTOKOLETZ, Elliott; FISCHER, Victoria & SUCHOFF, Benjamin (eds.). **Bartók Perspectives: Man, Composer, & Ethnomusicologist**. Oxford & New York: Oxford University Press, 2000.

ARAUCO, Ingrid. 'Bartók's Romanian Christmas Carols: Changes from the Folk Sources and Their Significance'. **The Journal of Musicology**, Vol. 5, N.2, pp.191- 225, University of California Press, Primavera de 1987.

BABBITT, Milton. "The String Quartets of Bartók". In **The Musical Quarterly**, Vol. 35, No. 3 (Jul. 1949), p. 377-385.

BARTÓK, Béla. **The Hungarian Folk Song** (revised edition by Peter Bartók). Homossassa, Florida: Bartók Records, 2002.

BARTÓK, Béla. "On the Significance of Folk Music (1931)". In SUCHOFF, Benjamin (ed.). **Béla Bartók Essays**. London: Faber & Faber in association with Faber Music Limited, 1976**a**, p. 345-347.

BARTÓK, Béla. "Zoltán Kodály (1921)". In SUCHOFF, Benjamin (ed.). **Béla Bartók Essays**. London: Faber & Faber in association with Faber Music Limited, 1976**aa**, p. 469-480.

BARTÓK, Béla. "Hungarian Peasant Music (1933)". In SUCHOFF, Benjamin (ed.). **Béla Bartók Essays**. London: Faber & Faber in association with Faber Music Limited, 1976**b**, p. 80-102.

BARTÓK, Béla. "The Influence of Debussy and Ravel in Hungry (1938)". In SUCHOFF, Benjamin (ed.). **Béla Bartók Essays**. London: Faber & Faber in association with Faber Music Limited, 1976**bb**, p.518.

BARTÓK, Béla. "Harvard Lectures (1943)". In SUCHOFF, Benjamin (ed.). **Béla Bartók Essays**. London: Faber & Faber in association with Faber Music Limited, 1976**c**, p. 354-392.

BARTÓK, Béla. " Folk Song Collecting in Turkey (1937)". In SUCHOFF, Benjamin (ed.). **Béla Bartók Essays**. London: Faber & Faber in association with Faber Music Limited, 1976**cc**, p. 137-147.

BARTÓK, Béla "The Folk Songs of Hungary (1928)". In SUCHOFF, Benjamin (ed.). Béla **Bartók Essays**. London: Faber & Faber in association with Faber Music Limited, 1976**d**, p. 331-339.

BARTÓK, Béla. "Post-war Music Life in Budapest of February, 1920 (1920)". In SUCHOFF, Benjamin (ed.). **Béla Bartók Essays**. London: Faber & Faber in association with Faber Music Limited, 1976**dd**, p. 460-463.

BARTÓK, Béla. "Introduction to *Béla Bartók Masterpieces for Piano* (1945)". In SUCHOFF, Benjamin (ed.). **Béla Bartók Essays**. London: Faber & Faber in association with Faber Music Limited, 1976**e**, p. 432-433.

BARTÓK, Béla. " The Melodies of the Hungarian Soldier's Songs (1918)". In SUCHOFF, Benjamin (ed.). **Béla Bartók Essays**. London: Faber & Faber in association with Faber Music Limited, 1976**ee** p.50-57.

BARTÓK, Béla. "Folk Song Research in Eastern Europe (1943)". In SUCHOFF, Benjamin (ed.). **Béla Bartók Essays.** London: Faber & Faber in association with Faber Music Limited, 1976**f**, p.33-34.

BARTÓK, Béla " Slovak Folk Music (1924)". In SUCHOFF, Benjamin (ed.). **Béla Bartók Essays.** London: Faber & Faber in association with Faber Music Limited, 1976**ff**, p. 128-129.

BARTÓK, Béla "Hungarian Music (1944)". In SUCHOFF, Benjamin (ed.). **Béla Bartók Essays**. London: Faber & Faber in association with Faber Music Limited, 1976**g**, p. 393-396.

BARTÓK, Béla "Observations on Rumanian Folk Music (1914)". In SUCHOFF, Benjamin (ed.). **Béla Bartók Essays.** London: Faber & Faber in association with Faber Music Limited, 1976**gg**, p.195-200.

BARTÓK, Béla. "The Relation of Folk Song to the Development of the Art Music of Our Time (1921)". In SUCHOFF, Benjamin (ed.). **Béla Bartók Essays.** London: Faber & Faber in association with Faber Music Limited, 1976**h**, p.320-330.

BARTÓK, Béla. "Contemporary Music in Piano Teaching (1940)". In SUCHOFF, Benjamin (ed.). **Béla Bartók Essays.** London: Faber & Faber in association with Faber Music Limited, 1976**hh**, p. 426-430

BARTÓK, Béla. "Hungarian Folk Music (1921)". In SUCHOFF, Benjamin (ed.). **Béla Bartók Essays.** London: Faber & Faber in association with Faber Music Limited, 1976**i**, p. 58-70.

BARTÓK, Béla "Arnold Schoenberg's Music in Hungary (1920)". In SUCHOFF, Benjamin (ed.). **Béla Bartók Essays**. London: Faber & Faber in association with Faber Music Limited, 1976**j**, p. 467-468.

BARTÓK, Béla. “Why and How Do We Collect Folk Music? (1936)”. In SUCHOFF, Benjamin (ed.). **Béla Bartók Essays**. London: Faber & Faber in association with Faber Music Limited, 1976**k**, p. 9-24.

BARTÓK, Béla. “Comparative Music Folklore (1912)”. In SUCHOFF, Benjamin (ed.). **Béla Bartók Essays**. London: Faber & Faber in association with Faber Music Limited, 1976**L**, p.155-158.

BARTÓK, Béla “ The Influence of Peasant Music on Modern Music (1931)”. In SUCHOFF, Benjamin (ed.). **Béla Bartók Essays.** London: Faber & Faber in association with Faber Music Limited, 1976**m**, p.340-344.

BARTÓK, Béla. “The Folklore of Instruments and their Music in Eastern Europe (1911-1931)”. In SUCHOFF, Benjamin (ed.). **Béla Bartók Essays**. London: Faber & Faber in association with Faber Music Limited, 1976**n**, p.239-284.

BARTÓK, Béla. “Mechanical Music (1937)”. In SUCHOFF, Benjamin (ed.). **Béla Bartók Essays**. London: Faber & Faber in association with Faber Music Limited, 1976**o** p. 289-298.

BARTÓK, Béla. “Some Problems of Folk Music Research in East Europe (1940)”. In SUCHOFF, Benjamin (ed.). **Béla Bartók Essays**. London: Faber & Faber in association with Faber Music Limited, 1976**p**, p. 173-192.

BARTÓK, Béla “The Parry Collet ion of Yugoslav Folk Music (1942)”. In SUCHOFF, Benjamin (ed.). **Béla Bartók Essays**. London: Faber & Faber in association with Faber Music Limited, 1976**q**, p. 148-151.

BARTÓK, Béla. “Music Folklore Research in Hungary (1929)”. In SUCHOFF, Benjamin (ed.). **Béla Bartók Essays.** London: Faber & Faber in association with Faber Music Limited, 1976**r**, p. 164-172.

BARTÓK, Béla “Music Folklore (1919)”. In SUCHOFF, Benjamin (ed.). **Béla Bartók Essays.** London: Faber & Faber in association with Faber Music Limited, 1976**s**, p.159-165.

BARTÓK, Béla “Hungarian Peasant Music (1920)”, In SUCHOFF, Benjamin (ed.). **Béla Bartók Essays.** London: Faber & Faber in association with Faber Music Limited, 1976**t**, p. 304-315.

BARTÓK, Béla. “Hungarian Folk Music (1933)”. In SUCHOFF, Benjamin (ed.). **Béla Bartók Essays.** London: Faber & Faber in association with Faber Music Limited, 1976**u,** p. 71-79.

BARTÓK, Béla “Autobiography (1921)”. In SUCHOFF, Benjamin (ed.). **Béla Bartók Essays**. London: Faber & Faber in association with Faber Music Limited, 1976**v** , p. 408-411.

BARTÓK, Béla "Gipsy Music or Hungarian Music (1931)". In SUCHOFF, Benjamin (ed.). **Béla Bartók Essays**. London: Faber & Faber in association with Faber Music Limited, **1976w,** p. 206-223.

BARTÓK, Béla. "The Influence of Folk Music on the Art Music of Today (1920)". In SUCHOFF, Benjamin (ed.). **Béla Bartók Essays**. London: Faber & Faber in association with Faber Music Limited, 1976**x**, p. 316-319.

BARTÓK, Béla. "Folk Song Research and Nationalism (1937)". In SUCHOFF, Benjamin (ed.). **Béla Bartók Essays**. London: Faber & Faber in association with Faber Music Limited, 1976**y**, p. 25-27.

BARTÓK, Béla. "The Relation Between Contemporary Hungarian Art Music and Folk Music (1941)". In SUCHOFF, Benjamin (ed.). **Béla Bartók Essays.** London: Faber & Faber in association with Faber Music Limited, 1976**z** , p. 348-353

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG,1990.

BREUER, János. "Kolinda Rhythm in the Music of Bartók". In **Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae**, T. 17, Fasc. ¼ (1975), pp. 39-58.

BOURDIEU, Pierre. "A identidade e a representação: elementos para uma reflexão crítica sobre a idéia de região". In: BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel / Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989, p.107-132.

COHN, Richard. "Bartók's Octatonic Strategies: A Motivic Approach". In **Journal of the American Musicological Society**, Vol. 44, No. 2 (Summer, 1991), p. 262-300.

COELHO de SOUZA, Rodolfo. **Hibridismo, Consistência e Processos de Significação na Música Modernista de Villa-Lobos**. *ICTUS* (PPGMUS/UFBA), v. 11, p. 151-199, 2010.

COOK, Nicholas. **A Guide to Musical Analysis**. New York, London: W. W. Norton & Company, 1987.

ERDELY, Stephen. "Bartók and folk music" In BAYLEY, Amanda. **The Cambridge Companion to Bartók**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 24-42.

FALQUEIRO, Allan Medeiros. **Síntese do Leste e Oeste: uma análise dos eixos simétricos do terceiro quarteto de cordas de Béla Bartók**. Dissesrtação de mestrado apresentada à Universidade do Estado de Santa Catarina, 2012.

FEATHERSTONE, Mike. **O desmanche da cultura**. São Paulo: Studio Nobel-SESC, 1977, capítulo "Culturas globais e culturas locais". p.123-140.

FERRÃO, Gabriel. "Diatonismo, Pentatonismo, Octatonismo e suas interações no Choros n.10 de Heitor Villa-Lobos: Em busca de uma percepção idiossincrática de modernidade musical". In **Anais do II SImpósio Villa-Lobos**, ECA/USP: meio digital p. 276-291.

FERRAZ, Silvio. “A fórmula da reescritura”. **Sonologia**, v. 1, p. 41-52, 2008.

FERRAZ, Silvio. “Música e Semiótica: mais uma aproximação”. In **Opus**, n 2. Rio de Janeiro, v.4, p.62-79,: ANPPOM/CNPq, 1997.

FRIGYESI, Judit. **Béla Bartók and Tunr-of-the-Century Budapes**. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1998.

FISCHER, Victoria. “Piano music: teaching pieces and folksong arrangements”. In BAYLEY, Amanda. **The Cambridge Companion to Bartók**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 92-103.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Unesp, 1991.

GILLIES, Malcolm. **The Bartók Companion**. London: Faber and Faber, 1993.

_____. **Bartók Remembered**. London, Boston: Faber and Faber, 1990.

GRIFFTHS, Paul. **The Master Musicians: Bartók**. London: J. M. Dent & Sons LTD, 1988.

GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 1988.

