

Gustavo Frosi Benetti

**Ruptura e regionalismos:  
o modernismo musical no Rio Grande do Sul (1926-1945)**

Passo Fundo, março de 2011

Gustavo Frosi Benetti

Ruptura e regionalismos:  
o modernismo musical no Rio Grande do Sul (1926-1945)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo como requisito parcial e final para a obtenção do grau de mestre em História sob a orientação do Prof. Dr. Gerson Luís Trombetta.

Passo Fundo

2011

Aos meus pais, Isabel e Ermes.

Agradeço ao meu pai, pelo gosto e pela voz; à minha mãe, pelo exemplo e pela objetividade, à Bianca pela compreensão e cumplicidade; aos meus irmãos Lisiane e Guilherme, pelo incentivo e disponibilidade; ao Lucca, pela inspiração; ao meu orientador Gerson Trombetta, pela confiança e pela imensa contribuição à pesquisa; aos amigos Carlinhos Tabajara, Diego Granza, Flávio Oliveira, Gérson Werlang, Joaquim Santos, Raimundo Cruz, Roberto Thiesen e Rodrigo Freitag, pela troca de ideias; à UFMA pela experiência profissional; à UPF pela concessão da bolsa de estudos; enfim, a todos os que de forma implícita perceberam-se neste breve parágrafo.

## **RESUMO**

O início do século XX, na música erudita, foi marcado por propostas inovadoras. O questionamento da figura da resolução nas composições seria responsável pelo surgimento de inúmeras tendências de vanguarda, contrapostas aos modelos tradicionais. O modernismo musical seria caracterizado por uma reavaliação e ampliação do sistema tonal, pela desconstrução das hierarquias sonoras e pela incorporação do ruído à composição.

No Rio Grande do Sul as mudanças nas expressões artísticas e, de modo especial, na expressão musical, ocorreram anos depois em relação aos principais centros culturais do país e do mundo. Esta dissertação pretende examinar como ocorreu o processo de mudança na composição musical do estado no período compreendido entre os anos de 1926 e 1945. Para tal finalidade, serão analisadas obras dos compositores Armando Albuquerque, Natho Henn, Radamés Gnattali e Luiz Cosme. Isso permite verificar como o que se produziu passou a incorporar e compatibilizar, por um lado, as novas possibilidades e os elementos de ruptura com respeito às estruturas tonais e, por outro, elementos sonoros tipicamente regionais.

Palavras-chave: modernismo, música sul-rio-grandense, regionalismo, vanguarda.

## **ABSTRACT**

The early 20th century classical music was defined by innovative proposals. The questioning about the resolution figure in compositions would be responsible for the emergence of numerous avant-garde tendencies opposed to traditional standards. Musical modernism would be characterized by a reassessment and expansion of the tonal system, by the deconstruction of sound hierarchies and the using of noises in composition.

In Rio Grande do Sul the changing in artistic expressions and especially, on musical expression, occurred years later than the main cultural centers of the country and the rest of the world. This research aims to examine how the process of changing has occurred in musical composition of Rio Grande do Sul state between the years 1926 to 1945. For such purpose some musical works of the following composers: Armando Albuquerque, Natho Henn, Radamés Gnattali and Luiz Cosme will be observed. This allows us to perceive the way that the musical composition had been used that time and how it incorporates new possibilities and disruption elements to the tonal structures and typically regional sound elements used currently.

Keywords: modernism, Rio Grande do Sul music, regionalism, avant-garde.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Capa da revista <i>Klaxon</i> , n. 1.....	65
Figura 2 – Capa da revista <i>Ariel</i> , n. 1.....	66
Figura 3 – Capa da revista <i>Madrugada</i> , n. 1.....	70
Figura 4 – Anúncio publicitário na revista <i>Madrugada</i> .....	72
Figura 5 – <i>Pathé-Baby</i> (partitura). Seções “A” e “B”.....	93
Figura 6 – <i>Crepúsculo no Mar</i> (partitura). Re-exposição.....	95
Figura 7 – <i>Oração da Estrela Boieira</i> (partitura). Compassos 9 e 10.....	97
Figura 8 – Célula rítmica do lundu.....	103
Figura 9 – <i>Oração da Estrela Boieira</i> (partitura). Final.....	104
Figura 10 – Célula rítmica da habanera.....	105
Figura 11 – Célula rítmica da milonga.....	109
Figura 12 – <i>Canção do Tio Barnabé</i> (partitura). Repetição do tema principal.....	110
Figura 13 – Célula rítmica principal em <i>Colonial</i> .....	111
Figura 14 – <i>Colonial</i> (partitura). Última seção.....	111
Figura 15 – Célula rítmica da rancheira.....	115
Figura 16 – <i>Páginas do Sul</i> (partitura). Segundo tema.....	116
Figura 17 – <i>Feitiço</i> (partitura). Exposição do tema.....	117
Figura 18 – Programa do concerto <i>Noite Brasileira</i> .....	119

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1 – Obras apresentadas no primeiro festival da SAM – 13/02/1922. ....	59
Tabela 2 – Obras apresentadas no segundo festival da SAM – 15/02/1922.....	60
Tabela 3 – Obras apresentadas no terceiro festival da SAM – 17/02/1922.....	62
Tabela 4 – Obras de Armando Albuquerque compostas até o ano de 1945.....	90
Tabela 5 – Obras de Radamés Gnattali compostas na fase rio-grandense: 1926-1931.....	101
Tabela 6 – Obras de Luiz Cosme compostas na fase rio-grandense: 1930-1932.....	108
Tabela 7 – Obras de Natho Henn. ....	114



## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

ABM: Academia Brasileira de Música

DPNH: Discoteca Pública Natho Henn

MEC: Ministério da Educação e Cultura

op.: *opus*

RS: Rio Grande do Sul

SAM: Semana de Arte Moderna

SEMA: Superintendência da Educação Musical e Artística

UFPEL: Universidade Federal de Pelotas

UFRGS: Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 A MÚSICA NO TEMPO: FORMAÇÃO, CONSOLIDAÇÃO E RUPTURA DO SISTEMA TONAL .....	17
1.1 A formação da linguagem musical .....	18
1.2 A racionalização e o sistema tonal .....	23
1.2.1 O temperamento e as possibilidades de modulação .....	24
1.2.2 A notação musical e a posteridade .....	27
1.2.3 A ideia de progresso e a música tonal .....	29
1.2.4 Os “limites” do sistema tonal .....	30
1.2.5 O contexto sócio-econômico da ruptura.....	34
1.3 O modernismo musical.....	37
1.3.1 Novas concepções sobre a forma, a harmonia e o ritmo .....	38
1.3.2 As novas tendências .....	41
1.3.3 O público e a música moderna .....	46
1.3.4 A indústria cultural: reprodutibilidade e padronização .....	49
1.4 <i>Codetta</i> .....	53
2 A MÚSICA BRASILEIRA A PARTIR DE 1922.....	54
2.1 Da Europa ao Brasil.....	55
2.2 Os primeiros anos do século XX.....	56
2.3 A Semana de Arte Moderna .....	57
2.3.1 O choque entre a tradição e a novidade.....	58
2.3.2 A representatividade de Villa-Lobos no contexto modernista brasileiro .....	63
2.4 O modernismo pós-SAM: 1922-1930 .....	64
2.5 Os reflexos da Semana no Rio Grande do Sul .....	69
2.6 Políticas culturais e o “som” da Era Vargas: 1930-1945.....	73

3 O MODERNISMO MUSICAL NO RIO GRANDE DO SUL .....	77
3.1 O contexto musical: a prática e o ensino .....	81
3.2 A composição a partir dos anos 1920.....	85
3.2.1 Armando Albuquerque .....	87
3.2.1.1 <i>Pathé-Baby</i> .....	92
3.2.1.2 <i>Crepúsculo no Mar</i> .....	94
3.2.1.3 <i>Oração da Estrela Boieira</i> .....	96
3.2.2 Radamés Gnattali.....	97
3.2.2.1 <i>Batuque</i> .....	102
3.2.2.2 <i>Oração da Estrela Boieira</i> .....	104
3.2.3 Luiz Cosme.....	105
3.2.3.1 <i>Canção do Tio Barnabé</i> .....	109
3.2.3.2 <i>Colonial</i> .....	110
3.2.4 Natho Henn.....	112
3.2.4.1 <i>Páginas do Sul</i> .....	115
3.2.4.2 <i>Feitiço</i> .....	117
3.3 As interconexões entre os quatro compositores .....	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	122
REFERÊNCIAS .....	126
ANEXO A – Partitura de <i>Pathé-Baby</i> (Albuquerque) .....	132
ANEXO B – Partitura de <i>Crepúsculo no Mar</i> (Albuquerque) .....	133
ANEXO C – Partitura de <i>Oração da Estrela Boieira</i> (Albuquerque).....	138
ANEXO D – Partitura de <i>Oração da Estrela Boieira</i> (Gnattali) .....	143
ANEXO E – Partitura de <i>Canção do Tio Barnabé</i> (Cosme).....	145
ANEXO F – Partitura de <i>Colonial</i> (Cosme).....	148
ANEXO G – Partitura de <i>Páginas do Sul</i> (Henn) .....	152
ANEXO H – Partitura de <i>Feitiço</i> (Henn) .....	155

## INTRODUÇÃO

A composição musical no Rio Grande do Sul (RS) na primeira metade do século XX é um tema que ainda apresenta diversas lacunas. A proposta de investigar melhor tal tema surgiu a partir da realização do trabalho monográfico *A obra vocal de Armando Albuquerque: análise de três canções sobre poemas de Athos Damasceno Ferreira*, realizado no ano de 2008, no qual nos deparamos com escassez de material bibliográfico do ponto de vista da musicologia histórica, para sustentar uma investigação. A solução encontrada consistiu em realizar um estudo paralelo a partir de outras manifestações artísticas no estado – especialmente a literatura, associada às possíveis influências musicais do compositor, buscadas na música europeia do final do século XIX e início do século XX.

No trabalho que segue pretende-se investigar, a partir de pesquisa bibliográfica e documental, como ocorre a absorção dos elementos da vanguarda europeia e de que maneira os elementos regionais contribuem na composição sul-rio-grandense no período compreendido entre os anos de 1926 e 1945. O ano que costuma ser considerado como marco do movimento modernista brasileiro é 1922, período em que ocorreu a Semana de Arte Moderna (SAM), em São Paulo. O evento sistematizou a discussão sobre as novas tendências artísticas. A SAM provocaria ecos em outros centros urbanos do país, incluindo-se o Rio Grande do Sul, particularmente Porto Alegre. Para demarcar o período inicial da presente pesquisa, foi escolhido o ano das primeiras composições de Armando Albuquerque e de Radamés Gnattali, 1926. Naquele ano já era possível perceber alguns reflexos da SAM no estado, tanto na música como em outras manifestações artísticas. Por sua vez, o ano de 1945 exige uma reflexão mais abrangente, pois demarca o final da Segunda Guerra Mundial e, no Brasil, o fim da política do Estado Novo e da Era Vargas. Estes fatores influenciariam a produção artística da época.

O período descrito, para a música erudita, compreende compositores representativos do estado, como Radamés Gnattali, Luiz Cosme, Armando Albuquerque e Natho Henn. Esses quatro músicos deixaram contribuição significativa para o cenário musical rio-grandense e brasileiro. As suas obras são objetos de estudos técnicos e analíticos, porém, a parte que os define como esteticamente inseridos em um movimento cultural é um assunto praticamente inexplorado. A partir da análise de algumas obras desses compositores, será observado se há uma possível articulação dos compositores em torno de um movimento.

Uma das questões centrais da ideia de modernismo no RS concentra-se na incorporação de elementos regionais à arte moderna. O folclore – de identificação popular – ao ser assimilado nas novas tendências da música erudita configuraria a essência da música composta no Brasil entre os anos delimitados nesta pesquisa. A utilização de elementos populares e folclóricos na música culta não era uma novidade. O romantismo europeu do século XIX, por exemplo, empregou amplamente esse recurso. Entretanto, o tratamento dado a esses elementos no Brasil, a partir da segunda década do século XX, foi outro. No caso brasileiro, a discussão em torno do uso de recursos da música folclórica baseou-se em objetivos claros: a construção de uma música nacional e a libertação dos modelos tradicionais europeus.

Para apresentar os argumentos, a dissertação está estruturada em três passos. O primeiro, – “A música no tempo: formação, consolidação e ruptura do sistema tonal” – tem como objetivo apresentar o conflito entre o moderno e o tradicional. A partir de um breve histórico do desenvolvimento da música ocidental, com suporte nas ideias de autores como Ernst F. Schurmann (1990), Donald J. Grout e Claude V. Palisca (2007), Roland de Candé (2001) e Maria de Lourdes Sekeff (1996), descreveremos o percurso – desde a pré-história até o renascimento – de formação da linguagem musical que viria a dominar a música dos séculos XVII ao XIX no mundo ocidental – o sistema tonal.

Seguindo a argumentação de autores como Max Weber (1995), Georg W. F. Hegel (1996), Theodor Adorno (1970, 1975 e 2009) e Walter Benjamin (1990), o texto sustenta que o sistema tonal é resultado de um extenso processo de racionalização dos elementos musicais. As ideias iluministas, a burguesia em ascensão, a crença no progresso e a perspectiva do controle total da natureza são contemporâneas do processo de consolidação do sistema tonal e mantém com ele profundas afinidades.

O momento de ruptura do sistema – localizado entre a última década do século XIX e as duas primeiras do século XX, inicialmente na Europa – levantaria questionamentos sobre este “otimismo antropocêntrico”. As formas tradicionais diluem-se na obra, o pulso regular se

desintegra, os ritmos tornam-se cada vez mais complexos e a harmonia tonal – soberana durante três séculos – é progressivamente descaracterizada. No início da década de 1910 a “guerra” na música estava declarada, uma antecipação da arte ao ano de 1914.

A ruptura com a arte tradicional, marcada pela busca da beleza, provocaria uma mudança na relação do público com a música. Os questionamentos propostos a partir das novas tendências não foram bem recebidos pelos ouvintes. Isso afastou da música moderna o grande público, instaurando-se um paradoxo quanto à autonomia da composição: a música não sustentava o seu público e não se sustentava através dele, fato que teria ocasionado um “retorno” à relação de mecenato. Esse afastamento entre a obra e os ouvintes seria cada vez mais evidenciado com o advento da indústria cultural. Produto do século XX, a indústria cultural formaria o gosto do grande público, moldando-o pela repetição de padrões de fácil assimilação.

Após esta análise da formação e da ruptura do sistema tonal, no contexto europeu, veremos, no segundo capítulo, como se estabelece a relação daquela música com a brasileira. A partir do período colonial houve uma recorrente assimilação de elementos de outras culturas no Brasil. A origem da música brasileira deu-se principalmente pela interação das músicas europeia e africana, predominando a primeira. O elemento nativo tem uma parcela de contribuição, porém, menos representativa do que as duas outras. No Brasil, desde aquela época se produz música a partir da tradição europeia, e o que acontece aqui sempre apresenta uma defasagem em relação aos modelos, principalmente quanto ao tempo. Se na Europa a ampliação das possibilidades do sistema tonal já era perceptível nos primeiros anos do século XX, no Brasil só chegaria alguns anos mais tarde. A influência de Paris seria sentida na década de 1910, enquanto a vienense somente se consolidaria nos anos 1940.

Para compreender como essas influências se incorporam na música brasileira, observaremos a trajetória de recepção e de assimilação da música de vanguarda europeia no país. A análise do desenvolvimento da música moderna brasileira ocorre principalmente a partir dos escritos de Mário de Andrade<sup>1</sup> (2003 e 2006). Sobre a música na Semana de Arte Moderna, o texto de José Miguel Wisnik (1977) foi um aporte teórico fundamental. A Semana de 1922 constitui-se em uma data-marco do modernismo no Brasil, representa a sistematização do movimento. Os ideólogos do modernismo brasileiro preconizaram, através da SAM, a pesquisa e a atualização estética. O alcance restringiu-se inicialmente às cidades

---

<sup>1</sup> Mário de Andrade (São Paulo, 1893 – 1945). Poeta, escritor, folclorista e musicólogo brasileiro. As suas ideias nacionalistas influenciaram muitos compositores no período abordado nesta pesquisa. Produziu um número considerável de obras na área da musicologia.

de São Paulo – sede do evento – e Rio de Janeiro, mas provocaria nos anos seguintes efeitos em outros centros urbanos, como Porto Alegre, cujas primeiras composições com características de renovação estética datam de 1926.

O movimento modernista idealizava uma arte genuinamente brasileira. Em relação à música, a influência francesa era evidente. Na composição buscou-se a incorporação de material folclórico como solução proposta para a identificação de uma música nacional. O modernismo nacionalista, compreendido do período imediatamente posterior à SAM até meados da década de 1940, constituiria a corrente estética predominante na música brasileira daqueles anos. Essas ideias tinham afinidade com a política da Era Vargas (1930 a 1945), seriam amplamente apoiadas pelo governo e funcionariam como um método eficiente para fomentar na população um sentimento de patriotismo.

Nos principais centros urbanos do país nota-se uma diferença marcante entre a música produzida nos períodos 1922-1930 e 1930-1945. O primeiro seria caracterizado pela renovação estética constante; no segundo ocorre, por parte de alguns compositores, um alinhamento à proposta do governo de socialização massiva da cultura. No RS essa divisão em dois períodos não é tão clara e mesmo a articulação entre os compositores ocorre de forma distinta. Este ponto será detalhado no terceiro capítulo.

A reação ao modernismo nacionalista viria somente na década de 1940, principalmente a partir do *Grupo Música Viva*. O movimento liderado por Koellreutter<sup>2</sup> iniciou-se no ano de 1938, mas o questionamento do nacionalismo seria expresso somente em um manifesto do ano de 1945. Muitos compositores adeptos da estética nacionalista viriam, a partir de meados da década de 1940, a abandonar o enfoque nacionalista, passando a utilizar os elementos da vanguarda que se introduziam no Brasil naqueles anos. O ano de 1945, além desse redirecionamento na composição erudita, demarca o final da Segunda Guerra Mundial, e na política brasileira o fim do Estado Novo.

Na música rio-grandense percebe-se que a composição de caráter modernista seria um pouco posterior a SAM, e talvez uma data significativa seja o ano de 1926. Naquele ano foram compostas as primeiras obras de Armando Albuquerque e de Radamés Gnattali, além das publicações da Revista *Madrugada* e da obra *Coração Verde*, de Augusto Meyer<sup>3</sup>.

No terceiro capítulo, pretende-se investigar as características assumidas pelos compositores regionais e como elas incorporam os elementos do modernismo musical. A

---

<sup>2</sup> Hans-Joachim Koellreutter (Freiburg, 1915 – São Paulo, 2005). Compositor e musicólogo alemão. Influenciaria muitos compositores brasileiros a partir de sua vinda ao país, em 1937.

<sup>3</sup> Augusto Meyer (Porto Alegre, 1902 – Rio de Janeiro, 1970). Poeta e jornalista. Figura central do modernismo no Rio Grande do Sul.

análise consiste em sistematizar a trajetória composicional dos principais nomes da música do RS no período e que representam de certa forma os ideais modernistas de renovação estética – Armando Albuquerque, Radamés Gnattali, Luiz Cosme e Natho Henn. As relações da música com outras áreas indicam um ponto de intersecção no estudo. O modernismo se estabeleceria com maior expressão através da literatura e da poesia, as quais tiveram influência decisiva, direta ou indiretamente, na composição modernista do estado. Dentre o material pesquisado, a revista *Madrugada* apresenta-se como fonte cultural importante. Produzida nos anos 1920, a *Madrugada* representa um retrato das transformações sócio-econômicas e da vida cultural da cidade de Porto Alegre naquele período. Autores como Enio de Freitas e Castro (1956, 1957), Antonio Corte Real (1980), Celso Loureiro Chaves (1989, 2003), Isabel Porto Nogueira (2003) e Fernando Mattos (1997, 2005) embasaram essa parte da dissertação.

Há uma ligação evidente entre os compositores modernistas sul-rio-grandenses e o meio acadêmico-musical. Sabe-se que nos primeiros anos do século XX havia somente dois conservatórios em funcionamento, nas cidades de Porto Alegre e Pelotas. Em 1909 foi inaugurada a primeira instituição de ensino superior de música do estado, o Conservatório de Música do Instituto de Belas Artes, em Porto Alegre. O Conservatório de Música de Pelotas foi fundado em 1918. Outras instituições foram surgindo nos anos seguintes, mas a atividade acadêmico-musical de maior expressão ficaria concentrada nas duas cidades, principalmente na capital. Albuquerque, Gnattali e Cosme formaram-se no Conservatório de Porto Alegre, e Henn estudou em Montevideú. Armando Albuquerque passou a maior parte da vida no Rio Grande do Sul, enquanto Radamés Gnattali e Luiz Cosme entrariam em contato direto com o meio musical dos principais centros urbanos do país desde a década de 1930. Sobre Natho Henn não foram encontrados muitos registros, mas a sua obra é significativa pela maneira como introduziu os elementos folclóricos na composição, e por isso se insere no contexto do modernismo nacionalista.

As características composicionais dos quatro diferem entre si em alguns aspectos e serão observadas utilizando como base a proposta analítica de Ferrara (1992). O autor sugere uma análise abrangente, dividida em dez etapas: aspectos históricos; audições livres; sintaxe; descrição dos eventos no decorrer da obra; representações musicais e textuais; expressão; aspectos ontológicos e históricos; audições livres; guia para o intérprete; meta-crítica. As dez etapas serão sintetizadas em quatro categorias, de caráter mais objetivo, propostas por Thiesen (2006): aspectos históricos e biográficos, características formais e estratégias composicionais, materiais e táticas composicionais e considerações finais.



Com o esclarecimento dos aspectos musicais, será analisado como o aspecto moderno se define a partir das questões regionais, e como isso é revolucionário esteticamente. Na obra de cada um dos compositores, o elemento regional apresenta-se sob distintas formas. A música moderna que se configurou no RS não se define simplesmente pela herança modernista da cultura europeia, ou então pela adesão ao modernismo nacionalista. A hipótese que a dissertação procura sustentar é que a composição musical do estado a partir dos anos 1920, ao absorver tendências da vanguarda europeia e incorporar os elementos da música folclórica e popular, produziu uma música original, que ganhou cores específicas do RS.

## **1 A MÚSICA NO TEMPO: FORMAÇÃO, CONSOLIDAÇÃO E RUPTURA DO SISTEMA TONAL**

Para apresentarmos a ideia de ampliação e ruptura do sistema tonal é preciso delinear o panorama anterior, esclarecendo como tomou forma e se consolidou o sistema com o qual se rompeu. O sistema tonal é um produto da cultura europeia, assimilado no Brasil a partir da colonização portuguesa. Por esta razão, justifica-se o tratamento da questão inicialmente a partir da música europeia para, desta forma, fazer as ligações necessárias com a música brasileira em geral e a rio-grandense em particular.

A música no Brasil caracteriza-se por uma fusão de culturas distintas: populações nativas, negros e europeus. Notadamente a grande influência é a europeia. Logicamente existem elementos marcantes das outras culturas e não há como diminuir, principalmente, a intensa contribuição rítmica dos africanos. Entretanto, o sistema no qual se desenvolveu a música é o europeu. Sobre o caráter dessa assimilação cultural, Sérgio Buarque de Holanda (1995, p. 31) relata:

A tentativa de implantação da cultura européia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em conseqüências. Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas idéias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra. Podemos construir obras excelentes, enriquecer nossa humanidade de aspectos novos e imprevistos, elevar à perfeição o tipo de civilização que representamos: o certo é que todo o fruto de nosso trabalho ou de nossa preguiça parece participar de um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra paisagem.

A afirmação estaria de acordo com a ideia do musicólogo Mário de Andrade (2003, p. 163), visto que em toda a história da música brasileira pós-colonização o paradigma constituiu-se pela Europa: “a música erudita no Brasil foi um fenômeno de transplantação. Por isso, até na primeira década do séc. XX, ela mostrou sobre tudo um espírito subserviente de colônia”.

Justificando-se a argumentação inicial, as ideias desenvolvidas sobre o sistema tonal serão tratadas inicialmente na sua fonte principal, a música europeia, para posteriormente analisar como ocorre a assimilação na música brasileira e, particularmente, entre os compositores do RS. O sistema tonal – forma de organização dos sons predominante na música culta ocidental entre os séculos XVII e XIX, e até hoje na música comercial – apresenta-se como o resultado de um longo processo de evolução da linguagem musical.

### 1.1 A formação da linguagem musical

De acordo com a hipótese apresentada por Schurmann (1990, p. 14), a música deveria sua origem a uma ramificação dos modos de comunicação primitivos. A partir de um tronco comum – o modo de comunicação pliocênico<sup>4</sup> - localizado em um período anterior à era paleolítica, estabeleceram-se aplicações distintas das manifestações sonoras. A articulação dessas manifestações com referências objetivas teria originado a linguagem verbal, enquanto as outras manifestações, não caracterizadas pelo uso verbal, dariam origem à música<sup>5</sup>.

Na era paleolítica, a música apresentaria um caráter naturalista, de uso provável como instrumento de trabalho. Estaria associada principalmente à magia. Para exemplificar isto, Schurmann (1990, p. 20) descreve que em “[...] uma determinada manifestação sonora, imitando, por exemplo, o relinchar de um cavalo selvagem, o homem julgasse apossar-se não apenas do relinchar, mas também do próprio cavalo”.

Na era neolítica as práticas de representação adquiririam significado simbólico. Se anteriormente as manifestações não resultavam em atos comunicativos com outros seres, mas somente na apropriação – reprodução – de elementos naturais, no neolítico poderia verificar-se a necessidade de comunicação. A magia já não estaria em primeiro plano, ocupado por outra forma, o ritual<sup>6</sup> – domínio dos espíritos – com o fim prático de domínio da natureza.

As práticas musicais, portanto, muitas vezes associadas a outras manifestações, eram os ingredientes de determinados tipos de rituais que se configuravam num modo de comunicação específico, através do qual se estabelecia contato com seres sobrenaturais, com o objetivo de conjurá-los para atuarem favoravelmente à sociedade humana (SCHURMANN, 1990, p. 27).

---

<sup>4</sup> Caracterizado por primitivas manifestações sonoras não consideradas como fala.

<sup>5</sup> Deve-se considerar que para Schurmann, o termo música, naquele contexto, faz referência a todas as manifestações sonoras praticadas pelo homem, exceto os atos de fala.

<sup>6</sup> Como forças “sobrenaturais” os espíritos atuavam em favor do homem no controle da natureza.

Aquelas manifestações musicais, ainda num estágio primitivo, seriam constituídas principalmente por duas características essenciais – duração e altura. Por duração entende-se o aspecto sonoro relacionado diretamente ao tempo; a altura, por sua vez, remete à percepção das frequências. A primeira se apresentaria mais desenvolvida, enquanto as relações entre as alturas sonoras ocorreriam de forma rudimentar, ainda pouco elaborada. No ritual, o ritmo constante funciona como uma ferramenta que leva ao transe pela repetição; “o transe é dinâmico, gerado a partir do movimento do corpo e da anulação progressiva da mente [...]” (TROMBETTA, 2008, p. 220). É possível observar estas características a partir dos relatos de Mário de Andrade (2003, p. 21):

Tecnicamente, a música dos primitivos se define pela repetição, em uníssono geralmente coral, de motivos rítmico-melódicos. No geral motivos bem curtos, ou se repetindo sempre, ou voltando periodicamente, facilitando a memorização e convencendo pela repetição. Muito raramente aparecem pequenas polifonias, no geral movimentos paralelos de quartas ou de quintas, obrigando a estes intervalos a intuição instintiva dos sons harmônicos. [...] Da mesma forma, se o ritmo é de grande complexidade às vezes, ele não tem a menor liberdade musical, se baseia num e repete infindavelmente um valor único de tempo, incapaz de juntar esse valor por grupos (nocionamento de compasso), absolutamente incapaz de qualquer contrariação consciente, desse valor, por meio de contratempos e sincopações. Tudo dependendo exclusivamente dos levantamentos e repousos de gestos e passos de dança, e principalmente das palavras dos textos cantados.

A partir de observações feitas entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX entre tribos primitivas, de distintos locais no mundo, e que ainda não tinham contato com a civilização – ou que tinham pouca interferência desta – diversos pesquisadores puderam constatar similaridades no que diz respeito às manifestações sonoras. Para Mário de Andrade (2003, p. 23-24), a organização dos sons dos povos primitivos

[...] é antes uma conseqüência dos instrumentos de sopro e do aparelho vocal. [...] Verifiquei processos assim entre os índios brasileiros, nos fonogramas existentes no Museu Nacional; Roquette Pinto<sup>7</sup> me confirmou pessoalmente a freqüência do som nasal entre os nossos índios; e Roberto Lach<sup>8</sup> generaliza esses processos aos primitivos em geral. E se é possível em muitas músicas primitivas discernir o que já se pode chamar de escala, não só essas escalas chegam às vezes a variar de documento pra documento, são numerosas e irregularíssimas (que nem as encontradas entre os índios do extremo-norte brasileiro), como parecem derivar dos instrumentos usados. Talvez seja mais acertado falar que os povos primitivos constroem instrumentos apenas com o fito de obterem som. Mas nem sempre sons predeterminados.

---

<sup>7</sup> Edgar Roquette-Pinto (Rio de Janeiro, 1884 – 1954). Antropólogo brasileiro, diretor da primeira rádio do país. Foi membro da Academia Brasileira de Letras.

<sup>8</sup> Mário de Andrade provavelmente se refere a Robert Lach (1874-1958), que foi professor de musicologia na Universidade de Viena.

Os mais antigos registros musicais<sup>9</sup> que chegaram até a atualidade, os da Grécia Antiga, apesar de escassos e de interpretação questionável, remetem invariavelmente à monodia<sup>10</sup>. O canto monódico seria uma maneira de veicular a linguagem verbal, associada a procedimentos musicais, com finalidade acessória à fala, de reforço ou intenção ao texto (SCHURMANN, 1990, p. 38-39). O próprio termo *mousikê* – a arte das musas – é originário da Grécia.

Na Grécia Antiga a música recebeu inclusive tratamento filosófico. Pitágoras<sup>11</sup>, no século VI a.C., desenvolveria uma teoria matemática para os intervalos sonoros. “Diz-nos a lenda que Pitágoras descobriu as consonâncias a partir de quocientes simples, ao dividir uma corda vibrante em partes iguais. Na razão de 2:1 terá encontrado a oitava, na de 3:2 a quinta e na de 4:3 a quarta” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 22). O *grande sistema perfeito*, proposto por Aristoxeno<sup>12</sup> no século IV a.C., seria constituído por “[...] uma escala contínua de oitava dupla, formada de quatro tetracordes<sup>13</sup> encadeados, com uma disjunção central” (CANDÉ, 2001a, p. 87). Aristoxeno ainda teria escrito diversos tratados, dos quais foram parcialmente preservados apenas dois, *Elementos de Harmonia* e *Elementos de Ritmo* (WEBER, 1995, p. 72-74). Pelas reflexões teóricas ocorridas no auge da civilização helênica, pode-se perceber já algum nível de racionalização das questões musicais, especialmente quanto à melodia. A música era concebida a partir de modos<sup>14</sup>, numa condição essencialmente melódica.

A civilização romana, por sua vez, pouco teria a acrescentar para o desenvolvimento da música ocidental. Sua base seria toda da música grega, que teria sido introduzida no século V a.C. pelos etruscos (CANDÉ, 2001a, p. 81).

Durante o período inicial da Idade Média, a monodia – cantochão<sup>15</sup> – permanece como o principal formato da música. A escrita musical daquele período servirá de base para a escrita tradicional utilizada atualmente, especialmente quanto à representação das alturas. Tal escrita foi sistematizada no século XI por Guido D’Arezzo<sup>16</sup>. A partir dos registros da Idade Média pode-se verificar de forma mais concreta a trajetória da música até a atualidade, devido

---

<sup>9</sup> Os hinos délficos, do século I a.C., são os principais fragmentos da música grega que foram preservados.

<sup>10</sup> A monodia caracteriza-se por uma só melodia, uma sucessão de sons definidos.

<sup>11</sup> Pitágoras de Samos (século VI a.C.) Matemático e filósofo grego

<sup>12</sup> Aristoxeno de Tarento (século IV a.C.). Filósofo grego, seguidor de Aristóteles, ocupado com as questões da teoria da música.

<sup>13</sup> Um tetracorde, na acepção grega do termo, constitui-se por quatro notas – dispostas entre um intervalo de quarta justa – correspondentes às quatro cordas da lira antiga.

<sup>14</sup> Conjunto de sons dispostos sucessivamente em um intervalo de oitava.

<sup>15</sup> Canto monódico da Idade Média, utilizado nos ritos cristãos.

<sup>16</sup> Guido D’Arezzo (Século X - XI). Monge beneditino, responsável pela nomenclatura das notas musicais nos países de língua latina.

ao sistema de notação desenvolvido. Os registros testemunham majoritariamente a música sacra, a música institucionalizada que tinha meios para ser registrada; isto sugere uma verdade incompleta quanto ao panorama musical da época, visto que exclui toda a música produzida fora do âmbito religioso. Mesmo assim constitui uma amostra representativa e pode-se concluir que a consciência musical continuava melódica.

A organização dos sons caracterizava-se pelo sistema modal, que inicialmente

[...] limitava-se a apenas quatro modos, designados pelos numerais gregos *prótos*, *deuteros*, *trítos* e *tétrados*. Posteriormente, cada um destes modos passaria a apresentar-se sob duas formas distintas, uma chamada *autêntica* e a outra *plagal*. Resultaram, assim, as oito escalas que, por volta do século X, acabariam por retomar os nomes dos antigos modos gregos, porém de uma forma que difere do sistema da Antiguidade: as notas iniciais das escalas autênticas nos modos *dórico*, *frígio*, *lídio* e *mixolídio* passaram a formar um tetracórdio ascendente a partir de RE, ao passo que na Antiguidade formavam um tetracórdio descendente a partir de MI (SCHURMANN, 1990, p. 59).

O sistema modal da Idade Média, apesar de herdado dos gregos, diferia consideravelmente deste. Apesar de ter mantido a nomenclatura, adquiriu um sentido ascendente e uma interpretação um pouco distinta das alturas. A música *sacra* era representada particularmente pelo cantochão, canto monódico – de caráter puramente melódico que tem como característica principal a ausência de intenções rítmicas. Era a música utilizada na liturgia e deveria “negar” o ritmo – elemento que remete ao corpo – e valorizar a melodia, ligada à alma. Quanto à própria melodia também existiam restrições; alguns intervalos não eram permitidos, especialmente o trítono, intervalo dissonante caracterizado por uma quinta diminuta<sup>17</sup> e que divide a escala na metade quanto às alturas. O trítono, ou *diabolus in musica*, como era chamado, representava a separação, a ameaça de desagregação e não poderia figurar entre os intervalos de uma composição musical fruto de uma cosmologia fechada.

A partir do século XI, os registros apontam para o *organum* paralelo, constituído de duas vozes com trajetórias paralelas, com intervalos de quarta justa ou de quinta justa entre si. Os *organa*, plural de *organum*, eram construídos a partir de um cantochão – chamado de *vox principalis* – acrescidos de outra voz em movimento paralelo, a *vox organalis*. Desse primeiro formato, os *organa* foram agregando novos elementos, até que na Catedral de *Notre Dame*, na Paris do século XIII, chegara-se a uma polifonia a quatro vozes (SCHURMANN, 1990, p. 69).

---

<sup>17</sup> Intervalo musical constituído por três tons inteiros, ou trítono.

O aumento das possibilidades musicais ocasionado pelas linhas melódicas simultâneas e distintas, de caráter evidentemente polifônico, passou a exigir uma maior definição rítmica da notação. Dessa forma deu-se a racionalização do ritmo, “um processo que se tornaria usual desde o fim do século XIII, quando se originara a assim chamada *música mensurata*, e que continuaria a ser usado em toda a música tradicional, até os nossos dias” (SCHURMANN, 1990, p. 97).

Da polifonia resultaria outro parâmetro, a harmonia. Se a melodia e o ritmo vêm desde as primeiras manifestações musicais, a harmonia aparece como resultado da sobreposição de alturas simultâneas, o que caracteriza uma elaboração a partir da música anterior. No Renascimento houve um aumento na complexidade das estruturas polifônicas. O texto viria a ficar em segundo plano, e a ênfase estaria no discurso musical.

As estruturas polifônicas, portanto, embora como comentários se referissem a textos verbais, haveriam de ser elaboradas de acordo com princípios próprios, inteiramente desvinculados daqueles da linguagem verbal. É neste sentido que entendemos poder afirmar que, com a polifonia renascentista, se operara a definitiva emancipação de um modo de comunicação especificamente musical (SCHURMANN, 1990, p. 116-117).

No século XVI ocorreria a transição do pensamento modal, vigente até então, para “*outras formas de se pensar o pensamento musical*” (SEKEFF, 1996, p. 14). Em Florença, uma manifestação vanguardista, formada por músicos e intelectuais e denominada *Camerata Fiorentina*, propunha um “[...] retorno ao que se julgava ter sido a monodia da Antigüidade helênica [...]” (SCHURMANN, 1990, p. 121), uma espécie de contestação à polifonia. Nessa nova perspectiva surgiram composições caracterizadas por uma monodia acompanhada, ou o que se denomina homofonia. A utilização sistemática da sensível<sup>18</sup> nas estruturas modais também contribuiria para induzir a essa nova forma de se pensar o pensamento musical.

O ano de 1700 marcaria a fundação da Academia das Ciências, em Paris. A Academia reconheceria a Acústica como ciência, e “[...] era da Acústica que se exigia que desvendasse, por meio da razão científica, os mistérios ainda envolvidos no domínio da música” (SCHURMANN, 1990, p. 122). Naquele momento, todos os ingredientes estavam à disposição. O sistema tonal seria um resultado dessa trajetória descrita brevemente, um resultado da progressiva racionalização de alguns elementos musicais.

---

<sup>18</sup> Sétimo grau maior, na escala diatônica; distância de um semitom em relação à tônica.

## 1.2 A racionalização e o sistema tonal

O sistema tonal, bem como qualquer manifestação musical,

[...] não é autônomo em relação ao mundo no qual se desenvolveu [...]. Ele (*Sistema*) e seu produto, a música harmônico-tonal, vincula-se [sic] a um universo sócio-cultural, de dimensões ideológicas, acompanhando as mudanças da cultura de que é parte integrante (SEKEFF, 1996, p. 19-20).

Como produto cultural, o sistema tonal não é só consequência do campo artístico; “[...] as expressões artístico-musicais estão articuladas dialeticamente com o desenvolvimento do pensamento humano e com os contextos específicos” (TROMBETTA, 2008, p. 215). O processo de racionalização dos elementos musicais ocorreria em paralelo a outros aspectos da vida cultural. Em 1620, Bacon<sup>19</sup> publicaria o *Novum Organum*, cujo primeiro aforismo já daria uma ideia do processo que se seguiria: “O homem, ministro e intérprete da natureza, faz e entende tanto quanto constata, pela observação dos fatos ou pelo trabalho da mente, sobre a ordem da natureza; não sabe nem pode mais” (BACON, 1979, p. 13). Contemporâneo de Bacon, Descartes<sup>20</sup>, em 1637, publica o *Discurso sobre o Método*, e institui a dúvida como parâmetro. As ideias de racionalização no campo da filosofia e da ciência, dentre outros fatores, levariam ao pensamento iluminista, predominante no século XVIII.

No âmbito da música ocidental, o sistema tonal viria a dar conta desse pressuposto. Os elementos constituintes da música estariam racionalizados, sob o controle do compositor, diferentemente das manifestações musicais provenientes de outras culturas. A racionalização da harmonia providenciou um terreno fértil para o sistema tonal se estabelecer.