GUÉRIOS, Paulo Renato. **Heitor Villa-Lobos o: caminho sinuoso da predestinação**. Curitiba: Edição do Autos, 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HOSBAWN, Eric e RANGER, Terence. **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOOKER, Lynn. “The political and cultural climate in Hungary at the turn of the twentieth century”. In BAYLEY, Amanda. **The Cambridge Companion to Bartók**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, pp. 7-23. Publicação original de 2001.

IANNI, Octavio. **A sociedade global**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2007. Publicação original de 1960.

JAKOBSON, Roman & POMORSKA, Krystyna. **Diálogos**. São Paulo: Cultrix, 1985. Publicação original de 1980.

KÁRPÁTI, János. “Perfect and Mistuned Structures in Bartók's Music”. In Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, T.36, Fasc. 3/4, **Anais do**

International Bartók Colloquium, Szombathely, Julho 3-5, 1995, Parte I, pp.365-380. Publicado por Akadémiai Kiadó.

KIEFER, Bruno. **Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira**. Porto Alegre: Movimento, 1981.

LACERDA, Marcos Branda. "Inspirações étnicas". In FERRAZ, Silvio. **Notas, Atos, Gestos: relatos composicionais de Marisa Rezende, Silvio Feraz, Denise Garcia, Fernando Iazetta, Marcos Lacerda, Rodolfo Caesar, Rogério Costa**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p.19-30.

_____. **Villa-Lobos, os Choros e o Pestana às avessas.** Texto não publicado, gentilmente cedido pelo autor, 2013.

_____. "Aspectos harmônicos do Choros nº4 de Villa Lobos e a linguagem modernista". **Revista Brasileira de Música**, v. 24, p. 276-296, 2012.

LAMPERT, Vera & VIKARIUS, Laszlo (ed.). **Folk music in Bartók's compositions: a source catalog; Arab, Hungarian, Romanian, Ruthenian, Serbian, and Slovak melodies.** Budapeste: Hungarian Heritage House, 2008.

LAMPERT, Vera. "Bartók's Choice of Theme for Folksong Arrangement: Some Lessons of the Folk-Music Sources of Bartók's Works". In **Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae**, T. 24, Fasc. 3/4, Report of the International Bartók Symposium, Budapest 1981, p. 401-409.

LAMPERT, Vera. "Grieg Has To Be Taken Seriously: The Influence of Grieg's Music on Béla Bartók's For Children". In **Grieg in the European Context**. Berlin: 2009.

LENDVAI, Ernö. **Béla Bartók: An Analysis of his Music**. Londres: Halstan & Co. Ltd., Amersham, Bucks, 2009, 3a. ed.. Publicação original de 2000.

LATOUCHE, Serge. **A ocidentalização do mundo**. Petrópolis: Vozes, 1994.

LEOPOLDI, José Sávio. "Rousseau – estado de natureza, o 'bom selvagem' e as sociedades indígenas". In Revista Alceu, v. 2, jan/jun 2002. Rio de Janeiro: PUC/Rio, p.158-172.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970. Publicação original de 1959.

MACHADO, Maria Célia. **Heitor Villa-Lobos: tradição e renovação na música brasileira**. Rio de Janeiro: Francisco Alves/ UFRJ, 1987.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. "Introdução", p. 17-34.

MARIZ, Vasco. **Villa-Lobos: o homem e a obra**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2005 (12a ed.)

MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of music**. Evanston: Northwestern Univ. Press, 1964.

MOLINA, Sérgio Augusto. **Os sistemas conjugados de Béla Bartók: As técnicas de composição empregadas no Quarteto IV**. Dissertação de mestrado em música apresentada à Área de Concentração: Musicologia da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. **O elemento indígena na obra de Villa-Lobos: Observações músico-analíticas e considerações históricas**. Dissertação de mestrado em música, apresentada à Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), 2010.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **O combate entre Cronos e Orfeu: Ensaios de semiologia musical aplicada**. São Paulo: Via Lettera, 2005. Publicação original de 1993.

NETTL, Bruno. **The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts**. Champaign: University of Illinois Press, 2005, 2nd ed.

NÓBREGA, Adhemar. **Os choros de Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. Com VillaLobos. São Paulo: Edusp, 2009.

OLSVAI, I. "West-Hungarian (Trans-Danubian) Characteristic Features in Bartók's Works". In **Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae**, I. 11, Fasc. 1/4, Bence Szabolsci, Septuagenario (1969), pp. 333-347.

PAZ, Ermelinda A. **Villa-Lobos e a música popular brasileira: uma visão sem preconceito.** Museu Villa-Lobos: Rio de Janeiro, 2004[1987].

PEPPERCORN, Lisa M. **Villa-Lobos – The Music: an analysis of his style.** Great Britain: Halstan & Co Ltd, 1991. Publicação original de 1972.

PEREIRA, Flávia Vieira. **As práticas de reelaboração musical**. Tese de doutorado em música, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes – Área de Concentração: Musicologia – da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito para a obtenção do título de Doutor. São Paulo, 2011.

PIEDADE, Acácio. Retoricidade e tópicas na música de Villa-Lobos. In **Anais do II Simpósio Villa-Lobos**. ECA/USP: meio digital, 2012, p. 70-82.

RÁKÓCZI, Istaván. "A construção da imagem do Brasil na Hungria séculos XVII-XVIII). In **Actas do Congresso Luso-Brasileiro Portugal-Brasil: Memórias e Imaginários**. Lisboa, 2007, v. 1, p. 27-36.

ROCHA, José Roberto Franco da. "O Dobrado: Breve Estudo de um Gênero Musical Brasileiro". Artigo sem dada disponível na internet no endereço eletrônico: <xa.yimg.com/kq/groups/17912635/1931934746/name/**dobrado**.pdf>.

ROMERO, Sílvio. Contos Populares do Brasil. São Paulo: Landy Editora, 2ª ed., 2002.

SALLES, Paulo de Tarso. **Villa-Lobos: Processos Composicionais**. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

SADIE, Stanley. **The New Grove – Modern Masters: Bartók, Stravinsky, Hindemith**. New York, London: W. W. Norton & Company, 1984.

SCHNEIDER, David E. **Bartók, Hungary, and The Renewal of Traditions**. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2006.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. São Paulo: EDUSP, 1993.

SEEGER, Anthony. **Why Suyá Sing: a musical anthropology of an Amazonian people.** Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

SIMÕES, Luciana Barbosa. **As Cirandas e as Cirandinhas: Análise e comparação entre os temas folclóricos utilizados por Villa-Lobos em ambos os álbuns**. Monografia apresentada ao Curso de Música da Faculdade Santa Marcelina, 2007.

SOMFAI, László. **Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996.

SOMFAI, László. "Form, Narrative in Béla Bartók's Music". In **Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae**, T. 44, Fasc. 3/4 (2003), pp. 291-303.

STEVENS, Halsey. **The Life and Music of Béla Bartók**. London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1972. Publicação original de 1953.

STRAUS, Joseph. **Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition.** Cambridge, Masachussets, London: Harvard University Press, 1990.

STRAUS, Joseph. **Introduction to Post-Tonal Theory**. Prentice-Hall, 2004 (3rd ed.).

STRAUS, Joseph Nathan. **Introdução à Teoria Pós-tonal.** São Paulo e Salvador: Ed. UNESP e Ed. UFBA, 2013. Tradução de Ricardo Mazzini Bordini.

SUCHOFF, Benjamin (ed.). **Béla Bartók Essays**. London: Faber & Faber in association with Faber Music Limited, 1976.

SUCHOFF, Benjamin (ed.). **Béla Bartók: A Celebration**. Lanham, Maryland & Oxford: Scarecrow Press, Inc., 2004.

SUCHOFF, Benjamin (ed.). **The Hungarian Folk Song by Béla Bartók**. Albany: State University of New York Press, 1981.

SZENDY, Peter. *Listen:* **A History of Our Ears**. New York: Fordham University Press, 2008.

TINÉ, Paulo José Siqueira. **Procedimentos Modais na Música Brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960**. Tese de doutorado em música apresentada à Escola de Cominicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

TONI, Flávia Camargo. **Mário de Andrade e Villa-Lobos**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1987.

TRAVASSOS, Elisabeth. **Os mandarins milagrosos: Arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

TRAVASSOS, Elisabeth. **Modernismo e Música Brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2000.

TYMOCZKO, Dmitri. **A Geometry of Music and Counterpoing in the Extended Common Practice**. Oxfor, New York: Oxford University Press, 2011.

WAIZBORT, Leopoldo. "Os índios de Villa-Lobos" (palestra). **Anais do II Simpósio Villa-Lobos.** ECA/USP: meio digital, 2012, p. 9-17.

WILSON, Paul. **The Music of Béla Bartók**. Yale University Press, 1992.

WISNIK, José Miguel. "Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SEQUEFF, Ênio & WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983, pp.129-191. Publicação original de 1982.

WISNIK, José Miguel. **O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

Outras fontes:

PEREIRA, Edmundo & PACHECO, Gustavo (eds.). **Rondônia 1912: gravações históricas de Roquette-Pinto**. CD da Coleção Documentos Sonoros. Museu Nacional do Rio de Janeiro, s/d.

CD **Pure Springs: Hungarian Folk Tunes and their Arrangements in Works by Bartók & Kodály** (2002). Judit Lukács (prod.). Austria: Hungaroton Records, 2002.

CDs **da coleção Villa-Lobos par lui-même**. EMI Classics, Orchestre National de la Radiodiffusion Française, conduzida pelo compositor, gravação original de 1958.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Partitura: Choros No.10: pour choeur mixte & orchestre.** Paris: Ed. Max Eschig, 1975.

JANDÓ, Jenö, CD **Bartók for Children**, piano solo. Naxos, 2005.

Notas de fim

[i] Texto original: "Folk music will have an immense transforming influence on music in countries with little or no musical tradition."
[ii] Texto original: "But however fresh, pleasing, and ingratiating the new melodies may be, we must none the less affirm that the melodies in the ancient style are, as music, of far greater value. Their formal differentiation, in every aspect, from the ordinary forms of Western Europe, their sublime simplicity, the exotic features of their melodic lines, all bring them much closer to the soul of the musician in search of 'novelty', who, in this field as in many others, will discover the 'new' amid the relics of the past."
[iii] Textos originais: "There in fact exists, in the history of music, listeners who have *written down their listening*."; "[...] the ones who sign their names *inside* the work [...]".
[iv] Texto original: "Arrangement, according to (or *after* Schumann), is thus *a critique of music in music*."
[v] Texto original: "Music composed in the first half of the twentieth century is permeated by the music of the past. Traditional sonorities, forms, and musical gestures pervade even works that seem stylistically most progressive. […] Traditional elements inevitably retain their traditional associations. As a result, they become the locus of a productive musical tension. They evoke the traditional musical world in which they originated, even as they are subsumed within a new musical context. Twentieth-century composers incorporate traditional elements not out of compositional laziness and lack of imagination, and not because those elements fit so seamlessly into their post-tonal musical syntax, but precisely as a way to grapple with their musical heritage. They invoke the past in order to reinterpret it."
[vi] Texto original: The intensity of his interest in Eastern European folk music is, to a significant degree, a measure of the burden on him of the classical tradition."
[vii] Texto original: "The folk music that Bartók so assiduously collected can be interpreted in a variety of ways and thus 'bring about' many different kinds of usages. What it 'brought about' for Bartók was a new structural principle that permitted him to come to terms with the Western art tradition. Bartók's misreadings of the folk tradition permitted his even stronger misreadings of his Germanic predecessors. He found in the folk tradition what he needed to find – a way of organizing music through motivically controlled integration of musical space. He then used this principle to resist and remake the central classical canon."
[viii] Texto original: "As we have seen from the foregoing discussion, those composers who achieved the most in the last decades were not demolishing revolutionaries; indeed, the development of their art has been, on the contrary, based on a steady and continuous evolution."
[ix] Texto original: "And thus we may say: folk music will become a source of inspiration for a country's music only if the transplantation of its motives is the work of a great creative talent. In the hand of incompetent composers neither folk music nor any other musical material will ever attain significance."
[x] Texto original: "So little of written old Hungarian music has survived that the history of Hungarian music cannot be built up without a through knowledge of folk music. It is known that folk language has many similarities with the ancient language of a people. In the musical point of view, it means more to us than to those peoples that developed their own musical style centuries ago. Folk music for these peoples became assimilated into their music, and a German musician will be able to find in Bach and Beethoven what we had to search for in our villages: the continuity of a national musical tradition."
[xi] Texto original: "According to the way I feel, a genuine peasant melody of our land is a musical example of a perfected art. I consider it quite as much a masterpiece, for instance, in miniature, as a Bach fugue or a Mozart sonata movement is a masterpiece in larger form. A melody of this kind is a classic example of the expression of a musical thought in its most conceivably concise form, with the avoidance of all that is superfluous. It is true that this pitiless terseness, as well as the unfamiliar mode of expression of these melodies, result in their not appealing to the average musician or music lover. For the average musician the stereotyped incidentals with which he is already acquainted are the main things in every musical composition. He is only capable of enjoying these incidentals, and has no understanding of the fundamentally essential."
[xii] Texto original: "A study of Bartók's harmonic evolution may well begin with the early Works based on harmonic settings of authentic Eastern-European folk melodies. In December, 1906, after Bartók's first expedition with Kodály to collect and study Hungarian peasant music, the two composers jointly arranged and published *Twenty Hungarian Folksongs* for voice and piano (*Magyar népdalok*). Already the modalities of the tunes show evidence of a weakening of traditional dominant-tonic relations."
[xiii] Texto original: "It is not a merely coincidence that folk song research and musical culture, based on the elements of folk songs, flourished in Hungary to such a remarkable degree. Hungary is practically the geographical centre of Estern Europe and, with her different nationalities before the first world war, offered a miniature picture of the great variety of Eastern Europe inhabited by so many national groups."
[xiv] Texto original: "[…] later immigration, some of it encouraged by István (Saint Stephen), the first king of Hungary, brought in Germans and ither minority groups, including Ruthenians, Romanians, Slovenes, and