Na polifonia renascentista a harmonia ainda não era pensada funcionalmente; era somente uma decorrência da sobreposição das vozes, sem as polarizações características do sistema tonal. Os modos têm uma característica hierárquica entre as notas, porém esta difere um pouco da tonal. À medida que se faz a utilização mais frequente da sensível, iniciou-se uma aproximação entre os modos de uso corrente durante o sistema modal – um modo com a sétima menor, ou um tom abaixo da oitava, por vezes tinha esse grau manipulado e transformado em sétima maior, ou um semitom abaixo da oitava, caracterizando a sensível e gerando a funcionalidade harmônica de dominante. Essa mudança gradativa das relações

---

<sup>19</sup> Francis Bacon (Londres, 1561 – 1626). Considerado o fundador da ciência moderna e do empirismo.

<sup>20</sup> René Descartes (La Haye, 1596 – Estocolmo, 1650). Considerado o fundador da matemática moderna.



intervalares no âmbito modal acabou levando à configuração de modos utilizada no sistema tonal. Aqueles oito utilizados anteriormente se reduziram a dois: o maior e o menor.

O sistema tonal estaria disposto sobre três funções principais: tônica, dominante e subdominante. A tônica, função principal, estaria separada por intervalos de quinta – ascendente ou descendente – das outras duas funções. A subdominante é caracterizada por um intervalo de quarta justa – ou quinta justa descendente, e a dominante por uma quinta justa, ascendente. Na função de dominante, mais especificamente quando utilizada em um acorde com sétima – acorde de quatro sons – ocorre um intervalo de quinta diminuta, ou o trítono. Vale lembrar que o trítono era um intervalo proibido na Idade Média, e que assume função relevante no sistema tonal. O trítono, por ser um intervalo dissonante, pelas suas características físicas soa instável, mas já não representaria mais uma ameaça. Pelo contrário, representa a tensão, mas a partir dessa tensão é proposta a resolução. A resolução é uma “manobra” do compositor para produzir um efeito estético atraente. Se antes o *diabolus in musica* era evitado de qualquer forma, naquele momento ele era manipulado pelo compositor.

A tensão criada pelo trítono e a eficácia estética demonstrada pelo compositor ao resolver tal tensão acabam por se tornar um símbolo de poder e de autonomia conquistados pelo homem moderno. Tal homem, que agora tem seus medos diminuídos com relação às forças sobrenaturais, encontra as condições racionais de – como sugere a ideia de pacto – negociar com elas. É pertinente registrar que, quando o pensamento moderno estava dando seus primeiros passos, as histórias de “pacto com o diabo” passam a aparecer com frequência, primeiro na tradição oral e depois em textos literários (TROMBETTA, 2008, p. 221).

Ainda sobre as três funções tonais principais, vale ressaltar que todos os acordes da estrutura harmônica teriam relação com alguma delas. Qualquer mudança de função de um mesmo acorde configura uma *modulação*<sup>21</sup>. O aumento das possibilidades de modulação levaria a um aspecto importante na música ocidental, que a diferenciou consideravelmente da música produzida em outras culturas: o temperamento.

### 1.2.1 O temperamento e as possibilidades de modulação

O temperamento seria “[...] a última palavra de nosso desenvolvimento musical acórdico-harmônico” (WEBER, 1995, p. 131). Os sistemas modais, na sua longa trajetória, utilizaram diversos sistemas de afinação, e os teóricos do campo musical sempre buscaram algo que se ajustasse às necessidades daquela música. O temperamento igual, estabelecido

---

<sup>21</sup> Mudança de tom, característica essencial do desenvolvimento da linguagem tonal.

com o sistema tonal, nada mais seria do que um destes ajustamentos. No primeiro parágrafo de *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*, Max Weber (1995, p. 53-54) aponta a questão central do problema:

Toda música racionalizada harmonicamente parte da oitava (relação de frequências 1:2) e a divide nos dois intervalos de quinta (2:3) e quarta (3:4), portanto em duas frações do esquema  $n/n+1$ , chamadas “frações próprias”, que também estão na base de todos os nossos intervalos musicais abaixo da quinta. Portanto, se a partir de um som inicial subirmos ou descermos em “círculos”, primeiro em oitavas, em seguida em quintas, quartas ou em alguma outra relação determinada “propriamente”, então as potências dessas frações nunca poderão encontrar-se em um e mesmo som, até onde se possa continuar esse procedimento. A décima segunda quinta justa, igual a  $(2/3)^{12}$ , é, por exemplo, uma coma pitagórica maior do que a sétima oitava, igual a  $(1/2)$ . Esse inalterável estado das coisas, e a circunstância de que a oitava é decomposta por frações próprias em apenas dois grandes intervalos diferentes, constituem os fatos fundamentais de toda a racionalização da música.

O temperamento, uma divisão prática da oitava que permitia construir ou afinar instrumentos em sons fixos e bastante próximos da divisão pitagórica, era um assunto que gerava questionamentos há muito tempo. No século IV a.C., Aristoxeno sugeria teoricamente a divisão do tom em dois semitons iguais. Schlick<sup>22</sup>, no início do século XVI, indicava a afinação por quintas ascendentes até dó# e por quintas descendentes até láb. Este método constituiria uma aproximação do temperamento igual e permitiria a modulação sem descaracterizar consideravelmente as notas, uma espécie de ciclo com um ponto inicial comum. Zarlino<sup>23</sup>, Galilei<sup>24</sup> e outros teóricos também tentaram resolver o problema do temperamento; propuseram dividir a escala em doze semitons iguais, mas sem apresentar uma teoria matemática. Galilei atribuiria para cada semitom o valor de  $18/17$ , próximo ao temperamento igual, mas ele mesmo não indicava o método de afinação, pois, “[...] a esse intervalo falta apenas um vinte avos de coma para coincidir exatamente com a duodécima parte da oitava” (CANDÉ, 2001a, p. 336).

Todas estas teorizações caracterizam ainda um temperamento desigual. Os estudos sobre temperamentos, métodos propostos para resolver as diferenças intervalares quando ocorre mudança de tonalidade, levariam gradualmente, durante a segunda metade do século XVII, ao temperamento igual. Werckmeister<sup>25</sup> publicaria em 1681 a obra *Musikalische Temperatur*. A solução apresentada mostrou-se essencialmente aritmética e consistia em dividir a escala em doze partes iguais, ou seja, doze semitons exatamente iguais. Deve-se

<sup>22</sup> Arnolt Schlick (século XV – XVI). Organista germânico.

<sup>23</sup> Gioseffo Zarlino (século XVI). Teórico musical italiano.

<sup>24</sup> Galileu Galilei (Pisa, 1564 – Florença, 1642). Filósofo e físico italiano, defensor do heliocentrismo.

<sup>25</sup> Andreas Werckmeister (Benneckenstein, 1645 – Halberstadt, 1706). Organista germânico.

levar em conta que esse foi um processo ocorrido naquele período, discutido por diversas pessoas em um longo prazo, apenas sistematizado por Werckmeister. Como já visto, “[...] na escala natural (não temperada), as 12 quintas são excessivas (uma coma a mais que 7 oitavas); portanto, serão abaixadas cada uma um doze avos de coma” (CANDÉ, 2001a, p. 521). No temperamento igual ocorre uma equiparação das doze quintas com as sete oitavas, e cada semitom assume o valor da raiz décima segunda de um meio, dessa forma, todos rigorosamente iguais.

O temperamento igual seria um fator definitivo para a harmonia racionalizada. Se a harmonia, anteriormente, era consequência da sobreposição de linhas melódicas, naquele momento, assumiria função destacada. O *Tratado de Harmonia*, obra publicada em 1722 por Rameau<sup>26</sup>, sistematizaria as relações de acordes consequentes do temperamento. Do mesmo ano data a compilação de composições *O Cravo Bem Temperado*, de Johann Sebastian Bach<sup>27</sup>, constituído de obras para cravo em todas as tonalidades maiores e menores.

Mas o temperamento, para a música de acordes, foi não somente a condição prévia da livre progressão dos acordes (sem o que ela precisaria triturar-se na vizinhança perpétua de diversas sétimas, quintas inteiramente justas e quintas impuras, terças e sextas), como também lhe oferecia, como é sabido, possibilidades de modulação inteira e positivamente novas e as mais fecundas, através da assim chamada “mudança enarmônica”: a reinterpretação de um acorde ou som presente em uma relação de acorde, por meio da qual este acorde ou som é visto como participando de uma outra relação de acorde, é, enquanto meio de modulação, especificamente moderna, ao menos na medida em que é empregada conscientemente enquanto tal. [...] Toda a moderna música acórdico-harmônica não é concebível sem o temperamento e suas conseqüências. Só o temperamento proporcionou-lhe a liberdade plena (WEBER, 1995, p. 132-133).

Há uma tendência em apontar que houvera resistência quanto ao temperamento igual, devido ao fato de o sistema não ser “puro” ou “natural”. O argumento seria de que a escala decorrente do sistema justo de afinação estaria baseada nos primeiros harmônicos do som principal, como se descreve na citação de Weber, no parágrafo anterior. Mesmo assim, decorrente da série harmônica em outros sistemas de temperamento são só os primeiros sons da série; os outros são arbitrários, atribuídos por relações matemáticas específicas e propostas por seus idealizadores. A partir desta evidência pode-se concluir que todos os sistemas de afinação são arbitrários, resultados da cultura na qual estão inseridos. Dessa forma, não

---

<sup>26</sup> Jean-Philippe Rameau (Dijon, 1683 – Paris, 1764). Compositor e teórico musical.

<sup>27</sup> Johann Sebastian Bach (Eisenach, 1685 – Leipzig, 1750). Compositor barroco, um dos mais influentes de todos os tempos.

existiria nenhum temperamento “natural”, ao contrário do que costuma se afirmar. Segundo Flo Menezes (2003, p. 269),

[...] mais cedo ou mais tarde, necessitou-se de uma afinação de base para a referência geral das frequências sem que se incorresse em incongruências gritantes entre as próprias notas estruturalmente correlacionadas em um mesmo contexto musical, e se o sistema temperado – artificial tanto quanto os outros – demonstrou-se indubitavelmente como o modo mais propício de organização das alturas.

Outro elemento ainda contribuiria para a fundamentação do sistema tonal: o direcionamento harmônico. O conceito de tonalidade vai além da música tonal, representa a música hierarquizada em função de um centro. Esse centro, associado a funções harmônicas racionais, viria a constituir o sistema tonal. Sekeff (1996, p. 106) defende que

entre culturas primitivas, cuja expressão musical é baseada na sucessão de ruídos, encontramos a chamada *tonalidade rítmica* (simples unidade de tempo). Nas monodias medievais, predomínio de linhas melódicas e sucessivas, temos a chamada *tonalidade melódica*. Já na música tradicional do Ocidente (século XVII ao XIX), baseada na constituição harmônica dos períodos e das frases, nos parentescos e afinidades existentes entre os sons em razão de sua *ressonância harmônica* natural [...] temos a chamada *tonalidade harmônica* definindo o perfil da música barroca, clássica e romântica.

Na harmonia racionalizada os acordes possuem funções bem definidas e são classificados hierarquicamente em relação ao centro tonal. Esse estágio de desenvolvimento da música faz parte de um percurso de acumulação de conhecimento e é resultado de um processo da cultura ocidental. Pode-se verificar em outras culturas a existência da polifonia, de diversos instrumentos e também dos intervalos racionalizados. No entanto, a música harmônica racional, com a característica pluralidade de formas e de configurações instrumentais, ocorreu somente no ocidente.

### 1.2.2 A notação musical e a posteridade

O desenvolvimento da escrita musical é um aspecto a ser considerado na trajetória da música ocidental. Uma composição não poderia ser transmitida e nem reproduzida fielmente sem o uso da notação; “[...] sem ela uma obra musical moderna não pode em geral existir em lugar algum e de nenhuma maneira, nem mesmo como uma propriedade interna de seu criador” (WEBER, 1995, p. 119).

Os signos de notação musical existiram em diversas culturas antigas, mas ainda não traziam os aspectos que a notação moderna representaria. Eram formas primitivas de indicação e não possuíam necessariamente relação direta com a melodia racionalizada. A Idade Média viria a contribuir para o sistema de notação, a partir das necessidades surgidas para a transmissão das obras musicais. A transmissão oral gerava muitas variações, e então, foram incluídos sinais – *neumas* – acima das palavras, “[...] indicando uma linha melódica ascendente (/), uma linha melódica descendente (\) ou uma combinação de ambas (Λ)” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 81). Os *neumas* foram aos poucos sendo mais específicos: anotados com diferenças de posição (mais acima ou mais próximo ao texto), com a finalidade de dar uma ideia de relações de frequências; representados juntamente com pontos, para especificar notas individuais dentro do *neuma*. Posteriormente traçou-se uma linha horizontal para representar a nota *fá*. Depois desta, surgiu outra linha para representar o *dó*. No século XI, Guido d’Arezzo utilizaria a pauta de quatro linhas, “[...] na qual se faziam corresponder, através de letras, as linhas às notas *fá*, *dó*’ e, por vezes, *sol*’ (*f*, *c*’ e *g*’) – letras que acabaram por dar origem às nossas modernas claves” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 82). Na grafia proposta por Helmholtz<sup>28</sup> - grafia alemã, a representação da nota *f*, neste formato, remete ao *fá* da terceira oitava, e as notas acompanhadas de apóstrofo – *c*’, por exemplo – caracterizam as notas da quarta oitava, neste caso, o *dó*4 (MENEZES, 2003, p. 126).

A pauta permitiu a representação precisa da altura dos sons, e resolveria o problema da descaracterização progressiva das melodias ocasionada pela transmissão oral. A duração ainda não possuía uma representação consistente; esta só viria a ocorrer no século XIV. Para a notação do ritmo, contribuíram principalmente o sistema italiano, descrito em 1318 por Marchetto da Padova<sup>29</sup>, que consistia na subdivisão das figuras rítmicas longas utilizadas até então, e também o sistema francês, que também propunha subdivisões, mas de forma mais adequada à música daquela época. Durante o século XV seguiram-se as subdivisões, cada vez obtendo células rítmicas mais curtas e específicas. No final do século XVI as notas assumiriam uma forma arredondada, e a base da notação tradicional utilizada atualmente estaria pronta (GROUT; PALISCA, 2007, p. 153-155).

A música localizada antes de um sistema de notação musical eficiente, que possibilitasse a interpretação e a transmissão das composições, é, para a posteridade, algo indefinido, incerto. A notação musical é um fator determinante para a trajetória da música

---

<sup>28</sup> Hermann Von Helmholtz (Postdam, 1821 – Charlottenburg, 1894). Médico e físico, autor de *Lehre von den Tonempfindungen* (Nas Sensações do Tom).

<sup>29</sup> Marchetto da Padova (século XIV). Teórico musical.

ocidental. Através dela se pode transmitir o que já havia sido feito com considerável precisão e, indiretamente, a função do compositor haveria de mudar. Antes o compositor era uma pessoa do seu tempo e para o seu tempo. A notação musical tiraria o compositor do anonimato e o elevaria à posteridade, definindo o conceito de obra musical.

Somente a elevação da música polivocal à condição de uma arte escrita produziu então verdadeiros “compositores” e assegurou às criações polifônicas do Ocidente, em oposição àquelas de outros povos, duração, repercussão e desenvolvimento continuado (WEBER, 1995, p. 123).

Nos séculos seguintes, outros elementos viriam a ser incorporados à partitura, tais como a dinâmica e a instrumentação. Cabe ressaltar que a partitura não é a obra em si, mas um “projeto” da obra. Mesmo assim é um registro importante, sem o qual a música anterior aos processos de gravação se descaracterizaria profundamente ou se perderia em definitivo.

### 1.2.3 A ideia de progresso e a música tonal

A música modal é caracteristicamente reiterativa, cíclica, e desenvolve-se sempre em torno da nota principal, fixa e invariável. O sistema tonal, por sua vez, assumiria uma concepção linear do tempo, inserindo na música a ideia de progresso.

A passagem do modal ao tonal acompanha aquela transição secular do mundo feudal ao capitalista, e participa, assim, da própria constituição da idéia moderna de história como progresso. [...] enquanto as músicas modais circulam numa espécie de estaticidade movente, em que a tônica e a escala fixam um território, a música tonal produz a impressão de um movimento progressivo, de um caminhar que vai evoluindo para novas regiões, onde cada tensão (continuamente reposta) se constrói buscando o horizonte de sua resolução (WISNIK, 1989, p. 113-114).

A ideia de progresso, característica marcante do século XVIII, é um ponto em comum entre diferentes aspectos, como por exemplo, os interesses da burguesia como classe social, o capitalismo como sistema econômico e, em música, o sistema tonal. A confiança no progresso mostra-se evidente na forma sonata, amplamente utilizada na música a partir do período clássico<sup>30</sup>, que “[...] parece estar inteiramente fundamentada em princípios próprios à ideologia burguesa” (SCHURMANN, 1990, p. 170).

A forma sonata, encontrada usualmente no primeiro movimento de sonatas, concertos, sinfonias e outras formas clássicas, estrutura-se em três seções. Na primeira seção, a

---

<sup>30</sup> O período clássico, em música, localiza-se entre meados do século XVIII e o início do século XIX. Entre os compositores representativos destacam-se Haydn, Mozart e Beethoven.

exposição, ocorre a apresentação de um grupo temático na tônica, e de uma segunda região temática em tonalidade contrastante. O conflito gerado passa por um desenvolvimento na segunda seção, transitando por diversas tonalidades e provocando tensões e instabilidades. Na última seção as regiões temáticas são re-expostas, não como uma simples repetição da exposição; nessa seção todo o material é desenvolvido na tônica, uma espécie de conciliação entre os temas. “Com isso a sonata dá lugar a um drama tonal de cunho modulatório, pois através do seu desenvolvimento ela leva elementos que estão em regiões harmônicas diferentes a se encontrarem, ‘conciliados’, numa região comum” (WISNIK, 1989, p. 150).

A forma sonata pode ser entendida como

[...] uma forma eminentemente *dialética*, baseada numa contradição inicial entre uma *tese* e uma *antítese*, contradição esta que vem provocar a luta dos contrários. A consequência final dessa luta, entretanto, em lugar de apresentar-se como uma legítima *síntese*, acaba por assumir, de acordo com a ideologia burguesa, a forma de uma *reconciliação*, que consiste efetivamente não na *superção*, mas na *eliminação* da contradição tonal (SCHURMANN, 1990, p. 170).

#### 1.2.4 Os “limites” do sistema tonal

Como visto anteriormente, durante um longo período as manifestações sonoras estiveram submissas à magia, ao ritual, à religião. Primeiramente com fins práticos, posteriormente adquiriram significado simbólico, e como acessório, contribuíram para reforçar os valores religiosos. O processo de racionalização da sociedade ocidental geraria uma consequência decisiva para a trajetória da arte: esta viria a se desatrelar gradativamente da religião, tornando-se autônoma.

O pensamento tonal do ocidente que começara a se moldar na Renascença, percorreria em absoluto nos séculos XVIII e XIX, espaço temporal que abrange os comumente denominados períodos do barroco, do classicismo e do romantismo musicais. As formas musicais mais consagradas e utilizadas até hoje seriam definidas durante aqueles séculos. A produção artística utilizava-se de recursos representativos que sempre visavam o belo, o equilíbrio e a coerência formal, e caracterizavam-se como construções explicáveis racionalmente e passíveis de formalização conceitual clara. Para ilustrar essas características, pode-se tomar como exemplo a música produzida no século XVIII. Ao ouvir a *Sinfonia n° 40* de Mozart<sup>31</sup> ou o *Quarteto op. 33 n° 2* de Haydn<sup>32</sup>, facilmente se percebe como a forma se

---

<sup>31</sup> Wolfgang Amadeus Mozart (Salzburg, 1756 – Viena, 1791). Compositor clássico, um dos mais prolíficos da história da música.

apresenta como um elemento indiscutível dentro da estrutura geral, e como isso manifesta padrões clássicos de beleza e equilíbrio. No âmbito da filosofia, pode-se explicar esta questão a partir das lições de estética de Hegel (1996, p. 53):

[...] O fim da arte é despertar em nós o sentimento do belo. O sentimento assumiria, pois, este aspecto particular, o do sentido do belo. Este sentido não seria inerente ao homem enquanto instintivo, como qualquer coisa que lhe fosse inseparável por natureza e adquirida com o nascimento como, por exemplo, os órgãos, os olhos. Não, tratar-se-ia de um sentido que é preciso formar e que, uma vez formado, viria a consistir naquilo que se chama gosto. Ter gosto é, pois, ter o sentimento, o sentido do belo; é uma apreensão que, sem sair do sentimento, passa por uma tal formação que descobre o belo imediatamente, qualquer que seja e onde quer que esteja.

Para Hegel, a adequação da arte em relação à razão caracteriza-se como o ideal da arte. “Tanto histórica, quanto sistematicamente, o aparecer sensível da idéia torna-se o fio condutor de sua interpretação da arte, desde as origens desta, até aquela de seu tempo” (FLICKINGER, 2001, p. 441).

No entanto, no século XIX, as formas musicais aos poucos perderiam o rigor, as obras se tornariam mais densas e a harmonia se expandiria a partir do uso contínuo de cromatismos e de modulações cada vez mais frequentes e distantes da tonalidade inicial. Essas modificações, por mais intensas que viriam a ser, ainda não configuram uma ruptura com a tradição. Os gêneros anteriores continuariam a ser amplamente utilizados como a sinfonia, o concerto, o quarteto de cordas e a sonata, entre outros. “Porém, desde Beethoven<sup>33</sup>, os temas tornam-se idéias que se enfrentam, os desenvolvimentos são ampliados [...]” (CANDÉ, 2001b, p. 168).

Essas novas possibilidades viriam a gerar questionamentos em relação à função da arte.

Na hierarquia dos meios que servem para exprimir o absoluto, a religião e a cultura provindas da razão ocupam o grau mais elevado, muito superior ao da arte. A arte é, pois, incapaz de satisfazer a nossa última exigência de Absoluto. Em nossos dias, já não se veneram as obras de arte, e a nossa atitude perante as criações artísticas é fria e refletida. Em presença delas sentimo-nos livres como não se era outrora, quando as obras de arte constituíam a mais elevada expressão da Idéia. A obra de arte solicita o nosso juízo: seu conteúdo e a exatidão da sua representação são submetidos a um exame refletido. Respeitamos, admiramos a arte; mas acontece que já não vemos nela qualquer coisa que não poderia ser ultrapassada, a manifestação íntima do Absoluto, submetemo-la à análise do pensamento, não com o intuito de provocar a criação de novas obras de arte, mas antes com o fim de reconhecer a função e o lugar da arte no conjunto da nossa vida. Já se foram os bons tempos da arte grega e a

<sup>32</sup> Franz Joseph Haydn (Rohrau, 1732 – Viena, 1809). Compositor clássico.

<sup>33</sup> Ludwig van Beethoven (Bonn, 1770 – Vienna, 1827). Compositor dos mais influentes da história; considerado um marco da transição do classicismo para o romantismo.



idade de ouro da última Idade Média. As condições gerais do tempo presente não são favoráveis à arte. O próprio artista já não é apenas desviado e influenciado por reflexões que ouve formular cada vez mais alto à sua volta, por opiniões e juízos correntes sobre a arte, mas toda a nossa cultura lhe torna impossível, mesmo à força de vontade e decisão, abstrair-se do mundo que à sua volta se agita e das condições a que se encontra sujeito, a não ser que recomece a sua educação e se retire para um isolamento onde possa encontrar o seu paraíso perdido (HEGEL, 1996, p. 25).

As possibilidades gestadas pelo desenvolvimento do espírito humano no campo da filosofia, da ciência e da política, para Hegel, decretariam a perda da importância da arte. As funções outrora pertencentes à arte poderiam ser supridas por outros meios, efetivando-se nos sistemas sociais. Além disso, o filósofo ressaltava que a produção artística já não possuía meios favoráveis para a sua realização, alegando que o artista estava sujeito a interferências culturais, o que para o autor, faria com que a obra perdesse o seu verdadeiro valor. Beethoven, seu contemporâneo, não era, para Hegel, uma referência quanto às questões musicais. As inovações e ampliações utilizadas já não satisfaziam àquele ideal da beleza, o qual seria representado por Haydn e Mozart.

Beethoven fora aluno de Haydn e a primeira fase de sua composição demonstra essa influência. No entanto, a grande contribuição da sua obra viria a partir dos seus últimos anos, período em que o compositor, com problemas auditivos desde a juventude, perceberia a surdez progredir até que a audição se perdesse por completo, em meados da década de 1810. A ampliação dos desenvolvimentos, na obra de Beethoven, ocorre a partir dos anos anteriores à surdez completa. Em 1804, ao escrever a *Sonata n. 21 em dó maior “Waldstein”, op. 53*, obra com três movimentos, Beethoven já insere a instabilidade no primeiro tema; há uma incerteza, no início da obra, quanto à própria tonalidade, pois o acorde de dó maior dos dois primeiros compassos funciona como subdominante de sol, caracterizando já no início uma tonicização a sol maior, procedimento incomum para a época.

O início da sonata contém assim uma curiosa tensão entre o caráter francamente afirmativo do gestuário melódico e rítmico e o caráter indagativo do movimento harmônico, que expõe o horizonte tonal em trânsito, em aberto, como se indagasse desde o primeiro instante do lugar aonde vai – se é que vai – repousar. [...] a própria sorte do tema está sendo jogada no movimento em que ele se expõe, e a “reflexão subjetiva” através da qual ele se constitui “converte-se no centro de toda forma” (WISNIK, 1989, p. 156)

O segundo tema, de caráter bem distinto do primeiro, é exposto em mi maior e apresenta sonoridade mais estável. Como recurso característico da forma sonata, os temas passam por uma segunda seção de desenvolvimento, na qual são recorrentemente citados em distintas tonalidades, gerando a instabilidade característica dessa seção. Beethoven expande

esse desenvolvimento, que antes se restringia a segunda seção. Ao invés de somente rerepresentar os temas, ambos na tonalidade principal, o compositor segue desenvolvendo-os até o final do primeiro movimento, na re-exposição.

Beethoven, em 1808, apresentava em Viena um concerto com as primeiras audições “[...] da *Quinta e Sexta sinfonias*, do *Concerto n.º 4 para piano e orquestra* (com o autor como solista) e da *Fantasia para piano, coro e orquestra*” (CANDÉ, 2001b, p.19). O público não ficaria satisfeito com essas obras, que fazem parte da última fase composicional de Beethoven, de caráter experimental. No início do século XIX o compositor já dava passos para algumas inovações.

Nas últimas obras, Beethoven apontaria a direção que a música seguiria até o final do século XIX. Com a perda total da audição, Beethoven compôs, entre outras obras, a sua composição mais conhecida, a *Sinfonia n. 9, op. 125*.

Ali onde os críticos viram os prejuízos da surdez é possível ouvir o mais completo domínio de todos os níveis do código. Num eco deslocado da obra bachiana, homofonia e polifonia voltam a se encontrar tensamente, como na grande fuga do *Quarteto op. 133*, ou no último movimento da *Sonata op. 106 (Hammerklavier)*. “Soluções” timbrísticas, rítmicas, polifônicas as mais surpreendentes ocorrem ali não só como pura perícia retórica, mas por aferição metafísica do limite desta. No segundo movimento, o *Scherzo vivace* do *Quarteto op. 135*, o arco roçando as cordas em figurações rítmicas rápidas e insólitas transcende o instrumento no seu frágil limite: é o tempo roçando no tempo (WISNIK, 1989, p. 157-158).

Apesar de ainda não configurar uma ruptura definitiva com a música daquele tempo, as inovações introduzidas por Beethoven direcionariam a música tonal a outras possibilidades. Beethoven não chegou aos limites do sistema tonal, mas definitivamente apontou os caminhos para tal tarefa.

Depois dele vieram inúmeros compositores que, durante todo o século XIX, expandiram gradativamente as possibilidades musicais correntes. Brahms<sup>34</sup>, Berlioz<sup>35</sup>, Liszt<sup>36</sup>, entre tantos outros, participaram desse processo que, se poderia dizer, havia sido iniciado a partir de Beethoven. Mas o ponto culminante, o limite extremo do sistema tonal seria alcançado por Wagner<sup>37</sup>, “[...] no *Prelúdio do Tristão e Isolda*. Perambulando aí pelo mundo do *cromatismo* através das funções de dominante, Wagner aponta no *Tristão*, os limites da

<sup>34</sup> Johannes Brahms (Hamburgo, 1833 – Viena, 1897). Compositor alemão.

<sup>35</sup> Hector Berlioz (La Cote-St.-André, Isère, 1803 – Paris, 1869). Compositor francês.

<sup>36</sup> Franz Liszt (Raasdorf, 1811 – Bayreuth, 1886). Compositor húngaro.

<sup>37</sup> Richard Wagner (Leipzig, 1813 – Veneza, 1883). Compositor que influenciou a todos os diretamente relacionados com a ruptura do sistema tonal.

harmonia tonal” (SEKEFF, 1996, p. 99). A ideia de obra de arte total, a *Gesamtkunstwerk*<sup>38</sup>, é atribuída a Wagner.

A arte bela estava se transformando, pouco a pouco, em outra arte. Os modelos tradicionais de racionalização já não eram parâmetros. Para Hegel, o potencial de beleza contido na arte seria assimilado na vida cultural, em formas menos sensíveis, o que caracterizaria a ideia de progresso da razão.

Em todos os aspectos referentes ao seu supremo destino, a arte é para nós coisa do passado. Com sê-lo, perdeu tudo quanto tinha de autenticamente verdadeiro e vivo, sua realidade e necessidade de outrora, e encontra-se agora relegada na nossa representação. O que, hoje, uma obra de arte em nós suscita é, além do direto aprazimento, um juízo sobre o seu conteúdo e sobre os meios de expressão e ainda sobre o grau de adequação da expressão ao conteúdo (1996, p. 25-26).

Estas transcrições de Hegel a respeito da “morte da arte” datam da década de 1820. Apesar da data, muito antes de uma ruptura definitiva do sistema tonal – esta só viria a ocorrer na virada para o século XX – Hegel já conseguia antever uma situação definitiva: a produção artística estava rumo a uma mudança muito significativa. Para ele, a arte bela nada mais teria a fazer, sua função seria satisfeita por outros meios. De fato, estava parcialmente certo: a arte bela seria deixada de lado, e a beleza, satisfeita por outros meios. Mas a arte não chegaria ao fim; adquiriria uma função de contestação, de negação dos elementos sociais em contradição que a beleza encobria. Sobre o destino da arte, Adorno (2009, p. 22) afirma que “somente numa humanidade pacificada e satisfeita a arte deixará de viver: sua morte, hoje, como se delineia, seria unicamente o triunfo do puro ser sobre a visão da consciência que a ela pretende resistir e se opor”.

#### 1.2.5 O contexto sócio-econômico da ruptura

Se o século XIX demarca o triunfo do capitalismo e da ideologia do progresso, os avanços tecnológicos e a industrialização dos países atualmente considerados desenvolvidos, a virada para o século seguinte seria um momento de crise, de transformações. Para fins de localização temporal, pode-se situar o mundo da ruptura entre as últimas décadas do século XIX e o início da Primeira Guerra Mundial; “[...] se há datas que obedecem a algo mais que à

---

<sup>38</sup> *Gesamtkunstwerk* – obra de arte total: integração de música, poesia, movimento e projeto visual para uma finalidade comum.

necessidade de periodização, agosto de 1914 é uma delas: foi considerada o marco do fim do mundo feito por e para a burguesia” (HOBSBAWM, 1998, p. 18).

A Europa, nos anos 1880, era o centro do desenvolvimento capitalista. O ritmo da industrialização norte-americana era muito acentuado, mas, mesmo assim, nem se aproximava da produção europeia. A cultura erudita europeia era dominante no cenário mundial; configurava o modelo para as colônias. “Nunca houve na história um século mais europeu, nem tornará a haver” (HOBSBAWM, 1998, p 36).

O livre-comércio de meados do século daria lugar à divisão dos territórios “não-desenvolvidos” entre as grandes potências, caracterizando o imperialismo do final do século XIX. O mundo presenciaria uma categorização, cada vez mais marcante, entre dois níveis gerais resultantes dos avanços ocorridos naquele século: os “dominantes”, países industrializados; e os “dominados”, dependentes da indústria – as colônias – que se especializavam em abastecer os países desenvolvidos no setor primário. O mundo seria todo repartido entre as potências ou candidatos à potência: considerável porção do oriente, a América Latina – de maneira informal, mas, evidente – e também a África, “[...] principal vítima dessa empresa de colonização [...] que as potências européias dividem entre si, sobretudo a França e a Grã-Bretanha, mas também a Bélgica e Portugal” (LE GOFF, 2008, p. 126).

As colônias eram necessárias, pois possuíam produtos não existentes na Europa e também constituíam uma válvula para o escoamento do excedente da produção europeia. A expansão territorial – através do domínio das colônias – era um negócio imprescindível naquele momento. “Quanto mais a Europa importava ‘matérias-primas’ das colônias, mais as fábricas funcionavam com pleno rendimento e mais crescia seu anseio por encontrar países onde se comprasse sua superprodução” (GOMBRICH, 2001, p. 310). Aquele movimento de colonização tornaria o mundo cada vez mais interligado, e resultaria, entre outros fatores, na europeização das elites. Como exemplo dessa europeização, no Brasil, pode-se citar a construção do Teatro Amazonas, inaugurado em 1896 em plena floresta amazônica e distante do litoral, resultado do ciclo da borracha.

A identificação da burguesia com o liberalismo e o progresso viria a ser o paradoxo da crise. A crise não se moldara pelo progresso econômico, nem pelo científico, pois os avanços nessas áreas eram evidentes, o problema em si viria no que diz respeito ao progresso político. A democracia, inevitável, representaria o avanço político, mas ela ia de encontro aos interesses burgueses, pois no regime democrático o povo tem o poder de decidir.

Nas décadas que precederam a Primeira Guerra Mundial o mundo encontrava-se, como visto, em processo de intensa industrialização, especialmente a Europa, a América do Norte, o Japão e também algumas outras áreas da colonização europeia. A política era representada apenas pelas classes dominantes. A industrialização trouxera uma crescente urbanização desses países, bem como o aumento do número de trabalhadores assalariados, provocando uma inevitável democratização. Esses trabalhadores, no final do século XIX representavam grande parte da população nas cidades industrializadas ou em processo de industrialização. As condições em que viviam não eram as melhores: as máquinas substituíam o trabalho especializado – o que reduzia consideravelmente o salário – além de exigirem um menor número de pessoas para uma produção maior. Isso viria a gerar desemprego e um descontentamento de um número considerável de trabalhadores. A mobilização desses operários deu força política à classe; esta se reconhecia como o proletariado da doutrina marxista.

Além dos partidos formados por trabalhadores, outra consequência gerada pela democratização seria a ascensão do nacionalismo. O termo fora utilizado inicialmente no final do século XIX “[...] para descrever grupos de ideólogos de direita na França e na Itália, que brandiam entusiasticamente a bandeira nacional contra os estrangeiros, os liberais e os socialistas [...]” (HOBSBAWM, 1998, p. 203-204). Apesar dessa identificação com a direita, o nacionalismo não se limitou a esta. A questão nacional estava integrada em alguns movimentos de esquerda e também em outros que eram indiferentes a ambas. A adesão ao nacionalismo não era excludente. O apelo nacional possuía uma força de mobilização, de identificação das pessoas com a nação. No entanto, nos últimos anos do século XIX houve uma maior afinidade da ideologia nacionalista como contraposição ao liberalismo e por vezes associada ao anti-semitismo. De acordo com Hobsbawm,

[...] o virulento anti-semitismo político que observamos alastrar-se pelo mundo ocidental desde a década de 1880 pouco tinha a ver com o número real de judeus, contra os quais era dirigido [mas] visava particularmente banqueiros, empresários e outros, que eram identificados com as devastações do capitalismo entre a “gente pequena”. A imagem caricatural típica do capitalista na *belle époque* não era simplesmente a de um gordo de cartola, fumando charuto, mas também com nariz judaico [...] (1998, p. 225).

O poder de sedução da ideologia nacionalista e o sentimento do patriotismo tiveram um papel fundamental na mobilização das massas em torno de um ideal em comum. “Seu programa consistia em resistir, expelir, derrotar, conquistar, submeter ou eliminar o estrangeiro” (HOBSBAWM, 1998, p. 229).

Todas as características descritas brevemente nos parágrafos precedentes viriam trazer consequências inevitáveis na década de 1910. Além da Primeira Guerra Mundial – fato que não há como não relacionar na história do período – ocasionariam mudanças significativas no que diz respeito à arte, particularmente à música, objeto de estudo desta pesquisa. A consolidação do sistema tonal pode ser vista como a representação em música do otimismo gestado no século XVIII e vigente no século XIX. Todavia, esse sistema não seria apropriado para representar os tensionamentos sociais que antecederam a primeira guerra. A crise proporcionaria o questionamento daquela música, seria um passo definitivo para a ruptura do sistema tonal.

### 1.3 O modernismo musical

As inovações presentes na composição musical do final do século XIX, como referido anteriormente sobre a obra de Wagner, dariam início a uma nova concepção estética. A arte bela, como Hegel já havia afirmado, estava “morrendo”, ou então se transformando significativamente em outra arte. A ruptura, no contexto do século XX, seria representada pela crise da beleza. O trítone, que na música medieval era o elemento proibido e viria, no sistema tonal a ser o elemento de tensão, responsável por ocasionar a resolução, se tornaria o “som” do início do século. As dissonâncias passariam de coadjuvantes às protagonistas da nova música, caracterizando uma inovação sem precedentes.

[...] a beleza, com efeito, segundo um *topos* hegeliano, não se deve ao equilíbrio como resultado apenas, mas sempre e ao mesmo tempo à tensão, que produz o resultado. A harmonia que, enquanto resultado, nega a tensão que a garante, transforma-se assim em elemento perturbador, falsidade e, se se quiser, dissonância. O aspecto harmonioso do feio erige-se, na arte moderna, em protesto. Daí brota algo de qualitativamente novo (ADORNO, 1970, p. 60).

Passara pouco mais de um século desde as especulações de Hegel, e os resultados dessas mudanças já eram evidentes. A novidade surgia justamente da oposição, do que era negado anteriormente, do contrário da beleza. A partir de Debussy<sup>39</sup> houve “[...] uma contestação geral do sistema e das regras acadêmicas: princípio das relações tonais, desenvolvimento temático, formas tradicionais” (CANDÉ, 2001b, p. 183).

---

<sup>39</sup> Claude Debussy (St. Germain-en-Laye, 1862 – Paris, 1918). Compositor muito influente, um dos responsáveis pelas inovações musicais do início do século XX.

### 1.3.1 Novas concepções sobre a forma, a harmonia e o ritmo

A música moderna estaria anunciada a partir de *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*, composição de 1894, na qual Debussy se liberta das relações harmônicas tradicionais, mesmo que esta ainda não configurasse uma obra atonal<sup>40</sup>. “Uma das principais características da música moderna [...] é sua libertação do sistema de tonalidades maior e menor que motivou e deu coerência a quase toda a música ocidental desde o século XVII” (GRIFFITHS, 1998, p. 7).

Outra obra importante no contexto da ruptura, do mesmo autor, estrearia em abril de 1902, na França. A ópera *Pelléas et Mélisande*, de linguagem inovadora e não muito bem aceita pelo público parisiense, utilizou-se do texto homônimo do escritor belga Maurice Maeterlinck<sup>41</sup>. Debussy seria um inovador, naquele período, das formas musicais e marcaria pela desconstrução das relações tonais. Segundo Maria de Lourdes Sekeff (1996, p. 108),

A ruptura da *tonalidade* harmônica teria lugar em inícios do nosso século, depois de dominar por mais de duzentos anos. Usando a escala de tons inteiros no *seu Pelléas et Mélisande*, Debussy promoveria a sua suspensão na música ocidental e isso, cinco anos antes do *Quarteto n° 2* de Schoenberg<sup>42</sup>.

A escala de tons inteiros é caracterizada por distâncias iguais entre todos os sons vizinhos. Tem uma sonoridade evidentemente não-resolutiva; não ocasiona um repouso porque não consegue articular uma tensão nos moldes tonais. “O tempo sem perspectiva resolutiva e sem centro fixo, gerado por essa escala de tons inteiros usada por Debussy, está na entrada da música contemporânea como uma verdadeira alegoria” (WISNIK, 1989, p. 88).