Croats. István, together with his father, Géza, was largely responsible for the Christianization of Hungary […] With the advent of Christianity, remains of the pagan period – literature and music, for example – quickly disappeared; in the plainsong period that followed, few indications of any indigenous music are to be found."

[xv] Text original: "During this whole period, after the introduction of Christianity in the eleventh century, the cultivated music of Hungary was that of western Europe, plainsong and Protestant hymnody leading the way. For centuries the Church armed itself against the infiltration of Hungarian secular music with its pronounced Eastern characteristics, but nevertheless the secular style ultimately colored the music of the Church. There are rather obvious disparities: the monody of all music, the modal and pentatonic melodic structure of the Magyar tunes as opposed to the diatonic major-minor system, the melismatic fioritura of the Eastern melodies."

[xvi] Texto original: "[…] a national style of instrumental dance music. Its antecedents are the 'Ungaresca' dances of the sixteenth and seventeenth centuries, preserved in colletions both within and outside of Hungary, and the continuous existence of the type was attested in latter written sources. The eitghteenth-century *verbunkos* shared certain features with contemporary Western music (e.g. periodic-structure, triad and tonic/dominant-based and melodic turns) but had some unique characteristics as well (predominance of dotted whythms, descending note-pairs, cadential syncopation, ornaments attached to long notes). We know very little about the early development of the *verbunkos* of the romantic era. It is not clear with which segment of the society and in which geographical area it originated, and it is uncertain how much of a role the growing number of Gypy musicians had in its evolution. By the end of the nineteenth century the *verbunkos* appears to have been known to all strata of society. Several modern folk dances derive from the *verbunkos*, and its characteristic ornamental, rhythmic, and melodic figures are recognizable in virtually all forms of instrumental music among the peasantry. *Verbunkos* penetrated into Hungarian and foreign art music; it was a style well known in the West, as can be seen in the *verbunkos* topoi in Haydn, Mozart, and Beethoven. In Hungary throughout the nineteenth and twentieth centuries, the list of Hungarian composers who wrote piano compositions, symphonies, and chamber pieces in the *verbunkos* style includes Bihari, Csermák, Lavotta, Rózsavölgyi, Mosonyi, Erkel, Liszt, Bartók, and Kodály."

[xvii] Texto original: "No significant native composer arose in Hungary until the nineteenth century. The musical culture of the country was weakened by the migration of more and more foreign musicians, especially Germans, who were particularly strong in Pozsony, Kassa, and Kolozsvár. Hungarian musicians wrote in German style, and the early nineteenth century, characterized by Bihari, Csermák, and Lavotta, was dilettante in spirit. With the awakening of a national consciousness as a consequence of the romantic movement, Hungary produced her first important composer, Ferenk Erkel."

[xviii] Texto original: "They typically have four musical lines arranged symmetrically, the last line often being the exact repetition of the first. The first and last lines usually employ a lower range, and the second or third line reaches the melodic clímax. The lines are usually longer than those of the old-style folk songs and use a much larger ambitus. *Magyar nóta* is less symmetrical than new-style folk song, and its melody is often based on a harmonic progression similar to those in romantic music. Even though *magyar nóta* belonged mostly to the urban middle class and new-style songs were to be found more frequently among the peasants, both groups of songs circulated throughout the country."

[xix] Texto original: "[...] gradually replacing the peasant musicians of more traditional and more tipically amateur solo instruments, such as the bagpipe. The repertoire of the Gipsy string ensembles included mainly dances and instrumental renditions of vocal pieces.

Thus several developments coincided: the use of professional ensembles became regular and almost indispensable for social gatherings in the more wealthy villages and in urban restaurants; and Gypsies came to monopolize instrumental music, passing it on as a hereditary profession. By the end of the century, professional music making – that is, music making for remuneration as a servisse to patrons practiced by a trained and more or less closed group – was associated almost with Gypsies in the domain of popular music to the extent that the designations 'gypsy' (*cigány*) became a synonym or professional musician. As professional entertainers, Gypsi musicians were extremely flexible, and their style naturally depended largely on the taste of their patrons. But however great the diferences might have been, there existed – or so it was thought – an idiossincratic gypsy manner of performance that was best represented by the style of the urban ensembles. For Hungarians, this *cigányzene* (gypgy music) embodied quintessential Hungarian music."

[xx] Texto original: "Hungary had the misfortune to have been invaded and occupied by the Turks in the first half of the sixteenth century. The occupation lasted about two hundred years and it included the capital, Budapest, and the most important part of the country. The continuous struggle during the Turkish occupation, and the war of liberation – which brought not only freedom but also much destruction on the part of the liberating Austrian army – followed by Halbsburgian oppression for Hungary, was not at all

favorable for the development of civilization, especially in music. We had some troubadours or minstrels; some could even notate their invented melodies in a certain primitive fashion. But, on the whole, their activities were not of any great consequence. Our peasants, of course, only were able to hold fast to their traditional stock of melodies, for their living conditions were somewhat similar to those of the French peasants prior to the French Revolution. In fact, the educated class in Hungary, consisting of counts, barons, and gentry, did not care for the peasants very much; on the contrary, they despised the peasant class and regarded it as good only for the production of laborers, indeed, for serfs for their landed properties.
At the beginning of the nineteenth century, musical conditions changed slightly for the better. Some of our big landowners founded their own house orchestras, for instance, the famous Count Esterházy who had Joseph Haydn as house of family composer for many years. Then Liszt appeared, discovered what he called to be gipsy music, which was however Hungarian urban music propagated by gipsy bands, and wrote his Hungarian Rhapsodies based on such material. Our educated people enthusiastically acclaimed these rhapsodies as well as, for instance, Berlioz's orchestral scoring of the *Rákóczi March*. The next emergence was that of Franz Erkel, opera composer, who mingled in his work the then contemporary Italian practice style with characteristics of Hungarian urban-gipsy music. In other words, Erkel's is a hybrid style of composition. His works are still performed in Hungary, but he was and is absolutely unknown abroad. Everybody believed that the time had come to create an indepentend, national Hungarian art music. The endeavors that followed, however, did not fulfill this ardent desire. In the second half of the nineteenth century, some composers toiled toward the development of the Hungarian urban-gipsy style but without permanent success. Others became admirers of Wagner. This admiration, in itself, was not bad; on the contrary, it was a very laudable effort to be up-to-date in music. Really bad, however, was that some of these admirers developed into servile imitators of Wagner. They wrote operas in which the most hackneyed phrases – the offal of the Wagner style – were used throughout. This procedure, in itself, was very bad; indeed, absolutely useless, and it would have been the same in any other country. From the Hungarian point of view it was positively harmful, because the Wagnerian spirit was the absolute antithesis of anything that could be conceived of as Hungarianism in music. So it could not even serve as a basis for further development. Other composers turned to Brahms and imitated his style, which, although totally different from the Wagner style, again was too German in its character, and could not serve as a starting point for us. These were the circumstances and conditions – rather deplorable conditions – at the end of the century.
The leading personalities of our educated classes, however, more and more were urging the creation of a Hungarian musical style. They had in mind something similar to the achievements of the Czech composers Smetana and Dvorák, the Norwegian Grieg, or, especially, the Russians. Plenty of discontent and urging were there, but nobody had the slightest idea what to do or how to begin. The Hungarian rural peasant music was still totally unknown, still to be discovered."

[xxi] Texto original: "What chiefly matters is human relationship with the peasants – staying in the villages, living with them, observing their life, experiencing their art and their music on the spot as they are recreated day by day. This Kodály and I could do. For myself I consider the unforgettable hours we spent with those people the happiest ones of my life. "

[xxii] Texto original: "In this sense, the gentry played the role that the peasant had palyed in the romantic notion of 'folkk.' Instead of the peasantry, the gentry passed for the best guardians of national identity. The real character of the peasants had no place in this concepto f Hungarianness. As a class, the peasants were of little importance in public life, and the peasant question was believed to have been solved forever with the abolition of serfdom. Yet in reality the lifestyle and the standard of living of the peasantry had hardly changed. [...] Against the class of peasant stood that of the 'gentleman' (*úr*) – as members of all noble and non-noble segments of the middle class were called. Between peasants and 'gentlement' the barrier was insuperable; the higher classes despised the peasat, who in turn regarded them with deep suspicion, if not with hostility. [...] In the eyes of the gentry the peasants were a miserable, dirty, and uncultured mass. To call someone 'a peasant' was an insult; it implied a lack of education, good manners, and sensibility. Nor did mosto f the intelligentsia sympathize with the peasantry: in their view peasants embodied the provincialismo that hindered the cosmopolitan progressive cities. "

[xxiii] Texto original: "It seems presumable that the Hungarian peasant, whose inferior musical organization would render him less conscious of the imperfectionsof his singing, seized upon the melodies which he heard the Bohemians [i.e. gipsies] perform, as a sort of windfall. Leaving a primitive life undisturbed by any physical agitation, his own voice generally remained sufficiently fresh for the purpose of singing them; and it is quite natural that they should have spread, especially when assimilated with words of his own language.
The existence of songs not appropriated at the same time would thus be completely ignored, especially as their gipsy text would confine their use to the Ziganes exclusively; so that when, as is probable, they were

taken over one by one by the instrumentalists (who soon caused their purely vocal character disapear), it was no longer possible for us to recognize them under the luxuriance of their new elaboration."

[xxiv] Texto original: "[...] the romantic image of the peasant persisted. In fact, there was a growing interest in peasant culture, especially since peasant art was expected to infuse new blood into national art."

[xxv] Texto original: "[...] including Hungarians, Slovakians, Romanians, various German groups [...], Serbians, Croatians, Slovenians, Bulgarians, Armenians, Ruthenians, Jews, and Gypsies."

[xxvi] Texto original: "During most periods of Hungarian history, to be Hungarian meant simply to be an inhabitant of the Hungarian state and had no ethnic implications: a Hungarian (*hungaricus*) was not necessarily of Hungarian ethnicity (*magyar*). For some of the intellectuals of the twentieth century, including Bartók, such a traditional image of the state remained a political ideal. This thought was at the background of his ethnomusicological and compositional aspirations: for him, 'Hungarian national music' had to be based on the folk musico f all major ethnicities of the country.

However, by the late nineteenth century such an atitude clashed with the opinion of the majority, who asserted the Hungarian's natural right to supremacy among the surroungind nations. Conservatism in the legal system and in social questinos merged in this ideology, and the oppression of the nationalities was an integral parto f it. This natinoalism proclaimed the Hungarian gentry's to 'original right' for leadership of its 'original territory', which it had conquered in the tenth century and ruled since the state of the first Hungarian kink, Saint Stephen. Nobility now became the 'historical class' (as if the peasantry had not been 'historical' as well), and Hungary became the 'empire of Saint Stephen.' Just as the various nationalities were deemed alien to Hungarian territory, the newly developed classes were alien to traditional Hungarian society. Industrialism, urbanismo, and in general all bourgeois values and modern ideologies came under attack as anti-Hungarian: none of these had a precedente in history, so they were considered incongruous with the Hungarian character."

[xxvii] Texto original: "Bartók's family reflected some of the ethnic diversity of the country. His mother, Paua Voit Bartók, was ethnically German, though she spoke Hungarian fluently; his father, Béla Sr., considered himself thoroughly Hungarian, though his mother was from a (Roman Catholic) Serbian family. […] Tallián describes how the senior Bartók assumed some of the social airs of the petty nobility [gentry]: he 'created for himself – arbitrarily, as far as is know – a gentry rank with the title Szuhaföi … even design[ing] a coat of arms'. His contradictory professional and social ambitions reflect the contradictions of the time. His composer son was also drawn at times to the family's presumed noble rank: he signed his adolescent manuscript with the name 'Béla von Bartók' […]"

[xxviii] Texto original: "Yet Budapest also proved too German for Bartók's tastes. Bartók and Kodály, who both arrived in Budapest from the countryside just before the turn of the century, were frustrated by the extent to which German was still the language of culture, particularly musical culture. Many prominent musicians in Budapest, including many of the Academy's faculty (e.g. János Koessler (born Hans, 1853-1926), their composition teacher) barely spoke Hungarian, and German was the preferred language of most of the predominantly German and Jewish audience as well."

[xxix] Texto original: "Everyone, on reaching maturity, has to set himself a goal and must direct all his work and action toward this. For my own part, all my life, in every sphere, always and in every way, I shall have one objective: the good of Hungary and the Hungarian nation. I think I have already given some proof of this intention in the minor ways which have so far been possible to me."

[xxx] Texto original: "This chance discovery brought to the young composer the realization that there was an autochthonous Magyar music of which he, like most of his compatriots, was entirely unaware."

[xxxi] Texto original: "The incident marking the turning point in Bartók's career and motivating him to take up folksong collection occurred in the summer of 1904 at Gerlice puszta, where he heard for the first time an authentic Transylvanian folk tune sung by a young maid. He wrote to his sister, 'I have now a new plan: I shall collect the most beautiful Hungarian folk songs and raise them to the level of art songs by providing them with the best possible piano accompaniment'."

[xxxii] Texto original: "An artwork is born when its original idea first presents itself, and that first idea already contains the entire piece. Any elemento that does not belong solely to the piece has a potential or pointing to elements outside the realm of the artwork."

[xxxiii] Texto original: "True art does not elicit fiery emotions; it is a cool and pure structure whose effect no the mind is not immediate byt elevating and lasting."

[xxxiv] Texto original: "The phenomena had to do with the unchanging and permanently valid reality that transcended the sujective ego of the artist. Discovery in art had to emerge from a search to see deeper into reality, to recognize what is objective and essential."

[xxxv] Texto original: "Simplicity was both at the beginning anda t the end of the road in the development of artistic expression.. at the beginning of the road stood folk art, as the expression of a primordial, oceanic consciousness of oneness with the universe, a feeling of wholeness without conflict. [...] Opposed to this

primordial stage of expression stood the simplicity of arworks. The artist was supposed to arrive at a higher level of simplicity through the increasing sophistication and complexity of feelings; this simplicity was the final outcome of a complex process."

[xxxvi] Texto original: "At all events it is a noteworthy fact that artistic perfection can only be achieved by one of the two extremes: on the one hand by peasant folk in the mass, completely devoid of the culture of the town-dweller, on the other by creative power of an individual genius. The creative impulse of anyone who has the misfortune to be born somewhere between these two extremes leads only to barren, pointless and misshapen works. When peasants or the peasant classes lose their naïvety and their artless ignorance, as a result of the conventional culture, or more accurately half-culture, of the town-dwelling folk, they lose at the same time all their artistic transforming power."

[xxxvii] Texto original: "As the French say, *Les extrêmes se touchent*. The highest degree of perfection is to be found, on the one hand, in the achievement of a great artistic genius, and on the other hand, in the creations of the illiterate peasant, as yet untouched by urban civilization."

[xxxviii] Texto original: "Peasant music, in the strict sense of the word, must be regarded as a natural phenomenon; the forms in which it manifests itself are due to the instinctive *transforming power* of the community entirely devoid of erudition. It is just as much a natural phenomenon as, for instance, the various manifestations of Nature in fauna and flora."

[xxxix] Texto original: "The view that particular melodies were invented by particular peasants . . . has never been substantiated by a single observed instance, and besides, is scarcely acceptable on psychological grounds."

[xl] Texto original: "Folk music, strictly speaking, comprises in the broadest sense all the melodies which subsist or have subsisted in the peasant class, in a certain *time and space*, as a quite spontaneous expression of their musical instincts. In a stricter sense it is the entirety of the melodies which, linked this way to peasant life, presents a certain *unity of musical style*."

[xli] Texto original: "*Peasant music of this kind is nothing but the outcome of changes wrought by a natural force whose operation is unconscious in men who are not influenced by urban culture.* The melodies are therefore the embodiment of an artistic perfection of the highest order; in fact, they are models of the way in which a musical idea can be expressed with utmost perfection in terms of brevity of form and simplicity of means. . . . A melody of this kind is *a classic example of the expression of a musical thought in its most conceivably concise form, with the avoidance of all that is superfluous*."

[xlii] Texto original: "Of course many other (foreign) composers, who do not lean on folkmusic, have met with similar results [that have been described in my music] at about the same time – only in an intuitive or speculative way, which, evidently is a procedure equally justifiable. The difference is that we created through Nature, for: the peasant's ar tis a phenomenon of Nature. . . . As a negative example of what I mean, the Works of Schoebnerg may be mentioned. He is free from all peasnat influence and his complete alienation from Nature, which of course I do not regard as a blemish, is no doubt the reason why many find his Works wo difficult to understand."

[xliii] Texto original: "As far as I am concerned, I must say that the time devoted to this work [collecting folk music at the peasant villages] constitutes the happiest part of my life and that I would not exchange it for anything."

[xliv] Texto original: "Contrary to the naïve opinion of many people, the so-called 'genuine Hungarian sentiment' is an insufficient basis for the detection of pure types; indeed, it is not a matter of sentiment, but of science."

[xlv]Texto original: "Some twenty to twenty-five years ago well-disposed people often marvelled at our enthusiasm. How was it possible, they asked, that trained musicians, fit to give concerts, took upon themselves the 'subaltern' task of going to into the country and studying the music of the people on the spot. What a pity, they said, that this task was not carried out by people unsuitable for a higher type of musical work. Many thought our perseverance in our work was due to some crazy idea that had got hold of us."

[xlvi]Texto original: "I should, in fact, stress one point: in our case it was not a question of merely taking unique melodies in any way whatsoever, and the incorporating them – or fragments of them – in our works, there to develop them according to the traditionally established custom. This would have been mere craftmanship, and could have led to no new and unified style. What we had to do was to grasp the spirit of this hitherto unknown music and to make this spirit (difficult to describe in words) the basis of our works. And just in order to righly grasp the spirit of this music, was it so supremely important for us to be able to carry on the collection of these melodies ourselves, in person."

[xlvii] Texto original: "Any varian ought to be pronounced 'distorted' in relation to another one, from a similar viewpoint."

[xlviii] Texto original: "I can positively declare that the science of music folklore owes its present development to Thomas Edison."

[xlix] Texto original: "It is considered and indispensable condition of modern folk music research to record with a phonograph or gramophone. Only that material thus collected is to be considered authentical from the scientific viewpoint. No matter how experienced the collector is, certain fine details (cursory gliding tones, *glissandi*, subtle value relationships) cannot be notated. Another reason, moreover, is that these trifles – which at first seem imponderable – change with each presentation of the iterated melody: the principal tones are static, but the minute ornaments will differ every time. (…) A considerable amount of collecting time is thus saved."

[l] Texto original: "For his collecting excursions Bartók used an Edison phonograph, enabling him to preserve on wax cylinders every nuance of the performance and later to study the tunes at leisure, notating them from the record, playing them over and over (often at slow speed) to capture each tiny detail. The work sheets of the period, several of which are in the author's collection, show the meticulous accuracy Bartók demanded: the original notation is in black ink, with numerous corrections and variants overwritten in green, modifications in pitch and every fluctuation in rhythm or ornamentation painstakingly indicated."

[li]Texto original: "By means of this micro-acoustic method slight details can be perceived; details which are entirely unnoticeable when played in the ordinary way. Thus the problem presents itself whether to publish such melodies in two forms, in a micro-acoustic transcription as well as in a normal one."

[lii] Texto original: "We poor scholars of those Eastern countries had to economize on time, on planks, on expenses, on everything. So we generally had to confine ourselves to the recording of the first three or four stanzas, even of ballads as long as forty to fifty stanzas, although we knew quite well that every piece ought to be recorded from the beginning to end. [...] Theoretically, every piece, however long it be, could have been recorded without any interruption (the singer, of course, had to rest after a few hours' singing). I have some melancholy recollections of our worries and troubles, when, after each two-and-a-half minutes of singing, the business had to be stopped, the ready record taken off, the new plank put on, and in the meantime, the singer generally forgot where he left off."

[liii] Texto original: "Every year of delay means an irreplaceable loss of cultural values. The explored genres of more or less exotic folk music seem to give rise to an incomparably greater interest on the part of composers than do, for example, ethnographic collections with artists or folk texts with writers. We are therefore concerned here not only with achievements in terms of purely scientific issues, but also with those which have a stimulating effect on composers."

[liv] "We had, furthermore, 'ceremonial' – I would almost say 'ritual' songs: wedding songs, harvesting songs (thus, a kind of actual work song), laments, certain kinds of Christmas songs (whose text fragments point even to pagan times), jesting songs 'to banter a couple', children's songs and play songs, respectively."

[lv] Texto original: "The greater part of the collected treasure, and the more valuable part, was in old ecclesiastical or old Greek modes, or based in more primitive (pentatonic) scales, and the melodies were full of most free and varied rhythmic phrases and changes of tempi, played both *rubato* and *giusto*. It became clear to me that the old modes, which had been forgotten in our music, had lost nothing of their vigour. Their new employment made new rhythmic combinations possible. This new way of using the diatonic scale brought freedom from the rigid use of the major and minor keys, and eventually led to a new conception of the chromatic scale, every tone of which came to be considered of equal value and could be used freely and independently."

[lvi] Texto original: "It seems that the influence of Eastern Europe has transformed a fortuitous beginning by a weak beat of the phrase into a beginning by a strong beat."

[lvii] Texto original: "The vigorous rhythms and effervescent jollity of these melodies are apparently more consonant with the spirit of the times than the old-fashioned coloring and part melancholy, part fantastic character of the old tunes. Perhaps it is these very peculiarities of the new songs that explain the great attraction they possess for the young people […]".