A característica não-resolutiva utilizada por Debussy é um recurso absorvido a partir do contato com a música oriental. O Oriente já vinha despertando a curiosidade dos compositores europeus há tempo; Mozart, por exemplo, compôs *Die Entführung aus dem Serail* em 1782, ópera em língua alemã com temática oriental. No entanto, até meados do século XIX o Oriente era visto apenas como fonte de exotismos, sem contribuições decisivas na composição. A partir da construção do Canal de Suez, inaugurado em 1869, a comunicação naval entre a Europa e o Oriente possibilitou um contato direto com a cultura de lá; antes era necessário contornar toda a África para chegar ao Oriente. Para Said (2007, p. 139-140):

<sup>40</sup> Música atonal: música caracterizada por não possuir um centro tonal.

<sup>41</sup> Maurice Maeterlinck (Gante, 1862 – Nice, 1949). Escritor belga simbolista.

<sup>42</sup> Arnold Schoenberg (Viena, 1874 – Los Angeles, 1951). Um dos principais compositores da música moderna na Europa, idealizador da música serial dodecafônica.

Na idéia do Canal de Suez, vemos a conclusão lógica do pensamento orientalista e, mais interessante, do esforço orientalista. Para o Ocidente, a Ásia representara outrora a distância silenciosa e a alienação; o islã era a hostilidade militante ao cristianismo europeu. Para superar essas temíveis constantes, o Oriente precisava primeiro ser conhecido, depois invadido e possuído, depois recriado por eruditos, soldados e juizes que desenterravam línguas, histórias, raças e culturas esquecidas para situá-las – fora do alcance do oriental moderno – como o verdadeiro Oriente clássico que poderia ser usado para julgar e governar o Oriente moderno. [...] De Lesseps<sup>43</sup> e seu canal destruíram finalmente a distância do Oriente, a sua intimidade enclausurada, *longe* do Ocidente, o seu exotismo permanente. Assim como uma barreira de terra podia ser transmutada numa artéria líquida, assim também o Oriente foi transubstanciado, passando de uma hostilidade resistente a uma parceria obsequiosa e submissa. Após De Lesseps, ninguém podia falar do Oriente como se pertencesse a outro mundo, estritamente falando.

A transposição das barreiras geográficas possibilitou um contato mais efetivo entre as culturas do Ocidente e do Oriente e os elementos orientais, antes meros exotismos – muitas vezes desconhecidos e utilizados impropriamente – seriam estudados e incorporados na música europeia. Em 1889, na Exposição de Paris, Debussy ouviu “[...] o *gamelan* de Java, uma orquestra composta apenas de gongos e percussões [...]” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 685). A característica modal e não-resolutiva dessa música causou impressões que contribuíram para as inovações propostas na obra de Debussy. Sobre essas impressões o compositor comentou: “[...] o contraponto rítmico que tive oportunidade de ouvir, se comparado ao de Palestrina<sup>44</sup>, este parecerá uma ingênua brincadeira infantil” (DEBUSSY apud WISNIK, 1989, p. 97).

A obra referida anteriormente por Sekeff (1996, p. 108), o *Quarteto nº 2 Opus 10*, de Schoenberg, teve sua estreia em dezembro de 1908, na cidade de Viena. Não se trata de um quarteto de cordas comum para a época; no terceiro e no quarto movimentos além dos componentes tradicionais do quarteto de cordas – dois violinos, viola e violoncelo – há também uma linha melódica escrita para soprano. Os três primeiros movimentos são constituídos por um tonalismo expandido, característico do romantismo tardio, como as obras de Wagner, por exemplo. A obra, a partir do último movimento – o quarto – é emblemática, pode ser considerada uma das que representam a ruptura mais marcante no que diz respeito à harmonia; na partitura não há indicação de armadura de clave<sup>45</sup> e todas as doze notas que constituem a oitava foram utilizadas, sem a hierarquia característica do sistema tonal. Até mesmo o texto utilizado, do poeta alemão Stefan George<sup>46</sup> parece ter sido escolhido a fim de

<sup>43</sup> Ferdinand De Lesseps (1805 – 1894). Empreendedor francês, idealizador do Canal de Suez.

<sup>44</sup> Giovanni Pierluigi da Palestrina (Palestrina, 1525 – Roma, 1594). Um dos principais compositores renascentistas.

<sup>45</sup> Armadura de clave: recurso de notação utilizado em obras tonais com a finalidade de indicar a tonalidade.

<sup>46</sup> Stefan George (Bingen, 1868 – Locarno, 1933). Poeta alemão.



contribuir como um marco da ruptura. Na primeira frase cantada pela soprano o texto é auto-explicativo: *Ich fühle luft von anderem planeten* (Eu sinto o ar de um outro planeta).

Uma obra que costuma se atribuir destacada importância, apesar dos quatro anos que a separam do *Quarteto, é Pierrot Lunaire Op. 21*, do mesmo compositor. Nessa composição – escrita para uma voz solista acompanhada por flauta, clarineta, violino, violoncelo e piano – percebe-se a despreocupação com o belo clássico, ou, talvez, a preocupação com a sua oposição. Para isso o compositor utilizou recursos não convencionais até então, que contradiziam a estética musical anterior. A voz estaria entre o canto e a fala, *Sprechgesang*. A interpretação seria inicialmente destinada a uma atriz, e não a uma cantora. Uma obra que teve “boa relação” com o público; fora bem recebida e executada diversas vezes, talvez porque “[...] Pierrot era uma imagem das dúvidas contemporâneas quanto ao poder do homem sobre si mesmo [...]” (GRIFFITHS, 1998, p. 33).

Essas obras, constituídas de muitas inovações, de certa forma questionariam conceitos há muito estabelecidos e absolutos na arte. Para Adorno (1970, p. 65),

[...] o belo surgiu do feio mais do que ao contrário. Mas, se o seu conceito fosse posto no índice, como muitas correntes psicológicas procedem com a alma e numerosos sociólogos com a sociedade, a estética tinha de se resignar. A definição da estética como teoria do belo é pouco frutuosa porque o caráter formal do conceito de beleza deriva do conteúdo global do estético. Se a estética não fosse senão um catálogo sistemático de tudo o que é chamado belo, não existiria nenhuma idéia da vida no próprio conceito do belo. No que visa a reflexão estética, o conceito de belo figura apenas como um momento.

Outro compositor que não pode deixar de ser citado nesta fase de transição é Stravinsky<sup>47</sup>. É dele uma das obras que marcaram pela inovação os primeiros anos do século, *Le Sacre du Printemps* – A Sagração da Primavera. A composição é um *ballet* coreografado por Nijinsky<sup>48</sup> e produzido por Diaghilev<sup>49</sup>. A música é constituída por um ritmo muito marcante e com intensa irregularidade na estrutura métrica. Estas características deixaram os outros parâmetros sonoros tradicionais – harmonia e melodia – em segundo plano. A obra tornou-se, por isto, uma influência constante na música posterior. A estreia ocorreu em maio de 1913, em Paris, e foi marcada pela hostilidade com que a plateia a recebeu.

<sup>47</sup> Igor Stravinsky (Lomonosov, 1882 – Nova York, 1971). Compositor moderno da Rússia, marcante principalmente pelas inovações rítmicas.

<sup>48</sup> Vaslav Nijinsky (Kiev, 1889 – Londres, 1950). Coreógrafo e bailarino russo.

<sup>49</sup> Sergei Diaghilev (Perm, 1872 – Veneza, 1929). Fundador da companhia *Ballets Russes*.

### 1.3.2 As novas tendências

O esgotamento do sistema tonal e as novas possibilidades harmônicas, formais e rítmicas, fizeram com que o atonalismo se tornasse a principal corrente da nova música europeia desenvolvida nas duas primeiras décadas do século XX. Outras tentativas de inovação também existiram naqueles anos, como a politonalidade<sup>50</sup> e os microtons<sup>51</sup>, mas “[...] a atonalidade demonstrou fartamente ser o caminho mais fecundo após o aparente esgotamento do velho sistema diatônico” (GRIFFITHS, 1998, p. 37).

As inovações ocorridas antes de 1914 que viriam a influenciar os compositores do ocidente ocorreram principalmente em duas cidades: Paris e Viena. É curioso que, na mesma época das inovações europeias, Charles Ives<sup>52</sup> chegaria a um resultado análogo. Mas há um fator intrigante: sustenta-se que ele não havia entrado em contato com os seus contemporâneos europeus; romperia com as convenções da música tradicional “antes que pudesse ouvir uma única nota de Schoenberg ou Stravinsky” (GRIFFITHS, 1998, p. 49). A hipótese de não haver conexão entre esses compositores representaria um interessante objeto para estudos. Nesse momento, porém, a informação é registrada apenas a título de curiosidade. Ives explorou o atonalismo, inovou ritmicamente, utilizou quartos de tom, só para citar algumas experimentações.

Todas as inovações daqueles primeiros anos do século XX, no entanto, teriam uma origem em comum: “a emancipação da dissonância” (SCHOENBERG apud CANDÉ, 2001b, p. 184). Os compositores que enfrentaram o momento de ruptura e de incertezas tiveram que encontrar um novo caminho. Do atonalismo é que surgiu a principal sistematização musical depois do sistema tonal. A música atonal era caracterizada por uma sensação de intensa experimentação livre e este fator era, por vezes, um incômodo não só para o público, mas também para os compositores. Depois de *Pierrot Lunaire*, 1912, ainda se passariam nove anos antes da configuração do novo sistema.

Schoenberg, no ano de 1921, anunciou ter realizado “uma descoberta que garantirá a supremacia da música alemã por algumas centenas de anos” (apud GRIFFITHS, 1998, p. 80). Schoenberg estava se referindo ao serialismo, que consiste em definir uma ordem sequencial não hierárquica entre as doze notas contidas em uma oitava. A sequência de notas obtida seria usada durante toda a composição para a geração dos elementos melódicos e harmônicos.

---

<sup>50</sup> Politonalidade: utilização simultânea de mais de uma tonalidade.

<sup>51</sup> Microtons: intervalos menores que um semitom.

<sup>52</sup> Charles Ives (Danbury, 1874 – Nova York, 1954). Um dos principais compositores norte-americanos.

Além da forma na qual ela seria inicialmente disposta, poderiam ser utilizadas transposições<sup>53</sup>, inversões<sup>54</sup>, retrogradações<sup>55</sup>, entre outros procedimentos derivados ou não destes.

Todos estes procedimentos suscitaram questionamentos a respeito do serialismo. As liberdades composicionais obtidas com o advento do atonalismo seriam perdidas no modo de compor que obedecia a regras matemáticas, e que, por sua vez, poderia mecanizar o processo de composição musical.

A música que ficou presa à dialética histórica toma parte neste processo. A técnica dodecafônica é verdadeiramente seu destino. Esta técnica escraviza a música ao liberá-la. O sujeito impera sobre a música mediante o sistema racional, mas sucumbe a ele. Se na técnica dodecafônica o ato de composição propriamente dito, ou seja, a fecunda elaboração da variação, está sujeito ao material, o mesmo ocorre com a liberdade do compositor. Esta, ao realizar-se no domínio sobre o material, converte-se numa determinação do material, que se impõe, estranha, ao sujeito, e o submete à sua obrigação. Se a fantasia do compositor faz com que o material seja dócil em tudo à vontade de construção, o material construtivo paralisa, contudo, a fantasia. Do sujeito expressionista fica somente a submissão neo-objetiva à técnica. Com efeito, esse sujeito renega sua própria espontaneidade ao projetar sobre a matéria histórica as experiências racionais que teve na luta dialética com essa matéria. Das operações que determinaram o cego despotismo da matéria sonora resultou, por um sistema de regras, uma segunda natureza cega. O sujeito subordina-se-lhe e busca proteção e segurança, porque se desespera de poder dar por si só verdadeira realidade à música (ADORNO, 2009, p. 59-60).

O serialismo enfrentou críticas, mas também teve uma projeção considerável. Schoenberg teve dois alunos importantes, Berg<sup>56</sup> e Webern<sup>57</sup> que, juntamente com ele, formaram o que se costuma chamar de “a segunda escola vienense”. É a segunda, pois, obviamente, existiu a primeira, formada por Haydn, Mozart e Beethoven no classicismo musical do século XVIII.

Webern foi o compositor – entre os três da segunda escola – que mais se ateu à música serial; “[...] nunca retomou a composição não serial nem transgrediu as regras, chegando mesmo a torná-las mais restritivas com suas simetrias no interior da série”

---

<sup>53</sup> Uma transposição serial consiste em mudar a altura de todas as notas originais obedecendo a um único intervalo.

<sup>54</sup> Utilizar a mesma classe de intervalo em relação à primeira nota da série, porém no sentido inverso. Se for intervalo ascendente, por exemplo, na inversão se tornará descendente. Note-se que isto é válido para a formação do novo intervalo, e não no sentido de direcionamento; pode-se variar a oitava independentemente, tanto na inversão quanto nos outros processos.

<sup>55</sup> A retrogradação consiste em utilizar a série começando do final e indo em direção ao começo da série original.

<sup>56</sup> Alban Berg (Viena, 1885 – 1935). Aluno de Schoenberg, compositor da Ópera *Wozzeck*.

<sup>57</sup> Anton Webern (Viena, 1883 – Salzburg, 1945). Aluno de Schoenberg. Utilizaria rigorosamente o sistema das séries, sem jamais abandoná-lo nas composições.

(GRIFFITHS, 1998, p. 90). Berg, por sua vez, não fora tão rigoroso no uso da série como Webern. Apesar de utilizar o serialismo, suas obras possuem um caráter tonal obtido a partir de “uma expansão complexa e pouco ortodoxa do método, trabalhando com séries diferentes mas correlatas e combinando operações seriais à rica harmonia tonal que nunca estivera totalmente ausente de sua música” (GRIFFITHS, 1998, p. 93).

A música serial era representada principalmente pelos compositores da segunda escola de Viena, mas não era essa a única possibilidade; naqueles anos diversas tendências ocorriam simultaneamente: nacionalismos, neoclassicismos, futurismo, politonalismo, primeiros experimentos que levariam à música eletrônica, música aleatória, utilização de elementos exóticos, entre outros. Essa diversidade de tendências apareceria como um fato novo na história da música; não há como classificar a música do século XX a partir de fronteiras claramente demarcadas. É nesta perspectiva que se daria o desenvolvimento das tendências modernistas das artes de maneira geral; ideias e técnicas contrastantes, relação inconstante com o público e uma indefinição da linha divisória entre a arte e a não-arte.

Nas outras épocas, podia-se definir uma “linguagem” musical comum aos compositores de uma ou várias gerações. Os mais audaciosos transformavam periodicamente esse instrumento em proveito das gerações seguintes. Desde o início do século XX, ao contrário, existiram simultaneamente técnicas ou até sistemas musicais inconciliáveis, incompatíveis, irredutíveis uns aos outros (CANDÉ, 2001b, p. 183).

Apesar de irredutíveis umas às outras, talvez essas tendências não fossem tão antagônicas. Os compositores buscavam algo novo, fosse a partir da contestação de modelos anteriores ou então utilizando inovações sem precedentes. Alguns fizeram experimentações em mais de uma dessas tendências. Stravinsky, citado anteriormente pelas suas contribuições no que diz respeito às inovações rítmicas, compôs música atonal, utilizou elementos nacionais, compôs dentro do estilo neoclássico e ainda realizou algumas obras seriais.

Como um dos precursores na utilização sistemática de elementos nacionais – na sua ampla concepção – pode-se citar Bartók<sup>58</sup>, que se dedicou à pesquisa da música folclórica da Hungria. Ele fez viagens pelas aldeias de seu país coletando e estudando a música local. Nas suas composições o resultado dessas pesquisas aparece na construção rítmica, melódica e estilística.

O estudo dessa música camponesa teve para mim importância decisiva, pois me revelou a possibilidade de uma total emancipação da hegemonia do sistema maior-

---

<sup>58</sup> Béla Bartók (Sinnicolau Mare, 1881 – Nova York, 1945). Compositor húngaro.

menor. A maior parte desse tesouro de melodias – também a mais valiosa – deriva dos antigos modos da música de igreja, de escalas da Grécia antiga e ainda mais primitivas, apresentando mudanças de andamento e ritmos os mais variados (BARTÓK apud GRIFFITHS, 1998, p. 55).

Inúmeros compositores viriam a realizar pesquisas na música folclórica, no cotidiano, ou em qualquer tipo de referência que remeta à nacionalidade. Nos Estados Unidos, Charles Ives buscava compor à sua maneira, sem interferência dos modelos europeus. A música tcheca seria representada por Janáček<sup>59</sup>, que utilizou a música folclórica e também elementos sonoros e rítmicos da fala. Na Espanha, Manuel de Falla<sup>60</sup> extraiu ideias da música folclórica e incorporou de maneira indireta na composição. No Brasil o grande representante da música nacionalista moderna foi Villa-Lobos<sup>61</sup>, compositor sobre o qual discutiremos no segundo capítulo.

O neoclassicismo, por sua vez, propunha uma espécie de retorno à música do século XVIII. A falta de unidade das novas propostas acabava por deixar os compositores sem um rumo definido, como era outrora. Enquanto as ideias inovadoras não se estabeleciam, uma alternativa foi compor música a partir do velho estilo, mais precisamente do barroco e classicismo. Aquela música, especialmente a de Bach, caracterizava-se pela objetividade, algo muito atrativo para os compositores de então. Não era, porém, um puro retorno. Por vezes as obras possuíam um caráter irônico ou uma reação anti-romântica. A tendência se espalhou pela Europa e pela América. Além de Stravinsky pode-se citar outros nomes representativos do neoclassicismo, como Darius Milhaud<sup>62</sup> e Francis Poulenc<sup>63</sup> na França, Paul Hindemith<sup>64</sup> na Alemanha, Aaron Copland<sup>65</sup> nos Estados Unidos, Benjamin Britten<sup>66</sup> na Inglaterra, Sergei Prokofiev<sup>67</sup> e Dmitri Shostakovich<sup>68</sup> na Rússia.

Na incerteza de seu destino individual, o artista tenta escapar a seu destino como categoria por uma busca de originalidade estética. Mas, como a crítica histórica moderna lhe revela que a história tem um sentido, ele procura adivinhar a posição que deve ocupar – sua originalidade tem de exprimir-se por uma modernidade profética, que possa ser o classicismo de amanhã (CANDÉ, 2001b, p. 184).

<sup>59</sup> Leos Janáček (Hukvaldy, 1854 – Moravská Ostrava, 1928). Compositor tcheco.

<sup>60</sup> Manuel de Falla (Cádiz, 1876 – Alta Gracia, 1946). Compositor espanhol.

<sup>61</sup> Heitor Villa-Lobos (Rio de Janeiro, 1887 –1959). Um dos principais compositores brasileiros.

<sup>62</sup> Darius Milhaud (Aix-en-Provence, 1892 – Genebra, 1974). Compositor francês.

<sup>63</sup> Francis Poulenc (Paris, 1899 – 1963). Compositor francês.

<sup>64</sup> Paul Hindemith (Hanau, 1895 – Frankfurt, 1963). Compositor alemão.

<sup>65</sup> Aaron Copland (Brooklyn, 1900 – North Tarrytown, NY, 1990). Compositor norte-americano.

<sup>66</sup> Benjamin Britten (Lowestoft, 1913 – Aldeburgh, 1976). Compositor inglês.

<sup>67</sup> Sergei Prokofiev (Sontsovka, 1891 – Moscou, 1953). Compositor russo.

<sup>68</sup> Dmitri Shostakovich (S. Petersburgo, 1906 – Moscou, 1975) Compositor russo.

De todas as tendências descritas até então, a música ainda era configurada por sons convencionais, produzidos por instrumentos musicais tradicionais e vozes. Embora um tanto dissonantes e modificados, ainda eram produzidos pelos mesmos meios. Talvez um dos grandes passos da música do século XX viria a partir da utilização sistemática do ruído. O que não era considerado som musical passaria a integrar as composições, e em alguns casos, dispensaria completamente os sons convencionalmente utilizados na música. É o caso do futurismo, movimento que parte da publicação em 1909, no jornal *Le Figaro* na França, do *Manifesto Futurista* pelo poeta Filippo Marinetti<sup>69</sup>. O principal representante do futurismo em música é Luigi Russolo<sup>70</sup>, com seus instrumentos musicais nada convencionais, os *intonarumori* – entoadores de ruído. Os *intonarumori* eram máquinas com a função de produzir ruídos, feitos para representar a arte da vida moderna. Russolo não possuía formação musical e perdeu o interesse na continuidade de seus experimentos por volta de 1930; acabou abandonando os *intonarumori* em Paris, aonde foram destruídos durante a Segunda Guerra Mundial (GRIFFITHS, 1998, p. 97-98).

Apesar de não ter deixado uma obra numerosa, Russolo deu início à música mecânica e influenciou muitos compositores e tendências posteriores. Varèse<sup>71</sup> utilizou sonoridades urbanas do futurismo, mas criticava os ruídos de Russolo. Suas obras eram repletas de instrumentos percussivos, caracterizados pelos ataques fortes e pela sustentação rítmica. Em 1915 mudou-se para Nova York buscando novas possibilidades; reconhecia que a tecnologia poderia ser uma fonte muito interessante para a composição. Varèse esperava dos avanços científicos a

[...] libertação do sistema de temperamentos, arbitrário e paralisante; possibilidade de obter um número ilimitado de ciclos ou, se ainda se desejar, de subdivisões da oitava, e conseqüente formação de qualquer escala desejada; uma insuspeitada extensão nos registros altos e baixos, novos esplendores harmônicos, facultados por combinações sub-harmônicas hoje impossíveis; infinitas possibilidades de diferenciação nos timbres e de combinações sonoras; uma nova dinâmica, muito além do alcance de nossas atuais orquestras, e um sentido de projeção sonora no espaço, graças à emissão dos sons a partir de qualquer ponto ou de muitos pontos do recinto, segundo as necessidades da partitura; ritmos independentes mas entrecruzados em tratamento simultâneo... – tudo isto em uma dada unidade métrica ou de tempo impossível de obter por meios humanos (apud GRIFFITHS, 1998, p. 102-103).

---

<sup>69</sup> Filippo Tommaso Marinetti (Alexandria, 1876 – Bellagio, 1944). Escritor e ideólogo nascido no Egito, idealizador do futurismo italiano.

<sup>70</sup> Luigi Russolo (Portogruaro, 1885 – Cerro di Laveno, 1947). Compositor futurista italiano.

<sup>71</sup> Edgard Varèse (Paris, 1883 – Nova York, 1965). Compositor francês.

Já existiam naquela época alguns aparelhos elétricos com a finalidade de produzir sons, mas ainda eram muito limitados. Somente na década seguinte, nos anos 1920, foram lançados o *Theremin*, as *Ondas Martenot* e o *Trautonium*, instrumentos com uma funcionalidade que poderia ser explorada em composições. Se a Europa compunha sob o peso da tradição – mesmo assim rompendo e inovando o sistema musical, os Estados Unidos das décadas de 1920 e 1930 eram o palco das inovações que extrapolavam os parâmetros sonoros tradicionais. Além dos rudimentos da música eletrônica, no final daquelas décadas surgiria o piano preparado de Cage<sup>72</sup>, um piano com objetos variados adaptados às cordas do instrumento. Cage posteriormente viria a romper com a matéria-prima da composição – o som – na obra *Tacet 4'33"*. Nesta, o pianista vai iniciar a interpretação e fica com as mãos suspensas, sem tocar no teclado, durante quatro minutos e trinta e três segundos. A manifestação do público, de caráter ruidoso, consiste no material sonoro da obra. “A música, suspensa pelo intérprete, vira silêncio. O silêncio da platéia vira ruído. O ruído é o som [...]” (WISNIK, 1989, p. 52).

### 1.3.3 O público e a música moderna

A ampla gama de novas possibilidades musicais surgidas no século XX traria como consequência outra relação entre o ouvinte e a obra. O público ainda seria constituído pela burguesia, como no século anterior, mas, “[...] ao contrário daquela do século romântico, é uma burguesia decadente: ela perde, enquanto classe, o poderio econômico, representado doravante por um capitalismo abstrato, e seu poder político desfaz-se pouco a pouco” (CANDÉ, 2001b, p. 192).

Os avanços tecnológicos na produção sonora a partir dos anos 1920, presenciados por Varèse, entre outros, principalmente nos Estados Unidos, originariam paralelamente um meio musical de massa, sem precedentes. O surgimento das novas formas de expressão artística ocorreu como uma alternativa possível para uma produção autêntica. Os modelos antigos, objetivando o belo, seguiram o seu curso, e assim, marcaram esse momento em que se poderia dizer que a arte seguiu em mais de uma direção. De um lado surgiram manifestações análogas ao processo industrial – talvez resultantes deste – e desenvolvidas essencialmente como mercadoria; do outro, a arte, com seus novos conceitos, questionando sua condição precedente e da qual ela própria surgiu.

---

<sup>72</sup> John Cage (Los Angeles, 1912 – Nova York, 1992). Compositor norte-americano, um dos mais influentes e inovadores do século XX.

Pela emancipação da dissonância, pelas formas não convencionais e pelo uso dos ruídos, a música de vanguarda afastou-se do amplo público que havia sido conquistado no século XIX. Isto foi realizado em favor da própria autonomia. Instaurou-se, dessa forma, um paradoxo entre a “autonomia da criação” contra a “autonomia da própria existência da obra”. Ao abandonar o antigo sistema, as sonoridades “ultrapassadas” e as concepções de outros tempos, a obra atingiria a autonomia artística, não estaria mais presa à tradição. Por outro lado, o público que lotava as salas de espetáculos e os teatros no romantismo seria consideravelmente reduzido, e, em muitas ocasiões, não satisfeito com as novidades. Adorno (2009, p. 26) considera este fato como “[...] um elemento paralisador e de destruição, por mais valente que seja a intenção do artista [...]”.

Entre os sintomas desta paralisação e rigidez, o mais estranho é o fato de que a música de vanguarda, depois de haver afastado de si, em virtude da autonomia, aquele amplo público em sentido democrático, conquistado antes com a própria autonomia, entrega-se agora ao costume de compor por encomenda, costume típico da era anterior à revolução burguesa e contrária, por sua própria natureza, à autonomia. O novo costume remonta ao *Pierrot* de Schoenberg e o que Stravinski escreveu para Diaghilev é coisa deste gênero. Quase todas as obras representativas que ainda surgem não são vendáveis no mercado a não ser que pagas por mecenas ou instituições. O conflito entre a “encomenda” e a autonomia estética se manifesta numa produção cansativa e forçada, pois hoje, ainda em maior medida do que na época do absolutismo, o mecenas e o artista, que aliás sempre mantiveram relações precárias, são estranhos um para o outro. O mecenas não tem nenhuma relação com a obra, mas a encomenda como um caso particular dessa “obrigação cultural” que por si só mostra a neutralização da cultura; enquanto para o artista basta estabelecer termos, em determinadas ocasiões, para anular o caráter involuntário de que sua capacidade criadora tem necessidade para ser realmente emancipada. (ADORNO, 2009, p. 26-27).

A música erudita do século XX, a partir do paradoxo da autonomia, estaria separada do consumo fácil. As ideias, expressas na forma de sons pelos compositores, eram modificadas em relação às expectativas padronizadas do público. Essa relação da música nova com as pessoas não se mantinha só no campo da apreciação. Para reforçar o argumento, podemos citar outro meio, o qual é o próprio berço das novas formas artísticas: o ensino superior de música. Seria aceitável que o público não especializado em música achasse estranho, ou até mesmo ridículo assistir – tanto na estreia quanto hoje, praticamente um século depois – ao *Pierrot Lunaire*, por exemplo. Poderia se esperar as mais diversas reações, até mesmo a famosa frase “isso até eu faço”. Mas no meio acadêmico isso seria um tanto desconfortável. Obviamente a reação não seria a mesma do público em geral, afinal, o conhecimento específico faz com que as obras da vanguarda sejam assimiladas, ou, ao menos entendidas na superfície. Porém, ocorre algo muito marcante: o ensino superior de música, na



grande maioria das universidades, segue principalmente o paradigma tonal. É notável que já existam escolas mais diversificadas atualmente, que investiguem o *jazz*, a bossa-nova, ou qualquer outro estilo dito “popular” – com as devidas ressalvas ao termo – mas a grande maioria das instituições ensina prioritariamente a música “erudita” a partir do sistema tonal, consolidado como modelo, sendo reservado um curto espaço de tempo para a música pós-tonal.

É neste último que se encontra outro paradoxo: se o sistema tonal já foi rompido há tanto tempo – apesar de nunca ter sido abandonado, mas, constituir só uma das inúmeras possibilidades sonoras – por que o ensino formal trabalha quase exclusivamente numa perspectiva tonal? É algo difícil e controverso a ser averiguado; alguns podem argumentar que o ensino está defasado, mas este seria um ponto de vista. Outra hipótese é que o sistema tonal é um modelo difícil de ser totalmente substituído – marca uma notável racionalização da música. Assim como nas artes visuais não se aprende os fundamentos a partir da obra de Picasso<sup>73</sup>, e, nas letras não se inicia por James Joyce<sup>74</sup>, a música segue a mesma lógica, e isso reforça o caráter didático dos meios artísticos racionalizados.

Apesar de se “aprender pela beleza”, esta configura somente um estágio da experiência estética. A função da arte moderna vai além, ultrapassa o belo e amplia largamente seus conceitos. O moderno é o belo, o feio, a contestação, a tradição, o novo, o velho sendo modificado, e vai mais além: é um retrato do meio e do tempo a qual está inserida.

A arte moderna surgiu historicamente como algo de qualitativo, como diferença dos modelos esgotados; eis porque não é puramente temporal; isso ajuda, aliás, a explicar que ela, por um lado, integrou traços invariantes, os quais lhe são habitualmente censurados, e que, por outro, não é possível anulá-la como ultrapassada. O intra-estético e o social interpenetram-se. Quanto mais a arte é forçada à resistência contra a vida marcada e estandardizada pelo aparelho de dominação, tanto mais ela evoca o caos: enquanto esquecida, torna-se infelicidade. Daí, a mentira da lamúria sobre o pretenso terror intelectual do modernismo; excede o terror do mundo, ao qual a arte se recusa. O terror de um modo de reação, que nada suporta além do novo, é benéfico enquanto vergonha da debilidade da cultura oficial. (ADORNO, 1970, p. 303).

Por tudo isto a relação das pessoas com a arte se modificou. Se é fácil apreciar Mozart e difícil, Schoenberg, talvez isto represente a própria relação do público com a música do seu tempo. Enquanto o primeiro representa um modelo bem definido, já distante no tempo e por isso bem compreendido, o outro descreve as inquietações de sua época. Os compositores

<sup>73</sup> Pablo Picasso (Málaga, 1881 – Mougins, 1973). Pintor e escultor espanhol. Idealizador do cubismo.

<sup>74</sup> James Joyce (Dublin, 1882 – Zurique, 1941). Escritor; um dos inovadores nas letras.

modernos são condicionados pelos mesmos pressupostos sociais e antropológicos que agem no ouvinte. Para Adorno (2009, p. 17-18):

As dissonâncias que espantam falam de sua própria condição e somente por isso lhe são insuportáveis. Por outro lado, o conteúdo daquela outra música familiar a todos está tão distante do que hoje pesa no destino humano que a experiência pessoal do público já não tem quase nenhuma comunicação com a experiência testemunhada pela música tradicional. Quando o público acredita compreender, não faz senão perceber o molde morto do que protege como patrimônio indiscutível e que desde o momento em que se converteu em patrimônio é algo já perdido, neutralizado, privado de sua própria substância artística; algo que se converteu em indiferente material de exposição. Na realidade, na concepção que o público tem da música tradicional, permanece importante apenas o aspecto mais grosseiro, as idéias musicais fáceis de discernir, as passagens tragicamente belas, atmosferas e associações. Mas a estrutura musical que dá sentido a tudo isso permanece, para o ouvinte educado pelo rádio, não menos escondida numa sonata juvenil de Beethoven quanto num quarteto de Schoenberg, que, contudo, pelo menos o adverte de que seu céu não vibra cheio de violinos, cujos doces sons o embelezam.

Desde a ruptura com os ideais da beleza artística, já se passaram mais de cem anos. As tendências de vanguarda das primeiras décadas do século XX, representadas pelo termo “modernismo”, são responsáveis por uma intensa e diversificada produção artística até hoje (HOBSBAWM, 1998, p. 22). A música moderna ainda convive com paradoxos e dilemas que tornam o seu desenvolvimento não muito claro, mas essa imprecisão continua fornecendo a matéria-prima da criação. Para Adorno, “talvez só pudesse ser autêntica a arte que se tivesse libertado da própria idéia de autenticidade, da idéia de ser somente como é e não de outra maneira” (2009, p. 165).

O “novo” mostrou-se de difícil compreensão, e conseqüentemente de pouca aceitação. Chegou-se há um ponto onde foram geradas tantas incertezas a respeito da arte, que, por vezes, até tornou-se duvidoso definir a fronteira do que caracterizaria verdadeiramente a arte e o que seriam simples delírios. A arte moderna e o seu caráter enigmático deram conta da reformulação dos antigos modelos, mas geraram um problema quanto à própria identidade da arte. “A filosofia da arte quer desvendar o enigma da arte, contudo esse enigma, no fundo, não tem solução. Ele é sempre uma definição não definitiva [...]” (TROMBETTA, 2001, p. 103).

#### 1.3.4 A indústria cultural: reprodutibilidade e padronização

Não há como não relacionar, de alguma forma, a arte do século XX e os avanços tecnológicos do período. Nesse contexto insere-se a formação do gosto, moldado a partir da

indústria cultural. O termo foi utilizado pela primeira vez no ano de 1947, na obra *Dialética do Esclarecimento* de Adorno e Horkheimer para descrever este processo monopolizador.

Emancipando-se, o detalhe tornara-se rebelde e, do romantismo ao expressionismo, afirmara-se como expressão indômita, como veículo do protesto contra a organização. O efeito harmônico isolado havia obliterado, na música, a consciência do todo formal; a cor particular na pintura, a composição pictórica; a penetração psicológica no romance, a arquitetura. A tudo isso deu fim a indústria cultural mediante a totalidade. Embora nada mais conheça além dos efeitos, ela vence sua insubordinação e os submete à fórmula que substitui a obra. Ela atinge igualmente o todo e a parte” (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 118).

A indústria cultural não se caracteriza como um tipo de cultura espontânea e também não pode ser concebida como cultura popular. É, sim, uma produção direcionada para o consumo das massas. Deve-se observar que existe uma inter-relação entre a produção e o consumo, em que um fator determina e, da mesma forma, é determinado pelo outro. A partir desta lógica a cultura se aproxima do processo industrial. Cria-se a necessidade do consumo, que por sua vez resulta no acréscimo da produção. “A técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social” (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 114).

A reprodução, para Benjamin, feria a originalidade das obras de arte. No texto *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin defendia que a noção de autenticidade perdera o sentido. “Ainda que as novas condições assim criadas pela técnica de reprodução não alterassem o próprio conteúdo da obra de arte, de qualquer forma desvalorizaram seu *hic et nunc*” (BENJAMIN, 1990, p. 213). Para o autor, as obras de artes possuíam uma “aura” – a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que ela pudesse estar – que os tornavam objetos únicos. A “aura” seria destituída nas reproduções, o que diminuiria o valor da obra em relação à herança cultural. Pode-se compreender melhor o ponto de vista do autor pensando, por exemplo, nas diferenças entre a recepção de uma obra musical interpretada por uma orquestra e a gravação desta mesma interpretação sendo reproduzida por um *DVD player*, com som e imagem. O conteúdo sensível da obra seria o mesmo, porém, existiriam elementos além dessa percepção que diferenciariam as duas situações, o que poderia para Benjamin, ser considerado como a “aura”. Por outro lado, o processo de reprodução possibilitaria, de certa forma, a apreciação da arte por parte das massas, mesmo que esse fenômeno ocorresse através da manipulação dos receptores.

As técnicas de reprodução aplicadas à obra de arte modificam a atitude da massa diante da arte. Muito reacionária diante, por exemplo, de um Picasso, a massa mostra-se progressista diante, por exemplo, de um Chaplin. A característica de um comportamento progressista reside no fato de o prazer do espetáculo e a experiência vivida correspondente ligaram-se, de modo direto e íntimo, à atitude do conhecedor. Esta ligação tem uma importância social. À medida em que diminui a significação social de uma arte, assiste-se no público a um divórcio crescente entre o espírito crítico e a fruição da obra. Frui-se, sem criticar, aquilo que é convencional; o que é verdadeiramente novo, é criticado com repugnância” (BENJAMIN, 1990, p. 231).

O processo de padronização da produção cultural eliminou os detalhes, o específico, o diferencial das obras, que passaram a possuir a mesma essência e a mesma função. O próprio indivíduo tornou-se um resultado dessa padronização. “A atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos [...] paralisam essas capacidades em virtude de sua própria constituição objetiva” (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 119).

No entanto, não se pode considerar a incapacidade do consumidor como uma justificativa; a própria atitude do público viabilizou o sistema da indústria. A renúncia à individualidade se moldou pela rotina do sucesso e levou à manipulação do gosto. O objeto da indústria afastou-se do fazer artístico, utilizando-se de recursos de conteúdo questionável que cada vez mais conduzem à padronização. Adorno (1975, p. 182) argumenta que

a aparência não é apenas o ocultamento da essência, mas resulta imperiosamente da própria essência. A igualdade dos produtos oferecidos, que todos devem aceitar, mascara-se no rigor de um estilo que se proclama universalmente obrigatório; a ficção da relação de oferta e procura perpetua-se nas nuances pseudo-individuais. Se contestarmos a validade do gosto na situação atual, é muito fácil compreender de que se compõe na verdade este gosto, em tal situação.

O gosto, ao qual Adorno se refere, seria o resultado da repetição. Na música, por exemplo, existem padrões rítmicos, melódicos e harmônicos que caracterizam o que é produzido pela indústria. Os padrões definem o que se torna aceito e apresentam-se como o que o ouvinte médio está habituado a escutar. A apreciação tornara-se um processo mecânico, sem a reflexão que a música artística possibilita.

A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo. Mas, ao mesmo tempo, a mecanização atingiu um tal poderio sobre a pessoa em seu lazer e sobre a sua felicidade, ela determina tão profundamente a fabricação das mercadorias destinadas à diversão, que esta pessoa não pode mais perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho. O pretense conteúdo não passa de uma fachada desbotada; o que fica gravado é a seqüência automatizada de operações padronizadas. Ao processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode escapar adaptando-se a ele

durante o ócio. Eis aí a doença incurável de toda diversão. O prazer acaba por se congelar no aborrecimento, porquanto, para continuar a ser um prazer, não deve mais exigir esforço e, por isso, tem de se mover rigorosamente nos trilhos gastos das associações habituais. O espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda reação: não por sua estrutura temática – que desmorona na medida em que exige o pensamento – mas através de sinais (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 128).

Levando em consideração toda a música produzida naquele contexto, pode-se questionar: O que ocorre com a música artística? Deveria ser tratada separadamente, ou é parte da indústria cultural? Na literatura específica, encontram-se inúmeras discussões a respeito de um tema ou de outro, como se fossem duas coisas completamente distintas, que ocorreram em locais e em épocas diferentes. Não se observam muitos pontos de ligação entre a música comercial e a música artística. Uma é para a massa, a outra para um público “selecionado”. Isto aparentemente é equivocado. A indústria cultural e a arte moderna surgem mais ou menos ao mesmo tempo e estão inseridas em processos simultâneos. Obviamente não se pode afirmar que se constituem dos mesmos elementos, mas também seria duvidoso considerá-las totalmente distintas entre si. Uma seria a oposição da outra? Não há como afirmar. Apenas deve-se considerar que todos estão em contato com o produto da indústria e de certa forma, todos fazem parte dele. Mesmo a música artística está em contato com a indústria e depende dela para a sua realização – exceto poucas produções independentes e despreocupadas com a sua projeção.