[lviii] Texto original: "[...] are relatively the most widespread among our so-called educated classes."

[lix] Texto original: "Nowadays the new songs are, so to speak the only musical assets of the Hungarian peasant: they are sung chorally (always *unisono* only) during work or on the march (soldiers, returning workers). These songs serve as dance music, too, played by the village gipsy, and also as melodies of the above-mentioned jesting songs ('to banter a couple')."

[lx] Tradução nossa: "Certainly there is much charm, even animation in these new product of the Hungarian folk music. But if it is a question of appraising them by comparison with the old-style folk music, we cannot but prefer the latter to modern music, because these serious melodies have so full and impressive a melancholy. The creative imagination of musicians is incomparably better enriched by this old music, which is so unusual and so exquisitely reserved, than by the light, easily-approached gaiety of the modern music."

[lxi] Texto original: "Art music in folk music style contains melodies whose composers were musicians infected with city culture, though for the most part dilettanti. Such composers mingle, in their melodies,

musical patterns of Western Europe with certain peculiarities of the peasant music style of their homelands. When melodies of this sort spread and take root among the peasants, they become peasant music in the wider sense (and their form usually perfects itself during this process!). Art music in folk music style – although it contains much of interest and value – does not attain to absolute perfection in the majority of instances. There is a good deal of ordinary stuff in it, probably owing to a lack of taste in the composers and to the borrowing of musical commonplaces from the west of Europe. On the other hand every single melody of the peasant music in the narrower sense is perfection itself – a classical example of how the musical thought can be expressed in the most ideal manner with the simplest means and in the most finished form."

[lxii] Texto original: "To start without preliminaries, I should like to state that what people (including Hungarians) call 'gipsy music' is not gipsy music but Hungarian music; it is not old folk music but a fairly recent type of Hungarian popular art music composed, practically without exception, by Hungarians of the uper middle class. But while Hungarian gentleman may compose music, it is traditionally unbecoming to his social status to perform it 'for money' – only gipsies are supposed to do that."

[lxiii] Texto original: "Gipsies pervert melodies, change their rhythm to 'gipsy' rhythm, introduce among the people melodies heard in other regions and in the country heard of the gentry – in other words, they contamine the style of genuine folk music."

[lxiv] Texto original: "In the folk song, text and music form an indivisible unity. Gipsy performance destroys this unity because it transforms, without exception the vocal pieces into purely instrumental ones. This alone suffices to prove the lack of authenticity in gipsy rendering of music, even with regard to popular art music."

[lxv] Texto original: "Popular art music melodies generally lack the absolute perfection so very characteristic of pure folk music. It might be attributed to the influence of this popular art music that the higher art music of the nineteenth century shows a considerable preference for banalities."

[lxvi] Texto original: "Within this contexto of controversy, Bartók's Discovery of peasant music has political significance. Bartók's atitude was by no means intentionally political. His ethnomusicological thesis was presented in a scholarly manner and the results of his research were, in essence, independente of aesthetic and political considerations. [...] As Bartók's correspondence shows, at the beginning of the collecting Project he only envisioned a large number of new melodies in the style of the *magyar nóta*, and the role of the peasants was merely to provide further new examples. This project would have been in accord with official politics. But Bartók and Kodály discovered that certain elements of peasant music – were idiosincratic to the peasant culture and did not form parto f any generally known national music. Not that collectors before Bartók and Kodály had missed all these tunes. But it was a Discovery that there existed, among the peasants, not just a few more examples of tunes in a shared Hungarian style but a repertoire and performing style entirely dissimilar to those of gypsy music and *magyar nóta*. [...] The emphasis, for Bartók, was on the fact that the national culture was not unified [...]. He realized that, even within the peasantry, there existed various styles and substyles. What mattered, however, was that there did exist a style known only to the peasants."

[lxvii] Texto original: "The fundamentally new elemento in Bartók's atitude was the recognition of the 'otherness' of peasant society. The awareness of the peasantry as a social entity of its own, with a culture alien to the upper classes, made Bartók's place the emphasis on the separateness of his art from folk music. Its difference from any style he had known forced him – unlike any composer of the romantic era – to approach folk music as a resource for reshaping his own style. Hungarianness in musical style could no longer be considered a given, a birthright. It belonged to the culture of 'the other,' anda n outsider had to approach it with respect and had to labor to understand it."

[lxviii] Texto original: "In short, we are still far from being ready for a start. Work, learn, work, learn, and a third time work and learn: thus we can get somewhere. If we compare the folk music of Hungary with that which I know of other peoples, it far surpasses that in expressiveness and variety. A peasant who could compose melodies like one of those enclosed, if he were lifted out of the peasant class as a child and somewhat educated, might create distinguished, valuable things. Unfortunately, it is seldom that a Hungarian peasant pursues a scholarly career. Our intelligentsia is almost exclusive of foreign derivation names. But only the cultured can comprehend art in the higher sense. And now our gentry lack the capacity; there are exceptions, but as a whole they are unwilling to accept a national art. A real Hungarian music can originate ony if there is a real *Hungaria* gentry. Even the Budapest public wil have nothing to do with it; we have a haphazardly heterogeneous German-Jewish group, most of them living in Budapest. It's a waste of time trying to educate it in the national spirit – much better to educate the Hungarian provinces [...]"

[lxix] Texto original: "This circle of intelectuais embraced anything it judged meaningful to modern life. It was the only milieu in Hungary that accepted Bartók, Ady, [...] giving them a context for their art in spite of and emphatically against the leading opinion of the country as a whole. [...] Rarely did a 'national

composer' meet with such hostility and unfair criticismo as Bartók's did from the official cultural establishment in Hungary. But nowhere else in Europe could he find such an enthusiastic, almost fanatically devoted and supportive audience as the one that surrounded him in Budapest."

[lxx] Texto original: "So, the start for the creation of the 'New' Hungarian art music was given, first, by a through knowledge of the devices of old and contemporary Western art music: for the technique of composition; and, second, by the newly-discovered rural music – material of incomparable beauty and perfection: for the spirit of our works to be created."

[lxxi] Texto original: "But in every case it is of the greatest importance that the setting that serves as a frame to the melody should be derived from the musical character of the melody, from qualities which are openly apparent or latent in it, that is, the melody and all additions should create the impression of complete unity."

[lxxii] Texto original: "With us modern Hungarians, the case is a different one. We felt the mighty artistic power of the rural music in its most undisturbed forms – a power from which to start, from which to develop a musical style imbued even to the slightest details with the emanations from this virgin source. This was, as I would put it, a totally new musical outlook – or, to use the German technical term, it was a new *Weltanschaung.* Our reverence for the Eastern strictly rural music was, so to speak, a new musico-religious faith. We felt that this rural music, in those pieces which are intact, attained an unsurpassable degree of musical perfection and beauty, to be found nowhere else except in the great works of the classics. Incidentally, our adoration was not limited to rural music alone. It encompassed, as well, rural poetry and rural decorative art – or, as I would put it in a single phrase, it extended to rural life as a whole, unspoiled by urban civilization."

[lxxiii] Texto original: "Many people think it a comparatively easy task to write a composition around folk melodies. A lesser achievement at least than a composition on 'original' themes. Because, they think, the composer is relieved of part of the work: the invention of themes.

This way of thinking is completely erroneous. To handle folk melodies is one of the most difficult tasks; equally difficult if not more so than to write a major original composition. If we keep in mind that borrowing a melody means being bound by its individual peculiarity we shall understand one part of the difficulty. Another is created by the special character of a folk melody. We must penetrate into it, feel it, and bring it out in sharp contours by the appropriate setting. The composition round a folk melody must be done in a 'propitious hour' or – as is generally said – it must be a work of inspiration just as much as any other composition."

[lxxiv] Texto original: "Even the most abstract works, as for instance my string quartets, where no such imitations appear, reveal a certain indescribable, unexplainable spirit – a certain *je ne sais pas quoi* – which will give to anyone who listens, and who knows the rural background, the feeling: 'This could not have been written by any but an Eastern European musician'."

[lxxv] Texto original: "What is the meaning of inherent simplicity? And should this imply only the use of the simplest chords as background? These critics were merely obsessed by a fixed idea derived from the character of West-European folk music. Their way of argumentation runs something like this: a folk melody has, as in inherent harmonic basis, mostly the three principal triads (I, V, and IV), and, in consequence, only these triads should be used as accompaniment. However, in fact, there is a great difference between West-European and East-European structure, thereby allowing in its harmonization a much more extended liberty. But even the melodies of West-European character, having inherent allusions to the tonic and dominant triad, present possibilities of exquisite harmonization, however, which the composer must have the gift to find."

[lxxvi] Texto original: "The only artist in Hungary to use folk culture for its motivic resources *and* as 'original material,' a source for the 'phenomena', and the only artist able to integrate it entirely into his personal style within the framework of organicism, was Bartók. The enthusiasm of the modernista circles for Bartók's art sprang from the recognition that it encompassed their ideal of folk-based, organicist, Hungarian modern art."

[lxxvii] Texto original: "Before going on, I would mention one important difference, in relation to folk music influences, between Zoltán Kodály works and my own music. Kodály's music language is exclusively based on Hungarian folk music. My own, however, is in general based on East-European folk music, and includes Hungarian, Slovakian, and Rumanian influences (and so on). Occasionally, it may be even tintured with oriental (for instance, Arabic) influences."

[lxxviii] Texto original: "Kodály studied, and uses as source, Hungarian rural music almost exclusively, whereas I extended my interest and love also to the folk music of the neighboring Eastern European peoples and ventured even into Arabic and Turkish territories for research work. In my works, therefore, appear impressions derived from the most varied sources, melted – as I hope – into unity. These various sources, however, have a common denominator, that is, the characteristics common to rural folk music in its purest sense. One of these characteristics is the complete absence of any sentimentality or exageration of

expression. It is this which gives to rural music a certain simplicity, austerity, sincerity of feeling, even grandeur – qualities in which the works of the lesser composers became more and more deficient during the Romantic period of the nineteenth century. Apart from the great lessons we acquired from the classics, we learned most from those uneducated, illiterate peasants who faithfully kept their great musical inheritance and even created, in a so-to-speak mysterious way, new styles."

[lxxix] Texto original: "Pure folk music begins to exert an overwhelming influence on our higher art music only at the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth. The works of Debussy and Ravel should be considered the first ones on which the folk music of Eastern Europe and Eastern Asia exerted a permanent and, to some extent, leading influence. This influence is still more decisive in the works of the Russian, Stravinsky and the Hungarian, Kodály: the *oeuvre* of both composers develops from the pure folk music of their country to such an extent that the former can be considered almost an apotheosis of the latter (as, for instance, Stravinsky's *Sacre du Printemps*). This should be noted: it is not a question here of the mere use of folk melodies or the transplantation of single phrases therefrom; a deep comprehension of the spirit of the respective folk music, difficult to put into words, manifests itself in these works. This influence is therefore not limited to single works; the results of the respective composer's entire creation are impregnated with this spirit."

[lxxx] Texto original: "There they distinguished carefully between the two points of view in the publication of folksongs:the one ethnological, its purpose being the scientific comparison of folk material in order to determine its origins and its relationship to its own and other cultures; the other practical, to make folksongs available to the freater public in a form suited to performance. [...] In this first publication, however, the concern of the two composers with making the folksongs accessible led them – for the only time, let it be said – to make certain modifications in the tunes themselves, especial int he omission of the ornamentation which plays so idiomtic a part in the performance of the Hungarian peansat. Years afterward, in the preparation of a second edition (1938), they rectified their early error so far as possible, restoring the ornaments in a few of the songs."