Sobre a música com características voltadas para fins comerciais – aquela que possui exclusivamente os padrões aceitos pelo público em geral – poderia ser considerada a que produz a mecanização dos ouvintes. Nesse caso não há a nenhuma preocupação em relação à apreciação artística, e aqui poderia estar uma grande diferença entre os conhecidos rótulos comumente aplicados à música. Através da produção musical estritamente comercial

[...] opera-se uma regressão da audição. Com isto não nos referimos a um regresso do ouvinte individual a uma fase anterior do próprio desenvolvimento, nem a um retrocesso do nível coletivo geral, porque é impossível estabelecer um confronto entre os milhões de pessoas que, em virtude dos meios de comunicação de massas, são hoje atingidos pelos programas musicais e os ouvintes do passado. O que regrediu e permaneceu num estado infantil foi a audição moderna. Os ouvintes perdem com a liberdade de escolha e com a responsabilidade não somente a capacidade para um conhecimento consciente da música – que sempre constitui prerrogativa de pequenos grupos – mas negam com pertinácia a própria possibilidade de se chegar a um tal conhecimento. Flutuam entre o amplo esquecimento e o repentino reconhecimento, que logo desaparece de novo no esquecimento. Ouvem de maneira atomística e dissociam o que ouviram, porém desenvolvem, precisamente na dissociação, certas capacidades que são mais compreensíveis em termos de futebol e automobilismo do que com os conceitos da estética tradicional (ADORNO, 1975, p. 188).

A cultura de massas produzida pelo monopólio sempre possui características similares; os seus conceitos pré-fabricados visam atingir objetivos comerciais. A indústria não precisa ser ocultada e toda a produção e o consumo dos produtos culturais são legitimados pelos próprios consumidores.

A indústria cultural teria uma influência definitiva na formação do “ouvinte médio”. O gosto moldado pela repetição de padrões facilmente assimiláveis constituiu-se no principal obstáculo para a música moderna, no que diz respeito à sua projeção em relação ao público. Todo o material sonoro não-tonal fica, dessa forma, relegado a uma reduzida parcela de ouvintes, enquanto a indústria atinge a todos.

#### **1.4 Codetta**

O termo italiano *codetta* significa, em música “[...] a ligação entre duas entradas do sujeito; [...] a seção final da exposição [...]” (GROVE, 1994, p. 205). Depois da exposição dos elementos que caracterizam a ampliação e a ruptura do sistema tonal, é importante que se retome a ideia central, e a *codetta*, nesse caso, conecta os argumentos – o sistema tonal e o contexto europeu com a música produzida no Brasil e no RS.

Como visto anteriormente, a longa trajetória de gestação do sistema tonal e a tradição musical do ocidente são produtos da cultura europeia. No Brasil, esses produtos foram inseridos com a colonização portuguesa, e até o final do século XIX, na música erudita, consistiram em modelos absolutos.

A exposição das ideias sobre o sistema tonal é relevante para o entendimento da formação do meio musical brasileiro e, para esta pesquisa, o do RS. Os primeiros compositores eruditos sul-rio-grandenses dos quais se têm conhecimento, na segunda metade do século XIX, tinham como influências as escolas europeias clássico-românticas, especialmente a italiana. A busca por uma música identificada com o estado viria anos mais tarde, a partir da década de 1920, e teria como aspectos fundamentais a absorção de tendências da vanguarda musical europeia e sua adaptação a aspectos estilísticos da música regional. Adiante, veremos como ocorre a absorção dos elementos da “nova” música no Brasil e no RS, e como esses elementos passaram a interagir com aspectos regionais da música, formando uma identidade musical própria.

## 2 A MÚSICA BRASILEIRA A PARTIR DE 1922

Como visto anteriormente, a ruptura com a tradição musical europeia e a ampliação das possibilidades do sistema tonal, nas duas primeiras décadas do século XX ocorreram de forma polarizada entre duas cidades: Paris e Viena. A influência desse fenômeno no Brasil deu-se em épocas diferentes. Se a influência da música atonal austríaca só seria marcante nos anos 1940, os franceses já figuravam nos programas de concertos de São Paulo e Rio de Janeiro muito anteriormente, desde a década de 1910. A partir desta constatação é possível definir estilisticamente os primeiros anos da composição modernista brasileira.

Um dos aspectos definidores da “nova” música no Brasil constitui-se pela libertação do status de “colônia musical” europeia, já que, pelo menos desde o século XVIII os compositores trabalhavam exclusivamente a partir dos modelos europeus. Para Mendes (1975, p.128), os “[...] nossos compositores barrocos não puderam ir além de copistas, com uma ou outra tentativa eventual de mestre”. Um exemplo posterior, localizado no século XIX, é Carlos Gomes<sup>75</sup> – ícone da música brasileira e compositor de óperas nos moldes da italiana. Naquela época talvez se formassem os primeiros esboços de uma música nacional – ainda que influenciados pelo nacionalismo romântico europeu – com a utilização de temáticas regionais, como em *O Guarani*, e também com algumas citações pouco elaboradas de elementos da música local (ALMEIDA, 1958, p. 102). Carlos Gomes é um compositor brasileiro, mas estilisticamente se aproxima muito da escola italiana; os elementos utilizados na composição que remetem ao Brasil funcionam mais como exotismos, dentro de uma estética operística italiana.

Essa “libertação” desejada pelos intelectuais do modernismo brasileiro, nas primeiras décadas do século XX, valorizaria os elementos da cultura nacional. A busca por uma identidade artística no país, como veremos, estaria intrinsecamente ligada a tais elementos.

---

<sup>75</sup> Antônio Carlos Gomes (Campinas, 1836 – Belém, 1896). Primeiro compositor brasileiro cuja obra atingiu uma projeção internacional expressiva.

## 2.1 Da Europa ao Brasil

Antes da Primeira Guerra as obras francesas já estavam sendo incorporadas aos repertórios apresentados no Brasil. Em 1908, por exemplo, *L'Après-Midi d'un Faune* de Debussy foi regida por Braga<sup>76</sup> e por Nepomuceno<sup>77</sup> (LAGO, 2005, p. 42). No entanto, somente a partir de 1917, o país – especialmente o Rio de Janeiro – entraria em contato frequente com a música francesa. Aquele ano foi marcado pela vinda de Darius Milhaud ao Brasil, que ficaria até 1918. Nesse mesmo ano, Arthur Rubinstein<sup>78</sup> realizaria uma série de recitais com repertórios contendo Debussy e Ravel<sup>79</sup>, além de compositores até então desconhecidos do público brasileiro, como Albéniz<sup>80</sup>, Scriabin<sup>81</sup>, Stravinsky e Prokofiev. Rubinstein viria a descobrir Villa-Lobos naquela viagem, e a partir daí o incluiria em seu repertório (WISNIK, 1977, p. 52).

A influência da escola francesa através de Milhaud seria decisiva no processo do modernismo nacionalista seguido no Brasil, nos anos subsequentes à SAM. Em uma crítica redigida em 1920, o compositor revela as suas impressões sobre a música erudita<sup>82</sup> brasileira:

É lamentável que todos os trabalhos de compositores brasileiros desde as obras sinfônicas ou de música de câmara de Nepomuceno e Oswald<sup>83</sup> até as sonatas impressionistas ou as obras orquestrais de Villa-Lobos (um jovem de temperamento robusto, cheio de ousadias) sejam um reflexo das diferentes fases que se sucederam na Europa de Brahms a Debussy e que o elemento *nacional* não se exprima de maneira mais viva e mais original. A influência do folclore brasileiro, tão rico de ritmos e duma linha melódica tão particular, faz-se sentir raramente nas obras dos compositores cariocas. Quando um tema popular ou o ritmo de uma dança é utilizado numa obra musical, esse elemento indígena é deformado porque o autor o vê através dos olhos de Wagner ou de Saint-Saëns, se ele tem sessenta anos, ou dos de Debussy, se tem apenas trinta. Seria desejável que os músicos brasileiros compreendessem a importância dos compositores de tangos, de maxixes, de sambas e de cateretês como Tupinambá<sup>84</sup> ou o genial Nazareth<sup>85</sup>. A riqueza rítmica, a fantasia indefinidamente renovada, a verve, a vivacidade, a invenção melódica de uma imaginação prodigiosa, que se encontram em cada obra desses dois mestres, fazem deles a glória e a preciosidade da Arte Brasileira. Nazareth e Tupinambá

<sup>76</sup> Antonio Francisco Braga (Rio de Janeiro, 1868 – 1945). Compositor brasileiro.

<sup>77</sup> Alberto Nepomuceno (Fortaleza, 1864 – Rio de Janeiro, 1920). Compositor brasileiro; uma das principais influências para o modernismo nacionalista no Brasil.

<sup>78</sup> Arthur Rubinstein (Lodz, 1887 – Genebra, 1982). Pianista polonês.

<sup>79</sup> Maurice Ravel (Ciboure, 1875 – Paris, 1937). Compositor francês.

<sup>80</sup> Isaac Albéniz (Camprodón, 1860 – Cambô-les-Bains, 1909). Compositor espanhol.

<sup>81</sup> Aleksandr Scriabin (Moscou, 1872 – 1915). Compositor russo.

<sup>82</sup> Por música erudita, entende-se a obra com certo nível de elaboração intelectual. Também denominada música artística, música culta ou música de concerto.

<sup>83</sup> Henrique Oswald (Rio de Janeiro, 1852 – 1931). Compositor brasileiro.

<sup>84</sup> Marcelo Tupinambá (São Paulo, 1892 – 1953). Compositor brasileiro.

<sup>85</sup> Ernesto Nazareth (Rio de Janeiro, 1863 – 1934). Compositor brasileiro.



dominam a música de seu país como essas duas grandes estrelas do céu austral (Centauro e Alfa do Centauro) dominam os cinco diamantes do Cruzeiro do Sul (MILHAUD apud WISNIK, 1977, p. 45).

A admiração de Milhaud por Ernesto Nazareth e Marcelo Tupinambá, como compositores capazes de sintetizar em música os elementos nacionais – o que para Milhaud é imprescindível à música – é notável. Para ele este era o caminho da música nacional, e suas ideias acabariam influenciando o meio erudito. É importante destacar que, tanto na França quanto no Brasil, o problema gerado pela busca da música nacional seria o mesmo: “submeter um material musical que tem origem no repertório popular à elaboração de uma técnica estranha a esse repertório” (WISNIK, 1977, p. 49).

O modernismo musical brasileiro, depois de 1922, buscou constantemente assimilar elementos folclóricos<sup>86</sup> e populares<sup>87</sup>. Desta forma, a força criadora na música brasileira pode ser definida, pelo menos desde o século XIX, a partir de dois aspectos: “a alternância entre reprodução dos modelos europeus e descoberta de um caminho próprio, de um lado, e a dicotomia entre erudito e popular, de outro” (TRAVASSOS, 2000, p. 7).

## 2.2 Os primeiros anos do século XX

A inserção do Brasil no cenário musical internacional ocorreria a partir de Carlos Gomes e sua estética romântica, na segunda metade do século XIX. Após a morte de Carlos Gomes houve um período de continuidade desse modelo estético, e as inovações ocorridas na música europeia somente chegariam ao país duas décadas depois. Em 1910 a Europa estava em plena desconstrução do sistema tonal, enquanto no Brasil predominava a música romântica do século anterior.

Um dos primeiros compositores a buscar as inovações posteriores ao romantismo foi Glauco Velásquez<sup>88</sup>. Não nascera no Brasil, viria para cá aos onze anos (MARIZ, 2005, p. 102). O ano de 1911 marcou a sua estreia pública como compositor, e em 1914 faleceria. Esse curto período de reconhecimento serviria para influenciar outros compositores, especialmente

---

<sup>86</sup> Entende-se, como música folclórica, aquelas peças criadas por autores desconhecidos que possuem um caráter regional e que geralmente são transmitidas via oral.

<sup>87</sup> Costuma-se denominar como música popular a criação assinada por um compositor que não possui a mesma elaboração intelectual da “música obra de arte”, a música erudita. Todavia, esse conceito não é absoluto e nem unânime. Há cruzamentos que por vezes tornam essa fronteira de difícil definição. Por outro lado, pode-se considerar “popular” a música com considerável índice de reprodutibilidade e projeção.

<sup>88</sup> Glauco Velásquez (Nápoles, 1844 – Rio de Janeiro, 1914). Compositor.

Luciano Gallet<sup>89</sup>. Este, por sua vez, realizaria pesquisa na música folclórica, influenciado também por Mário de Andrade e Darius Milhaud. Alberto Nepomuceno e Francisco Braga também eram compositores presentes no cenário musical daquelas primeiras décadas, com preocupações nacionalistas, mas estilisticamente românticos, com linguagem estritamente tonal. Sem considerar Glauco Velásquez, por sua morte prematura, todos os compositores atuantes nos primeiros anos do século XX ainda tinham como referências os românticos europeus do século anterior. A renovação, de certa forma, viria a partir de Gallet – pela influência de Velásquez – e principalmente de Villa-Lobos.

Vale destacar também Ernesto Nazareth, cuja obra incorporava os elementos de danças populares com notável refinamento. Nazareth realizava uma síntese entre os elementos tonais europeus e os ritmos negros, e transportava ao piano as características instrumentações da música popular, como, por exemplo, a representação rítmica de um cavaquinho na mão esquerda em *Apanhei-te, cavaquinho*, de 1914. Apesar da música não esconder a motivação popular, poderia haver tal intenção, visto que “[...] o compositor chamava suas obras não de *maxixes* mas de *tangos*, querendo acentuar com isso suas aspirações eruditas” (WISNIK, 1977, p. 42).

As tensões entre o erudito e o popular funcionaram como uma importante fonte de materiais para a criação musical brasileira da primeira metade do século XX.

### 2.3 A Semana de Arte Moderna

Nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922 ocorreram os três festivais – constituídos de conferências e concertos – da SAM. Além dos festivais, o evento também contou com exposições de artes visuais. A SAM costuma ser entendida como um marco para a renovação das artes e para o modernismo no Brasil. Apesar de ser influenciada por tendências vanguardistas da Europa, a SAM estaria baseada na busca por uma arte do país, adaptada às condições culturais, econômicas e políticas locais.

Se na Europa as vanguardas conviviam com uma sociedade de tradição racionalista, em estágio de industrialização avançada, com poderosa burguesia e em meio à convulsão bélica, os ecos que penetram no Brasil interagem com um país de tradição colonialista, largas faixas latifundiárias, de incipiente industrialização, desenvolvimento desigual e alto hibridismo cultural. Serão, pois, diversas as suas correlações e os seus efeitos (HELENA, 1989. p. 41).

---

<sup>89</sup> Luciano Gallet (Rio de Janeiro, 1893 – 1931). Compositor brasileiro.

A SAM representaria a sistematização de um processo já iniciado, de renovação, de uma desejada ruptura com a tradição, demarcado por aqueles três dias de manifestações artísticas diversas e consolidado nos anos seguintes através da produção artística, das revistas e dos manifestos. Dizia a crítica, segundo Lucia Helena, “[...] que os jovens participantes da Semana sabiam o que não queriam, mas não o que queriam” (HELENA, 1989. p. 51).

É certo que a SAM tinha a pretensão de ser um marco, e acabou sendo considerada assim, mas a arte moderna brasileira estava evidentemente em formação, absorvendo a linguagem europeia e sintetizando-a ao seu modo, adaptando-a para a realidade nacional. Era algo incerto e em constante movimento.

### 2.3.1 O choque entre a tradição e a novidade

A prática musical brasileira, no início do século XX, ainda se orientava pela tradição musical europeia, especificamente pelo romantismo tardio. Para ilustrar essa influência, descrevemos um fato ocorrido alguns dias antes da SAM. Com o objetivo de compor um poema sinfônico de tema nacional, o escritor Coelho Neto<sup>90</sup> lançou um concurso musical no qual os compositores concorreriam a um prêmio em dinheiro. A obra vencedora, intitulada *Brasil*, seria apresentada na abertura Semana. O escritor havia proposto o roteiro, que buscava “[...] oferecer, através da música, um painel histórico do Brasil, desde os ‘dias virgens’ anteriores à descoberta, até o centenário da Independência<sup>91</sup>” (WISNIK, 1977, p. 17). O programa que deveria ser utilizado para a composição exemplifica um dos tipos de obras que se costumava realizar, naquele contexto: música programática<sup>92</sup>, com a incorporação de elementos do folclore, e que apontariam uma direção a ser seguida pelo modernismo musical brasileiro. A proposta tinha um caráter evidentemente pós-romântico, não representava uma renovação estética. A composição, no entanto, não chegou a ser concretizada.

Villa-Lobos era o compositor brasileiro com uma proposta mais inovadora daquele momento, e, de fato, foi o que mais teve destaque na programação musical dos três dias (ver tabelas 1, 2 e 3). Figuravam entre os gêneros apresentados músicas de câmara, canções e obras para piano solo. As últimas agradavam mais ao público, devido à tradição do gosto pelo

---

<sup>90</sup> Henrique Coelho Neto (Caxias, 1864 – Rio de Janeiro, 1934). Escritor maranhense.

<sup>91</sup> José Miguel Wisnik fez uma análise detalhada das instruções de Coelho Neto, relacionando-a a música. O texto encontra-se no primeiro capítulo da obra citada.

<sup>92</sup> Tipo de composição que tem como objetivo evocar ideias extra-musicais.

piano. Algumas composições provocavam reações adversas, como risos ou vaias, devido às sonoridades não-tradicionais. Era um choque causado pela proposta modernista.

No primeiro festival, ocorrido no dia 13 de fevereiro de 1922 (Tabela 1), o programa musical era constituído integralmente por obras de Villa-Lobos. Além desse compositor, foram executadas fora do programa – na conferência de abertura realizada por Graça Aranha – *D’Edriophthalma* de Satie e uma obra de Poulenc, sem indicação de título. A música teria a função ilustrativa sobre a temática da conferência, intitulada *A emoção estética na arte moderna*. A obra de Satie é uma citação da *Marcha Fúnebre* de Chopin, de caráter irreverente. Satie havia inspirado um grupo de compositores, denominado *Les Six*, do qual faziam parte Darius Milhaud e Francis Poulenc, entre outros, e sua obra era caracterizada pela reação à música anterior, principalmente o romantismo tardio e o impressionismo (WISNIK, 1977, p. 70).

**Tabela 1** – Obras apresentadas no primeiro festival da SAM – 13/02/1922.

Compositor	Obra	Ano	Intérprete(s)
Satie	<i>D’Edriophthalma</i>	1913	Ernani Braga <sup>93</sup> (piano)
Poulenc <sup>94</sup>			Ernani Braga (piano)
Villa-Lobos	<i>Sonata nº 2</i>	1916	Alfredo Gomes (violoncelo) Lucília Villa-Lobos (piano)
Villa-Lobos	<i>Trio nº 2</i>	1915	Paulina d’Ambrósio (violino) Alfredo Gomes (violoncelo) Fructuoso Vianna <sup>95</sup> (piano)
Villa-Lobos	<i>Valsa mística</i>	1917	
	<i>Rodante</i>	1919	Ernani Braga (piano)
	<i>A fiandeira</i>	1921	
Villa-Lobos	<i>Três danças africanas</i>		Paulina d’Ambrósio (violino)
	Farrapos (dança dos moços)	1914	George Marinuzzi (violino)
	Kankukus (dança dos velhos)	1915	Orlando Frederico (viola)
	Kankikis (dança dos meninos)	1916	Alfredo Gomes (violoncelo)
			Alfredo Corazza (baixo)
			Pedro Vieira (flauta)
			Antão Soares (clarineta)
			Fructuoso Vianna (piano)

Fontes: GROVE, 1994; VILLA-LOBOS, 2009; WISNIK, 1977.

<sup>93</sup> Ernani Braga (Rio de Janeiro, 1898 – São Paulo, 1948). Compôs obras nacionalistas após a SAM.

<sup>94</sup> Não foram encontradas indicações de qual obra de Poulenc foi utilizada na conferência de Graça Aranha.

<sup>95</sup> Fructuoso Vianna (Itajubá, 1896 – Rio de Janeiro, 1976). Depois da SAM aderiria à composição nacionalista.

Todo o repertório de Villa-Lobos utilizado na Semana havia sido composto entre os anos de 1914 – a primeira das *Três danças africanas* – e 1921 – O *Quarteto Simbólico* – última obra executada, *A fiandeira* e *Voilà la vie*. Um aspecto a ser ressaltado é a opção de Villa-Lobos pela predominância da música de câmara, em formações instrumentais diversas. Além dessas obras também foram apresentadas na SAM algumas canções e obras para piano solo, gêneros mais apreciados pelo grande público. A supremacia do piano, instrumento mais difundido de então em São Paulo, seria questionada posteriormente em um artigo na revista *Klaxon* intitulado “Pianolatria”, de autoria de Mário de Andrade: “Não há dúvida. Possuímos nossa escola de piano como, certo, a América do Sul não apresenta outra. Mas não é o progresso implacável do piano, aqui uma das causas do nosso atraso musical? É. Dizer música, em São Paulo, quase significa dizer piano” (ANDRADE, M., 1922a, p. 8). As obras pianísticas têm, como uma característica particular, a exaltação do *virtuose*, um resquício do romantismo do século XIX em voga no Brasil. Na música de câmara isso perde a validade, a intenção é outra, de uma apreciação diferenciada e efeito não imediato, sem primar pela demonstração técnico-interpretativa como o ponto alto da apresentação.

No dia 15 de fevereiro de 1922 ocorreria o segundo festival (ver tabela 2), que iniciou justamente com a apresentação de Guiomar Novaes, *virtuose* do piano.

**Tabela 2** – Obras apresentadas no segundo festival da SAM – 15/02/1922.

Compositor	Obra	Ano	Intérprete(s)
Blanchet	<i>Au jardin du vieux Serail</i>	1913	Guiomar Novaes (piano)
Villa-Lobos	<i>O Ginete do Pierrozinho</i>	1920	Guiomar Novaes (piano)
Debussy	<i>La soirée dans Grenade</i>	1903	Guiomar Novaes (piano)
	<i>Minstrels</i>	1910	
Vallon	<i>L'arlequin</i>	1916	Guiomar Novaes (piano)
Villa-Lobos	<i>Festim Pagão</i>	1919	Frederico Nascimento Fº. (canto)
	<i>Solidão</i>	1920	Lucília Villa-Lobos (piano)
	<i>Cascavel</i>	1917	
Villa-Lobos	<i>Quarteto nº 3</i>	1916	Paulina d'Ambrósio (violino) George Marinuzzi (violino) Orlando Frederico (viola) Alfredo Gomes (violoncelo)

Fontes: GROVE, 1994; VILLA-LOBOS, 2009; WISNIK, 1977.

A intérprete Guiomar Novaes tocou obras de compositores estrangeiros – Debussy, Blanchet<sup>96</sup> e Vallon<sup>97</sup> – e também uma composição de Villa-Lobos. Entre os compositores interpretados por Guiomar Novaes, Blanchet e Vallon são nomes pouco expressivos para a história da música. Mesmo assim a pianista seria a mais aplaudida entre todos os músicos da SAM, evidenciando a preferência do público pela obra para piano associada à performance virtuosística.

As composições para conjunto de câmara que seguiram a apresentação de piano não teriam a mesma aceitação pelo público. Eram obras não convencionais ao gosto dos ouvintes. O *Quarteto n.º 3*, constituído de quatro movimentos, é um exemplo da música “estranha”. Trata-se de uma obra composta em 1916, alguns anos antes da SAM. No segundo movimento utiliza-se *pizzicato*<sup>98</sup> constantemente, com um carácter irreverente, enfatizado pelo subtítulo dado pelo autor – *Pipocas e potocas*.

Nos dois primeiros dias a obra de Villa-Lobos foi predominante, com algumas incursões de obras de compositores franceses – conforme as Tabelas 1 e 2. No terceiro festival, ocorrido no dia 17 de fevereiro de 1922, as obras executadas eram exclusivamente de Villa-Lobos (ver tabela 3).

Deve-se ressaltar que as obras apresentadas na SAM não tinham uma linguagem tão desconhecida para o público com experiência em música, não representavam uma ruptura radical com a tradição da música tonal. Todavia existia uma “quantidade apreciável de pessoas que assistiam aos festivais, movidos por interesses literários, plásticos ou de cultura geral e que [...] não têm a mínima noção de música erudita, nem da européia nem da brasileira” (KIEFER, 1986, p. 95). Por estes fatores a Semana intensificou o conflito entre o antigo e o novo e, de certa forma, perturbou os ouvintes tradicionais.

Se analisarmos estilisticamente as obras de Villa-Lobos executadas durante a Semana de Arte Moderna, seremos forçados a concluir que a grande maioria pertence, senão totalmente, pelo menos em grau apreciável, à música francesa. Isto significa aqui: Pós-Romantismo e/ou Impressionismo (KIEFER, 1986, p. 93).

---

<sup>96</sup> Emile-Robert Blanchet (1877-1943). Compositor e pianista.

<sup>97</sup> Henri Stierlin-Vallon (1887-1952). Compositor francês.

<sup>98</sup> Técnica que consiste em pinçar as cordas do instrumento com os dedos.

**Tabela 3** – Obras apresentadas no terceiro festival da SAM – 17/02/1922.

<b>Compositor</b>	<b>Obra</b>	<b>Ano</b>	<b>Intérprete(s)</b>
Villa-Lobos	<i>Trio n° 3</i>	1918	Paulina d' Ambrósio (violino) Alfredo Gomes (violoncelo) Lucília Villa-Lobos (piano)
Villa-Lobos	<i>Lune d'octobre</i>	1920	Maria Emma (canto) Lucília Villa-Lobos (piano)
	<i>Voilà La vie</i>	1921	
	<i>Jouis sans retard, car vite s'écoule la vie</i>	1920	
Villa-Lobos	<i>Sonata Fantasia n° 2</i>	1914	Paulina d' Ambrósio (violino) Fructuoso Vianna (piano)
Villa-Lobos	<i>Camponesa Cantadeira</i>	1916	Ernani Braga (piano)
	<i>Num berço encantado</i>	1919	
	<i>Dança infernal</i>	1920	
Villa-Lobos	<i>Quarteto Simbólico</i>	1921	Pedro Vieira (flauta) Antão Soares (saxofone) Ernani Braga (celesta) Fructuoso Vianna (piano)

Fontes: VILLA-LOBOS, 2009; WISNIK, 1977.

A influência francesa na composição brasileira da época fica bastante evidente, bem como a procura por um caminho próprio, uma arte autenticamente brasileira. A discussão em relação à música, no contexto da SAM, em 1922, ocorria na oposição entre a tradição e a novidade, e principalmente na relação entre a música brasileira e a europeia. A música apresentada, citada nas três tabelas, consistia numa ideia inicial do que seria o modernismo musical brasileiro. Nos anos seguintes à Semana a pesquisa voltada ao folclore ganharia maior peso e seria definitivamente incorporada à música erudita e associada à busca pela novidade. Villa-Lobos, devido ao caráter inovador de sua obra, foi o único compositor brasileiro a figurar nos programas dos concertos da SAM, e pode ser considerado um marco para a música modernista do país.

[...] de modo geral, as manifestações musicais da Semana (como, de resto, as das outras artes) não compartilham de nenhuma solução estética radical, - nem se pensamos no modelo formal das vanguardas européias, nem se pensamos na compacta preocupação de nacionalismo que marca a música brasileira depois de 1924. Para defini-las não se pode recorrer, pois, nem à idéia de uma ruptura drástica com a tonalidade, acompanhada de procedimentos sistematizadores em novos termos, nem tampouco à idéia de um propósito nacionalista, baseado na clara intenção de fazer do folclore o ponto de referência da composição (WISNIK, 1977, p. 141).

### 2.3.2 A representatividade de Villa-Lobos no contexto modernista brasileiro

Ao observarmos as obras descritas nas tabelas 1, 2 e 3, não resta dúvidas quanto à importância de Villa-Lobos para a música brasileira na década de 1920. Mesmo assim não se tratava de uma linguagem totalmente inovadora, de ruptura com o sistema tonal. O que se pode notar são os primeiros passos da música modernista brasileira.

A influência nacional havia se incorporado à obra de Villa-Lobos de uma maneira muito particular, autenticamente artística. Outros compositores realizam citações quase diretas de motivos folclóricos, de escalas características de alguma localidade, e de células rítmicas tradicionalmente brasileiras – negras ou indígenas, com o intuito de “nacionalizar” a música. Esses elementos entrariam na obra de Villa-Lobos de forma diferenciada, com um tratamento artístico refinado, não como simples citações de elementos folclóricos. Estaria nessa característica o seu grande mérito.

Uma breve consulta à sua biografia seria esclarecedora e poderia explicar melhor esta questão. Nascido no dia 5 de março de 1887, no Rio de Janeiro, Heitor Villa-Lobos iniciaria o estudo da música muito cedo.

Desde a mais tenra idade iniciei a vida musical, pelas mãos de meu pai, tocando um pequeno violoncelo. Meu pai, além de ser homem de aprimorada cultura geral e excepcionalmente inteligente, era um músico prático, técnico e perfeito. Com ele, assistia sempre a ensaios, concertos e óperas, a fim de habituar-me ao gênero de conjunto instrumental. [...] Aprendi também a tocar clarinete e era obrigado a discernir o gênero, estilo, caráter e origem das obras, como declarar com presteza o nome da nota, dos sons ou ruídos que surgiam incidentalmente no momento, como, por exemplo, o guincho da roda de um bonde, o pio de um pássaro, a queda de um objeto de metal etc. Pobre de mim quando não acertava (VILLA-LOBOS apud MARIZ, 2005, p. 137).

O depoimento do compositor revela uma estrutura de estudo musical desde cedo. O pai, Raul Villa-Lobos, exigia muito do filho, que aprendera a tocar violoncelo com seis anos. Ainda criança conheceria a música de Bach por intermédio de sua tia Zizinha, e também se interessaria pela música nordestina e pelo choro. Saiu de casa aos 16 anos, e passou a frequentar os mais diversificados meios musicais, tocando e mantendo contato com muitos músicos, como Ernesto Nazareth, por exemplo. Aos 18 anos fez a primeira das suas inúmeras viagens, que lhe trariam imensa bagagem cultural, além de material sonoro para a composição. Foi ao nordeste e entrou em contato com o folclore local. Ainda viajaria ao sul em 1906 e ao interior de alguns estados do norte e do nordeste em 1911 (MARIZ, 2005, p. 140).



O estudo formal da música europeia, incentivado pelo pai, somado ao interesse pelas manifestações musicais diversas do país, fariam de Villa-Lobos um compositor diferenciado. A formação, as influências musicais e as experiências de vida o aproximariam das ideias de identidade nacional de Mário de Andrade no âmbito artístico. As primeiras apresentações de obras próprias, datadas de 1915, eram caracterizadas por algumas ousadias e inovações, o que logo o tornou alvo de críticos ligados à tradição. A trajetória de Villa-Lobos e as características das suas composições foram determinantes para caracterizá-lo como o compositor da SAM.

A Semana não deve ser entendida como a amostra por excelência do modernismo de Villa-Lobos mas, coroando uma fase de produções que inclui obras de 1914 a 21, apresenta as matrizes de sua evolução imediatamente posterior, quando os traços mais particulares efetivamente se aprofundam, e o compositor deixa em definitivo a órbita debussysta para intensificar a liberação sonora que suas obras faziam esperar (WISNIK, 1977, p. 163).

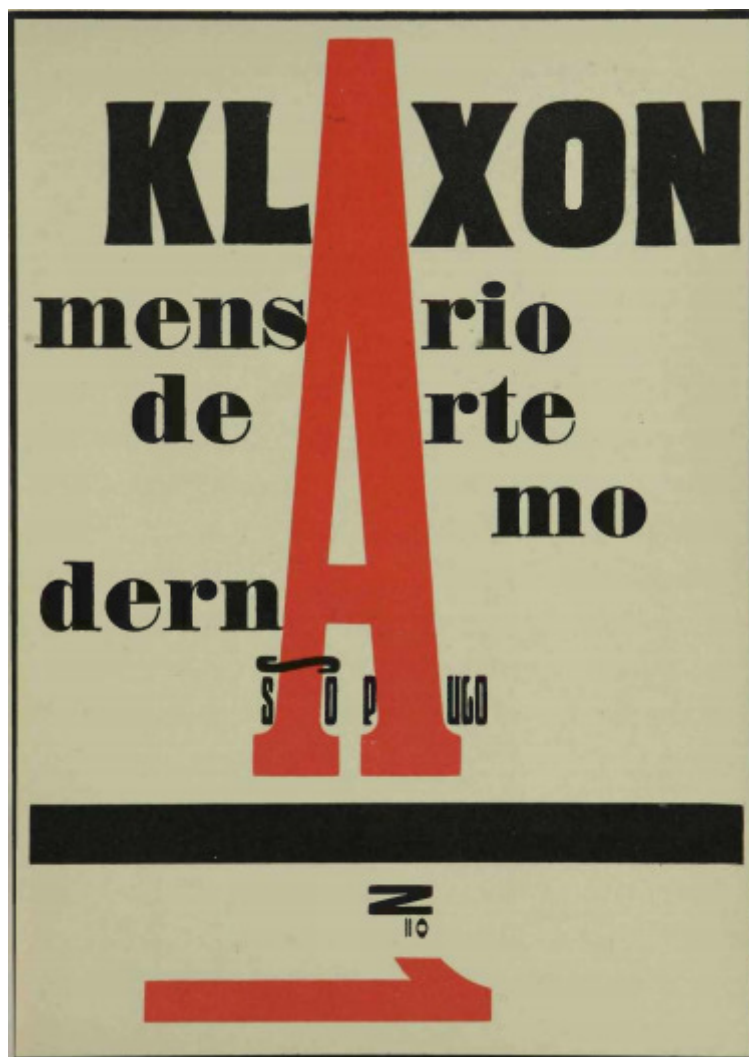
#### **2.4 O modernismo pós-SAM: 1922-1930**

A SAM foi um período de agitação cultural intensa não restrita a São Paulo. As inúmeras críticas jornalísticas haveriam de confirmar a projeção do movimento. Passada a fase da discussão sobre as tendências apresentadas na Semana, os anos seguintes – até a revolução de 1930 – formariam um período de intensa experimentação e definição do modernismo no Brasil. A partir daí as novas tendências deixariam a agitação das críticas jornalísticas em segundo plano, partindo para discussões mais específicas, inicialmente através da revista *Klaxon – mensário de arte moderna*:

A luta começou de verdade em princípios de 1921 pelas colunas do “Jornal do Commercio” e do “Correio Paulistano”. Primeiro resultado: “Semana de Arte Moderna” – espécie de Conselho Internacional de Versalhes. Como este, a Semana teve sua razão de ser. Como ele: nem desastre, nem triunfo. Como ele: deu frutos verdes. Houve erros proclamados em voz alta. Pregaram-se ideias inadmissíveis. É preciso refletir. É preciso esclarecer. É preciso construir. Daí, KLAXON (KLAXON, 1922, p. 1).

A revista, compreendida por nove exemplares publicados entre maio de 1922 e janeiro de 1923, era o veículo utilizado por Mário de Andrade para a discussão das questões musicais. Apesar da música não ser o assunto específico da revista, era inclusa em uma discussão estética mais ampla, dialogando com outras manifestações artísticas.

A capa mostrava um grande “A” (ver figura 1), que cobria quase toda a extensão do papel. Este “A” integraria praticamente todas as palavras da capa – título, subtítulo, cidade da publicação. Os recursos gráficos utilizados, nada convencionais, representavam graficamente inovações sem precedentes nos veículos de comunicação do país.

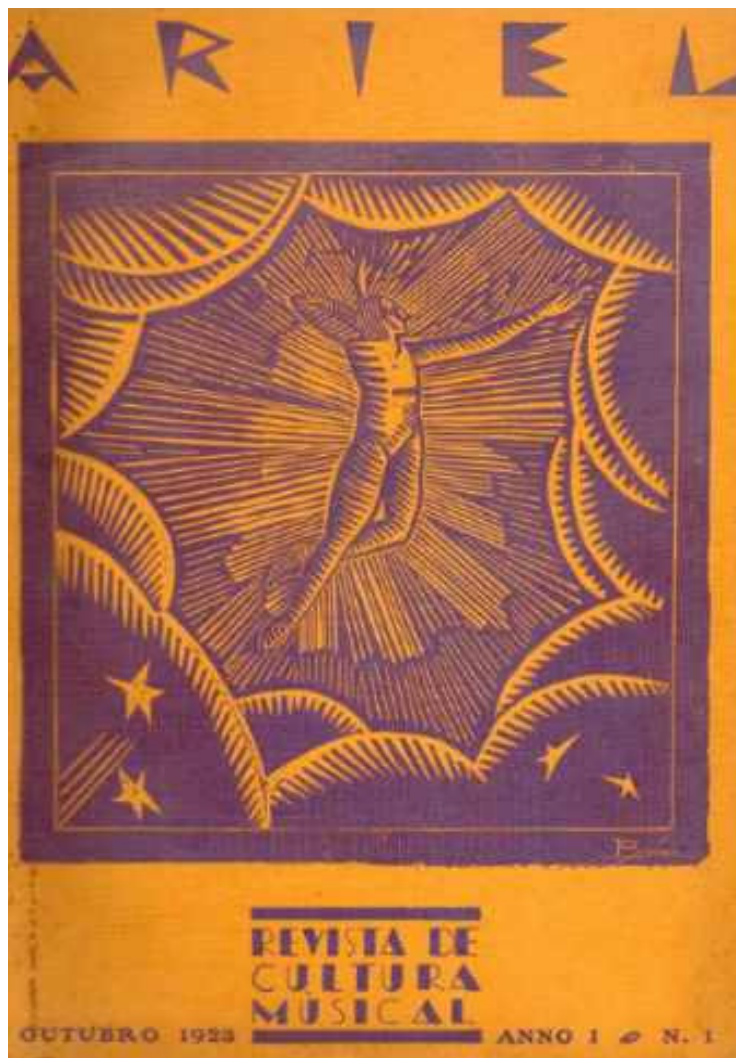


**Figura 1** – Capa da revista *Klaxon*, n. 1.  
Fonte: KLAXON, 1922.

Os editores procuram deixar esclarecida, desde o primeiro número, a abordagem de *Klaxon* sobre a arte:

KLAXON sabe que a natureza existe. Mas sabe que o moto lírico, produtor da obra de arte, é uma lente transformadora e mesmo deformadora da natureza [...]. KLAXON cogita principalmente de arte. Mas quer representar a época de 1920 em diante. Por isso é polimorfo, onipresente, inquieto, cômico, irritante, contraditório, invejado, insultado, feliz (KLAXON, 1922, p. 2-3).

Alguns meses depois do último número de *Klaxon*, publicou-se em São Paulo o primeiro número de *Ariel – revista de cultura musical* (figura 2).



**Figura 2** – Capa da revista *Ariel*, n. 1.  
Fonte: PADILHA, 2001.

Dirigida por Antonio de Sá Pereira<sup>99</sup>, teve treze números publicados de outubro de 1923 até outubro de 1924, nos quais os autores, entre eles Mário de Andrade, procuravam contribuir com novas ideias sobre a música e o seu ensino. “O traço mais saliente, nesse sentido, é a vontade de inserção do músico no conjunto da cultura humanística, evidenciando sintomaticamente uma característica do Modernismo, que foi justamente a de aproximar a consciência criativa operante nas várias artes” (WISNIK, 1977, p. 101). Em um texto do

---

<sup>99</sup> Antonio de Sá Pereira (Salvador, 1888 – Rio de Janeiro, 1966). Músico brasileiro, divulgador das ideias modernistas no RS.

segundo número da revista, de novembro de 1923, E. da Silva Monteiro discute sobre o ensino da música da seguinte maneira:

Não é inoportuno dizer alguma coisa sobre o grande valor do ensino de música vocal de caráter sintético nos institutos públicos de instrução. E isso, há muito foi compreendido pelos grandes povos cultos, que incluindo o ensino da música em suas escolas, conseguem a cultura do bom gosto e da disciplina mental em todas as camadas da sociedade. [...] A música não deve ser encarada como simples passatempo ou como prenda de menina mais ou menos habilidosa; a sua missão é mais séria, [...] deve acompanhar a vida dos povos, embelezando-a, espiritualizando-a, para a tornar mais dúctil às emoções superiores, que fazem o homem bom e útil a comunidade. [...] [a música popular] dos povos latinos, artisticamente valiosa como documento primitivo, e ainda que bela, é toda objetiva, toda exterior, sempre sentimental, mas visando mais os sentimentos que o espírito. Os povos do norte da Europa há muito possuem a canção nacional popular – o lied; enquanto que os povos latinos pararam nos lindos cantares anônimos, sem consistência étnica e de caráter arcaico. É por falta de espírito criador nos compositores latinos? Não, porque o movimento é intenso na composição de música para canto, de caráter elevado, mesmo entre nós. O que falta é cultura geral musical e a sua competente difusão no grande público. A acertada medida dos Serviços de Instrução Pública no Brasil de incluir nos seus programas, veio em boa parte ajudar a propaganda da música séria de caráter nacional (MONTEIRO apud PADILHA, 2001, p. 53-54).

*Ariel* possuía traços de *La Revue Musicale* – revista francesa – uma referência para os músicos brasileiros. Era um veículo importante para mantê-los informados sobre a música mundial. Sobre *La Revue Musicale*, Wisnik (1977, p. 103) relata “que consta na biblioteca de Mário de Andrade (recolhida do Instituto de Estudos Brasileiros), fartamente anotada”, fato que sugere a influência sobre *Ariel*. No primeiro número, de outubro de 1923, o esclarecimento em relação ao nome da revista:

Ariel, gênio do ar, representa no simbolismo da obra de Shakespeare a parte nobre e alada do espírito. Ariel é o império da razão e do sentimento sobre os baixos estímulos da irracionalidade: é o entusiasmo generoso, o móvel elevado e desinteressado na ação, a espiritualidade da cultura, a vivacidade e a graça da inteligência, o termo ideal a que ascende a seleção humana, retificando, no homem superior, com o cinzel perseverante da vida, os tenazes vestígios de Caliban, símbolo da sensualidade e torpeza. [...] como gênio aéreo do drama de Shakespeare que lhe empresta o nome, colima a nossa Revista uma nobre missão: por meio da música, tal como o Ariel do drama, servir uma boa causa, auxiliar a difundir a cultura (ARIEL apud PADILHA, 2001, p. 53).

As duas revistas, *Klaxon* e *Ariel*, representaram um efeito imediato da SAM e contribuíram para a discussão sobre a música ligada ao movimento modernista. Em *Klaxon* essa discussão ocorreu principalmente pela crítica ao romantismo. No segundo número Mário de Andrade voltou a criticar a “pianolatria” – como denominou o artigo do primeiro número – e seu caráter romântico: “Estamos ainda em pleno romantismo sonoro; [...] Guiomar Novaes [...] não preenche essa falta. Artista já universal, não pode imobilizar-se neste pólo-norte

artístico que é o Brasil” (ANDRADE, M., 1922b, p. 13). Lembrando que Guiomar Novaes havia sido intérprete de algumas obras para piano durante a SAM, tendo tocado inclusive composições de Villa-Lobos.

Dentre os principais eixos desta discussão estavam: a relação da música brasileira com a européia; a crítica à excelência do piano numa estética romântica, e a partir de 1924, a questão “formulada por Mário de Andrade, do caráter ‘interessado’ da arte brasileira, sua função social, que será resolvida então em termos nacionalistas” (WISNIK, 1977, p. 104).

Quanto à composição musical, além de Villa-Lobos e Gallet – compositores em atividade antes de 1922 – outros adeririam à música identificada pelos elementos nacionais. No ano de 1924, Lorenzo Fernandez<sup>100</sup> compôs a música “*Trio brasileiro* (1924), com a qual adere à corrente nacionalista” (WISNIK, 1977, p. 52). Não era um compositor de linguagem tão ousada quanto a de Villa-Lobos. Vasco Mariz (2005, p. 197) defende que a obra de Lorenzo descende de Nepomuceno, este mais atrelado às características românticas.

Frutuoso Vianna e Ernani Braga, que em 1922 contribuíram como intérpretes da obra de Villa-Lobos na SAM, passariam a compor sob influência de Mário de Andrade e de Villa-Lobos. Curiosamente esses dois compositores utilizaram, em algum momento de suas obras, temáticas do Rio Grande do Sul. É de Frutuoso Vianna a *Toada gaúcha* (MARIZ, 2005, p. 208), e de Ernani Braga o *Cancioneiro gaúcho* (MARIZ, 2005, p. 216). Outro compositor modernista-nacionalista nascido no final do século XIX é Francisco Mignone<sup>101</sup>. Influenciado pela música popular – assinou algumas obras com o pseudônimo Chico Bororó – e também pela música italiana – seu pai era imigrante vindo da Itália e foi o seu primeiro professor de música. Estudou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde foi colega de Mário de Andrade (MARIZ, 2005, p. 230).

A geração posterior integra nomes importantes no cenário da música nacional. Do ano de 1928 datam as primeiras composições de Camargo Guarnieri. Este seria fortemente influenciado por Mário de Andrade.

Passei a freqüentar a sua residência assiduamente. Essa convivência ofereceu-me oportunidade de aprender muita coisa. A casinha da rua Lopes Chaves se agitava como se fora uma colméia. Discutia-se literatura, sociologia, filosofia, arte, o diabo! Aquilo para mim era o mesmo que estar assistindo a aulas numa universidade (GUARNIERI apud MARIZ, 2005, p. 246).

<sup>100</sup> Oscar Lorenzo Fernandez (Rio de Janeiro, 1897 – 1948). Compositor brasileiro.

<sup>101</sup> Francisco Mignone (São Paulo, 1897 – Rio de Janeiro, 1986). Compositor brasileiro.

A composição tendendo a uma estética modernista com características nacionais tomou forma inicialmente em São Paulo e Rio de Janeiro. Todos esses compositores situados entre a SAM e imediatamente após nasceram ou radicaram-se em uma das duas cidades. Seguindo-se esse momento inicial, as novas tendências da música erudita viriam a ser incorporadas na obra de compositores em outros lugares do Brasil.

## 2.5 Os reflexos da Semana no Rio Grande do Sul

A partir do movimento modernista, a exemplo do ocorrido em São Paulo e no Rio de Janeiro, iniciou-se no RS um processo de produção artística em busca da renovação estética e de uma identidade. No entanto, para Kiefer, na música “[...] o modernismo se apresenta essencialmente como um movimento romântico, com as exigências expressionistas de mais liberdade no tocante aos meios de expressão” (1970, p. 87).

Em uma verificação entre os compositores do cenário musical rio-grandense, foi possível constatar alguns nomes em atividade entre as décadas de 1920 e 1940: Murillo Furtado<sup>102</sup>, João Schwarz Filho<sup>103</sup>, Max Brückner<sup>104</sup>, Assuero Garritano<sup>105</sup>, Antônio de Assis Republicano<sup>106</sup>, Roberto Eggers<sup>107</sup>, Vitor Neves<sup>108</sup>, Natho Henn, Armando Albuquerque, Radamés Gnattali, Luiz Cosme e Leo Schneider<sup>109</sup>. Entre estes, a maioria compunha sob uma linguagem tradicional, eminentemente tonal. Murillo Furtado é o autor da primeira ópera brasileira apresentada em Porto Alegre, intitulada *Sandro*; Antonio de Assis Republicano ficaria conhecido pela orquestração do *Hino Nacional Brasileiro*; Leo Schneider compunha basicamente música sacra.

Um impulso inicial para a renovação estética no período seria dado basicamente por quatro destes compositores: Armando Albuquerque, Radamés Gnattali, Luiz Cosme e Natho Henn. Albuquerque e Gnattali começaram a compor em 1926, Cosme em 1930 e sobre as

---

<sup>102</sup> Murillo Furtado (Porto Alegre, 1873 – 1958). Compositor rio-grandense, primo de Araujo Vianna.

<sup>103</sup> João Schwarz Filho (1886 – 1958). Compositor rio-grandense; atuou como professor de música.

<sup>104</sup> Max Brückner (Mecklenburg-Strelitz, 1884 – Porto Alegre, 1964). Compositor alemão naturalizado brasileiro.

<sup>105</sup> Assuero Garritano (1889 – 1955). Compositor paulista; viveu em Porto Alegre por diversos anos, atuando principalmente como professor de música.

<sup>106</sup> Antonio de Assis Republicano (Porto Alegre, 1897 – Rio de Janeiro, 1960). Compositor, fundador da cadeira nº 33 da Academia Brasileira de Música (ABM, 2010)

<sup>107</sup> Roberto Eggers (1899 – 1984). Compositor da ópera *Farrapos*, composta para o centenário da revolução farroupilha.

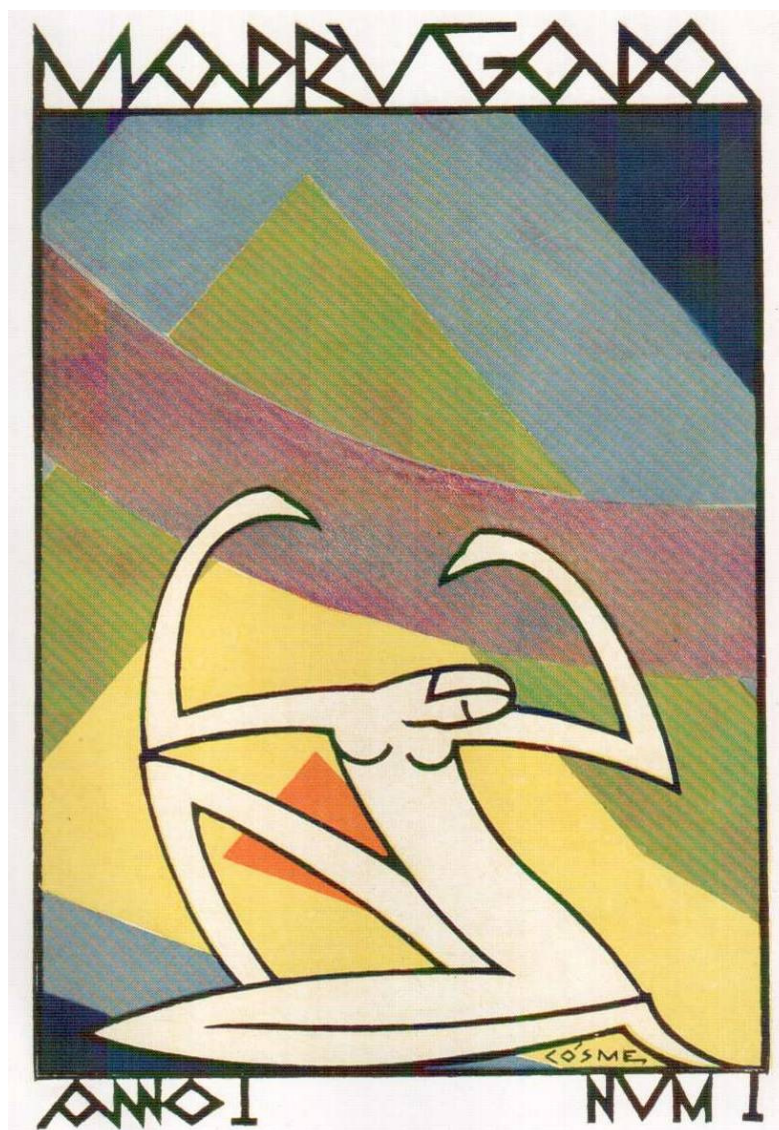
<sup>108</sup> Vitor Neves (1900 – 1984). Compositor sul-rio-grandense.

<sup>109</sup> Leo Schneider (Porto Alegre, 1910 – 1978). Compositor; membro da orquestra do Clube Haydn.



obras de Henn não há certeza quanto às datas, possivelmente iniciam-se na década de 1930 ou de 1940. O modernismo musical no RS será abordado no terceiro capítulo desta dissertação, a partir da obra destes quatro compositores.

Um dos veículos representativos do modernismo no RS, a exemplo de *Klaxon* em São Paulo, seria a revista *Madrugada*, de Porto Alegre (figura 3). Com uma vida curta, somente cinco números entre setembro e dezembro de 1926, a revista retratava as transformações da mentalidade cultural da cidade de Porto Alegre. Os exemplares eram constituídos principalmente por seções de literatura e de artes.



**Figura 3** – Capa da revista *Madrugada*, n. 1.  
Fonte: MADRUGADA, 1926a.

Na análise dos textos sobre música contidos na revista foi possível observar uma tendência em abordar temas do romantismo tardio. As composições apresentadas naquela época, descritas nos anúncios e comentários de concertos, também reforçam essa tendência. No primeiro número da revista, um texto sobre Fauré<sup>110</sup>:

Fauré é pouco conhecido em nosso meio musical. Foi um inovador e não um vulgarizador. [...] em 1887 ainda não se atrevera Debussy a escrever as harmonias de suas tímidas Arabescas e já no divino “Clair de Lune”, Fauré traduzira a emoção misteriosa de Verlaine [...] com uma audaciosa técnica verdadeiramente assombrosa para seu tempo (MADRUGADA, 1926a, p. 20).

A obra de Fauré é caracterizada pelo uso do tonalismo expandido e de elementos modais, característica da composição francesa do período que influenciaria diretamente a composição no RS. Na segunda revista, de outubro de 1926, há uma reportagem sobre a obra *Tristão e Isolda*, de Wagner. Assim como o texto sobre Fauré, esse sobre Wagner apresenta um caráter descritivo somente, sem nenhuma ligação aparente a um concerto realizado.

Em geral, as referências a compositores existentes na revista são, na maioria das ocorrências, de nomes europeus do final do século XIX, bem como grande parte das obras contidas nos programas dos concertos anunciados. Na primeira revista, o comunicado de um concerto: “Deverá realizar-se, breve, o concerto dos senhores Sotéro Cosme e Demophilo Xavier [...] Sotéro e Demophilo interpretarão Beethoven, Chopin, Villalobos [sic], Brahms, Kreisler, Granados, Albeniz e Sarasate” (MADRUGADA, 1926a, p. 20). O músico e artista plástico Sotero<sup>111</sup>, irmão de Luiz Cosme, é diretor artístico da revista.

Na quarta revista, de outubro de 1926, há uma notícia sobre o concerto n. 80 do Club Haydn, no qual foram apresentados “[...] os mais belos trechos de Wagner, os melhores de Carlos Gomes [...]” (MADRUGADA, 1926d, p. 7). Há ainda naquela edição, comentários sobre um concerto promovido pelo Conservatório de Música:

[...] Quem o assistiu dificilmente esquecerá o intenso momento de alta emoção vivido com números como o “Nocturno”, de Doppler, para flauta, violino, violoncelo e piano, executado pelos alunos Paulo e Lothar Blankenheinn e os professores Arduino Ragliano e Jan Hoog, o “Quinteto op. 44”, de Schumann, pelos alunos Lothar Blaukenheinn [sic] e Luiz Cosme e professores Oscar Simm, Arduino Ragliano e Jan Hoog [...] (MADRUGADA, 1926d, p. 18).

<sup>110</sup> Gabriel Fauré (Pamiers, 1845 – Paris, 1924). Compositor francês.

<sup>111</sup> A grafia do nome de Sotero Cosme aparece de formas distintas. Para esta pesquisa não se verificou em documento oficial a forma correta.



No número seguinte, de dezembro de 1926 – a última revista *Madrugada* – há o comentário sobre um concerto realizado por Jan Hoog, professor do Conservatório de Música:

Realizou-se a 9 do mês findo, no Theatro S. Pedro, o concerto do professor Jan Hoog. [...] Ouvimo-lo, ansiosos, em Variações Sérias op. 54, de Mendelssohn – Bartholdy [...]. Seguiu-se a Sonatina de Ravel, muito pouco ouvida em nosso meio, e logo depois, como intróito da segunda parte, Papillons de Schumann. [...] Na série de Valsas op. 39, de Brahms [...] os dedos românticos do professor disseram toda a encantadora poesia, cantando em pianíssimos de leveza incomparável. [...] A terceira parte, dedicada à Chopin, finalizava o concerto [...] (MADRUGADA, 1926e, p. 12).

Há indicações sobre festas, em todos os números da revista, nas quais se menciona frequentemente o *jazz*, estilo norte-americano que traria influências para a composição erudita, especialmente na obra de Radamés Gnattali. “O ‘jazz’ pôs molas loucas nos pezinhos travessos e desandou as cabecinhas de boneca. Quanta dança, quanto ‘flirt’ para alegria de mademoiselle e desespero da mamã” (MADRUGADA, 1926a, p. 10). Além de reportagens sobre música, anúncios e comentários de concertos e de festas, há também anúncios publicitários de instrumentos e de aulas. Excetuando-se o último número, há em todos os outros o anúncio “Pianos Brasil” (figura 4). No quinto número há anúncios de aulas de violino e de piano.



**PIANOS „BRASIL“**  
NACIONALES

TÃO BONS COMO OS MELHORES  
DE PROCEDENCIA ESTRANGEIRA.  
INNUMERÓS ATTESTADOS PODEM  
PROVA-LO.

VENDAS A PRESTAÇÕES, A PRAZO LONGO

**GASA PRATT**  
ANDRADAS 489

**Figura 4** – Anúncio publicitário na revista *Madrugada*.  
Fonte: MADRUGADA, 1926b.

Além da revista, os relatos de autores que buscam retratar a música do estado até a década de 1920 também apontam para uma tradição tonal, inspirada na música da Europa do século XIX.

A revista *Madrugada*, assim como as primeiras composições de Armando Albuquerque e de Radamés Gnattali datam do mesmo ano – 1926. Dos compositores abordados na presente pesquisa, somente os dois iniciaram-se na composição no ano da revista, mas seus nomes não são citados nem como intérpretes. Natho Henn ainda não se fazia presente na capital. Luiz Cosme ainda não compunha, mas aparece em um programa de concerto como aluno no Conservatório de Música. Antes de 1926 a composição erudita no RS era exclusivamente tonal, de caráter romântico. As referências musicais contidas na revista também são predominantemente do romantismo.

## **2.6 Políticas culturais e o “som” da Era Vargas: 1930-1945**

A arte brasileira da década de 1920 buscava a renovação estética, a libertação da imitação dos modelos europeus, bem como uma identidade própria. A incorporação de elementos do folclore brasileiro, na música, seria uma das possibilidades de identificação nacional. Entre os anos 1930 e 1945, a composição musical assumiria um caráter cada vez mais nacionalista e tradicional, menos preocupado com as inovações estéticas dos anos posteriores a SAM. Isso se justifica, da parte de alguns compositores, pelo alinhamento às políticas culturais do primeiro governo de Getúlio Vargas.

Após a perda das eleições pela Aliança Liberal, composta pelos estados de Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Paraíba, Vargas tomaria o poder a partir da Revolução de 1930, em oposição às oligarquias cafeeiras paulistas, dominantes no Brasil. Permaneceu como chefe de um governo provisório até 1945, ano em que foi deposto. A democracia, naquele Brasil desarticulado dos anos 1930, abria espaço para um regime centralizador:

A dificuldade de organização das classes, da formação de associações representativas e de partidos fez das soluções autoritárias uma atração constante. Isso ocorria não só entre os conservadores convictos como entre os liberais e a esquerda. Esta tendia a associar liberalismo com o domínio das oligarquias; a partir daí, não dava muito valor à chamada democracia formal. Os liberais contribuíam para justificar essa visão. Temiam as reformas sociais e aceitavam, ou até mesmo incentivavam, a interrupção do jogo democrático toda vez que ele parecesse ameaçado pelas forças subversivas (FAUSTO, 2008, p. 357).

Aparentemente, houve uma adesão por parte dos compositores às políticas relacionadas às questões culturais propostas pelo governo. Essa adesão deve-se, em parte, pelos ideais convergentes, tanto do governo quanto dos compositores, quanto à questão da identificação em torno do ideal de nação. As soluções autoritárias talvez fossem interpretadas como um meio eficaz para transformar um país dependente, rural, no Brasil em processo de modernização. Para obter a aceitação da maioria da população do país, a utilização de recursos em seu favor como a educação, a arte, a religião e o esporte foram essenciais na política do governo Vargas. Através disso, buscou-se construir uma unidade nacional capaz de mobilizar as massas em torno de um ideal de nação.

No ano de 1930 criou-se o Ministério da Educação e Saúde. Este representaria a figura do Estado organizando a educação nacional de forma centralizadora, sem promover uma formação aberta. A Igreja Católica constituiu uma das bases de apoio do governo. O ensino da religião seria levado às escolas públicas, e a massa da população católica viria a apoiar Vargas. “Marco simbólico da colaboração foi a inauguração da estátua do Cristo Redentor no Corcovado, a 12 de outubro de 1931 [...]” (FAUSTO, 2008, p. 332).

A proposta de nacionalização viria, em certa medida, ao encontro dos ideais artísticos que se moldavam a partir da década anterior. Desde a SAM se propunha a utilização de elementos folclóricos como forma de “nacionalizar” a música erudita brasileira. Outro ponto em comum era a ideia de socialização da arte e do ensino da música. A partir de 1930 a composição deixou parcialmente de lado o experimentalismo pós-SAM e centrou-se em priorizar os aspectos “nacionalizantes” e a divulgação e socialização da música. Nessa perspectiva, a proposta do governo seria apoiada por Villa-Lobos, cuja obra assumiria características cívico-nacionalistas. O compositor empenhou-se na introdução nas escolas do ensino do canto orfeônico<sup>112</sup> e realizou eventos cívico-artísticos envolvendo uma expressiva quantidade de participantes.

No dia 3 de maio de 1931, Villa-Lobos realizou uma grande concentração cívico-artística no parque Antártica, em São Paulo, sob o apoio e patrocínio do interventor João Alberto. O programa musical resumiu-se, basicamente, na apresentação de quatro hinos – *Nacional, Meu País, Brasil Novo e P'ra Frente, Ó Brasil!* – e trechos de *O Guarani*, de Carlos Gomes, entre outras peças. Villa-Lobos conseguiu canalizar o *pessimismo* dos paulistas em face da situação política do País, lançando as bases de um discurso mais otimista, mais idealista, preconizando o *nascimento* de *um novo país*. Nesse espetáculo cívico-artístico, ele conseguiu reunir 60.000 pessoas, aproximadamente – número bastante expressivo para o momento histórico considerado (CONTIER, 1998, p. 19-20).

---

<sup>112</sup> Denominação para canto coral ou canto coletivo. Na proposta de Villa-Lobos, era uma forma de aproximar a massa em torno do ideal de nação, e de aumentar o campo de ação da prática musical.

O projeto de Villa-Lobos, impregnado de um sentido disciplinador e patriótico, tinha impacto político, pois continha poder de mobilização das massas, tornando-se um meio eficaz no apoio a Getúlio Vargas. Este, interessado em criar um senso de civismo e de brasilidade nas crianças, viria a criar a Superintendência da Educação Musical e Artística (SEMA). Com o decreto nº 18.890, do ano de 1932, seria implantado o ensino do Canto Orfeônico nas escolas do Rio de Janeiro. De acordo com as diretrizes da SEMA, a música deveria tornar-se o principal veículo de propagação do civismo. Essas ideias tomariam uma proporção mais ampla, não se restringindo ao Rio de Janeiro. Órgãos nos moldes da SEMA foram criados nos Estados do Rio Grande do Sul, São Paulo, Bahia, Sergipe, Paraíba, Piauí, Ceará, Amazonas, Rio Grande do Norte e Minas Gerais (CONTIER, 1998, p. 29-30).

O esforço de Villa-Lobos foi decisivo para a difusão do canto orfeônico pelo país, mobilizando milhares de pessoas. No período descrito preocupou-se mais com suas atividades de difusão de uma cultura nacional abrangendo as massas, e compôs poucas obras com propostas estéticas mais audaciosas. “Embora, durante os anos 30, Villa-Lobos tivesse escrito as *Bachianas*, alguns quartetos admiráveis ou poemas sinfônicos, dedicou a maior parte de seu tempo às atividades burocráticas da SEMA” (CONTIER, 1998, p. 42).

Getúlio Vargas, no ano anterior às eleições presidenciais outorgaria a Constituição de 1937, com a qual obteria amplos poderes, implantado o Estado Novo. A política cultural dessa segunda etapa dos quinze anos do governo Vargas seria uma continuação da primeira. Através do rádio, em 10 de novembro daquele ano, Vargas fez um pronunciamento à nação: “Quero instituir um governo de autoridade, liberto das peias da chamada democracia liberal, que inspirou a Constituição de 34 [...]” (apud BUENO, 2003, p. 334). Um governo autoritário anunciado e, mesmo assim, com pouca resistência. Vargas tinha maioria política e apoio do setor econômico.

Essas cores nacionalistas assumidas pelo modernismo musical, especialmente durante o Governo Vargas, tiveram como principal recurso a aproximação da música artística com a massa, tarefa realizada pela utilização de elementos da música folclórica e popular. O principal articulador dessas ideias, “[...] Villa-Lobos, parece ter sintetizado à sua maneira as duas tendências: tanto a ‘universal’ (entendida como música européia) quanto a nacional, inserida num *ethos* que se limita no tempo e no espaço” (SQUEFF, 1983, p. 16).

A tendência regional, a ser abordada no terceiro capítulo, pode ser entendida pelos mesmos preceitos da tendência nacional, e mesmo como parte dela. Define-se pela música folclórica, popular, aspectos rítmicos, poesia, enfim, todo o conjunto de características

comuns limitadas no tempo e no espaço. O espaço que define o regional, para esta pesquisa, é especificamente o estado do RS.

### 3 O MODERNISMO MUSICAL NO RIO GRANDE DO SUL

Já se sabe que a base da música rio-grandense não se originou aqui no estado. O sistema no qual se desenvolveu a música veio com a colonização. Desde os primeiros compositores eruditos do RS, cujos registros são conhecidos, a influência da música europeia pode ser sentida diretamente.

Tendo já observado o histórico do desenvolvimento do sistema tonal europeu, da ampliação das suas possibilidades, e de como se deu a absorção das tendências modernas nos principais centros urbanos brasileiros do início do século XX, o terceiro capítulo procura abordar as questões regionais relativas à música. A partir da observação de algumas obras de compositores rio-grandenses, veremos como essas influências aparecem nas composições fundidas com elementos regionais, gerando uma música erudita caracteristicamente sul-rio-grandense.

Durante a década de 1920, a música erudita brasileira passava por um processo de transformação, de remodelagem, de busca por novos significados. No RS não foi diferente. A década em questão produziu importantes compositores, cujas obras tornaram-se referências e objetos de estudo para as gerações posteriores. Em 1922, ano da SAM, os poucos compositores sul-rio-grandenses em atividade ainda apresentavam obras tradicionais, em linguagem tonal clássica ou romântica. Quatro anos depois, em 1926, Armando Albuquerque compôs *Pathé-Baby*, para piano. Essa obra, apesar de apresentar uma estrutura harmônica predominantemente tonal, incorpora elementos tipicamente modernos, como passagens modais e métrica irregular.

Em seguida, novos compositores despontariam com distintos tratamentos às sonoridades. Radamés Gnattali seria responsável por uma interface entre o erudito e o popular, deixando marca decisiva principalmente na forma de orquestração; Luiz Cosme colocaria temáticas regionais em música de concerto, e mais tarde, compartilharia das ideias

do *Grupo Música Viva*, sendo o primeiro compositor rio-grandense a utilizar o dodecafonismo; Natho Henn, o único não nascido na capital, expressaria o regionalismo de forma mais direta, com notável refinamento.

Mas a trajetória da composição musical rio-grandense é mais curta do que a de outros estados, por diversas razões e motivos a serem avaliados na sequência deste capítulo. Segundo Corte Real (1980, p.13):

Entre as Artes Liberais, Nobres Artes ou Belas Artes cultivadas no Rio Grande do Sul, a música, como composição, sem dúvida alguma é a arte que se nos apresenta, no envolver de seu cultivo, com aspecto ou fisionomia menos definido. Falta-lhe uma seqüência gradativa normal, ligada aos fatos vividos, que a identifique, de modo mais ou menos preciso, com o quadro histórico-social do Estado, como sucede, por exemplo, com sua literatura [...] A música culta [...] não encontrou no Rio Grande do Sul as condições propícias que precederam a afirmação da música propriamente dita brasileira [...].

O desenvolvimento da atividade musical no estado ocorreu de forma tardia, se comparado a algumas outras localidades brasileiras, especialmente as regiões sudeste e nordeste. Em virtude da escassez de registros, sabe-se pouco sobre o cenário musical rio-grandense anterior ao século XIX. Durante o século XVIII estados como Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Bahia e Pernambuco já demonstravam atividade musical intensa. Para Antônio T. Corte Real (1980, p.11):

A situação geográfica do Estado do Rio Grande do Sul, que o insulou em parte das demais unidades da Federação, até que se conquistassem eficientes meios de comunicação; as circunstâncias peculiares de seu povoamento, particularmente no que diz respeito ao fluxo migratório de origem alemã e italiana; suas condições políticas que, por longo tempo o mantiveram em constante estado de beligerância, já por motivos políticos de ordem interna, já por motivos de delimitações de fronteiras, constituem fatores que, do ponto de vista histórico-social e estético, exigem ser considerados singularmente para que se não falseie o relato do ambiente em que se processou o cultivo da música em terras gaúchas.

A colonização do estado iniciou-se nas primeiras décadas do século XVII, a oeste, pelas missões jesuíticas. O povoamento da região litorânea iniciou-se somente a partir de meados do século XVIII com a vinda dos açorianos a Rio Grande. Do sul do estado foram enviados em 1752 sessenta casais de açorianos para o “Porto do Dorneles”, que “[...] em 1758 já era Porto dos Casais, e, em 1763, Porto Alegre [...]” (LAYTANO, 1956, p. 45). No ano de 1780 dados estatísticos indicam que 55% da população do RS – mais de dez mil pessoas – eram açorianos (LAYTANO, 1956, p. 45). Os dados mais antigos que se referem à atividade musical no RS encontram-se “[...] na ‘Viagem ao Rio Grande do Sul’, de Saint-Hilaire, viagem realizada entre 1820 e 1821” (FREITAS E CASTRO, 1956, p. 166). Daquela época,

não há registro de composição no RS, apenas um cenário musical modesto nas cidades de Porto Alegre, Rio Grande, Pelotas e na região das Missões.

A primeira colônia de imigrantes alemães surgiu no ano de 1824, na Real Feitoria do Linho Cânhamo que, em homenagem à Imperatriz, viria a se chamar São Leopoldo. Esse primeiro ciclo migratório se encerraria alguns anos depois, com o início da Revolução Farroupilha (BUENO, 2003, p. 267).

Os primeiros registros de algum movimento significativo no que diz respeito à música, no estado, datam dos anos posteriores à Independência. Entre setembro de 1835 e fevereiro de 1845 ocorreu a mais duradoura das guerras da Regência: a Revolução Farroupilha. De um dos encontros bélicos, no ano de 1838, iniciaria a história do *Hino Rio-Grandense*. Os farroupilhas, no dia 30 de abril, surpreenderiam as tropas imperiais, vencendo a batalha de Rio Pardo. Encontrava-se na localidade a Banda Imperial, e seu mestre Joaquim José de Mendanha<sup>113</sup>, cantor falsetista, foi um dos capturados na batalha (ANDRADE, A., 1967, p. 196). Músico nascido em Minas Gerais – estado de intensa atividade musical desde o século XVIII – o então prisioneiro Mendanha, dias depois do combate comporia a música do *Hino Republicano Rio-Grandense*. De acordo com Corte Real (1980, p. 233) “[...] os farroupilhas foram complacentes para com Mendanha e seus músicos, por não possuírem nenhuma banda de música. Esta conjectura esclarece seu regozijo pela fortuna que o acaso lhes proporcionara, ao se apossarem de tal presa”. O hino composto por Mendanha viria a ser oficializado como o *Hino Rio-Grandense*<sup>114</sup> no ano 1966.

Ao final da Revolução Farroupilha, em 1845, Mendanha estabeleceu-se definitivamente na cidade de Porto Alegre e atuou musicalmente durante um longo período, até a sua morte em 1885. Durante esses quarenta anos,

[...] Mendanha foi professor de música dos Menores do Arsenal de Guerra da Província de São Pedro do Sul, mestre-de-capela da Catedral Metropolitana de Porto Alegre; e, associado a outros mais, promoveu a criação da Sociedade de Música de Porto Alegre (de seu testamento consta esta denominação), fundada no dia 2 de dezembro de 1855 (CORTE REAL, 1980, p. 233).

<sup>113</sup> Joaquim José de Mendanha (Ouro Preto, 179? – Porto Alegre, 2 de setembro de 1885). Músico militar, compositor da música do *Hino Rio-Grandense*. Sobre a data de nascimento, não há consenso; a partir da documentação referente à sua atividade militar, recolhida por Corte Real (1980, p. 229), pode-se concluir que seu nascimento estaria situado entre agosto de 1798 e fevereiro de 1799.

<sup>114</sup> O Hino teve inicialmente letra composta por Serafim Joaquim de Alencastre, e posteriormente outra letra escrita por Francisco Pinto da Fontoura. Como não ficou registrado na época em que foi composto, foi proposta uma revisão para a comemoração do centenário da Revolução Farroupilha. Tal tarefa foi realizada por Antônio T. Corte Real. Na revisão acabou-se utilizando parcialmente as duas letras (CORTE REAL, 1980, p. 239).



O nome de Joaquim José de Mendanha ficou para a posteridade não como um grande compositor<sup>115</sup>, mas como um músico que provocaria a atividade musical na cidade de Porto Alegre. É provável que a Sociedade de Música de Porto Alegre<sup>116</sup> tenha sido a primeira do estado. Durante a presente pesquisa não foram encontrados registros de outra anterior. A orquestra da Sociedade sob a regência de Mendanha, composta por 24 instrumentistas, realizaria a abertura da solenidade de inauguração do Theatro São Pedro, em 7 de janeiro de 1858 (FERREIRA, 1956, p. 54).

O ciclo migratório italiano iniciou-se em 1875, com o intuito de povoar a região serrana do estado. Os italianos estabelecidos no RS eram na sua maioria agricultores provenientes das regiões do Tirol e do Vêneto, que se estabeleceram principalmente em Caxias do Sul (BUENO, 2003, p. 269). Grande parte dos imigrantes alemães e italianos veio ao estado ocupar territórios e suprir a mão-de-obra na agricultura. Porém, o constante desenvolvimento urbano ocorrido a partir das últimas décadas do século XIX, especialmente em Porto Alegre, exigiu novas demandas de mão-de-obra. As indústrias necessitavam de trabalhadores especializados, que viriam principalmente da Itália. Um desses imigrantes italianos viria a ser o pai de importante compositor rio-grandense. Alessandro Gnattali, marceneiro, chegara a Porto Alegre no ano de 1896. Trabalhava em uma oficina, produzindo rodas de carruagens (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 11).

Corte-Real (1980, p. 11) destacou a situação geográfica do estado, distante dos principais centros culturais brasileiros, como um aspecto relevante para o desenvolvimento tardio da música. Esse distanciamento, apesar de não favorecer um contato mais estreito com Rio de Janeiro e São Paulo, foi importante para o acesso a outros centros culturais, principalmente Buenos Aires e Montevideú. Os espetáculos musicais das companhias de ópera europeias, quando em trânsito entre esses dois pólos, por vezes acabavam se apresentando em Porto Alegre. Além disso, Bruno Kiefer (1973, p. 3) pontua outro aspecto positivo atribuído à geografia:

O isolamento do Rio Grande do Sul tem, ao lado de aspectos negativos, uma vantagem que não pode ser menosprezada: a de permitir, aos que têm os olhos abertos para o mundo, um distanciamento deste mesmo mundo, e, por conseguinte, a possibilidade de meditar com mais calma e isenção sobre as coisas.

---

<sup>115</sup> Exceto o *Hino da República Rio-Grandense*, não se encontrou indício de outras obras de Mendanha.

<sup>116</sup> Corte Real (1980, p. 235) transcreveu o testamento de Mendanha, no qual ele se refere a tal sociedade.

A partir das últimas duas décadas do século XIX, o progresso urbano de Porto Alegre impulsionaria o desenvolvimento de atividades artísticas e culturais. Formaram-se sociedades com a finalidade de promover concertos e de viabilizar o ensino da música.

### 3.1 O contexto musical: a prática e o ensino

Após a Sociedade de Música de Porto Alegre, fundada em 1855 por Joaquim José de Mendanha, diversas outras instituições compuseram a trajetória musical rio-grandense, tanto na promoção de concertos quanto no ensino. Em 1878 foi fundada a Sociedade Filarmônica Porto-Alegrense, “[...] com o objetivo de recrear seus associados e proporcionar-lhes o ensino de música” (CORTE REAL, 1980, p.17). A orquestra era pouco numerosa, amadora e não dispunha de alguns instrumentos. Por ela eram executadas obras de compositores italianos, alemães e franceses, do classicismo e do romantismo. Seria extinta “[...] pouco depois da proclamação da República Brasileira [...]” (CORTE REAL, 1980, p. 25).

As associações musicais não eram exclusividade de Porto Alegre. Em Pelotas, data do ano de 1892 a criação do Clube Beethoven – extinto em 1898, e de 1894 a Orquestra Filarmônica Pelotense. As duas entidades dispunham de orquestra e de coro (NOGUEIRA, 2003, p. 109-112).

Alguns anos depois de extinta a Sociedade Filarmônica Porto-Alegrense, em 1896, fundou-se o Instituto Musical Porto-Alegrense. Os objetivos eram similares aos da antiga Sociedade: promover concertos e oferecer aulas de música. No ano seguinte ao da fundação do Instituto foi eleita nova diretoria, na qual ocuparia Araujo Vianna<sup>117</sup> o cargo de vice-presidente. Daquela diretoria viria uma proposta de substituição do nome do Instituto – passaria a se chamar Club Haydn. Além da denominação, seria alterada a forma de atuação do Club Haydn; esse deixaria de contemplar a parte pedagógica passando a ter como propósito exclusivo a realização de concertos. No dia 2 de abril de 1897 realizou-se o primeiro concerto do Club Haydn, de acordo com o programa descrito a seguir:

[...] um *Quarteto de Haydn*, para instrumentos de arco; um *Minueto* e uma *Sonata Para Piano* de Domenico Scarlatti; *L’Organeto*, Romance de José de Araújo Viana [sic], para soprano com acompanhamento de piano; um trio de Weber, para piano, violino e violoncelo; “Ciel di Parahyba”, ária de Carlos Gomes, da ópera *Lo Schiavo*, para soprano com acompanhamento de piano; e uma *Sinfonia Concertante*,

<sup>117</sup> José de Araujo Vianna (Porto Alegre, 10 de fevereiro de 1872 – 2 de novembro de 1916). Um dos primeiros compositores rio-grandenses significativos. Encontraram-se três formas distintas em relação à grafia do nome: “José de Araújo Viana”, “José de Araújo Vianna” e “José de Araujo Vianna”. Optou-se pela terceira, pela observação da assinatura do compositor e por ser utilizada em publicação recente (BRESSAN, 2003).

de Charles Dancla, para dois violinos, violela, violoncelo e piano. Nesse concerto foram os números de canto acompanhados ao piano por José de Araújo Viana [sic], que também foi o intérprete das composições de Domenico Scarlatti (CORTE REAL, 1980, p.33).

O Club Haydn duraria como entidade autônoma até 1956, ano em que foi incorporado à Sociedade de Ginástica de Porto Alegre. Ainda funcionaria como departamento dessa sociedade até 1968, ano do seu último concerto. Ao longo de quase setenta anos foram realizados mais de duzentos concertos com repertório composto majoritariamente pela escola alemã, além de obras da música italiana, francesa e brasileira. No ano de 1927, centenário da morte de Beethoven, Corte Real (1980, p. 45) registrou a presença de Luiz Cosme como intérprete em um dos concertos em homenagem ao compositor germânico.

No dia 31 de janeiro de 1920 surgiria, na capital, outra associação de músicos: o Centro Musical Porto-Alegrense. Funcionava como um sindicato “[...] que congregava, por assim dizer, todos os músicos profissionais residentes em Porto Alegre e uns poucos amadores que exerciam a música paralelamente a outras profissões” (CORTE REAL, 1980, p. 42). O Centro duraria até 1935, ano em que foi fundado o Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre. Em 1927 realizou-se um Festival, em homenagem à Beethoven, no qual Radamés Gnattali seria o intérprete pianista (CORTE REAL, 1980, p. 45).