[lxxxi] Texto original: "[...] soon became the leading organ of modern art, accomodating virtually all significant literay figures of the era. It contained articles treating social, cultural, and philosophical issues, as well as reviews of theather productions, exhibitions, and Hungarian and foreign Works of history, philosophy, and the arts. Its regular contributors included, besides those who also published in *A Hét*, Mihály Babits, Béla Balázs, Lajos Hatvany (um barão judeu que também patrocinava o jornal), Grigyes Karinthy, Menyhért Lengyel (the author of the texto f Bartók's *Miraculous Mandarin*), Anna Lesznai, György Lukács, Szigmond Móricz, e Géza Csáth (one of the first music critics of Bartók and Kodály). [...] The jornal and the cultural evenings organized around it (where Bartók performed several times) constituted a real aliance of the modernists who were called the *Nyugat* circle. More than a forum for literature, for literature, *Nyugat* became a magnetic force and the symbolic center of modern culture."

[lxxxii] Texto original: "With the new scores Bartók entered a new phase. The spell of Strauss began to dissipate, though it was a potent elemento still for many years. A re-evaluation of the music of Liszt, which Bartók had rejected because of its meretricious decoration, gave him an insight into compositional procedures that were to become importante to him; and he discovered in 1907, through Kodály's interest, the music of Debussy, in which he found similarities to Hungarian peasant music. These resemblances he attributed to influences of eastern European folksong, especially Russian, and it is clear now that Debussy's music was indeed colored by that of Russia [...]

In many ways, however, [Bartók] was ahead of his contemporaries. The piano music of 1908 shows experimentation with bitonality, dissonante counterpoint, chords in intervals other than thirds, somewhat before the Works of Stravinsky and Schoenberg in which these devices first came to general notice."

[lxxxiii] Texto original: "In their attempts to establish themselves as composers, both Bartók and Kodály met with rebuff after rebuff in Budapest, and they became increasingly impatient. Despite their hope of revivifying the concert music of their country, there were times when it seemed a hopeless task."

[lxxxiv] Texto original: "Nor was he content merely to publish the results of his research without pointing out its significance for the future of Hungarian art music. As early as 1911, in an article for the periodical *Aurora*, he took to task certain diletante musicologists who had written earlier of the 'characteristic properties' of Hungarian music, who 'wanted to define something of which there was still no trace.' He accused them of reversing the natural order of things, in which practice precedes theory, and of accepting the music of Bihari, Lavotta, Csermák, Rózsavögyi, and Pecsenyánszki, gipsy in origin, as manifestations of a peculiarly Hungarian style; and criticized the 'critics' for their condemnation of music incorporating the modal elements of peasant music, and thus not falling into the major-minor-chromatic system of western Europe."

[lxxxv] Texto original: "We Hungarian students of musical folklore have, as have our colleagues in the kindred branches of learning (general folklore and ethnography), weighty reasons for restricting ourselves to the

peasant class for source material. As a matter of fact, we consider ourselves scientists not unlike the researchers in the natural sciences, for we choose for our subject of investigation a certain product of nature, peasant music."

[lxxxvi]Texto original: "As his interests led him to the investigation of the music of other ethnic groups, he broadened the scope of his publications, both musical and literally. While Kodály preferred to study only the music of the Magyars, funding his compositional style upon it, Bartók became gradually more international in his viewpoint, allowing himself to become involved in the music of the Slovaks and Romanians, not only as a scientific investigator but as a composer also. A considerable number of transcriptions around 1915 were based upon Romanian tunes: the piano Sonatina, the Romanian Folk Dances from Hungary, the *Colinde* (Romanian Christmas Songs), and some unpublished vocal and choral setings; and besides the second part of *For Children* there were other compositions, mostly choral, that used Slovakian themes. Bartók reached the conclusion that the richest folk music came from groups whose heritage was impure, groups that had rubbed elbows with other national or racial groups over a considerable period of time. [...] The avoidance of foreign influence, he concluded, whether deliberate or not, leads to stagnation; enrichment of folk music result from the absorbtion of such influences."

[lxxxvii] Texto original: "Then came the outbreak of war, which – apart from general human considerations – hit me very hard because it put an end to my work. Only a small part of Hungary remained open to my studies and I worked there under hampered conditions until 1918."

[lxxxviii] Texto original: "A musical directorate was founded (Dohnányi, Kodály and Bartók) and to its care was commited the guidance of the entire musical life. The artists mentioned, although not avowed Comunists, accepted this mission for several reasons: on the one hand they hoped for an improvement of general conditions, and on the other, were desirous of preventing any acts of force that might endanger music life and of cutting the ground from under the feet of ungifted musical parvenus."

[lxxxix] Texto original: "From 1918 on, when the possibilities of further collecting were, so to speak, reduced to zero, we concentrated our efforts on the scientific treatment (that is, classifying according to a certain system, and so forth) – which had already been under way – of the material collected to date. This scientific examination produced important results concerning the Hungarian, Slovak, and Rumanian material. (I wish to note parenthetically that the Rumanian material at our disposal originated exclusively from the territory of Old Hungary.)"

[xc] Texto original: "During the next fifteen years he was to publish five importante ethnological Works in book form, besides numerous articles in periodicals; these Works form a corpus of the greatest significance [*Erdélyi magyarság népdalok* (with Kodály), 1923; *Die Volksmusik der Maramures*, 1923; *A magyar népdal*, 1924; *Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje*, 1934; *Die Melodien der rumänischen Colinde*, 1935. For editions in other languages, see the bibliography] in the examination of the Magyar and related peoples."

[xci]Texto original: "The first of these Works, completed in Rákoskeresztur in 1918, is a study of material collected in Maramures between 15 and 27 March 1913, representing 365 songs and instrumental melodies form a collection which had already reached a total of around 3.500 tunes. Types represented include the Christmas songs (*colinde*), laments (*bocete*), ballads (*doïne* or *hore*), and dance tunes. The Transylvanian collection, in which Kiodály collaborated, is of slighter proportions, with only 150 melodies; but the Hungarian volume of 1924 is somewhat more extensive, with 320 tunes and an exhaustive analysis of the characteristics of Hungarian peasant song." (Stevens, 1972: 67).

[xcii] Texto original: "For the *Dictionary of Modern Music and Musicians*, published in 1924 under the editorship of A. Eaglefield-Hull, Batók prepared articles on Hungarian folk music, musical instruments, opera, pantomime, and ballet, as well as on Romanian and Slovak folk music; he contributed brief biographical sketches of numerous Hungarian musicians (significantly leaving that of Liszt to Calvocoressi); and he was a member of a committee that met several times under the general chairmanship of Granville Bantock to write the article on harmony."

[xciii] Texto original: "There is a long and detailed letter in which Bartók describes the Congress of Humanistic Sciences he attended in Geneva in the summer of 1931. The list of participants included some of the most brilliant names in European arts and letters: Thomas Mann, Paul Valéry, Karel Čapek, Gilbert Murray."

[xciv] Texto original: "admitting candidly that it was done 'on account of the Money,' and because of the possibility of many performances and broadcasts."

[xcv] Texto original: "Bartók resolutely demanded that his own music not be broadcasted where it might be heard in Italy or Germany, notwithstanding the loss of performance fees his decision entailed. Keeping his music from political associations was of primary importance."

[xcvi] Texto original: "During all this period the situation of Hungary became increasingly precarious. For Bartók, 1936 and 1937 were, it is true, rather productive from the creative standpoint: in the former he

wrote the Music for String Instruments, Percussion, and Celesta, [...] and he followed it with the Sonata for Two Pianos and Percussion. In addition to these, he began the Violin Concerto which Zoltán Székely had commissioned, though this was not to be completed until the end of 1938."

[xcvii] Texto original: "With the seizure of Austria, the owners and editors of Universal-Edition were turned out, and the AKM (Authors, Composers, and Publishers), which collected performance fees, was entirely 'Nazified'. Kodály and Bartók were both members; together with the German composers they received questionnaires about their ancestry and allegiance, asking, 'Are you fo German blood, related race, or non-Aryan?'"

[xcviii] Texto original: "They live peacefully side by side, each speaking his own language, following his own customs, taking it for granted that his neighbor, speaking another language, does the same. An overwhelming proof of this is offered by the words of the lyric songs, the mirror of the people's soul. It is hard to find among these words any thought expressing animosity towards other nationalities."

[xcix] Texto original: "The right type of peasant music is most varied and perfect in its forms. Its expressive power is amazing, and at the same time it is devoid of all sentimentality and superfluous ornaments. It is simple, sometimes primitive, but never silly. It is the ideal starting point for a musical renaissance, and a composer in search of new ways cannot be let by a better master. What is the best way for a composer to reap the full benefits of his studies in peasant music? It is to assimilate the idiom of peasant music so completely that he is able to forget all about it and use it as his musical mother tongue."

[c] Texto original: "No matter how artificial it first seems to begin the grouping according to section cadence, we observe from practice that this method best shows a large part of the variants and the analogous structures of the melodeis otherwise not easily recognizable. The second, third, and so forth categories, used as a method of subdivision, are still somewhat variable; each needs further improvement by observing the principle of proceeding from lower to higuer tones and from simpler to more complex forms."

[ci] Texto original: "Even at the beginning of our exploration of Hungarian peasant music we were rather surprised to find the common major and minor scales absent for the most part, especially in what seemed to us to be the most genuine folk melodies. Instead, we found the five most commonly used modes of the art music of the Middle Ages, and besides these, some others absolutely unknown from modal music, and furthermore, scales with seemingly oriental features (that is, having augmented second steps)"

[cii] Texto original: "If in the material collected in a certain village different modes (for example, authentic major or minor scales, plagal major or minor scales, with Phrygian cadence, with the so-called semi-cadence, in imaginary thirds, and so forth) appear in the melodies, we should try to have the singers perform such melodies in a certain order without pause, with the choice of pitch determined by them (which, after all, we ought to leave to them). We can ascertain by this procedure whether the singers feel a certain relation between different modes. For example, if a melody in a major scale is sung with the end tone c1, and the subsequent one with a semi-cadence ending on d1, it demonstrates that the end tone of the second melody was actually felt subconsciously as the second degree of the first melody's scale. The feeling for an authentic-plagal relationship is indicated when a melody in an authentic scale is sung with the end tone c1, the subsequent one in a plagal scale whose end tone is g1, and so forth."

[ciii] Texto original: "The melodies move on different diatonic scales, the majority of them on the so-called Aeolian and Dorian modes; the Phrygian and Mixolydian modes are met less frequently; the major and minor scales are almost completely missing."

[civ] Texto original: "A second striking feature ot these ancient melodies is the evident or the more or less disguised pentatonicism ('*Fünfstufigkeit'*) of their melodic line; that is, the scale on whih these melodies profess is a minor scale (exclusively the descending for of the so-called melodic minor scale) whose seconds and sixths are missing. Hence it only had five degrees which, supposing G as a key signature, are: *g1 b1b c2 d2 f2* (never *f#!*) and *g2* (also *f1*). It is clear that this scale is incompatible with the usual tonic-dominant cadence on account of *f2* (instead of *f#*) as the seventh degree; in general the 'dominant' *d2* does not play at all the dominant function well known from European art music. A further peculiarity of this scale is that not only the third and fifth have to be considered as consonances, but the interval of the seventh, too. On the whole, any intervallic relationship among the five degrees is a consonant one. It frequently happens that the originally missing second and sixth degrees (the latter as minor or major third) are touched on, of course only as a passing tone (on a weak beat) or as an ornamental tone. We often meet leaps of a fourth in the melody line; a circular movement around the central point (*b1b c2 d2*); it is also conspicuous that the first half of the melody progresses mostly in the upper half of the scale, and that the melody line lowers only in the second half, toward the tonic."