Em 1925 foi fundada a Banda Municipal de Porto Alegre. A Banda tinha um caráter itinerante, se apresentando em diversos locais e para um público diversificado, “[...] sem distinção de classe” (CORTE REAL, 1980, p. 52). Em 1953 a Banda Municipal seria incorporada à Orquestra Sinfônica de Porto Alegre – OSPA, e em 1963 realizaria o seu último concerto.

Entre os anos 1927 e 1937 ocorreu em Porto Alegre um movimento lírico formado por cantores amadores. Realizaram apresentações de algumas óperas durante aquele período, no Teatro São Pedro, com uma predominância do repertório italiano. A ópera brasileira também figurava nos programas, especialmente algumas composições de Carlos Gomes. Em 1930 surgiria uma sociedade de canto coral, o Orfeão Rio-Grandense, sob a regência de Leo Schneider. Os cantores amadores eram maioria e, no repertório, estavam obras de caráter cívico e excertos de óperas.

Quanto às sociedades de concerto, constatou-se que os repertórios escolhidos eram, na grande maioria, das escolas europeias – períodos do classicismo e do romantismo. A música brasileira também era contemplada, evidentemente em menor proporção, principalmente pelas

obras de Carlos Gomes. A composição no RS, nas primeiras décadas do século XX, era uma atividade de pouca projeção.

[...] não resta dúvida é que a evolução da cidade no terreno artístico não se processou com a mesma rapidez que em outros setores, justamente porque a iniciativa partia de particulares e o Governo – quando a apoiava – apenas o fazia em caráter de colaborador secundário e sem a intenção direta de prolongar sua ação a outras que se lhe seguissem (CORTE REAL, 1980, p. 78).

Até os anos 1920, poucos músicos contribuíram para a história da composição musical no estado. Durante os primeiros anos do século destacaram-se os primos José de Araujo Vianna e Murillo Furtado, ambos nascidos na década de 1870. Araujo Vianna iniciou os estudos em música aos dez anos; aos 21 viajou à Itália, e durante dois anos estudou no Conservatório de Milão. A ópera *Carmela*, sua obra mais conhecida, foi composta em 1902 e estreada no mesmo ano, dia 17 de outubro, no Theatro São Pedro (BRESSAN, 2003, p. 9). A obra de Araujo Vianna é tonal, estilisticamente influenciada pela escola italiana. Araujo Vianna faleceu em 1916, deixando uma contribuição definitiva ao meio musical rio-grandense, tanto na composição quanto na organização das instituições.

Murillo Furtado, contemporâneo de Araujo Vianna, começou a estudar violino e teoria musical aos nove anos, com professores particulares. Durante sua formação não teve a possibilidade de ir ao exterior, mas estudou profundamente a obra de compositores do romantismo e também de seus contemporâneos italianos Leoncavallo<sup>118</sup>, Mascagni<sup>119</sup> e Puccini<sup>120</sup>, algumas de suas influências. A obra de Murillo Furtado é tonal, e sua principal composição é a ópera *Sandro*, estreada no dia 24 de setembro de 1902. “Até então, nenhuma ópera de compositor brasileiro havia sido apresentada em Porto Alegre” (TAKAHAMA, OSTERGREN, 2008, p. 80). Mesmo não trabalhando exclusivamente com música, pois era funcionário do Tesouro do Estado, compôs mais de 150 obras.

Sem uma escola, outros músicos rio-grandenses buscaram como alternativa a sua formação no Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro, e “[...] nunca mais voltaram sua atenção para o Rio Grande do Sul: João Otaviano Gonçalves (1892-1916), Antônio de Assis Republicano (1897-1960) e Joanídia Nuñez Sodré (1903-1975)” (TEIXEIRA, 1995, p. 7).

Somente no ano de 1908 surgiria no estado, por iniciativa do então governador Carlos Barbosa Gonçalves, a primeira instituição voltada prioritariamente ao ensino das artes, o

<sup>118</sup> Ruggiero Leoncavallo (Nápoles, 1857 – Montecatini, 1919). Compositor italiano.

<sup>119</sup> Pietro Mascagni (Livorno, 1863 – Roma, 1945). Compositor italiano.

<sup>120</sup> Giacomo Puccini (Lucca, 1858 – Bruxelas, 1924). Compositor italiano.

Instituto Livre de Belas Artes. Dentre os fundadores, destaca-se o nome de Araujo Vianna, um dos 25 membros constantes na Ata de fundação do dia 22 de abril daquele ano. No mesmo ano mudou-se a denominação para Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, passando a ser estruturado a partir de dois núcleos – um Conservatório de Música e uma Escola de Artes. O Conservatório entrou em funcionamento em 1909, e a Escola de Artes um ano depois. Na década de 1940 o Instituto viria a ser incorporado à Universidade do Rio Grande do Sul, posteriormente denominada Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), da qual faz parte até hoje.

Entre os primeiros professores do Conservatório de Música figuravam os nomes dos compositores rio-grandenses José de Araujo Vianna (harmonia e composição), Murillo Furtado (solfejo e canto coral) e João Schwarz Filho (piano). Araujo Vianna foi o primeiro diretor do Conservatório, ocupando efetivamente o cargo por poucos meses; seria afastado por motivo de doença em julho de 1910 (CORTE REAL, 1980, p. 161-165). Exoneraram-se do Instituto de Belas Artes, em 1911, Murillo Furtado e João Schwarz Filho. O primeiro viria a exercer suas atividades no Instituto Musical de Porto Alegre, fundado em 1913 por José Corsi. O outro inaugurou em 1917 o Instituto Brasileiro de Piano, que mais tarde seria denominado Conservatório Mozart. Entre os alunos de Schwarz Filho estariam os compositores Leo Schneider e Armando Albuquerque.

Em 1916 Guilherme Fontainha assumiria a direção do Conservatório de Música do Instituto de Belas Artes. “A partir de Porto Alegre, Guilherme Fontainha idealizou, junto a José Corsi, um projeto de interiorização da cultura artística, com o objetivo de criar na província um movimento musical autônomo, independente do Rio de Janeiro” (NOGUEIRA; SOUZA, 2007, p. 345). Entre as cidades incluídas no projeto estavam Pelotas, Rio Grande, Santana do Livramento, Bagé, Cachoeira do Sul e Caxias do Sul.

O projeto de interiorização da cultura artística seria traçado a partir da fundação, por Fontainha e Corsi, do Centro de Cultura Artística do Rio Grande do Sul, instituição cultural “destinada a incrementar o interesse pela arte musical dentro das fronteiras do Rio Grande do Sul, por meio da criação de conservatórios de música no interior do Estado e a promoção de concertos realizados por artistas estrangeiros de nomeada” (CORTE REAL, 1980, p. 216).

Como resultado dessa iniciativa, fundou-se em 1918 o Conservatório de Música de Pelotas. As bases pedagógicas foram organizadas por Sá Pereira, professor de piano com formação na Europa. Sá Pereira foi o primeiro diretor e ocupou o cargo até 1923. Posteriormente o Conservatório seria incorporado à Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Nos anos seguintes foram fundados o Instituto Municipal de Belas Artes Prof<sup>ª</sup>. Rita

Jobim Vasconcelos em Bagé (1921), a Escola de Belas Artes Heitor de Lemos em Rio Grande (1922), o Liceu Municipal de Música em Santana do Livramento, a Escola Superior de Música Santa Cecília em Cachoeira do Sul e o Instituto Palestrina de Música em Caxias do Sul (NOGUEIRA, 2003, p. 120).

Pode-se notar que a composição musical dos primeiros anos do século XX, no estado, concentrou-se em Porto Alegre e tinha como principais influências o classicismo e o romantismo musical europeu, com características marcadamente tonais. Os poucos compositores em atividade na época estiveram em algum momento ligados ao Conservatório de Música do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul.

### **3.2 A composição a partir dos anos 1920**

Sobre a situação da composição musical no RS, Enio de Freitas e Castro (1957, p.360) descreve:

[...] podemos facilmente verificar que, se avançamos em todos os setores, não avançamos tanto quanto avançou o progresso material do Estado nestes primeiros 50 anos do nosso século [século XX]. Para corresponder à riqueza material já adquirida devia ser outro o nosso progresso artístico. E isso se evidencia ainda melhor se olharmos o aspecto da criação musical. Somos pobres em compositores de valor. Somos pobres, mesmo em compositores, “tout court” [...] E os nossos compositores melhores se viram obrigados a sair daqui para poder prosperar.

Freitas e Castro provavelmente referia-se aos nomes de Luiz Cosme e Radamés Gnattali, dois músicos importantes que o RS conheceu na década de 1920, mas que a partir dos anos 1930 fixariam residência no Rio de Janeiro. Os dois tiveram um reconhecimento imediato. No entanto, há outro nome que em muito contribuiu para a música rio-grandense, mas que pouco era citado na musicologia de sua época: Armando Albuquerque. Este fato pode ser justificado devido ao reconhecimento tardio de sua obra. Além dos compositores porto-alegrenses, há também a obra de Natho Henn, que demonstra um refinado aproveitamento da música regional nas obras para piano e nas canções.

As contribuições desses quatro compositores, para a música do RS, representam inovações estilísticas sem precedentes. Eles buscaram um novo caminho para a composição sul-rio-grandense. Anteriormente, a curta trajetória musical do estado baseava-se claramente em modelos europeus clássico-românticos, como nas obras de Araujo Vianna e de Murillo Furtado. A partir da música produzida por Armando Albuquerque, Natho Henn, Radamés Gnattali e Luiz Cosme houve a introdução de elementos inéditos até então na composição do

estado, como por exemplo, a citação de temas folclóricos, a incorporação de ritmos populares e a utilização de técnicas da vanguarda musical europeia. Para a observação dessas características na composição sul-rio-grandense, foram selecionadas algumas obras desses compositores. Como critério geral para a seleção, observou-se as composições que demonstram mais nitidamente os elementos nacionalistas, regionalistas e as tendências modernistas.

Ao contrário do que ocorrera no Rio de Janeiro e em São Paulo, um período de experimentação livre e outro de orientação nacionalista, no RS não há como demarcar claramente divisões desse tipo. Dessa forma, a abordagem do conceito de moderno no estado dar-se-á de forma abrangente, entendendo a ideia de modernismo como um conjunto de alternativas que ampliam o tonal tradicional.

O conceito de regionalismo, nesta pesquisa, presume o conjunto de particularidades que caracterizam o RS, como, por exemplo, os aspectos rítmicos e melódicos da música folclórica e popular, as temáticas literárias, a situação geográfica, a questão cultural, o tipo humano, enfim, tudo o que diferencia o estado em relação ao nacional.

Para a análise das composições, utilizaremos como base o modelo analítico proposto por Ferrara (1992). A escolha dessa ferramenta justifica-se pela abrangência dos aspectos extra-musicais, não se restringindo à análise tradicional. O modelo estrutura-se em dez passos, sistematizados por Thiesen (2006) em quatro etapas:

A primeira etapa, “aspectos históricos e biográficos”, implica na contextualização histórica da obra, sob o ponto de vista de sua gênese e frente à obra completa do compositor. A abordagem ocorre a partir de aspectos como: datas importantes na biografia do compositor e na composição da obra; características estilísticas relativas ao período histórico; contexto sócio-histórico e artístico da época. Após essas observações realiza-se um contato inicial com a música, na forma de audições livres<sup>121</sup>, com o intuito de perceber as sonoridades e estruturas da obra de maneira não fragmentada.

A segunda etapa, “características formais e estratégias composicionais”, diz respeito à análise da estrutura musical; à observação das ocorrências de eventos significativos no decorrer da composição – o *sound-in-time*; à análise das representações musicais – como exemplo, a temática ou o texto utilizado; à observação da expressividade da obra em termos de sentimentos humanos.

---

<sup>121</sup> O termo “audições livres” é uma tradução de *open-listenings*, utilizado por Ferrara (1992).

A terceira etapa, “materiais e táticas composicionais”, consiste na análise micro-estrutural, baseada nas teorias tonais e pós-tonais. É a análise musical convencional, que abrange aspectos como harmonia, melodia e ritmo.

A quarta etapa, “considerações finais”, sugere a elaboração de um guia para a performance como forma de tornar a análise uma ferramenta para a interpretação, e na revisão meta-crítica da análise.

A metodologia descrita não será seguida rigorosamente, mas direcionada à observação de como os elementos regionais se fundem com as tendências modernistas na composição rio-grandense do período.

### 3.2.1 Armando Albuquerque

Entre os compositores sul-rio-grandenses, Armando Albuquerque ocupa um lugar importante. Sua obra é numerosa e expressiva. Compôs para orquestra, música de câmara, música vocal e para piano. Pode ser considerado o primeiro compositor rio-grandense a romper com a barreira do tonalismo e experimentar tendências de vanguarda.

Armando Amorim de Albuquerque nasceu em Porto Alegre, no dia 26 de junho de 1901. Em 1905, aos quatro anos de idade, sua família mudou-se para Santa Maria e ali viveu durante sete anos. A família usualmente passava as férias no distrito de Pinhal, local que possibilitava o constante contato com a natureza. Sua educação inicial deu-se em uma instituição marista naquela cidade. Por volta do ano de 1912 retornou para a capital. Seus primeiros passos na música ocorreram naquele momento, quando estudava no Colégio do Rosário e era o solista do coro. Entre os anos de 1917 e 1923 estudou no Conservatório de Música do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, onde foi aluno de violino do professor Oscar Simm. Ainda estudaria harmonia com João Schwarz Filho, “[...] que o presenteia com obras de sua própria autoria e com um exemplar do opus 11 para piano, de Schoenberg, que o impressiona fortemente, positiva e negativamente; sob esta última impressão, destrói o exemplar” (ALBUQUERQUE, 1975, p. 9).

Armando viveu praticamente toda a vida na sua cidade natal. Na década de 1920 foi violinista na orquestra sinfônica do Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre. Realizou poucas viagens, mesmo assim, foram de definitiva importância para a sua formação musical. Em 1926, após uma viagem a Pelotas integrando uma companhia de ópera, teve a oportunidade de ir a São Paulo. Lá tocou piano em orquestras de música popular, e pode exercer plenamente a música como atividade profissional. A primeira obra de Armando é



daquele ano: *Pathé-Baby*, para piano. O período vivido em São Paulo, pouco mais de um ano e meio, teria influência decisiva na sua obra. Enquanto no RS a composição ainda era concebida a partir de uma estética romântica, em São Paulo já se passavam alguns anos de intensa experimentação, iniciados principalmente depois da SAM.

Retornaria para Porto Alegre em 1928, e o

[...] seu círculo de amigos passou a incluir em primeiro plano os literatos do grupo da Livraria Globo, ao invés dos músicos da comparativamente mais limitada cena musical gaúcha. Augusto Meyer, integrante do grupo, tornou-se o amigo mais próximo de Albuquerque naquele final da década de 20, companheiro de mesa de bar e de intermináveis caminhadas [...] (CHAVES, 1989, p. 4).

Entre os anos de 1928 e 1929, em Porto Alegre, Albuquerque entraria definitivamente na história da música rio-grandense. Datam dessa época diversas composições para piano, entre elas *Motu non perpetuum*, *Mosso* e *Chopp*. Depois dessa fase inicial de obras para piano, há um hiato considerável de tempo até as próximas composições, “[...] período devotado exclusivamente ao desenho [...]” (CHAVES, 1989, p. 5). Somente em 1939 voltaria a compor.

Em 1936 realizaria a segunda viagem representativa para a sua carreira musical. Foi ao Rio de Janeiro,

onde se integra, por interferência de Radamés Gnattali [sic], ao grupo de orquestradores da Rádio Nacional. Luis Cosme [sic] toca viola na orquestra. Foram cerca de dois anos e meio de muitas experiências vivenciais [sic] que se acumulam às anteriores. Volta à sua cidade natal em princípios de 1939; somente retornaria ao Rio, para um estágio de duas semanas, em 1970 (ALBUQUERQUE, 1975, p. 9).

Se depois de 1929 Armando Albuquerque compôs pouco, a partir de 1940 entraria em um período muito produtivo. Alguns fatores foram determinantes para a escolha de abandonar as artes visuais e retomar o trabalho com a música:

A composição de canções ocorre, em Albuquerque, por influência direta de dois intelectuais porto-alegrenses: Aldo Obino, crítico de arte do jornal “Correio do Povo”, e Armando Câmara, jurista renomado. O primeiro dissuade o compositor de perseguir carreira nas artes visuais, alertando-o para o longo caminho que teria de ser percorrido até a consolidação de uma obra pictórica sólida, ainda mais tratando-se de artista já com certa idade; o segundo devolve a atenção do compositor à música, presenteando-o com *Poemas de minha cidade* de Athos Damasceno e instigando-o a colocar em música aqueles poemas que lhe pareciam excepcionalmente sonoros (CHAVES; NUNES, 2003, p. 67).

Além de poemas de Athos Damasceno Ferreira, Albuquerque também musicou poemas dos livros *Giraluz* e *Coração Verde*, de Augusto Meyer, com quem já tinha diversos anos de convivência e amplo contato com a obra. Há ainda uma canção intitulada *Pobreza*, sobre poema homônimo de Mário Quintana, e *Chuva de Setembro*, com versos de Ruy Cirne Lima. Armando contabilizou mais de vinte canções<sup>122</sup>, a maioria delas impressas em dois livros intitulados *Canções sobre versos de Augusto Meyer e Athos Damasceno* e *Três Canções*.

Trabalhou como arranjador da Rádio Difusora de Porto Alegre e como orientador musical da Rádio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul entre 1959 e 1967. A partir do ano de 1966 atuou como professor de composição, instrumentação e orquestração, contraponto e fuga no Instituto de Artes da UFRGS, além de conduzir o laboratório de música experimental da mesma universidade (MARIZ, 2005, p. 221).

Em 1981 foi eleito para a ABM. Ocupou, como primeiro sucessor, a Cadeira nº 10 (ABM, 2010). Apesar de Armando Albuquerque ter uma obra extensa e pioneira, seu reconhecimento como compositor ocorreu somente na década de 1970. Algumas das composições da década de 1920 tiveram a “[...] primeira audição mundial em Santos, no XII Festival de Música Nova, em 1976 (MARIZ, 2005, p. 220).

O compositor Gilberto Mendes destacou o aspecto pioneiro das suas obras:

[Armando Albuquerque] captou as verdadeiras vibrações de seu tempo e ele chegou, por intuição, a uma obra que refletiu sozinha, no Brasil, lá no Sul, o expressionismo popularesco de um Kurt Weil, de um George Antheil, compositores que provavelmente ele nem conhecia naquele tempo (1928). Até nos títulos a gente sente a atmosfera daquela época, daquela geração maldita que viveu entre Paris e Berlim pré-nazista, a Berlim do *cabaret* (apud MARIZ, 2005, p. 220).

Armando Albuquerque faleceu aos 84 anos, no dia 16 de março de 1986, em Porto Alegre. A sua obra (ver tabela 4) não costuma fazer referências explícitas ao folclore, procedimento usual na composição do modernismo nacionalista. No entanto, apresenta evidente conexão com o cenário modernista rio-grandense, especialmente com a literatura de Augusto Meyer.

Desde os seus anos de formação, Armando Albuquerque [...] manteve uma estreita relação com a poesia modernista rio-grandense, retirando dela o *impetus* para as suas composições. Repetidas vezes ele mesmo relatou como os seus contatos com o poeta

---

<sup>122</sup> Em entrevista realizada em outubro de 2008, Celso Loureiro Chaves informou que há canções sobre poemas de Giacomone da Todí, poeta medieval. Durante a presente pesquisa, todavia, não se encontrou registro correspondente em partitura ou em áudio.

Augusto Meyer e as discussões que ambos travaram sobre poesia e música exerceram influência direta sobre as suas primeiras obras. Assim, as suas peças epigramáticas para piano do “estilo trepidante”, compostas nos anos 1920, refletem implicitamente os princípios do Modernismo local, formulados em primeiro plano na poesia de Meyer [...] (CHAVES; NUNES, 2003, p. 66).

**Tabela 4** – Obras de Armando Albuquerque compostas até o ano de 1945.

Ano	Título	Gênero	Instrumento	Versos
1926	Pathé-Baby	piano solo	piano	-
1928	Estudo a meu modo	piano solo	piano	-
1928	Mosso	piano solo	piano	-
1928	Motu non perpetuum	piano solo	piano	-
1928	Seis impressões	piano solo	piano	-
1928	Uma ideia de café	piano solo	piano	-
1929	Chopp	piano solo	piano	-
1929	Chourama	piano solo	piano	-
1929	Noite bárbara	piano solo	piano	-
1933	Crepúsculo no Mar	piano solo	piano	-
1939	Quase noturno	piano solo	piano	-
1940	Bar	canção	canto, piano	Athos Damasceno
1940	Beco do Império	canção	canto, piano	Athos Damasceno
1940	Clic-Clic (comadre rã)	canção	canto, piano	Augusto Meyer
1940	Reflexos n'água	canção	canto, piano	Athos Damasceno
1940	Serenata dotrefoá	canção	canto, piano	Athos Damasceno
1941	Ilhota	canção	canto, piano	Athos Damasceno
1941	Outono	piano solo	piano	-
1941	Sonata	câmara	violino, piano	-
1943	Oração da Estrela Boieira	canção	canto, piano	Augusto Meyer
1944	Sapo	canção	canto, piano	Augusto Meyer
1945	Motivação	piano solo	piano	-
1945	Prelúdio fantasioso-elegíaco	violino s.	violino	-

Fontes: ALBUQUERQUE, 1973, 1975; BENETTI, 2008; CHAVES, 1989, 2001.

A influência do simbolismo/impressionismo francês é marcante na obra de Armando. Mesmo assim, a composição não se esgota nessas influências. A originalidade na criação e no tratamento das sonoridades constitui um estilo próprio, “armândico”<sup>123</sup>:

A linguagem harmônica de Armando Albuquerque é do século XX; seus ritmos têm aquela instabilidade que impregna o nosso modo de sentir quando ainda tem a possibilidade de se manifestar; formalmente é compacto, denso. De resto é - Armando Albuquerque (KIEFER, 1973, p. 3).

As partituras do compositor encontram-se na biblioteca da Discoteca Pública Natho Henn (DPNH), que recebeu o seu nome: Biblioteca Armando Albuquerque. Sobre registros fonográficos, existe um LP intitulado *Mosso*, de 1985, no qual o próprio compositor é o intérprete de algumas obras. Posteriormente algumas das obras do LP foram inseridas na coletânea *A música de Porto Alegre – Erudito I*, CD lançado em 1995, juntamente com obras de Radamés Gnattali, Luiz Cosme, entre outros. Há ainda um CD independente de Celso Loureiro Chaves, intitulado *Uma Idéia de Café*, lançado em 2001, que contém exclusivamente obras para piano do compositor.

Foram escolhidas para a análise nesta dissertação três composições de épocas distintas. *Pathé-Baby* é dos anos 1920, *Crepúsculo no Mar* da década seguinte, e *Oração da Estrela Boieira*, da década de 1940. A obra de Armando até 1939, como observado na tabela 4, consiste exclusivamente de composições para piano. Como se trata de um período relativamente longo, duas obras desse gênero foram selecionadas, separadas por alguns anos, e que demonstram claramente o uso de tendências modernas. Dos anos 1940, o período de predomínio das canções, *Oração da Estrela Boieira* é representativa da linguagem inovadora do compositor, além de utilizar texto de Augusto Meyer, um ponto de ligação entre Albuquerque, Gnattali e Cosme.

Com a análise das três obras foi possível identificar alguns elementos recorrentes, inovadores em relação à música anterior à década de 1920 no RS, predominantemente influenciada pelas escolas clássico-românticas europeias do século XIX. Nota-se que Armando Albuquerque utiliza constantemente estruturas métricas irregulares, harmonias não-tonais geralmente com polarização em torno de um centro tonal, recursos modais de efeito não-resolutivo, entre outros, tipicamente modernos, descritos a seguir.

---

<sup>123</sup> O termo “armândico” é utilizado por Chaves (1989, 2001).

### 3.2.1.1 *Pathé-Baby*

A primeira obra de Armando Albuquerque, *Pathé-Baby*<sup>124</sup>, de 1926, foi composta no mesmo ano do livro homônimo de Alcântara Machado<sup>125</sup> que faz alusão à filmadora de 9.5 mm, utilizada em produções amadoras. O livro é uma compilação de crônicas de viagem, com prefácio escrito por Oswald de Andrade e

[...] causou estranhamento nos círculos literários da época pela forma inovadora com que registrava suas impressões da viagem, realizada pela Europa no ano anterior, introduzindo em sua narrativa elementos gráficos e sonoros, como se realmente os projetasse de uma *Pathé-Baby*, interceptando, assim, a linearidade descritiva usual (KADOTA, 2002, p.18).

Naquela época Armando Albuquerque estava em São Paulo e possivelmente a obra tenha influência do livro. *Pathé-Baby* (ver figura 5) é uma composição curta, impressa em partitura de uma página, e devido às características temáticas pode ser segmentada como uma forma rondó<sup>126</sup> “A – B – A – C – A”, apesar de suas breves seções. Apresenta um total de 14 compassos, e é caracterizada pela instabilidade métrica e pelo contraste acentuado entre as partes. A métrica irregular é um recurso utilizado por algumas tendências vanguardistas da música europeia, e tem muito destaque na obra de Stravinsky. Esse recurso gera instabilidade quanto à percepção da linearidade do tempo provocando uma sensação de imprevisibilidade.

A seção “A”, compreendida na primeira ocorrência entre os compassos 1 e 4, revela uma estrutura tonal em *Sib*. O compasso inicial apresenta uma melodia com movimento descendente, em um registro agudo, sobre um acorde de tônica. A parte final do tema é desenvolvida sobre um acorde de sol menor, função de subdominante anti-relativa. O final do tema principal pode remeter ao movimento de um veículo, talvez um trem. Como a obra aparenta possuir ligação com o texto de Alcântara Machado, o qual apresenta relatos de viagens, a indicação de movimento no tema demonstra coerência entre o texto e a referência musical. Esse tipo de recurso, *word-painting*, é amplamente utilizado na obra de Armando. A técnica de *word-painting* caracteriza-se pelo “[...] uso de gestos musicais em uma obra com um texto real ou implícito para refletir, muitas vezes de maneira pictórica, o significado literal ou figurado de uma palavra ou frase<sup>127</sup>” (CARTER, 2001, p.563). O termo ainda pode ser

<sup>124</sup> A partitura completa pode ser visualizada no ANEXO A (p. 132).

<sup>125</sup> Antonio de Alcântara Machado (São Paulo, 1901 – Rio de Janeiro, 1935). Jornalista e escritor paulista.

<sup>126</sup> Rondó: forma musical em que a seção principal ocorre intercalada com outras seções distintas.

<sup>127</sup> [...] use of musical gesture in a work with an actual or implied text to reflect, often pictorially, the literal or figurative meaning of a word or phrase.

descrito como um processo que procura meios para representar em vez de somente apresentar um texto, e “[...] pressupõe a possibilidade de uma relação significativa entre palavra e música<sup>128</sup>” (CARTER, 2001, p.563).

A seção “B”, compassos 5 e 6, pode ser entendida como uma elaboração do tema da seção anterior. Essa elaboração temática mantém-se na subdominante, não repousa na tônica em nenhum momento, somente quando volta à segunda ocorrência da seção “A”. Melodicamente não apresenta padrão temático. É uma linha melódica rápida, contínua, predominantemente em graus conjuntos, que faz um movimento ondulatório até chegar numa região aguda. Segue o mesmo padrão tonal do tema principal.

**Figura 5** – *Pathé-Baby* (partitura). Seções “A” e “B”.  
Fonte: ALBUQUERQUE, 1926.

A seção “C”, localizada após a segunda ocorrência da seção “A”, apresenta um caráter modal e um contraste intenso com as seções anteriores. Tem ritmo bem mais lento, regularidade métrica, e sonoridade poli-modal. No registro grave há um pedal<sup>129</sup> em *mib*, no agudo em *mi*, gerando um intervalo próximo e dissonante. A melodia ocorre entre esses dois extremos, em *sib* com as notas características do modo lídio – quarta aumentada - e do mixolídio – sétima menor. Esse tipo de construção gera um caráter cíclico, não-resolutivo,

<sup>128</sup> [...] presumes the possibility of a meaningful relationship between word and music.

<sup>129</sup> Nota pedal é um recurso utilizado para manter um centro hierárquico na música, especialmente em música não-tonal. Constitui-se de uma nota, geralmente no baixo, que se repete constantemente ou se mantém num som de ampla duração.

amplamente utilizado, como por exemplo, por Debussy e por outros compositores da escola francesa, contemporâneos do primeiro.

Após essa seção contrastante, ocorre pela última vez o tema principal, finalizando a obra. Apesar de possuir elementos tonais, Albuquerque desde a sua primeira obra já demonstra o seu experimentalismo característico, associando estruturas tonais e modais em seções contrastantes, e utilizando-se frequentemente de irregularidade métrica como recurso expressivo. Esses recursos não eram novidade em 1926, já eram amplamente explorados há anos principalmente na Europa, e também por alguns compositores brasileiros, como Villa-Lobos. No RS é bem provável que seja a primeira composição na qual se utilize esse tipo de recurso, o que indica o pioneirismo de Armando Albuquerque na experimentação de “novas” tendências.

### 3.2.1.2 *Crepúsculo no Mar*

Entre os anos de 1928 e 1929, Armando compôs oito peças para piano. O “estilo trepidante” (CHAVES; NUNES, 2003, p. 595) marca as primeiras composições, se estendendo até o início dos anos 1940. Até esse período a obra era exclusivamente instrumental, mesmo assim influenciada, de certa forma, pela poesia modernista sul-riograndense. Sobre as composições e a relação com Augusto Meyer, o compositor manifestou-se:

[...] naquele tempo eu acabava de fazer muitas [daquelas músicas para piano] com nomes bizarros. Eu fazia e falava para o Augusto: “Bah, eu hoje fiz um negócio... tu nem imaginas que beleza!”. Ele ouvia e depois comentava como era engraçada a diferença entre os poetas e os músicos, dizia que os poetas não eram capazes de falar com entusiasmo de sua poesia, enquanto que os músicos... (ALBUQUERQUE apud CHAVES, 1989, p. 4).

Em 1933 compôs *Crepúsculo no Mar*<sup>130</sup>, para piano solo. A obra está editada em uma partitura de cinco páginas e não apresenta características de tonalidade. Possui acordes tonais, mas numa concepção modal moderna utilizando sobreposições harmônicas, a exemplo de Debussy e da escola francesa. Tem como centro tonal o acorde de lá menor e está estruturada como forma ternária<sup>131</sup> “A – B – A`”.

<sup>130</sup> A partitura completa pode ser visualizada no ANEXO B (p. 133).

<sup>131</sup> Forma ternária: divide-se em três seções. A inicial é reapresentada no final; entre as duas ocorre uma seção distinta.

Na seção “A” apresenta-se o tema principal. Há um lá pedal no registro grave, enquanto o movimento harmônico intercala acordes de fá e ré#m7(b5); o lá natural continua como nota comum nos dois acordes, e as outras notas tem diferença de semitom, gerando um movimento muito dissonante, suavizado pela manutenção do pedal nos acordes do movimento harmônico. O caráter cíclico da harmonia pode ser entendido pela definição de *word-painting* como a descrição do movimento das ondas. O tema é exposto sobre esse movimento harmônico, em modo menor. Na exposição, há uma característica cíclica, de continuidade, sem os movimentos de tensão e resolução que definem o sistema tonal. A estrutura métrica também é constante. Depois de exposto o tema principal, há ainda uma elaboração desse tema, sobre a mesma sequencia harmônica, com a utilização de uma escala hexafônica a partir de mi, e ainda com a utilização de alguns cromatismos que acentuam o caráter não-tonal e não-resolutivo da melodia dessa elaboração, recursos evidentemente modernos.

**Figura 6** – *Crepúsculo no Mar* (partitura). Re-exposição.  
Fonte: ALBUQUERQUE, 1933.

Na seção “B” há outro tema, rápido e marcado, com constantes variações na fórmula de compasso que, ao contrário da seção “A”, gera uma sensação de instabilidade. Talvez seja esta uma referência à tempestade como recurso de *word-painting*. Nessa seção o compositor faz indicações na partitura como “animando” (compasso 18), “mais animado” (compasso 19), acentuando o caráter contrastante em relação à primeira parte. Ainda no compasso 19 há a



indicação “bem fora”, orientando o intérprete a não respeitar exatamente a escrita musical em algumas notas para que pareçam deslocadas, recurso expressivo para acentuar a instabilidade métrica.

A obra totaliza 37 compassos, e termina com a re-exposição (Figura 6) do tema principal com pequenas variações rítmicas em relação à exposição.

### 3.2.1.3 *Oração da Estrela Boieira*

Até 1939 a obra de Armando Albuquerque era exclusivamente para piano solo. Em 1940 inicia-se a fase das canções sob poemas de Augusto Meyer e Athos Damasceno Ferreira. De um encontro promovido por Armando Câmara, Andino Abreu sugeriu a Armando Albuquerque que escrevesse canções. “Feita a canção, era logo levada a Andino que, depois de estudá-la, ia à casa de Armando Albuquerque e a cantava, acompanhado por este” (ALBUQUERQUE, 1975, p. 9).

A canção *Oração da Estrela Boieira*<sup>132</sup>, com versos de Augusto Meyer, é uma composição do ano de 1943. Apresenta duas versões: uma para voz média – mezzo-soprano ou barítono – dedicada a Andino Abreu, e outra para voz aguda – soprano ou tenor – dedicada a Helena Abreu. Andino foi o principal intérprete das canções de Armando, tendo estreado em apresentações públicas quase todas. Além de *Oração da Estrela Boieira*, ainda seriam dedicadas a ele as canções *Serenata dotrefóá* e *Ar*.

As duas versões da *Oração da Estrela Boieira*, juntamente com outras nove obras para canto e piano estão editadas em um livro intitulado *Canções sobre versos de Augusto Meyer e Athos Damasceno*. Na dedicatória do livro pode-se notar a importância daquele encontro: “Pela idéia do encontro; pelo encontro; pelo convívio, anos afora, com Andino Abreu e Armando Pereira Correa da Câmara este conjunto de canções em sua memória. Dezembro de 1975. Armando Albuquerque” (ALBUQUERQUE, 1975, p. 5).

Na *Oração da Estrela Boieira* não há identificação de forma musical, no sentido clássico. Define-se a questão formal da obra como uma estrutura *through-composed*, ou “[...] uma composição com uma continuidade relativamente ininterrupta do pensamento musical e da invenção<sup>133</sup>” (RUMBOLD, 2001, p. 434). Essa estrutura representa uma “não-forma” em relação aos padrões clássicos, uma abdicação da forma, recurso utilizado frequentemente pelo compositor na fase das canções. Albuquerque não define temas na *Oração da Estrela Boieira*,

<sup>132</sup> A partitura completa pode ser visualizada no ANEXO C (p. 138).

<sup>133</sup> [...] a composition with a relatively uninterrupted continuity of musical thought and invention.

os fragmentos ocorrem sempre sobre elaborações do que já foi exposto, ou com a exposição de materiais novos.

Quanto à estrutura harmônica, trata-se de uma obra não-tonal com polarizações em torno do acorde de *mibm*. A melodia leva a essa polarização por estar predominantemente escrita em *mibm*, mas tem características modais. No fragmento a seguir (figura 7) fica explícita a utilização do modo frígio. Como recurso dissonante, a última nota do canto, no compasso 10, é sucedida por um intervalo de trítono no piano, em sentido descendente, gerando uma tensão interessante na melodia. Albuquerque usa frequentemente esse tipo de tensão, mas de maneira suspensa, e não resolutiva como na música tonal.

**Figura 7** – *Oração da Estrela Boieira* (partitura). Compassos 9 e 10.  
Fonte: ALBUQUERQUE, 1975.

A canção tem um total de 36 compassos, com frequente alternância sem padrão definido entre binário, ternário e quaternário. A métrica irregular funciona como recurso expressivo, gerando indefinição na percepção da estruturação do tempo.

### 3.2.2 Radamés Gnattali

Entre todos os músicos rio-grandenses que se dedicaram à composição, nenhum teve até os dias de hoje maior projeção do que Radamés Gnattali. As múltiplas vivências musicais, tanto no âmbito erudito como no popular, possibilitaram um caráter versátil e inovador à sua obra.

Radamés Gnattali nasceu em Porto Alegre, no dia 27 de janeiro de 1906. Filho do imigrante italiano Alessandro Gnattali e de Adélia Fossati, brasileira, também descendente de italianos. Alessandro chegara a Porto Alegre em 1896. Era marceneiro e apreciador de

música. Comprou um velho piano, e iniciou-se nos estudos musicais com o professor César Fossati, filho do imigrante italiano Carlos Fossati, “[...] escultor de imagens de mármore e grande cultor das artes – especialmente a música” (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 11). Da convivência com os Fossati surgiria o relacionamento com Adélia, que também era pianista. Alessandro e Adélia casaram-se em 1905. Alessandro aos poucos foi deixando o ofício de marceneiro de lado para dedicar-se à música. Do piano passou a fagotista, professor e regente.

Radamés cresceu em um ambiente repleto de música. Aos seis anos iniciou os estudos de piano com a sua mãe. Além do piano, também estudou violino com a prima Olga Fossati. Ainda criança, aos nove anos, relembra o compositor, “apareceu lá uma ‘troupezinha’. Um teatro mambembe. Tinha um piano, um violino, uns cinco ou seis instrumentos. E eu fiz os arranjosinhos, e dirigi a orquestra. Dirigi nada... Palhaçada” (GNATTALI apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 13). Por este episódio seria condecorado com uma medalha pelo cônsul da Itália. Aos 14 anos entrou na classe de piano do professor Guilherme Fontainha, no Conservatório de Música do Instituto de Belas Artes. Por já dominar o instrumento, Fontainha matriculou-o no quinto ano do curso de piano.

O contato entre Radamés e Luiz Cosme vem de longa data. Aos 16 anos já tocava junto com o amigo e alguns outros músicos no Cine Colombo, onde formaram uma pequena orquestra para animar filmes de cinema mudo. Aos 17 anos Radamés concluiu “[...] com menção honrosa o oitavo ano do curso de piano, com grau dez – distinção” (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 15).

O curso, na época, era integralizado por nove anos de estudo de piano. Radamés entraria no último ano em 1924. No primeiro semestre partiria ao Rio de Janeiro para seguir estudando com Fontainha, a fim de realizar o seu primeiro recital. No dia 31 de julho de 1924, no Instituto Nacional de Música, ocorreu a sua primeira apresentação pública. Interpretando obras de W. F. Bach e de Liszt, Radamés causaria boa impressão ao público e seria elogiado pela crítica jornalística. O Rio de Janeiro, além do primeiro concerto e sua excelente repercussão, proporcionaria ao jovem pianista o contato com a música de Ernesto Nazareth, que tocava no cinema Odeon.

De volta a Porto Alegre, Radamés concluiria ainda em 1924 o último ano do curso. No dia 10 de dezembro apresentou-se no Theatro São Pedro, com o mesmo repertório do Rio de Janeiro. Foi laureado com medalha de ouro (Prêmio Araujo Vianna), concedido na época ao melhor aluno de piano do Conservatório de Música (CORTE REAL, 1980, p. 202).

Aos 18 anos, formado em piano, homenageado com o Prêmio Araujo Vianna, Radamés iniciou o ano de 1925 com o intuito de seguir a carreira de intérprete. Em outubro

realizaria um recital no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, a convite da Sociedade Paulista, cujo vice-presidente era Mário de Andrade. Voltando ao RS, seguiu residindo em Porto Alegre dando aulas de piano e tocando viola no Quarteto Henrique Oswald, com Luiz Cosme no violino.

Com esse quarteto fizemos muitos concertos em Porto Alegre, Caxias, São Leopoldo. Tocávamos Beethoven, Mozart, Mendelsohn e Dunah, entre outros. Era muito bom o quarteto. Ensiávamos todo dia, na casa de um e de outro. Eu gostava daquilo. [...] Este foi um período importante para mim; o grupo de cordas é a base da sinfônica; quem sabe trabalhar com ele, sabe usar a orquestra (GNATTALI apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 23).

Em 1926 Radamés Gnattali compôs *Batuque*, para piano, identificada como a sua primeira obra. Em 1929, apresentou-se novamente no Rio de Janeiro, no Teatro Municipal, tocando pela primeira vez com uma orquestra. A obra escolhida foi o *Concerto em si bemol maior*, de Tchaikovsky.