[cv] Texto original: "[…] the melodies present the possibility of the following cadence: [F-Bb-D → G-Bb-D]. Indeed, many of the melodies may have the most simples 'harmonization': one single chord (that is, one and the same chord) during the whole melody. […] In a major or minor melody a similar procedure is hardly conceivable. Because of the equal importance of the above-named degrees of the pentatonic scale, it

follows that in pentatonic melodies the modal diminished seventh takes on the character of a consonant interval. This fact, as early as 1905, led me to end a composition in *f#* minor with the chord: *f# a c# e*. Hence in the closing chord the seventh figures as consonant interval. At that same time a close of this kind was something quite out of the ordinary. (Only in works by Debussy of approximately the same period could a parallel case be found, namely, the following closing chord: *a c# e f#*)."

[cvi] Texto original: "The final chord of the movement is [F#-A-C#-E-F#] which is a simultaneous resonance of all four (or five) tones of the motive: a condensed form or the same, to a certain extent, a vertical projection of the previous horizontal form. This result is obtained by a logical process, and not, as many objectors believed, through sheer whimsicality. The incentive to do this was given by these pentatonic melodies. When the consonant form of the seventh was established, the ice was broken: from that moment the seventh could be applied as a consonance even without a necessarily logical preparation."

[cvii] Texto original: "We so often heard these intervals as of equal value in the succession, that nothing was more natural than that we should try to make them sound of equal importance when used simultaneously. […] The frequent use of fourth-intervals in our old melodies suggested to us the use of fourth chords. Here again what we heard in succession we tried to build up in a simultaneous chord."

[cviii] Texto original: "The anhemitone pentatonic scale, with its peculiar leaps because of the missing second and seventh degrees, is the very opposite of the chromaticized heptatonic scale used, for instance, in Wagner's music. So we took it – quite subconsciously – as the most suitable antidote for the hyperchromaticism of Wagner and his followers."

[cix] Texto original: "Pentatonic melodies are very well imaginable with a most simple harmonization, that is, a single chord as a harmonic background."

[cx] Texto original: "Melodies in such an archaic style can very well be provided also with the most daring harmonies. It is an amazing phenomenon that just the archaic features will admit of a much wider range of possibilities in harmonizing and treating melodies or themes of the pentatonic kind, than would be the case with the common major or minor scale modes. The tonic and dominant degrees lurking in the latter, impliyng tonic triads and dominant chords, mean – in a certain way – a handicap for our action."

[cxi] Texto original: "[…] the typical structure of these ancient melodies: for isometric melody lines, main caesura in the middle (between the second and third melody lines); generally eight-syllable underlying text lines, the melody lines for the most part have different melodic content."

[cxii] Texto original: "The structure of these melodies also verifies their age: the four parts of the melody designated melody lines – corresponding to the four verses of the stanza, where each verse had an identical number of syllables – are, for the most part, different from each other; accordingly, their construction is hardly architectonic. This structure is the absolute opposite of the architectonic form of Western folk and art melodies, a form resulting from a much more complicated and far superior development."

[cxiii] Texto original: "The first and second melodic phrases, on the one side, and the third and fourth on the other, are in closer connection, so that after the second melodic phrase a main caesura separates the melody into two principal parts. To be sure, in certain tunes the first and second melodic phrases have the same content, and in others the third and fourth; and even a special form occurs in which the first and second melodic phrases are identical with the third and fourth, except that the latter are a fifth lower in pitch than the former [...]. The closing tone of the first part (that is, of the second melodic phrase) of the melody is usually the third (*b1b*, as reckoned from the fundamental, *g1*); less often the prime or the fifth (*g1* or *d2*). [...] With regard to further peculiarities of the melodies we may mention that the first two or three melodic phrases are preferably pitched in the higher register (between [Bb-G]), and only the fourth phrase falls to the lower tonic register."

[cxiv] Texto original: "Melodies in the new style: "The majority of the melodies move on the notes of the Aeolian and major scales. The Dorian and Mixolydian scales are not infrequently found. The minor scale occurs only sporadically, in melodies of less popular character. The Phrygian scale is completely missing. Variations of two different scales might occur in the same melody. Chromatic tones are rare."

[cxv] Texto original: "As to the melodic line, we can still easily detect the influence of the old pentatonic scale in certain patterns of the Dorian and Aeolian modes. However, the major scale is met often enough. The Mixolydian scale is not too uncommon; the Phrygian is less frequent."

[cxvi] Texto original: "The character of the major scale in this group (just as in the preceding groups) is identical with the major character of the art music of Western Europe; the leading of the melodies is influenced by the tonic-dominant chord connection. Even in the quite numerously represented melodies in the Mixolydian scale the same phenomenon is noticeable; these seem to be that species of major melodies which close on the dominant."

[cxvii] Texto original: "Thirty to forty years ago they were cultivated exclusively by young people; very old people did not even know them – an almost certain proof of their novelty."

[cxviii] Texto original: "Although the recent melodies have also originated on Hungarian soil, it seems that their 'more modern' form […] is proof of a certain Western European influence."
[cxix] Texto original: "It is very interesting to note that we can observe the simultaneous use of major and minor thirds even in instrumental folk music. Folk music is generally music in unison; there are areas, however, where two violins are used to perform dance music: one plays the melody and the other plays accompanying chords. And rather queer-sounding chords may appear in these pieces […]"
[cxx] Texto original: "As the result of superposing a Lydian and Phrygian pentachord with a common fundamental tone, we get a diatonic pentachord filled out with all the possible flat and sharp degrees. These seemingly chromatic degrees, however, are totally different in their functions from the altered chord degrees of the chromatic styles of the previous periods. A chromatically-altered note of a chord is in strict relation to its non altered form; it is a transition leading to the respective tone of the following chord. In our polymodal chromaticism, however, the flat and the sharp tones are not altered degrees at all; they are diatonic ingredients of a diatonic modal scale."
[cxxi] Texto original: "First is the *parlando-rubato*, that is, free, declamatory rhythm without regular bars or regular time signatures. Its nearest equivalent in Western European art music may be found in recitative music; Gregorian music probably had a similar rhythm. Second is the more or less rigid rhythm, with regularly set bars, generally in 2/4 time. In certain types, change of measure may occur – which leads in some cases to seemingly complicated rhythms."
[cxxii] Texto original: "I also mention the quite incredible rhythmic variety inherent in our peasant melodies. We find the utmost conceivable free, rhythmic spontaneity in our *parlando-rubato* melodies; in the melodies with a fixed dance rhythm the most curious, most inspiring rhythmic combinations are to be found. It therefore goes without saying that this circumstance pointed the way to altogether novel rhythmic possibilities for us."
[cxxiii] Texto original: "[…] schema of eight equal eights, the last eight (or the penultimate one) is augmented by a *fermata*. Yet it is only infrequently that one hears such a simplified (perhaps 'primitive') pattern, and then never in actually uniform eights. In this case the eights also have only *approximately* the same length, they are rhythmically fitted to the underlying text, and the character of the performance if also rather to be compared to a recitative. This kind of performance is, to the best of my knowledge, lacking in German folk music. On the other hand, besides Hungary, it is also to be found in East Europe among the Slovaks, Rumanians, and Yugoslavs (perhaps other nations, also)."
[cxxiv] Texto original: "This kind of musical recitation is in a certain relation to that created by Debussy in his *Pelléas et Mélisande* and in some of his songs which were based on the old French *recitativo.* This recitation is in the sharpest possible contrast to the Schoenbergian treatment of vocal parts in which the most exaggerated jumps, leaps, and restlessness appear."
[cxxv] Texto original: "The difference between them and the regular 2/4 is not essential; it is rather a derivative difference. In fact, 5/8 can be explained as a doubling of one of the eights in a 2/4 measure, and 7/8 as a doubling of one of the eights in a 3/4 measure."
[cxxvi] Texto original: "The point of departure for the evolution of the new style is found in the eleven-and-ten-syllable verse-lines of the old style. Its rhythm likewise probably originated from the rhythm of these melodies by the doubling of time values, by the doubling of rhythmic forms, and by interpolations. Hence, in the new songs, we often find, instead of the original eleven or ten text-syllables, sixteen, seventeen, or even more (with a corresponding number of tones) in one verse line. Through the lenghtening or shortening of certain originally equal time-values, the alternation of different measures in one and the same melody line occurs very often, as for instance, 4/4 + 2/4 + 4/4, or 3/4 + 2/4 + 3/4, and so forth."
[cxxvii] Texto original: "The discrimination between short and long vowels is perhaps less perceptible when the words are spoken at normal speed. In slower and more emphatic pronunciation, however, it immediately appears and creates that peculiar 'dotted' rhythm, even in common speech."
[cxxviii] Texto original: "What is most striking to the foreigner is their so-called 'dotted' rhythm […], and so forth, a strict dance or march tempo, which, in the meanwhile, eventually changes, strophe by strophe. The change is conditioned by the relative length of the text syllables in the subsequent strophes. It should be added here that the Hungarian metrics are not based on the length or shortness of the syllables but o their accent or lack of accent; the sequences of syllables with or without accent do not result in antique metrical feet but in those of another kind. Nevertheless, three important factors are not to be neglected: 1. contrary to the German rule of accentuation, in the Hungarian language there can be a short, accented syllable and also a long, unaccented one; 2. every word has the accent on the first syllable; 3. a linguistically-accented syllable can coincide with an unaccented beat and conversely (though with certain restrictions)."
[cxxix] Texto original: "What mostly interest us in the rigid rhythm kind were the changes of measure. I had fully exploited these possibilities already in my earliest works, and later perhaps even with some exaggeration. [...] But composers of other countries also used the same device, though in a different

manner. It seems that the trend toward frequent changes of measure is one of the internationally-characteristic features of the twentieth century."

[cxxx] Texto original: "Rumanian and Slovak folk songs show a highly interesting treatment of the tritone (the first, in a sort of Mixolydian mode with minor sixth, the others, in a Lydian mode) as may be seen in the following examples: […] These forms brought about the free use of the augmented fourth, the diminished fifth, and of chords such as [F-B-D] and [G-C#-F#].
Through inversion, and by placing these chords in juxtaposition one above the other, many different chords are obtained and with them the freest melodic as well as harmonic treatment of the twelve tones of our present-day harmonic system."

[cxxxi] Texto original: "Among the fundamental characteristics of the old style is a pentatonic scalar basis for the melodies, with ocasional transformations of the later into the Dorian, Phrygian, or Aeolian mode. Among the fundamental characteristics of the new style is a heptatonic modal basis for the melodies, including Dorian and Aeolian scales with strong pentatonic inflections, and Mixolydian, Phrygian, and even major scales sometimes strongly felt. The Lydian mode, which is strongly characteristic of certain Slovak melodies, is never foung in these old Hungarian melodies."

[cxxxii] Texto original: "The first one bears a key signature of four sharps (as used for C sharp minor) in the upper staff and of four flats (F minor) in the lower one. This half-serious, half-jesting procedure was used to demonstrate the absurdity of key signatures in certain kinds of contemporary music. After carrying the key signature principle *ad absurdum* in the first piece, I dropped its use in all the other Bagatelles and in most of my following works as well. The tonality of the first Bagatelle is , of course, not a mixture of C sharp minor and F minor but simply a Phrygian colored C-major."

[cxxxiii] Texto original: "Peasant melody is a very elastic material; its external form, being without an essential basis, is unstable even in the case of one and the same individual. Then one hears any given melody sung several times in succession by the same person, one will generally notice certain slight alterations in the rhythm, sometimes even differences in pitch. It is a fair assumption that some of these unessential changes have become established in the course of time, or even that alterations of an essential character have been standardized by use."

[cxxxiv] Texto original: "But even in that case there will be an irreplaceable superiority, for which there is no substitute, of the live music over the stored, canned music. This substitute is the variability of live music. That which lives changes from moment to moment; music recorded by machines hardens into something stationary. It is a well-known fact that our notation records on music paper, more or less inadequately, the idea of the composer; hence the existence of contrivances with which one can record precisely every intention and idea of the composer is indeed of great importance. On the other hand, the composer himself, when he is the performer of his own music, does not always perform his work the same way. Why? Because he lives; because perpetual variability is a trait of a living creature's character. Therefore, even if one succeeded in perfectly preserving with a perfect process of a composer's works according to his own idea at a given moment it would not be advisable to listen to these compositions perpetually like that. Because it would cover the composition with boredom. Because it is conceivable that the composer himself would have performed his compositions better or less well at some other time – but in any case, otherwise."