De volta a Porto Alegre, no Theatro São Pedro, realizou o primeiro recital com composições próprias. Ocorreu no dia 17 de setembro de 1930, interpretando o *Prelúdio n. 2 (paisagem)* e o *Prelúdio n. 3 (cigarra)*. No ano seguinte, no dia 9 de julho, outro recital com composições suas no mesmo teatro: *Ponteio, Roda e Samba*<sup>134</sup> e *Rapsódia brasileira*. De 1931 também datam as suas primeiras composições para canto e piano, intituladas *Violão e Oração da Estrela Boieira*, que mais tarde juntamente com a canção *Gaita* integrariam o ciclo *Três Poemas de Augusto Meyer*. No dia 21 de outubro realiza-se um recital na Sala Beethoven somente com obras de Radamés Gnattali – *Ponteio, Roda e Samba*<sup>135</sup>, *Pra o meu rancho*<sup>136</sup>, *Seresta, Violão, Oração da Estrela Boieira e Pequena Suíte* – e de Luiz Cosme<sup>137</sup>, intitulado *Noite Brasileira*.

Naquele ano ocorreria um concurso destinado à contratação de professores para o Instituto Nacional de Música. Radamés viajou novamente ao Rio de Janeiro e preparou-se durante meses. O concurso acabou não sendo realizado e Getúlio Vargas nomeou os professores. “Getúlio nomeou dez pessoas para lá e eu fiquei na mão” (GNATTALI apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 30). Com 25 anos e sem o emprego no Instituto Nacional de

<sup>134</sup> A composição *Ponteio, Roda e Samba* teve seu nome alterado para *Ponteio, Roda e Baile*. “A terceira peça era originalmente denominada Samba, depois riscada no manuscrito e substituída por Baile” (ALESSANDRINI, 2001, p. 6).

<sup>135</sup> Manteve-se a grafia antiga, de acordo com a descrição no programa do concerto *Noite Brasileira*.

<sup>136</sup> A canção *Pra o meu rancho*, sob versos de Vargas Netto, não consta no catálogo oficial de obras do compositor. No entanto, está indicada no programa do concerto *Noite Brasileira* (Figura 18, p. 119).

<sup>137</sup> As composições de Luiz Cosme contidas no programa do concerto *Noite Brasileira* encontram-se descritas na seção 3.2.3.

Música, Radamés foi aos poucos se distanciando da carreira de intérprete e cada vez mais afirmando o seu talento de compositor.

A partir dos primeiros anos da década de 1930 a vida de Radamés passaria definitivamente a se concentrar no Rio de Janeiro. A fase rio-grandense do compositor chegaria ao fim em 1931. Ainda utilizaria temáticas do estado em algumas obras, mas não mais atuaria constantemente no meio musical de Porto Alegre. No Rio de Janeiro, Radamés entraria definitivamente no mercado da música popular, atuando como instrumentista, arranjador e compositor. Desde então, foi um nome muito presente no cenário musical brasileiro. Trabalhou em rádios, em gravadoras, mas nunca deixou de compor música erudita. O seu notável domínio da orquestra tornou-o um dos maiores arranjadores da música de rádio.

A obra de Radamés Gnattali, além de conhecida no Brasil, ganhou projeção internacional considerável. Em 1937 a Rádio Nacional transmitiu a *Fantasia brasileira* no programa *Meia hora de música brasileira*. A partitura fora disponibilizada no primeiro número da revista *Turismo*, espalhada pelo mundo todo pelo Departamento Nacional de Propaganda (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 40). Radamés também foi escolhido, entre outros compositores brasileiros, para representar o Brasil na *New York World's Fair*, realizada entre abril de 1939 e o início de 1940. Sobre a escolha, Mário de Andrade (2006, p. 273) manifestou-se:

Há que falar também de um compositor novo, mal conhecido dos paulistas, o gaúcho Radamés Gnattali. Tem uma habilidade extraordinária para manejar o conjunto orquestral, que faz soar com riqueza e estranho brilho. É certo que “jazzifica” um pouco demais para o meu gosto defensivamente nacional, mas apesar de sua mocidade, já domina a orquestra como raros entre nós. É a nossa maior promessa do momento.

Também no ano de 1939 foi interpretada pela orquestra da Rádio de Berlim a *Rapsódia brasileira* (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 48). Pelos anos que se seguiram, o nome de Radamés Gnattali ganhou cada vez mais notoriedade, e consagrou-se como referência da música brasileira. Em 1945, ano de fundação da ABM, foi escolhido membro fundador da Cadeira n. 3 (ABM, 2010).

Atualmente a sua obra é muito difundida e frequentemente estudada. Radamés foi um dos mais prolíficos compositores brasileiros. As últimas composições eruditas datam do ano de 1985: *Concerto para bandolim e orquestra de cordas*, *Pequena suíte para violão solo*, *Sonatina coreográfica* e *Suíte brasileira*. Faleceu aos 82 anos, no Rio de Janeiro, no dia 3 de fevereiro de 1988.

Radamés Gnattali possui um extenso catálogo de obras, disponibilizado no site oficial [www.radamesgnattali.com.br](http://www.radamesgnattali.com.br), dividido em duas seções: “música de concerto” e “música popular”. A segunda seção ainda não teve a catalogação concluída (GNATTALI, Roberto, 2010).

As obras do período rio-grandense localizam-se entre os anos de 1926 e 1931, conforme demonstra a tabela 5.

**Tabela 5** – Obras de Radamés Gnattali compostas na fase rio-grandense: 1926-1931

Ano	Título	Gênero	Instrumento	Versos
1926	Batuque	piano solo	piano	-
1927	Romance sem palavras	piano solo	piano	-
1928	Reminiscência	câmara	qtc <sup>138</sup> , piano	-
1928	Reminiscência	câmara	vln, fl, fg, pn <sup>139</sup>	-
1928	Violino	câmara	violino, piano	-
1930	Alma brasileira (choro)	piano solo	piano	-
1930	Prelúdio n. 2 (paisagem)	piano solo	piano	-
1930	Prelúdio n. 3 (cigarra)	piano solo	piano	-
1930	Rapsódia brasileira	piano solo	piano	-
1930	Seresta n. 1	câmara	qtc	-
1931	Pequena suíte	câmara	qtc, piano	-
1931	Ponteio, roda e baile	piano solo	piano	-
1931	Violão	canção	canto, piano	Augusto Meyer
1931	Oração da Estrela Boieira	canção	canto, piano	Augusto Meyer

Fonte: GNATTALI, Roberto, 2010.

Apesar de ter produzido intensamente no âmbito popular, Radamés manifestava a sua preferência: “Amo a música popular, mas se pudesse trabalharia exclusivamente sobre a música erudita” (apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 63). A preferência pela música erudita não diminuiu a sua produção no âmbito popular; a música popular acabaria tendo influência na música de concerto.

<sup>138</sup> qtc: quarteto de cordas. Grupo instrumental formado por violino 1, violino 2, viola e violoncelo.

<sup>139</sup> vln, fl, fg, pn: violino, flauta, fagote e piano.

Para Béhague (1979, p. 210), essa foi uma influência positiva:

[...] suas atividades na área popular têm sido úteis na sua busca por uma expressão nacionalista. Sua experiência direta com a música popular, no entanto, mesmo que comercial, proporcionou-lhe um conhecimento que poucos compositores nacionalistas brasileiros podem reivindicar. Isto é particularmente evidente no primeiro período de sua produção [...], a qual é caracterizada por um estilo nacionalista claro [...] com uma linguagem pós-romântica<sup>140</sup> (1979, p. 210).

Dentre os quatro compositores observados na presente pesquisa, Radamés Gnattali certamente é o que possui a mais extensa discografia. Estão catalogados no site oficial 137 discos, alguns com obras eruditas, uns com música popular, e ainda outros com arranjos (GNATTALI, Roberto, 2010). Algumas das obras compostas até o ano de 1931 encontram-se no álbum *Radamés Gnattali*, gravado pela pianista Olinda Alessandrini em 2001, e também no disco *A música de Porto Alegre – Erudito I*, de 1995. Há algumas partituras disponíveis na Biblioteca Armando Albuquerque da DPNH, localizada na Casa de Cultura Mário Quintana.

Para a observação das características composicionais de Radamés Gnattali durante o período em que atuou no RS, foram escolhidas duas obras: *Batuque* e *Oração da Estrela Boieira*. A escolha justifica-se pelo fato de *Batuque* ser a primeira obra de Gnattali e demonstrar claramente influências nacionalistas. Quanto à *Oração da Estrela Boieira*, trata-se de uma canção que utiliza elementos regionais, composta sobre poema de Augusto Meyer.

Uma obra para piano solo e uma canção, que apresentam tendências específicas na composição de Radamés. Nessas peças é possível notar como os elementos da música popular são introduzidos pelo compositor na composição erudita do estado.

### 3.2.2.1 *Batuque*

A primeira composição de Radamés Gnattali, *Batuque*<sup>141</sup>, para piano, é do ano de 1926. Desde cedo Radamés revelou-se um compositor nacionalista. *Batuque* é uma obra que utiliza elementos rítmicos da música afro-brasileira. É possível notar certa semelhança estilística com as obras de Ernesto Nazareth, uma influência declarada do compositor. Vale lembrar que Darius Milhaud, um dos inspiradores do modernismo nacionalista brasileiro, já

<sup>140</sup> [...] his activities in the popular field have served very well his quest for a nationalist expression. His firsthand experience with popular music, however commercialized, afforded him a knowledge of it that few nationalist Brazilian composers could claim. This is particularly evident in the first period of his production [...], which is characterized by a clear national style [...] within a post-Romantic idiom.

<sup>141</sup> Não foi possível conseguir para a pesquisa algumas das partituras das obras iniciais de Gnattali, entre elas, a partitura de *Batuque*. A análise dessa obra foi realizada somente por meios sonoros.

havia destacado a importância da música de Ernesto Nazareth para a construção de uma música identificada com o país.

A célula rítmica principal da obra, quase sempre presente na mão esquerda, é a do lundu<sup>142</sup> (figura 8). Essa célula, de origem africana, é usada durante toda obra, seja na forma original ou como elaboração dela.



**Figura 8** – Célula rítmica do lundu.

A obra possui organização métrica constante, em compasso binário. Formalmente divide-se em quatro partes “A – B – C – A”, sendo a quarta parte repetição da primeira. É tonal, em réb maior, e a harmonia apresenta funções claras, com algumas dissonâncias e modulações à dominante.

A mão esquerda utiliza uma série de cromatismos que lembram o estilo do violão de sete cordas do choro. A melodia é construída acompanhando o movimento harmônico, e apresenta, por vezes, características modais. A incorporação de elementos modais, recurso também utilizado por Armando Albuquerque, recebe um tratamento totalmente diferente na obra de Gnattali. Armando não utiliza sonoridades específicas da música popular do país. Radamés, por sua vez, apresenta os modalismos como ocorrem na música popular, especialmente a do nordeste, que utiliza escalas modais.

Se observada fora de contexto, não se perceberia a importância desses recursos utilizados na composição de Radamés. A obra não apresenta novidades marcantes em relação à de Nazareth, que já compunha músicas similares nas décadas anteriores. No entanto, ao observar a composição no RS na década de 1920, pode-se dizer que se trata de inovação significativa. Sabe-se que a música no RS possuía uma curta trajetória, e os compositores anteriores àquela década compunham predominantemente nos moldes da escola clássico-romântica italiana.

Radamés possivelmente tenha sido o primeiro a utilizar na composição do estado o elemento brasileiro, e já na sua primeira obra iniciaria a sua notável interface entre o erudito e o popular. Os ideais de identificação nacional da música, propostos na SAM, seriam introduzidos na música do estado possivelmente a partir de *Batuque*.

<sup>142</sup> Lundu: ritmo de origem africana. Popularizou-se no Brasil no final do século XVIII. É a raiz de diversos estilos da música popular brasileira.



### 3.2.2.2 Oração da Estrela Boieira

Na sua fase composicional rio-grandense, Radamés Gnattali escreveu somente duas canções: *Violão e Oração da Estrela Boieira*, ambas de 1931. Em 1935, já no Rio, compôs *Gaita*, que juntamente com as duas primeiras integraria o ciclo de canções *Três Poemas de Augusto Meyer*. A *Oração da Estrela Boieira*<sup>143</sup> de Radamés Gnattali, composta 12 anos antes da versão de Armando Albuquerque, é uma obra tonal em lá menor, impressa em partitura de duas páginas. Apresenta algumas dissonâncias na harmonia, mas tem funções tonais claras. A canção apresenta estrutura métrica regular, em compasso binário simples, num total de 36 compassos. Formalmente pode ser entendida em duas seções “A – B”.

A primeira seção inicia na tonalidade da obra, e a partir do compasso 9 há uma modulação à dominante secundária, tonalidade de si maior. O final da seção “A” marca o retorno à tonalidade original, lá menor.

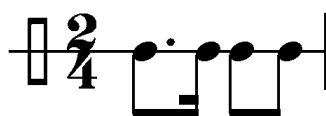
Na seção “B” a harmonia segue em lá menor até o final da peça. Os últimos compassos (figura 9) apresentam uma condução melódica de intervalos pequenos, e tem caráter mais introspectivo, como a indicação de uma oração, de acordo com o poema. O compositor reforça esse caráter com a indicação “Mais triste”.

**Figura 9** – *Oração da Estrela Boieira* (partitura). Final.  
Fonte: GNATTALI, Radamés, 1940.

<sup>143</sup> A partitura completa pode ser visualizada no ANEXO D (p. 143).

A estrutura harmônica é simples, utilizando-se predominantemente dos graus I, IV e V, como na música popular do RS. A melodia apresenta um caráter tradicional, sem dissonâncias, construída a partir das principais notas da estrutura harmônica.

O piano mantém durante toda a obra a célula rítmica da habanera<sup>144</sup> (figura 10). Essa célula binária deu origem a alguns estilos da música popular sul-rio-grandense, especialmente à vanera. A utilização de ritmos regionais na música erudita do estado é um elemento de identificação que ocorre com frequência, tanto nas obras iniciais de Radamés Gnattali como nas composições de Luiz Cosme e de Natho Henn.



**Figura 10** – Célula rítmica da habanera.

A utilização de elementos folclóricos e populares na composição está de acordo com a orientação do modernismo nacionalista brasileiro, especialmente na música produzida a partir de 1930. A composição identifica-se com a música popular do estado, tanto pelo ritmo como pela estrutura harmônico-melódica. O tratamento refinado dado à harmonia simples, com a incorporação de notas dissonantes à estrutura triádica, já naquela época revelava o que viria a ser uma característica da fase madura do compositor. Apesar das tendências vanguardistas da música do século XX, Radamés nunca abandonou o tonalismo, sabendo utilizar elementos considerados simples com uma originalidade incomum. A obra inicial de Radamés estaria ligada à proposta de Mário de Andrade e ao modernismo nacionalista.

### 3.2.3 Luiz Cosme

O período de atividade criadora de Luiz Cosme, mais reduzido do que o dos seus contemporâneos porto-alegrenses, revela um compositor interessado na experimentação de múltiplas tendências. Entre 1930 e 1950 compôs música de caráter regional-nacionalista, utilizou-se de recursos modais e escreveu música dodecafônica. As melodias e os temas musicais rio-grandenses foram amplamente utilizados em sua obra.

Luiz Cosme nasceu em Porto Alegre, no dia 9 de março de 1908. Iniciou os estudos no Conservatório de Música do Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul aos oito anos.

<sup>144</sup> Habanera: “dança e canção cubana, assim chamada em referência à capital Havana” (GROVE, 1994, p. 399).

Estudou violino com o professor Oscar Simm e harmonia com Assuero Garritano (MARIZ, 2005, p. 276). O pai de Luiz, José Pereira Cosme, era funcionário da Companhia Carris Porto-Alegrense e um interessado no ambiente cultural da cidade. A casa dos Cosme era um ponto de encontro cultural. Lá se reuniam diversos jovens com interesses em música e literatura.

Entre aqueles que participavam dos encontros promovidos por José Pereira Cosme, estavam Augusto Meyer, Theodomiro Tostes, Athos Damaceno Ferreira, Armando Albuquerque e Radamés Gnattali, Carlos Kromel, além de seus filhos Luiz e Sotero (MATTOS, 2005, p. 1).

No ano de 1927, Luiz Cosme viajou aos Estados Unidos onde, através de concurso, ganhou uma bolsa de estudos para o Conservatório de Cincinnati, estado de Ohio. Lá estudou violino e composição durante dois anos, com os professores Robert Perutz e Wladimir Bakaleinikoff, respectivamente. Em seguida, passou quatro meses em Paris e pôde experimentar o intenso movimento artístico daquela cidade, que concentrava músicos importantes de diversos lugares do mundo.

Voltaria a Porto Alegre em 1930, ano das suas primeiras composições, as *Três Manchas* para piano. Nesta época lecionou no Instituto Musical e no Colégio Americano de Porto Alegre. O ano seguinte seria marcado por um número razoável de composições, algumas delas apresentadas na *Noite Brasileira*, concerto ocorrido na Sala Beethoven, no dia 21 de outubro daquele ano, com programa constituído integralmente por obras suas – *Balada para os carreteiros*, *Aquela China*, *Vamo Maruca*, *Canção do Tio Barnabé*, *Saci-Pererê*, *Acalanto* e *Sambalelê* – e de Radamés Gnattali<sup>145</sup>.

Um quinteto para piano e cordas *Vamo, Manuca* [sic], e o quarteto de cordas *Sambalelê*, de 1931, foram posteriormente desconsiderados pelo compositor, pois representavam um folclorismo nacionalista direto, incompatível com o seu desejo tardio de independência em relação às tendências musicais<sup>146</sup>. (BÉHAGUE, 1979, p. 211).

A partir de 1932, Luiz Cosme passou a residir no Rio de Janeiro. Atuou como violinista na Orquestra da Rádio Nacional e na Orquestra do Teatro Municipal do Rio de

<sup>145</sup> As composições de Radamés Gnattali contidas no programa do concerto *Noite Brasileira* encontram-se descritas na seção 3.2.2.

<sup>146</sup> A quintet for piano and strings, *Vamo, Manuca*, and the string quartet, *Sambalelê*, of 1931 were later withdrawn by the composer on the ground that they represented a direct folkloristic nationalism incompatible with his later wish for independence from any given trend.

Janeiro. Ainda trabalharia no Instituto Nacional do Livro, na Biblioteca Experimental Castro Alves, e na produção de programas para a Rádio MEC<sup>147</sup> (MATTOS, 1997, p. 3).

Em 1946 aproximou-se das ideias do Grupo Música Viva, articulado por Koellreutter, e começou a utilizar a técnica dodecafônica nas composições. Desde as primeiras obras até a sua última composição, *Novena à Senhora da Graça*, completada em 1950, Luiz Cosme utilizou frequentemente melodias e temas musicais típicos da música rio-grandense, além dos textos de poetas locais nas suas canções. Sobre a última obra, o compositor manifestou-se:

[...] venho-me utilizando de poesia e música populares gaúchas, que desenvolvo com toda a sinceridade. Neste momento, sirvo-me de um poema regional rio-grandense, de Theodomiro Tostes, *Novena à Senhora da Graça*, para a composição de uma partitura que encenarei com um quarteto de cordas, um declamador e um bailarino. Possivelmente será uma espécie de teatro de câmara. (COSME apud MATTOS, 2005, p. 8).

Ao contrário de muitos compositores, Cosme teve sua obra amplamente divulgada em vida. Na década de 1930 já era conhecido em Porto Alegre, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Em 1937 a cidade de Paris apreciaria a composição *Mãe d'Água Canta*, integrante do álbum *Musique Brésilienne Moderne*. Também naquele ano, em Berlim, foram executadas as obras *Prelúdio e Canção do Tio Barnabé* (MATTOS, 2005, p. 6).

Luiz Cosme é membro fundador da Cadeira n. 8 da ABM (ABM, 2010). Por problemas de saúde, não compôs mais a partir do ano de 1951. Dedicou-se, a partir de então, à musicologia, publicando diversos livros e artigos em jornais e revistas. Após mais de uma década de sofrimento, devido à esclerose, Luiz Cosme veio a falecer no dia 17 de julho de 1965, aos 57 anos.

Existem poucos registros fonográficos da obra de Luiz Cosme. Algumas obras do período rio-grandense encontram-se no álbum “A música de Porto Alegre – Erudito I”. De acordo com Mattos (2005, p. 16):

*Saci-Pererê* foi gravada em duas oportunidades, por Arnaldo Estrela (piano) e por Marcelo Cazarré (piano); *Dança do Fogareiro e Canção do Tio Barnabé* também foram gravadas por Marcelo Cazarré (piano); *Brincando de Pegar* foi registrada por Marcello Gerchfeld (violino) e Mali Waisemblum (piano); *Oração à Teiniaguá* foi registrada duas vezes, por Romeu Ghispmann (violino) e Arnaldo Estrela (piano) e por Marcello Gerchfeld (violino) e Mali Waisemblum (piano); *Mãe d'Água Canta* foi gravada três vezes, por Romeu Ghispmann (violino) e Arnaldo Estrela (piano), por Oscar Borgeth (violino) e Alceu Bocchino (piano) e por Marcello Gerchfeld (violino) e Mali Waisemblum (piano); *Gaúchinha* foi gravada em quatro oportunidades – na versão original para canto e piano, por Olga Maria Schroeter (voz) e Alceu Bocchino (piano), em versão para canto e orquestra, com César Braga

<sup>147</sup> Rádio Ministério da Educação e Cultura.

(canto) e duas vezes na versão para conjunto vocal, pelo Conjunto Farroupilha e pelo grupo Quitandinha Serenaders; *Aquela China* foi gravada em versão para canto e orquestra, com os cantores Almirante e Paulo Tapajós; o *Quarteto N° 1* e a *Novena à Senhora da Graça* foram gravados no mesmo disco, pelo Quarteto de Cordas Municipal de São Paulo, com Léo Peracchi (piano) e Ivã Meira (narrador); a lenda-bailado *Salamanca do Jarau* foi registrada pela Orquestra Sinfônica Nacional, com regência de Mário Tavares; e o bailado *Lambe-Lambe* foi gravado pela Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, com regência de Cláudio Ribeiro. Além dessas gravações, algumas peças de Cosme foram registradas por orquestras de rádio, com o intuito de serem transmitidas através desse veículo de comunicação.

Algumas edições de partituras de Luiz Cosme estão disponíveis na Biblioteca Armando Albuquerque da DPNH. O acervo do compositor encontra-se “[...] sob os cuidados de Ana Helena Leyen, musicista, sobrinha do compositor [...]” (MATTOS, 2005, p. 28).

O período rio-grandense da composição é curto. As primeiras obras datam de 1930, apenas dois anos antes de fixar residência no Rio de Janeiro. No RS compôs as *Três Manchas*, para piano, *Acalanto*, as *Três Manchas Gaúchas* e *Gauchinha*, para canto e piano, e *Mãe D’água Canta*, para violino e piano, totalizando nove composições (Tabela 6).

**Tabela 6** – Obras de Luiz Cosme compostas na fase rio-grandense: 1930-1932

Ano	Título	Gênero	Instrumento	Versos
1930	Três Manchas 1. Saci-Pererê 2. Canção do Tio Barnabé 3. Dança do Fogareiro	piano solo	piano	-
1931	Acalanto	canção	canto, piano	Theodomiro Tostes
1931	Três Manchas Gaúchas 1. Colonial 2. Aquela China 3. Balada para os Carreiros	canção	canto, piano	Augusto Meyer Vargas Neto Augusto Meyer
1931	Mãe d’Água Canta	câmara	violino, piano	-
1932	Gauchinha	canção	canto, piano	Josué de Barros

Fonte: MATTOS, 2005.

Para a observação dos recursos musicais utilizados na obra de Cosme, foram escolhidas duas peças, *Canção do Tio Barnabé* (1930), para piano solo, e a canção *Colonial* (1931). O critério para a escolha da canção, além do elemento regional, foi o autor do poema Augusto Meyer. Além de Cosme, Radamés e Armando também musicaram poemas de Meyer, poeta de destacada importância no modernismo do RS. As duas obras expressam bem o aproveitamento do regionalismo na composição de Luiz Cosme.

Pode-se notar, com base nas análises, que a obra de Cosme é a mais representativa durante a década de 1930, do ponto de vista do aproveitamento de materiais da música regional, como, por exemplo, as temáticas utilizadas nas canções, o tratamento melódico inspirado na música popular, a harmonia baseada nas funções principais. Todas as composições do período no qual Cosme atuava no RS têm a preocupação com a identificação regional, característica que o compositor manteve mesmo depois de sair do estado.

### 3.2.3.1 *Canção do Tio Barnabé*

A *Canção do Tio Barnabé*<sup>148</sup> é a segunda das *Três Manchas*, para piano solo, composta em 1930 e impressa em partitura de três páginas. Apresenta forma ternária “A – B – A”, e harmonia com características tonais, em mi menor. Possui estrutura métrica constante, compasso binário simples, totalizando 56 compassos. O ritmo é inspirado na milonga<sup>149</sup>, estilo bastante difundido na música popular do estado. A célula rítmica principal da milonga (figura 11) é a mesma do lundu (figura 8, p. 103). Apesar do ritmo similar, os dois estilos são distintos, cada um com as suas características harmônico-melódicas peculiares.



**Figura 11** – Célula rítmica da milonga.

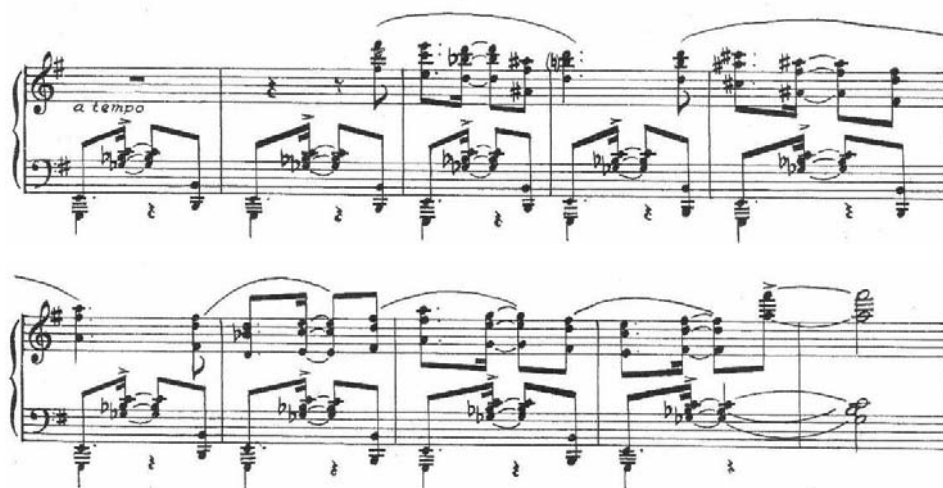
Na parte inicial há uma progressão harmônica de 12 compassos, que introduz o tema. O tema é apresentado a partir do compasso 13, sobre o primeiro grau da harmonia, que funciona como um pedal e apresenta um caráter ambíguo entre menor e diminuto pela utilização de acordes com quinta justa e diminuta simultâneas. A melodia é construída a partir da base harmônica, mi menor, e apresenta alterações ascendentes no quarto e no sexto graus, gerando uma sonoridade não-tonal.

Em seguida o tema é re-exposto (figura 12), dessa vez apresentando uma linha melódica paralela, em intervalo de sexta, recurso frequentemente utilizado na canção folclórica do estado.

<sup>148</sup> A partitura completa pode ser visualizada no ANEXO E (p. 145).

<sup>149</sup> Milonga: estilo musical tradicional no Rio Grande do Sul, Argentina e Uruguai.

Destaca-se ainda na repetição do tema o movimento melódico do registro grave, que ocorre exatamente como nas milongas rio-grandenses. Após o tema, há uma parte mais movida, com intensidade mais forte, provocando um contraste. Em seguida a obra se encaminha para o final, com a repetição da progressão harmônica inicial.



**Figura 12** – *Canção do Tio Barnabé* (partitura). Repetição do tema principal.  
Fonte: COSME, 1930.

De acordo com as observações realizadas até o momento, é possível que a *Canção do Tio Barnabé* seja a primeira obra erudita no estado que incorpora diretamente elementos regionais. A composição apresenta elementos característicos da milonga, dissonâncias que geram ambiguidade harmônica, e melodia descaracterizada tonalmente pelo uso de cromatismos. Esses elementos se ajustam às propostas do modernismo nacionalista.

### 3.2.3.2 Colonial

A canção *Colonial*<sup>150</sup>, sobre versos de Augusto Meyer, faz parte das *Três Manchas Gaúchas* para canto e piano, composta em 1931. Possui métrica regular, em compasso quaternário, com um total de 47 compassos, impressa em partitura de quatro páginas. Apesar da organização métrica em compasso quaternário, ritmicamente remete à habanera, que é binária. Na figura 13 é demonstrada a célula rítmica principal de *Colonial*, a mesma da habanera (figura 10, p. 105), mas escrita em compasso quaternário. A habanera originou alguns dos estilos da música regional, como, por exemplo, a vanera e o vanerão.

<sup>150</sup> A partitura completa pode ser visualizada no ANEXO F (p. 148).



Figura 13 – Célula rítmica principal em *Colonial*.

A harmonia é tonal, em *mi*b maior, com funções tonais claras e nenhuma modulação. A melodia desenvolve-se sobre as notas principais da harmonia, numa concepção tradicional e com poucos cromatismos. *Colonial* (figura 14) é uma obra estruturada em quatro seções vocais, separadas por um breve movimento melódico em terças executadas pelo piano que ocorre após a primeira, a segunda e a última parte. Esse movimento de terças paralelas é um recurso recorrente na obra de Luiz Cosme, característico da música rio-grandense.

Figura 14 – *Colonial* (partitura). Última seção.  
Fonte: COSME, 1931.



Se observada fora de contexto, *Colonial* não traria grande contribuição à música do estado. Apresenta harmonia puramente tonal e melodia simples. No entanto, há elementos que destacam a sua importância como, por exemplo, a utilização de ritmo absorvido da música popular e a poesia com temática rural, característica da canção regional. Estilisticamente se assemelha à *Oração da estrela boieira*, de Radamés Gnattali, composta no mesmo ano.

Por tudo isso, destaca-se o aspecto pioneiro das canções de Cosme. Antes de 1931 não há indício de canção de câmara com características regionais. Apesar da linguagem tradicional, *Colonial*, juntamente com as demais canções de Cosme daquele ano, introduziriam na composição erudita do estado os padrões de condução melódica, as progressões harmônicas, o tratamento poético e as células rítmicas características da música folclórica e popular do estado.

#### 3.2.4 Natho Henn

Nathalio Henn<sup>151</sup> nasceu em Quaraí, no dia 27 de dezembro de 1901. Iniciou o aprendizado em música aos cinco anos com a sua mãe. Seguiu nos estudos musicais em Montevideú, no Uruguai. Ao retornar a Quaraí, lecionou piano e compôs músicas utilizando temas folclóricos. A partir do ano de 1942 fixou residência em Porto Alegre. Em 1946 realizou um concerto no Rio de Janeiro, na Associação Brasileira de Imprensa (CCMQ, 2011). Natho Henn notabilizou-se

[...] como compositor, exaltando com originalidade inventiva as tradições vivas do folclore rio-grandense; como pianista, difundindo a arte musical, apoiada na dinâmica de recursos e em sua expressividade de intérprete; como mestre, orientando muitas gerações de pianistas, tendo alguns se projetado em âmbitos nacional e internacional; como técnico, pelos serviços prestados à coletividade, tendo fundado e organizado a Discoteca Pública, instituição do Departamento de Assuntos Culturais da SEC, que hoje leva seu nome (BARONE, 1974, p. 5).

Atualmente a DPNH, fundada em 1955, encontra-se no quarto andar da Casa de Cultura Mário Quintana. O compositor faleceu no dia 1 de agosto de 1958. A obra de Natho Henn é estilisticamente romântica, essencialmente tonal, notável pelo aproveitamento de materiais da música folclórica rio-grandense.

---

<sup>151</sup> Sobre a biografia de Natho Henn encontrou-se pouquíssimo material. Para a presente pesquisa não foi possível buscar fontes primárias, como documentos e registros do compositor.

[...] o insigne compositor e pianista conterrâneo timbrou pelo amor à paisagem e aos costumes de sua querência, traduzindo os seus sentimentos em páginas tão singelas quanto expressivas pela forma e a linguagem. Não se pode dizer que tenha sido um folclorista, pois preenchendo o pentagrama com mãos pensativas e sensíveis, afirmou o complexo de sua personalidade. Das claves do seu subjetivismo emergiam fantasmas que amarguraram sua sensibilidade, embora docemente, e velaram seus pensamentos. O poeta que nele habitava encontrou as primeiras respostas à sua perplexidade em Chopin, Schumann, Schubert, em toda uma corte de músicos românticos. Esta afinidade eletiva e aproximação estilística, fatalmente determinaram influências que transitam em suas pequenas páginas pianísticas e vocais. Nem por isto ficaram à margem as forças imanentes de sentimentos nativos que constituíram, numa parcela significativa, o impulso de sua capacidade criadora (MORITZ, 1974, p. 6).

Henn não deixou uma obra numerosa (ver tabela 7): doze canções, doze peças para piano solo, duas delas estruturadas como bailados, além de outras obras menos significativas como hinos e música para teatro.

As canções e as peças para piano foram publicadas em 1974, depois de um longo trabalho de revisão do acervo, realizado por Armando Albuquerque. O acervo constituía-se “[...] de manuscritos do próprio punho do compositor. Ao lado de realizações em escrita clara – raramente sem nenhuma rasura – figuravam outras, verdadeiros labirintos de notas, com emendas sobre emendas, a tinta ou a lápis” (ALBUQUERQUE, 1974, p. 7).

Além do descuido com a escrita, Natho Henn não deixou indicações sobre as datas das composições. Há cópias de partituras com referência de data, provavelmente data da cópia e não da composição, visto que algumas são posteriores ao seu falecimento. Não há certeza sobre as datas dos manuscritos originais. Albuquerque (1974, p. 7) acredita que as obras foram compostas na década de 1940, ou “[...] talvez não muito anteriores nem muito posteriores a esse período [...]”. De acordo com essa hipótese, a maior parte das composições pertenceria à fase porto-alegrense do compositor.

Se comparada à dos seus contemporâneos abordados na pesquisa, a obra de Natho Henn é a menos conhecida atualmente. Há escasso material biográfico e poucos trabalhos sobre as composições. Entre as gravações encontrou-se um volume da “Coletânea Piano Brasileiro” intitulado “Alma Gaúcha”, de Miguel Proença, com as obras *Pastoral*, *Tapera* e *Rolinha*, lançado em 2001, e também um álbum de Olinda Alessandrini intitulado “pamPiano”, de 2004, contendo quatro composições de Natho Henn – *Páginas do Sul*, *Rolinha*, *A Carreta* e *Feitiço*. Não se encontrou, para a pesquisa, nenhuma gravação das canções de Henn.

Tabela 7 – Obras de Natho Henn.

Ano <sup>152</sup>	Título	Gênero	Instrumento	Versos
	Tão simples	Canção	canto, piano	Lila Ripoll
	Violão	Canção	canto, piano	Nogueira Leiria
	Borracheira	Canção	canto, piano	Marieta Costa
	Caravelas	Canção	canto, piano	Nilson Bertoline
	Assovio	Canção	canto, piano	Natho Henn
	Balada triste	Canção	canto, piano	Alceu Wamosy
	Canção de baú	Canção	canto, piano	Mário Quintana
	Quero-quero	Canção	canto, piano	Vargas Neto
	Trovas	Canção	canto, piano	Ovídio Chaves
	O vento	Canção	canto, piano	Natho Henn
	Cantiguinha	Canção	canto, piano	?
	Outono	Canção	canto, piano	Rainer Maria Rilke
	Toada	piano solo	piano	-
	Páginas do Sul	piano solo	piano	-
	Pastoral	piano solo	piano	-
	Feitiço	piano solo	piano	-
	Prelúdio I	piano solo	piano	-
	Prelúdio II	piano solo	piano	-
	A carreta	piano solo	piano	-
	Tapera	piano solo	piano	-
	Rolinha	piano solo	piano	-
	Sem título	piano solo	piano	-
	Procissão N. S. Navegantes	piano solo	piano	-
	Ymembuí	piano solo	piano	-

Fonte: ALBUQUERQUE, 1974.

Para a análise, foram selecionadas duas obras de Natho Henn: *Páginas do Sul* e *Feitiço*. Como já descrito anteriormente, não se sabe ao certo a data das composições. A

<sup>152</sup> Não há certeza quanto às datas das composições de Natho Henn.

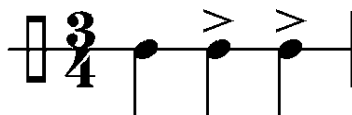
análise dessas duas obras para piano solo permite que sejam observadas características peculiares da composição henniana<sup>153</sup>, especialmente o tratamento dado pelo compositor aos elementos regionais incorporados à sua obra, como os ritmos e as estruturas harmônico-melódicas utilizados na música popular e folclórica do estado.

### 3.2.4.1 *Páginas do Sul*

Como todas as outras composições de Natho Henn, não há certeza quanto à data da criação. Sabe-se apenas que *Páginas do Sul*, para piano solo, foi impressa em 1940. “Esta composição figurou no Álbum Musical organizado pela Prefeitura Municipal em comemoração ao bi-centenário de Porto Alegre (1940), contendo composições de autores rio-grandenses-do-sul” (ALBUQUERQUE, 1974, p. 12).

*Páginas do Sul*<sup>154</sup> é uma obra com muitos contrastes, gerados pelas intensas variações de densidade entre as seções. Formalmente, a obra é estruturada em três seções distintas, com repetição das duas primeiras ao final, “A – B – C – A – B”. A harmonia é tonal, em *láb* maior, com funções tonais bem definidas. A melodia é escrita com base na estrutura harmônica, sem cromatismos. A métrica é regular, em compasso ternário simples.

Na seção “A” há uma maior densidade de notas, ocasionando um trecho mais movido. Na exposição do primeiro tema, evita-se melodicamente a tônica *láb* por duas repetições. Somente na terceira ocorrência do tema, a partir do compasso 21, há o repouso na tônica no final do tema. Nesse tema, a acentuação dos tempos fracos 2 e 3 remete à rancheira (ver figura 15), estilo da música regional semelhante à valsa.



**Figura 15** – Célula rítmica da rancheira.

Após esse evento há a apresentação de um novo tema (figura 16), exposto predominantemente em sextas paralelas, característica recorrente na música regional. Esse recurso de condução melódica também pode ser observado com frequência na obra de Luiz Cosme.

<sup>153</sup> O termo foi utilizado por Albuquerque (1974).

<sup>154</sup> A partitura completa pode ser visualizada no ANEXO G (p. 152).

Os padrões de condução melódica dos temas de Natho Henn, caracterizados pelo uso constante de notas repetidas e de movimentos pequenos por grau conjunto, em um registro reduzido, se assemelham aos da música folclórica regional. Sobre essa recorrente utilização de regionalismos, destacou Armando Albuquerque (1974, p. 10): “Natho não fez música regional, no sentido comum do termo. Mas, recompondo pela imaginação antigas vivências, impregnou o que de essencial deve existir na música de um povo de uma ‘qualidade’ que vai além da simples referência, anônima e popular”.



**Figura 16** – *Páginas do Sul* (partitura). Segundo tema.  
Fonte: ALBUQUERQUE, 1974.

A incorporação de elementos que caracterizam a música regional como recursos de identificação da música erudita do estado, tais como ritmos, padrões melódicos, sequências harmônicas e poesias, não é novidade proposta pela obra de Natho Henn. Vale recordar que em 1930 Radamés Gnattali e Luiz Cosme já trabalhavam com proposta semelhante. No entanto, o tratamento dado às sonoridades por Natho se distingue daquele dos compositores porto-alegrenses. “Nascido na fronteira, [...] Natho Henn conseguiu salvaguardar peculiaridades que o identificaram com o meio” (MORITZ, p. 6). Henn possui, ao contrário dos outros dois, a vivência do meio rural, fato que transmitiu à sua obra uma sonoridade particular, um pouco distinta em relação à dos compositores da capital.