[cxxxv] Texto original: "On account of their peculiar *parlando-rubato* rhythm, the notation of a part of the Hungarian melodies presents such difficulty that even thoroughly trained musicians can scarcely cope with them without previous indispensable practice."

[cxxxvi] Texto original: "The notation of folk songs must reflect as faithfully as possible their characteristic features. […] Often, the collector goes to a peasant house in the morning, without the phonograph, and notates eight to ten melodies: he returns in the afternoon with the phonograph, and record them on cylinders. At that time he whistles the already-notted melody so that the performer should remember the tune which he had sung. Such methods usually causes great astonishment in the audience: 'How quickly the gentleman has learned our tunes!' In fact 'the gentleman' has neither learned nor memorized them; he simply reads them from the notations made in the morning. (It should be noted that whenever we do not reproduce the melody exactly, the village singers will not be able to identify them.)"

[cxxxvii] Texto original: "They embody the irreplaceable documents of melodies transmitted exclusively by oral tradition from a bygone era, from the time of the beginnings of recorded sound, before the wide permeation of mass media."

[cxxxviii] Texto original: "Yet, one has to keep in mind that for Bartók, the recording did not represent the only or definite document of a melody. Just as with a specific interpretation of a piece of art music, the folk recording is also the rendition of a certain singer at a particular time with the unavoidable eventualities and imperfections of a single performance. For this reason, Bartók upheld the absolute necessity of notating the melodies on the spot, based on a hearing of several performances, because these notes allowed him to correct the errors of the recorded version."

[cxxxix] Texto original: "(1) Errors, such as wrong notes, rhythms or skipped measures in the performance [...] (2) The octave break is a rather frequent occurrence in performances: if the singer (usually a woman) started the song on too high or too low a note, she was compelled to transpose those parts of the melody which were out of the range of her voice. [...] However, every such occurrence is noted int he remarks on the sound recordings. (3) Differences of rhythm, most typically dotted rhythm (mainly short-long) as against even rhythm in the sung and transcribed melody [...] (4) Occasionally, the text of the recordings is different from what we know from the composition because Bartók opted to use the subsequente stanzas rather than the first [...] At times he took the text from another song [...] (5) Sometimes the arrangement borrows portions from variants of the seleted melody. [...] (6) In a number of cases, there were no recordings made of the melody that Bartók singled out for his compositions. Whenever available, the recordings of more or less close variants were substituted on the CD in these cases [...]"

[cxl] Texto original "Yet even these late revised versions could potentially be considered when studying the sources of the folksong arrangements because their details and peculiarities were deeply impressed into Bartók's memory even though he recognized the importance of putting them on paper only at a later time."

[cxli] Texto original: *"Endlich etwas wirkich neues"*

[cxlii] Termos originais: "Occupation futile, dénuée de sérieux ; fadaise"; "Somme insignifiante ou, ironiquement, très importante"; "Chose, action sans gravité ; vétille"; Composition de caractère léger (Beethoven en a composé trois cahiers)."

[cxliii] Texto original: "It is a well-known fact that the Viennese classical composers were influenced to a considerable extent by folk music. In Beethoven's Pastoral Symphony, for instance, the main motive of the first movement is a Yugoslav dance melody. Beethoven obiously heard this theme from bagpipers, perhaps even in Western Hungary; the *ostinato*-like repetition of one of the measures, at the beginnning of the movement, points to such an association."

[cxliv] Texto original: "It is interesting that during the period when Bartók was breaking new ground in his own musical language and in musical folklore, he was also occupied with the preparation of editions of the classics such as J. S. Bach, Mozart and Beethoven. These editorial tasks were used as a testing ground for some of his new ideas about piano touch and sound."

[cxlv] Texto original: vide nota de fim acima.

[cxlvi] Texto original: "In these, a new piano style appears as a reaction to the exuberance of the romantic piano music of the nineteenth century; a style stripped of all unessential decorative elements, deliberately using only the most restricted technical means. As later developments show, the Bagatelles inaugurate a new trend of piano writing in my career, which is consistently followed in almost all of my successive piano works, with more or less modifications […]"

[cxlvii] Texto original: "With both of us [Bartók / Kodály] our works fall into two categories – (1) those in which folk tunes are used altogether or predominantly as thematic material, and (2) those with original themes. In the first category belong, among others, the pieces written with pedagogical purposes – my piano pieces *For Children*, my Duos for Two Violins, and most of Kodály's children's choruses, and so forth. The most outstanding works in this classification are *Spinning Room* and *Háry János*. Both by Kodály, and both stage works, they are veritable apotheoses of the Hungarian rural music of all ages, just as Stravinsky's *Sacre du printemps* and *Les Noces* are a glorification of Russian folk music."

[cxlviii] Texto original: "Already at the very beginning of my career as a composer I had the idea of writing some easy works for piano students. This idea originated in my experience as a piano teacher; I had always the feeling that the available material especially for beginners, has no real musical value, with the excepton of very few works – for instance, Bach's easiest pieces and Schumann's *Jugendalbum*. I thought these works to be insufficient, and so, more than thirty years ago, I myself tried to write some easy piano pieces. At that time the best thing to do would be to use folk tunes. Folk melodies, in general, have great musical value; so, at least the thematical value would be secured. The following sixteen pieces are some of those piano pieces based on folk tunes. (…) These sixteen pieces are taken from my work entitled 'For Children', which contains about eighty pieces. I wrote them in order to acquaint the piano-studying children with the simple and non-romantic beauties of folk music. Excepting this purpose, there is no special plan in this work.

More than twenty years later, I again turned to this problem. But now I approached the work with a different definite plan. My idea was to write piano pieces intended to lead the students from the very beginning and through the most important technical and musical problems of the first years, to a certain higher degree. This determined programme involves a very strict proceeding: there must be no gaps in the succession of the technical problems which have to follow each other in a very logical order. Of course, the realization of such a plan could hardly be based on folk music; it would have been quite impossible to find folk melodies for every technical or musical problem. So, I decided to write pieces on entirely original themes. The whole collections, about 150 pieces, is entitled *Mikrokosmos*."

[cxlix] Texto original: "The first work in which Bartók's folksong reseach appears in a consistente stylistic codification if the series of piano pieces called *For Children*. These pieces are based on Hungarian and Slovakian folksongs, many of them children's songs or games and therefore at least partly familiar to the young pianists they were intended. The method Bartók has employed in the setting of these tunes is generally to keep the melodies intact, repeating them once or twice with a varied accompaniment, occasionally with episodic material to set them off. The harmonies are usually simple through by no means conventional; the composer is not disposed to super-impose harmonies of western European style upon these eastern songs, but, as he has indicated, tries to devise suitable harmonic support from the characteristic intervals of the melodies themselves, sounding simultaneously intervals traditionally heard in succession. Sevenths may be used as concords, being melodically of equal value with thirds and fifths in pentatonic melodies; chords in fourths may be derived from the frequent melodic fourths in Magyar peasant tunes. By means of procedures such as these, harmonic progression is made meaninful while avoiding the clichés of many folksong settings; and Bartók discovered that the simpler the melody, the more complex might be the harmonization. [...] The value of these pieces lies in their accessibility to Young and unprejudiced musicians, who can begin playing after a [p. 115] minimum of previous study, and will find in them music which retains its interest long after the problems it poses have been successfully resolved. Few of them offer any serious technical difficulties; on the other hand, the musical demands are great."

[cl] Texto original: "Some people believe it is easier to write a transcription than an original work, perhaps because in a transcription part of the job – the invention of themes – has already been done by somebody else. To the contrary, it is my belief that in some cases the use of a given theme presents greater difficulty because of the restriction given by it. In any case, in order to write a good transcription, the composer must have creative imagination at his disposal as well, quite as much as in the writing of an original work. When the restrictions of using the simplest means are put on the composer, the difficulty increases. For, generally, restrictions demand greater mastery of technique."

[cli] Texto original: "Edison invented the *phonograph* which records sound on a horizontal cylinder by means of a diaphragm mounted in a parallel position – that is, also horizontally – so that the signals are engraved into the groove in a vertical direction. The gramophone, on the other hand, has its diaphragm positioned at a right angle to a horizontal disk – that is, vertically – so that the signals engraved in the groove are lateral in direction. That is the main difference between the phonograph of older times and the world-wide distribute gramophone of today.

"Originally the emanating sound waves were picked up from their source by means of a horn. It is thus quite understandable that this procedure could not produce perfect records when the simultaneous recording of many sounds produced by sources in different places (as, for example, when recording orchestral music) is involved. About ten years ago the microphone, electric wiring, and sound amplification replaced the horn. The results are incomparably better but still not entirely satisfactory. First of all, the microphone (or, rather, the recording diaphragm) is still insensitive to certain sounds of high frequency and thus is unable to record certain overtones. Consequently the tone of some instruments is distorted. It is, secondly, still imperfect with regard to recording the extreme dynamic intensities, the pianissimo and the fortissimos. Thirdly, when the recording of a great number of sound sources is reproduced, the dimensional quality of sound is missing.

Although the very best gramophone records can never replace the original performance from an aesthetic point of view, they still must be considered as a surrogate. The role of the gramophone is more important from the pedagogic and scientific point of view. It offers the possibility for composers to pass on to the world their compositions not only as musical scores but in the form of their personal appearance or in a presentation which conforms to their ideas. The above-mentioned few deficiencies might impair the full aesthetic enjoyment of the reproduction, but such deficiencies mean very little to the scientific researcher in comparison with those immortalized in their totality on gramophone records. […]"Records offer us the further great advantage of listening to and studying them [the phonographs] when the machine is set at half speed, at a very slow tempo, just as if we were to examine objects through a magnifying glass. It is evident that in this way we can observe much smaller features pertaining to a performance."

[clii] Texto original: "By the way, the occurrence of pentatonism has importance in the establishment of relationships only when it occurs in conjunction with similarity in the structure of the melodies."

[cliii] Texto original: "Stravinsky's *Sacre du Printemps* is one of the best examples of the intensive permeation of art music by genuine peasant music. The work, in spite of its extraordinary verve and power, fails to be completely satisfying. Under the influence of the danger of yielding to a broken mosaic-like construction which is sometimes disturbing and of which the effect is enhanced by his peculiar technique, monotonous as it becomes by repetition and by its practice of as it were automatically superimposing several chord-sequences of varying length, in constant repetition, without regard to their consonances. It is not the

Russian peasant music that we must blame for this, but the composer lack of grasp and power of organization."

[cliv] Textos originais: "Therefore our music, I mean the new Hungarian music, is always based on a single fundamental tone, in its sections as well as in its whole. And the same is the case with Stravinsky's music." ; "By the way, much mischief was done in the worship of polytonality or bitonality. Some composers invented a hackneyed-sounding diatonic melody in, let us say, C, and added a very hackneyed accompaniment in F#. It sounded queer, and the misled public said, 'Oh, this is a very interesting, very modern and daring music.' Such artificial procedures have no value at all. Incidentally, much of Stravinsky's music, and also of my music, looks as if it is bitonal or polytonal. Therefore, the pioneers of polytonality used to regard Stravinsky as one of their fellow polytonalists. Stravinsky, however, deliberately denies this circumstance, even in such exterior features as orthography."

[clv] Texto original: "The reviewer's second statement challenges the possibility of collecting conscientiously 371 melodies during a four-week period even with the aid of a phonograph. The collector's answer is that even more material can be collected in a suitable season, particularly in winter when all the villagers are at home. During the winter one can work from morning till night."