### 3.2.4.2 Feitiço

Sobre *Feitiço*<sup>155</sup>, impressa em partitura de três páginas, não se encontraram informações que remetessem à data, como impressão, cópia ou registro de performance. É uma obra tonal, em sol maior, que utiliza principalmente as funções de tônica e de dominante, como na música folclórica do estado. A célula rítmica principal, bem definida no registro grave, deriva-se da habanera (ver figura 10, p. 104) e está presente durante toda a extensão da peça. Formalmente há duas seções, com repetição integral, “I: A – B :I”.

Na primeira seção ocorre o tema principal (figura 17), na tonalidade de sol maior, exposto em duas linhas melódicas paralelas predominantemente em intervalos de sexta. Esse recurso de linhas paralelas é recorrente na obra de Natho Henn, absorvido da música folclórica do estado. Na seção seguinte há a retomada parcial do tema, na tonalidade homônima sol menor.

**Figura 17** – *Feitiço* (partitura). Exposição do tema.  
Fonte: ALBUQUERQUE, 1974.

*Feitiço* não apresenta tantos regionalismos como *Páginas do Sul*. Há elementos regionais evidentes, como o ritmo e a condução melódica, mas é uma obra na qual se sente alguma influência da sonoridade das composições de Ernesto Nazareth, o qual influenciou muitos compositores por todo o Brasil, entre eles Radamés Gnattali. A obra de Natho Henn apresenta alguns pontos em comum com as obras de Gnattali e Cosme, especialmente as do

<sup>155</sup> A partitura completa pode ser visualizada no ANEXO H (p. 155).

período em que atuavam em Porto Alegre, e, devido às suas características, podem ser entendidas como representantes sul-rio-grandenses do modernismo nacionalista.

### **3.3 As interconexões entre os quatro compositores**

A partir da análise de amostras da obra dos compositores Armando Albuquerque, Natho Henn, Radamés Gnattali e Luiz Cosme, é possível marcar características peculiares da música produzida no RS da década de 1920 em diante, como a utilização de elementos da música folclórica regional, a absorção de tendências da vanguarda europeia e o alinhamento parcial às propostas modernistas brasileiras apresentadas na SAM.

O período observado levou em consideração a atividade musical dos compositores no meio rio-grandense. Entre os anos em que atuaram no estado, estabeleceram algum tipo de ligação. Se essas ligações configuram definitivamente um movimento, a exemplo do que aconteceu na música em São Paulo e no Rio de Janeiro, ainda não há argumentos suficientes para confirmar.

Os quatro compositores abordados nasceram na primeira década do século XX, e somente um deles não iniciou os estudos em música na cidade de Porto Alegre. Armando Albuquerque, Radamés Gnattali e Luiz Cosme formaram-se no Conservatório de Música do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Apesar da diferença de idade, os três estudaram no Conservatório na mesma época. Natho Henn, o único não nascido na capital, é natural de Quaraí. Estudou música na capital uruguaia Montevideú, que fica a cerca de quinhentos quilômetros de sua cidade natal, um pouco mais perto em relação à distância entre Quaraí e a capital do RS, cerca de seiscentos quilômetros.

Mattos (2005, p. 1) assinala uma situação que demonstra o convívio dos três compositores porto-alegrenses: os encontros que eram realizados na casa de José Pereira Cosme, pai de Luiz, dos quais o filho participava juntamente com Armando, Radamés, Augusto Meyer, entre outros. O poeta Augusto Meyer viria a ser considerado um dos principais nomes do modernismo no RS, e representa um elo entre os compositores. Além do contato evidente entre Gnattali, Cosme, Albuquerque e Meyer, os três compositores utilizaram textos do poeta para compor canções.

Radamés Gnattali e Luiz Cosme possuíam uma ligação mais intensa. Tocavam juntos desde pelo menos o início da década de 1920, primeiramente animando filmes de cinema mudo, depois no Quarteto Henrique Oswald – Gnattali na viola e Cosme no violino. No ano de 1931 os dois realizariam uma apresentação na Sala Beethoven, em Porto Alegre, intitulada

*Noite Brasileira*. O programa do concerto (ver figura 18) contava exclusivamente com obras dos dois então jovens compositores. Ainda em 1931, Radamés Gnattali fixaria residência no Rio de Janeiro; Luiz Cosme seguiu o mesmo caminho no ano seguinte.

Dias após a *Noite Brasileira* de Radamés Gnattali e Luiz Cosme, Simões (2008, p. 85) aponta a realização de dois recitais de Natho Henn, também na Sala Beethoven. O primeiro, um recital solo, realizou-se no dia 16 de novembro de 1931. No segundo, dia 27 do mesmo mês, Henn tocou juntamente com o violinista Fernando Hermann. Não há indicações sobre os repertórios apresentados, ficando a dúvida se havia alguma composição de Henn nos programas. Os escassos dados biográficos do compositor apontam que ele teria fixado residência em Porto Alegre somente no ano de 1942. No entanto, percebe-se que já atuava ao menos como intérprete no meio musical da capital.



**Figura 18** – Programa do concerto *Noite Brasileira*.  
 Fonte: SIMÕES, 2008.



Enquanto Gnattali, Cosme e Henn faziam-se presentes no meio musical da capital, Armando Albuquerque não era tão conhecido. Apesar de ter escrito diversas obras inovadoras, com valor artístico, o seu nome não foi encontrado até o momento nos programas dos concertos. Foi ao Rio de Janeiro no ano de 1936, um período de pouco mais de dois anos em que se ausentou de Porto Alegre. Armando fez parte do grupo de orquestradores da Rádio Nacional juntamente com Radamés enquanto Cosme tocava na orquestra (ALBUQUERQUE, 1975, p. 9). Em 1939 retornou para Porto Alegre.

Durante a década de 1940, somente Natho Henn e Armando Albuquerque residiam em Porto Alegre. Gnattali e Cosme já não mais atuavam diretamente no meio musical do estado. Apesar de não mais voltar a residir na capital, Cosme sempre utilizou, de uma forma ou de outra, elementos regionais na composição, sejam temas musicais, melodias, células rítmicas, estilos ou técnicas de condução melódica. Gnattali, por sua vez, assumiria uma estética menos regional do que Cosme, mas também aproveitava temas folclóricos e outros elementos regionais, de acordo com a concepção do modernismo nacionalista.

Considerando as informações levantadas quanto à localização geográfica dos compositores ao longo dos anos delimitados para a pesquisa, pode-se definir que entre a década de 1920 e os primeiros anos da década posterior, se encontravam em Porto Alegre Armando Albuquerque, Radamés Gnattali e Luiz Cosme. Natho Henn figurou em alguns concertos, mas sua participação no meio da capital ainda carece de estudo aprofundado. De 1932 até 1936 ficaria somente Albuquerque. Na década de 1940, que compreende o período final da pesquisa, foi possível registrar a presença de Albuquerque e Henn. Não se encontrou, até agora, articulação entre os dois últimos, como um concerto, um convívio direto, ou qualquer outro tipo de registro relatando o contato. Sabe-se somente que Armando, anos após a morte de Henn, iniciou um trabalho de revisão da obra deixada pelo compositor de Quaraí, publicado em 1974.

Quantos às composições, um ponto em comum é o aproveitamento de elementos regionais. Existem algumas semelhanças que podem ser pontuadas entre um e outro compositor, mas cada um desenvolveu uma obra com características próprias. Gnattali, Cosme e Henn compunham, pelo menos na fase rio-grandense, sob uma estética pós-romântica. Utilizavam como base harmônica o sistema tonal, não no sentido clássico, mas ampliando as possibilidades e os recursos através de modulações para tonalidades distantes, utilização sistemática de dissonâncias em acordes com funções tonais definidas, incorporação de ritmos regionais, citação de melodias folclóricas e uso de modos, gerando por vezes um caráter suspenso, não-resolutivo.

Albuquerque foi o único cuja obra se propõe a afastar-se sistematicamente do sistema tonal, e não somente expandi-lo. Desde as primeiras composições, o experimentalismo ficou evidente. Devido a essa característica, o elemento regional aparece de forma distinta, diretamente pela utilização de textos de poetas do RS, indiretamente pela maneira como Armando ilustra e representa as suas ideias musicais. Pelo aspecto inovador de sua obra, não é possível observar um alinhamento ao modernismo nacionalista. Com base nisso podemos afirmar que é, entre os quatro, o mais representativo compositor de vanguarda da primeira metade do século XX no RS.

Radamés escrevia música rebuscada e ao mesmo tempo acessível ao público. Essa foi uma das características marcantes de sua obra, inclusive na fase madura. O contato e a vivência com o meio da música popular ocasionou a incorporação de seus elementos às composições eruditas de uma maneira muito peculiar. É marcante também pelas inovações nas técnicas de orquestração.

Luiz Cosme e Natho Henn utilizavam constantemente elementos da música folclórica e popular do estado. As obras dos dois são marcadas por um regionalismo mais evidente, e há diversos elementos em comum: as progressões harmônicas, os temas, o tratamento regional dado na exposição das melodias, como, por exemplo, a utilização de terças e sextas paralelas. A música de Luiz Cosme tem por vezes um caráter mais experimental, já a de Natho Henn um regionalismo mais direto. Há diferenças inquestionáveis nas sonoridades dos dois e o aspecto geográfico deve ter contribuído para isso. As impressões da campanha, o contato com o interior do estado, a vivência da cultura do campo são fatores que certamente determinaram a originalidade no tratamento dos elementos regionais por Henn.

Os elementos externos, sejam as tendências europeias ou o modernismo brasileiro, ao entrarem na composição do estado, integraram-se com os elementos da música folclórica, produzindo uma nova música erudita. Ainda é cedo para afirmar se os compositores sul-riograndenses do período de fato constituíram um movimento modernista, estruturado e programático, todavia, esse não é o foco da pesquisa. Buscou-se, entre os anos de 1926 e 1945, examinar o processo de mudanças na composição musical do estado, ocorrido pela integração das influências externas aos elementos tipicamente regionais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação sobre os compositores rio-grandenses da primeira metade do século XX, apresentada nesta dissertação, destacou quatro nomes representativos no que diz respeito ao modernismo musical: Armando Albuquerque, Natho Henn, Radamés Gnattali e Luiz Cosme. Adotou-se como critério, para definir os compositores, a utilização de recursos musicais modernos, de elementos de vanguarda e a incorporação de características regionalistas e nacionalistas na composição.

Em relação ao período delimitado na pesquisa, buscou-se coerência com o movimento modernista nacional, nunca desconsiderando as particularidades do que ocorreu no RS. Por conta disso, foi necessário um ajuste na data inicial, visto que a utilização dos elementos do modernismo na música do RS é posterior à SAM. O ano de 1926 foi escolhido como marco devido a uma série de fatores, especialmente as primeiras composições de Albuquerque e Gnattali. Mesmo assim permanece sendo uma decisão arbitrária devido à necessidade de demarcar um ponto inicial.

A história da composição musical erudita no RS é relativamente curta. Considerando-se que o primeiro compositor de destaque no estado, Araujo Vianna, foi contemporâneo de todos os nomes da pesquisa – faleceu na década em que eles iniciavam os estudos em música – logo se percebe a importância da obra deixada pelos quatro. Araujo Vianna compunha nos moldes da música europeia clássico-romântica, da tradição tonal, e era especialmente influenciado pela escola italiana. Os quatro compositores abordados na pesquisa buscaram novas possibilidades ampliando as relações tonais, utilizando modalismos não-resolutivos e incorporando os elementos da música regional na composição erudita, caracterizando inovações sem precedentes na música do RS.

Para um melhor entendimento do conflito entre o tradicional e o moderno, tema do primeiro capítulo, observou-se o longo processo de desenvolvimento do sistema tonal na sua

origem, a música europeia. Os questionamentos ao sistema iniciados no final do século XIX trouxeram novas características à música brasileira das primeiras décadas do século XX. Inicialmente esses elementos influenciaram compositores dos principais centros urbanos nacionais da época.

O desenvolvimento da música modernista brasileira, assunto abordado no segundo capítulo, ocorreu inicialmente nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, principalmente pela influência da música francesa. Essa abordagem mostrou-se necessária para entender as origens da música modernista produzida no RS. A Semana de Arte Moderna, ocorrida em São Paulo no ano de 1922, marcou a sistematização de um movimento modernista. Na música, seu principal representante naquele momento foi Villa-Lobos. Depois da SAM, as ideias modernistas atingiram outros centros urbanos do país, inclusive Porto Alegre.

Ao investigar as características assumidas pelos compositores sul-rio-grandenses, no terceiro capítulo, pode-se observar como ocorreu a utilização de elementos das tendências europeias, juntamente com características da música popular e folclórica do estado. Essa assimilação, influenciada pelo modernismo nacionalista, gerou uma música com aspectos particulares, uma música moderna brasileira com cores regionais.

Essa história recente da música de concerto no RS teve um avanço considerável na primeira metade do século XX. Se até o século XIX a música no Brasil era baseada nos modelos europeus, em fórmulas já desenvolvidas, absorvidas dos grandes centros culturais, a partir do século seguinte iniciou-se a busca por um caminho próprio, que foi apresentado publicamente em 1922 e consolidou-se com o passar dos anos. No RS, tomando como exemplo o que ocorria nos centros culturais do país, buscou-se a originalidade, a identificação da música com a cultura regional.

O elemento regional entrou na composição de distintas maneiras, de acordo com o tratamento dado às sonoridades pelos compositores: incorporação de células rítmicas de estilos da música folclórica, como por exemplo, da milonga, da vanera e da rancheira; utilização de harmonia simples da música popular, acrescida de dissonâncias e gerando ambiguidades tonais; composição de canções com base em textos de autores e temáticas rio-grandenses; citação de motivos melódicos da música folclórica; aproveitamento de técnicas de condução melódica da música popular, como por exemplo, as linhas paralelas em intervalos de sextas ou terças. Além dos aproveitamentos “diretos”, há também uma espécie de influência do local, mais ampla, sentida de maneira subjetiva a partir das representações dos compositores.

Esses elementos inseridos na música erudita, numa análise tradicional, podem não significar muito. No entanto, ao se observar atentamente a música produzida atualmente no estado, é possível perceber a importância daqueles anos da primeira metade do século XX. Antes, o RS era um estado onde a música tinha pouca projeção no âmbito nacional. A partir daquele período o RS lançou-se no cenário musical brasileiro e internacional.

Os dados coletados permitem concluir que houve uma articulação mais evidente entre Radamés Gnattali e Luiz Cosme, e alguns pontos de ligação entre os dois e Albuquerque. Sobre Natho Henn ainda faltam estudos, e não há como concluir se houve alguma articulação com os outros compositores. Mesmo que as composições de todos eles tenham estilo único e bem definido, há pontos em comum entre os quatro, no que diz respeito à incorporação dos elementos regionais.

Se o conjunto dos compositores, obras e fatos investigados podem ser considerados como um movimento modernista articulado na música do RS, somente os dados coletados nessa pesquisa ainda são insuficientes para responder. O tema apenas foi introduzido. Ao analisar as trajetórias dos compositores, bem como as suas relações com poetas, artistas, literatos e políticos, percebem-se algumas evidências dessas ligações em torno de um campo, todavia, a análise de uma possível rede de relações entre a música e outras manifestações artísticas no âmbito sul-rio-grandense não se define como o foco da pesquisa. Dessa forma, optou-se por deixar para uma investigação futura observar se há de fato um campo articulado no meio artístico-intelectual do estado.

O movimento modernista esteve desde a década de 1930, nos grandes centros do país, associado à política do governo Vargas, e auxiliou no processo de identificação nacional proposto. No RS, Gnattali, Cosme e Henn compunham, pelo menos entre os anos da pesquisa, sob influência da estética nacionalista, na concepção “andradiana” do modernismo, a qual propunha uma composição musical identificada com o país, que buscasse sintetizar as novas tendências europeias com os elementos da música folclórica brasileira. A proposta era de compor uma música nacional, em oposição aos modelos tradicionais.

Na obra de Albuquerque não se percebe a preocupação com a incorporação do folclore, como no modernismo nacionalista. A composição, para Armando Albuquerque, seguiu em outra direção. A utilização do tonalismo expandido, dos recursos modais não-resolutivos, remete à influência francesa, Debussy e contemporâneos. A organização métrica irregular, inconstante, remete à obra dos russos, como Stravinsky. Apesar dessas influências, compôs de maneira bastante original, e o elemento regional entra na obra de Armando mais pelo contato com a poesia modernista rio-grandense e menos pelo folclore.

A principal dificuldade encontrada para a pesquisa foi a falta de informações sobre a biografia e sobre a trajetória musical de Natho Henn. Ainda há escassez de estudos sobre o compositor, poucas gravações, enfim, muito está por ser feito.

A música produzida no RS a partir de 1926 tornou-se referência para as gerações posteriores, seja pelo caráter inovador, pela identificação com a cultura do RS, ou ainda pela fusão dos dois aspectos. Os dados obtidos dos compositores e das obras, relativos ao período pesquisado, revelam uma nova música erudita no RS. Como observado nas análises, nem todas as soluções e técnicas utilizadas pelos compositores eram de fato inovadoras. No entanto, ao inserir essas técnicas no contexto musical do RS, criou-se uma nova forma de compor, ampliando as possibilidades de uma música até então integralmente ligada à tradição tonal europeia.

## REFERÊNCIAS

ABM. *Academia Brasileira de Música*. Banco de dados. Disponível em: <<http://www.abmusica.org.br/>>. Acesso em 28 de dezembro de 2010.

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: *Os Pensadores*. 1. ed. Volume 48. São Paulo: Abril, 1975. p. 173-199.

\_\_\_\_\_. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.

ALBUQUERQUE, Armando. *A obra musical de Natho Henn*. Porto Alegre: Movimento, 1974.

\_\_\_\_\_. *Canções sobre versos de Augusto Meyer e Athos Damasceno*. Porto Alegre: Movimento, 1975.

\_\_\_\_\_. *Crepusculo no mar*. Porto Alegre, 1933. 1 partitura (5 p.). Piano.

\_\_\_\_\_. *Mosso*. Porto Alegre: Som Livre, 1985. 1 LP.

\_\_\_\_\_. *Pathé-Baby*. Paris: Imp. Cavel & C., 1926. 1 partitura (1 p.). Piano.

\_\_\_\_\_. *Três Canções*. Porto Alegre: UFRGS, 1973.

ALESSANDRINI, Olinda. *pamPiano: A música erudita dos pampas*. Porto Alegre: Selo Independente, 2004. 1 CD.

\_\_\_\_\_. *Radamés Gnattali*. Porto Alegre: Fumproarte, 2001. 1 CD.

ALMEIDA, Renato. *Compêndio de história da música brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1958.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. v. 2. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

ANDRADE, Mário de. Guiomar Novaes. *Klaxon*, São Paulo, ano 1, n. 2, p. 13-14, jun. 1922. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01005510>>. Acesso em: 05 jan. 2011.

\_\_\_\_\_. *Música, doce música*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

\_\_\_\_\_. *Pequena história da música*. 10. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003.

\_\_\_\_\_. Pianolatria. *Klaxon*, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 8, mai. 1922. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01005510>>. Acesso em: 05 jan. 2011.

BACON, Francis. *Novum organum ou Verdadeiras indicações acerca da interpretação da natureza; Nova Atlântida*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

BARONE, Antonieta. Apresentação. In: ALBUQUERQUE, Armando. *A obra musical de Natho Henn*. Porto Alegre: Movimento, 1974. p. 5.

BÉHAGUE, Gerard. *Music in Latin America: An Introduction*. New Jersey: Prentice-Hall, 1979.

BENETTI, Gustavo Frosi. *A obra vocal de Armando Albuquerque: análise de três canções sobre poemas de Athos Damasceno Ferreira*. 2008. Monografia (Graduação em Música) – Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2008.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, L. *Teoria da Cultura de Massa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 209-240.

BRESSAN, Ion (Org.). *Edição completa da obra: José de Araujo Vianna*. v. 1. Porto Alegre: Pró Música, 2003.

BUENO, Eduardo. *Brasil: uma história*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2003.

CANDÉ, Roland de. *História universal da música*. v. 1. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

\_\_\_\_\_. *História universal da música*. v. 2. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.

CARTER, Tim. Word-painting. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. v. 27, London: MacMillan, 2001, p. 563-564.

CHAVES, Celso Loureiro. As duas *Evocação de Augusto Meyer* de Armando Albuquerque. *Revista Em Pauta*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 3-16, dez. 1989.

\_\_\_\_\_. A análise do Poiético na Música de Armando Albuquerque: Uma investigação sobre os vários finais da *Peça para piano 1964*. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, 13, 2001, Belo Horizonte. Anais. v. 2. Belo Horizonte: UFMG, 2001. p. 594-600.



CHAVES, Celso Loureiro; NUNES, Leonardo de Assis. Armando Albuquerque e os poetas. *Revista Per musi*, Belo Horizonte, v. 8, p. 66-73, jul./dez. 2003.

CONTIER, Arnaldo D. *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*. Bauru: EDUSC, 1998.

CORTE REAL, Antônio T. *Subsídios para a história da música no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: UFRGS, 1980.

COSME, Luiz. Canção do Tio Barnabé. Porto Alegre, 1930. 1 partitura (3 p.). Piano.

\_\_\_\_\_. Colonial. Porto Alegre, 1931. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 13. ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

FERRARA, Lawrence. An Eclectic Method for Sound, Form and Reference. In: *Philosophy and the Analysis of Music: Bridges to Musical Sound Form and Reference*. New York: Excelsior Publishing Co., 1992.

FERREIRA, Athos Damasceno. *Palco, salão e picadeiro: em Pôrto Alegre no século XIX*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1956.

FLICKINGER, Hans-Georg. Para um acesso à arte moderna. In: FELTES, H., ZILLES, U. (Org.). *Filosofia: Diálogo de Horizontes*. Caxias do Sul: EDUCS, Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001. p. 439-447.

FREITAS E CASTRO, Enio de. A música no Rio Grande do Sul no século XIX. In: BECKER, K. (Org.). *Enciclopédia rio-grandense*. v. 2. Canoas: Ed. Regional, 1956. p. 163-182.

\_\_\_\_\_. A música no RGS na primeira metade do século XX. In: BECKER, K. (Org.). *Enciclopédia rio-grandense*. v. 4. Canoas: Ed. Regional, 1957. p. 334-361.

GNATTALI, Radamés. Oração da estrela boieira. In: \_\_\_\_\_. *3 Poemas de Augusto Meyer*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1940. 1 partitura (2 p.). Canto e piano.

GNATTALI, Roberto (Coord). *Radamés Gnattali: Catálogo de obras*. Banco de dados. Disponível em: <<http://www.radamesgnattali.com.br>>. Acesso em: 13 dez. 2010.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Breve história do mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. 5. ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

GROVE. *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Editado por Stanley Sadie. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

HEGEL, Georg W. F. *Curso de estética: o belo na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HELENA, Lucia. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

HOBBSAWM, Eric J. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *A era dos impérios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

KADOTA, Neiva P. A grafia imagética de Antônio de Alcântara Machado. *Revista FACOM*. n. 10, 2002, p. 13-18. Disponível em: <[http://www.fAAP.br/revista\\_faap/revista\\_facom](http://www.fAAP.br/revista_faap/revista_facom)>. Acesso em: 4 jan. 2011.

KIEFER, Bruno. Apresentação. In: ALBUQUERQUE, Armando Amorim de. *Três Canções*. Porto Alegre: UFRGS, 1973.

\_\_\_\_\_. Mário de Andrade e o Modernismo na Música Brasileira. In: CHAVES, Flávio Loureiro et al. *Aspectos do modernismo brasileiro*. Porto Alegre, UFRGS, 1970. p. 75-103

\_\_\_\_\_. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. 2. ed. Porto Alegre: Movimento; Brasília: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

KLAXON. São Paulo, ano 1, n. 1, mai. 1922. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01005510>>. Acesso em: 05 jan. 2011.

LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. *O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*. 2005. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

LAYTANO, Dante de. Os açorianos. In: BECKER, K. (Org.). *Enciclopédia rio-grandense*. v. 1, 2. ed. Canoas: Livraria Sulina Ed., 1968. p. 41-73.

LE GOFF, Jacques. *Uma breve história da Europa*. Petrópolis: Vozes, 2008.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *Modernismo no Rio Grande do Sul*. São Paulo: USP, 1972.

MADRUGADA. Porto Alegre, ano 1, n. 1, set. 1926a.

\_\_\_\_\_. Porto Alegre, ano 1, n. 2, out. 1926b.

\_\_\_\_\_. Porto Alegre, ano 1, n. 3, out. 1926c.

\_\_\_\_\_. Porto Alegre, ano 1, n. 4, out. 1926d.

\_\_\_\_\_. Porto Alegre, ano 1, n. 5, dez. 1926e.

MARIZ, Vasco. *A Canção Brasileira de Câmara*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

\_\_\_\_\_. *História da música no Brasil*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MATTOS, Fernando Lewis de. *A Salamanca do Jarau de Luiz Cosme: análise musical e histórica da recepção crítica*. 1997. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

\_\_\_\_\_. *Estética e música na obra de Luiz Cosme*. 2005. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

MENDES, Gilberto. A Música. In: ÁVILA, A. (Org.). *O Modernismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975. p. 127-138

MENEZES, Flo. *A acústica musical em palavras e sons*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

MORITZ, Paulo Antônio. Apresentação. In: ALBUQUERQUE, Armando. *A obra musical de Natho Henn*. Porto Alegre: Movimento, 1974. p. 6.

NOGUEIRA, Isabel Porto. *El pianismo en la ciudad de Pelotas (RS, Brasil) de 1918 a 1968*. Pelotas: Ed. Universitária, 2003.

NOGUEIRA, Isabel Porto; SOUZA, Márcio de. A Música (1889-1930). In: BOEIRA, N; GOLIN, T. (Org.). *História Geral do Rio Grande do Sul*. v. 3. t. 2. Passo Fundo: Méritos, 2007. p. 329-357.

OLIVEIRA, Flávio (Prod.). *A música de Porto Alegre: Erudito I*. Porto Alegre: PMPA, 1995.

PADILHA, Marcia. *A cidade como espetáculo: publicidade e vida urbana na São Paulo nos anos 20*. São Paulo: Annablume, 2001.

RUMBOLD, Ian. Through-composed. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. v. 25, London: MacMillan, 2001. p. 434.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHURMANN, Ernst F. *A Música como linguagem: uma abordagem histórica*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

SEKEFF, Maria de Lourdes. *Curso e dis-curso do sistema musical (tonal)*. São Paulo: Annablume, 1996.

SIMÕES, Julia da Rosa. *A Sala Beethoven (1931-1932): música e cultura em Porto Alegre*. 2008. Monografia (Graduação em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

SQUEFF, Enio. Reflexões sobre um mesmo tema. In: SQUEFF, E.; WISNIK, J. M. *Música: O nacional e o popular na cultura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. p.13-127.

TAKAHAMA, Alexandre Machado; OSTERGREN, Eduardo Augusto. Ópera *Sandro*: um marco histórico da composição musical no Rio Grande do Sul. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 18, 2008, Salvador. Anais. Salvador: ANPPOM, 2008. p. 76-81. Disponível em: <[http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2008](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2008)>. Acesso em: 4 jan. 2011.

TEIXEIRA, Maria Luisa Paim. História da Música de Porto Alegre. In: *A Música de Porto Alegre – Erudito I*. Porto Alegre: PMPA, 1995.

THIESEN, Roberto. *Ambiência marítima e a música de Ernst Widmer*: análise de três peças para piano. 2006. Dissertação (Mestrado em Composição) – Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

TROMBETTA, Gerson L. A relação entre arte e filosofia: um problema, várias abordagens. *Revista de Filosofia e Ciências Humanas*, Passo Fundo, ano 17, n. 1, p. 95-104, 2001.

\_\_\_\_\_. O círculo e a flecha: representações do tempo no desenvolvimento da música. *Revista História: Debates e Tendências*, Passo Fundo, v. 8, n. 1, p. 215-225, jan/jul. 2008.

VILLA-LOBOS, A. (Org.). *Villa-Lobos: Sua Obra*. 4. ed. Rio de Janeiro: MinC/IBRAM/Museu Villa-Lobos, 2009. Disponível em: <[http://www.museuvillalobos.org.br/bancodad/VLSO\\_1.0.pdf](http://www.museuvillalobos.org.br/bancodad/VLSO_1.0.pdf)>. Acesso em: 15 ago. 2010.

WEBER, Max. *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo: EDUSP, 1995.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários*: a música em torno da Semana de 22. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

\_\_\_\_\_. *O som e o sentido*: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ANEXO A – Partitura de *Pathé-Baby* (Albuquerque)

“Pathé - Baby”

A SYLVIA

Armando A. ALBUQUERQUE

Allegro  
PIANO  
*f* bem marcado  
*sf*  
*sf*  
*ff* pesadamente  
*accel.*  
*presto* m. dir.  
m. esq. com força  
*sf* *ff* *sf*  
*pp* *ppp*  
Grave *mp*  
*pp* *ppp*  
Grave *pp* *ppp*  
*a Tempo*  
*dim. rall.* *f* *ff*

Propriété de l'Auteur  
Tous droits réservés



Genav. Imp. Cavel & C<sup>e</sup> 18 P&S Denis Paris  
1926

## ANEXO B – Partitura de *Crepúsculo no Mar* (Albuquerque)

2

Ao meu irmão Manoel

### CREPUSCULO NO MAR (piano só)

A. ALBUQUERQUE  
Porto Alegre 1933

(♩) = 108...

*p*

*m.d. cantando*

*mf fóra*

Propriedade reservada.

3

*mp*

*p*

*mp* *ten.* *mf* *accel.* *p* *f* *f*

*pp*

First system of musical notation. The upper staff (treble clef) features a melodic line starting with a *mp* dynamic, marked with a *V.* (Vibrato) and a slur. The word *föra* is written above the staff, and *dim.* (diminuendo) is written below it. The lower staves (piano accompaniment) show a complex rhythmic pattern with chords and arpeggios.

Second system of musical notation. The upper staff begins with a *pp* dynamic and a *V.* marking. It includes a five-fingered scale-like passage marked with a '5' above the notes. Dynamics *föra f* and *ton.* are present. The lower staves continue the piano accompaniment, with a *sem rall.* (sembrando rallentando) marking in the right hand.

Third system of musical notation. It starts with a tempo marking  $(\text{♩} = 144...)$ . The upper staff has a *m. s.* (mezzo sostenuto) marking and a *bb* (double flat) key signature change. The lower staves feature a *pp* dynamic and a *sf* (sforzando) dynamic. The system concludes with an *animando* marking and a *bb* key signature change. The piano part includes a *stille* (silence) marking.



5

*mais animado*

*f sf sf sf cresc.*

*m.d. bem. fôra*

*valle*

*sf sf ff sf sf*

*acel.*

*agitato ♩=144*

*represando subitile*

*(ff) (acel.) sf fff rubato ffff*

1º TEMPO

*dim. e cad.*

*ten.* *cresc.*

*ced.* *p* *rall.* *3* *dim f* *pppp*

8ª abaixo

**ANEXO C – Partitura de Oração da Estrela Boieira (Albuquerque)**

A HELENA ABREU

**Oração da Estrela Boieira**

CANTO E PIANO  
(soprano / tenor)

Versos de  
AUGUSTO MEYER

Música de  
ARMANDO ALBUQUERQUE  
Porto Alegre, junho 1943

extensão vocal: 

Um pouco movido  $\text{♩} = 72$

MENOS  $\text{♩} = 54$   
claro  $\text{♩} = 3$

*preludiando*

*apress. ced.*

*Aes - tre - la bai -*

*-ei - ra*

*brilha sobreg co - xilhaes -*

*-cu - ra.*

*com alegria*

*len.*

*Ha' um res - plen - dor a -*



-zul ba-nhan-doo cam-po.

sombrio cedendo  
A noi-te mo-ra na ca-nha-da.

a tempo  
Fi-cou mais longe, muito mais lon-ge, a dis-

lân - ciã.

3 p

4

acel.

ced.

rapido

3

a tempo

3

f

ced.

Calmo

Re-co-lhi-men - to.

expressivo

Que si - lên - cio pe - laes -

4

p a tempo

4

mais p

First system of a musical score. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a note with a fermata and the lyrics ". tra - da...". The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes. Performance markings include "express" above the vocal line, "movendo" and "quase f" below the piano line, and "ced." at the end of the system.

Second system of the musical score. The vocal line is marked "distante" and includes a triplet of eighth notes with the lyrics "Go - ta de luz no fri - o da noi - te,". The piano accompaniment is marked "p a tempo".

Third system of the musical score. The vocal line has the lyrics "aes - tre - la" and "treme". The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes and is marked "animando um pouco". The system concludes with a dynamic marking of "f vibr.".

*p* a tempo  
e so - ba no

*f* a tempo

Detailed description: This system contains a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a whole rest, followed by a quarter note 'e' and a half note 'so - ba no' with a slur and a triplet of eighth notes. The piano accompaniment features a complex texture with many beamed notes and slurs. A dynamic marking of *f* is present, and the tempo is marked 'a tempo'.

céu, re - za, ca - la - da: « Nossa Se - nhora tenha pena do carre -

2 *p* harpejo vagaroso

Detailed description: This system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a triplet of eighth notes for 'ca - la - da' and then a series of eighth notes for '« Nossa Se - nhora tenha pena do carre -'. The piano accompaniment includes a section marked '2' and *p* 'harpejo vagaroso'.

-tei - ro, Nossa Se - nhora tenha pena da bai - a - da... »

quase *f* *ced.*

harp. normal *f*

4 com o canto *p*

Detailed description: This system concludes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line ends with '-tei - ro, Nossa Se - nhora tenha pena da bai - a - da... »'. The piano accompaniment includes a section marked '4' and 'com o canto *p*'. Dynamic markings include 'quase *f*' and '*ced.*'.

ANEXO D – Partitura de *Oração da Estrela Boieira* (Gnattali)

3

## Oração da estrela boieira

Poema de AUGUSTO MEYER

Música de RADAMÉS GNATTALI  
(Porto Alegre, 1931)

*Vagroso e triste*

CANTO

PIANO

*pp mollenamente*

A es - trel - la boi - ei - ra bri - lha

so - bre a oo - chi - lha es - cu - ra Ha um res - plen - dor a - zul ba - nhan - do (o)

*sf* *f cantando*

cam - po A noi - te mo - ra na ca - nha - da Fi - cou mais

*mf cantando*

longo mul - to mais lon - ge a dis - tan - cia Re - co - lhi - men - to que si -

*mf cantando cedendo*



4

*a tempo*

len - cio - pe - la es - tra - da Go - ta de luz no fim da noi - te a es - tre - la

*a tempo*

*pp*

tre - me e so - be no ceo re - za ca - la - da

*com o canto*

*cantado*

*mf*

*p*

Nos - sa Se - nho - ra te - nha pe - na do car - re - fei - ro

*p*

**Mais triste**

Nos - sa Se - nho - ra te - nha pe - na da boi - a - da

ANEXO E – Partitura de *Canção do Tio Barnabé* (Cosme)**canção do tio barnabé**Bem malandro (vagaroso)  $\text{♩} = 58$ L. CÔSME.  
(Porto Alegre 1930)

*p*

*cedendo* ————— *a tempo* *bem cantado*

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The bass line includes dynamic markings: *pouco* (b), *vivo*, and *cedendo* (b). The treble line has a *v* marking above a note.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble line begins with the tempo marking *a tempo*. The bass line contains several rests.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The bass line contains several rests.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The bass line includes the dynamic marking *pouco vivo*.

pp subito

1<sup>o</sup> Tempo  
a tempo  
cedendo

(b)

cedendo muito  
pp  
ppp

ANEXO F – Partitura de *Colonial* (Cosme)

1167

Para o ADACTO FILHO

## COLONIAL

A. MEYER

L. COSME  
(Porto Alegre 1831)

Adichornio (lento)

O mur - mu - rio das a - guas en - tre as

fo - lhas afa - xa o ra - mo va - ga - ro - sa - men - te Re - ti - ro chei - o de

som - bra chei - o de sombra e da fre - cu - ra ver - di O - lta no chão o cri - vo de

Propriedade reservada

11

ou - ro Su - mam - bai - as a

*cresc. mf*

15

- ven - cas no al - to, a gra - ça dos fo - llus mur - mu - ro - sas ... As li -

19

be - lu - las si - nas a - pa - re - cem só quan - do as it - u - mi - na o sol dou -

23

ra - do Oh! a ca-

*cantado*  
*mf*

27

ri - cia da fres - cu - ra ver - de e o mur - mu - rio das a - guas entre as fo - lhas Passa uma

31

gran - de bor - bo - le - tu a - zul com um a - ce - no de fe - li - ci - da - de

36

E a som-bra lo - ve do cha-péo de pa - lha que põe na tu - a face um cri - vo de

39

ou - ro são os teus o - lhos cu-mo-a som-bra ver - de e o teu sorriso é como as águas entrea

43

fo - lhas.

Cantado  
mf P pp



ANEXO G – Partitura de *Páginas do Sul* (Henn)

Revisado por  
Armando Albuquerque

Páginas do Sul

PARA PIANO

NATHO HENN

Allegro

*f* *p*

*m.e.* *m.a.*

*m.a.* *m.e.*

*rall.* *a tempo*

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of two flats. The bass line contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the treble line has a more melodic line with some slurs.

Second system of musical notation, starting with a dynamic marking of *f* (forte). The bass line continues with rhythmic patterns, and the treble line features chords and melodic fragments.

Third system of musical notation, starting with a dynamic marking of *p* (piano). The bass line has a steady rhythmic accompaniment, and the treble line has a more active melodic line.

Fourth system of musical notation, starting with a dynamic marking of *f* (forte). It includes a second ending marked "IIª vez" with dynamics *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo). A triplet of eighth notes is indicated with a "3" above it.

Fifth system of musical notation, concluding the piece. It includes tempo markings: *lento*, *a tempo*, *rall.* (rallentando), and *m.e.* (more eno). A box above the final measure contains the instruction "para terminar". The piece ends with the word "FINE".

*para seguir*

*pp* *allegretto*

This system contains two staves of music. The upper staff begins with a piano (*pp*) dynamic and a melodic line. The lower staff features a rhythmic accompaniment. A double bar line is present, after which the tempo is marked *allegretto* and the dynamics shift to *pp*. The system concludes with a repeat sign.

This system continues the piano accompaniment from the first system, with the upper staff playing chords and the lower staff playing a rhythmic pattern. It ends with a repeat sign.

*Vivo*

*Vivo*

This system is marked *Vivo*. The upper staff features a more active melodic line with slurs and accents, while the lower staff continues the rhythmic accompaniment. The system ends with a repeat sign.

This system continues the *Vivo* section, showing further development of the melodic and rhythmic themes in both staves. It concludes with a repeat sign.

*D.C.*

This system concludes the piece with a final melodic flourish in the upper staff and a final chord in the lower staff. The marking *D.C.* (Da Capo) is placed at the end of the system.

ANEXO H – Partitura de *Feitiço* (Henn)

## Feitiço

PARA PIANO

Revisado por  
Armando Albuquerque

NATHO HENN

$\text{♩} = 63$  \*)

*f*

*p*

*rit.*

*mf a tempo*

\*)Indicação do revisor

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It contains several measures of music, including a half note chord, a quarter note, and a half note. The bass staff starts with a bass clef and contains a half note chord, followed by a series of eighth notes and quarter notes.

The second system continues the piece with two staves. The treble staff features a half note chord, a quarter note, and a half note. The bass staff contains a half note chord, followed by a series of eighth notes and quarter notes.

The third system includes the instruction *largamente* above the first measure and *a tempo* above the second measure. The first measure contains two triplet markings over eighth notes. The second measure contains a triplet marking over eighth notes. The rest of the system continues with quarter and eighth notes.

The fourth system includes the instruction *ced. um pouco* above the second measure. The first measure contains a half note chord. The second measure contains a half note chord. The rest of the system continues with quarter and eighth notes.

The fifth system includes the instruction *a tempo* above the first measure. The first measure contains a half note chord. The rest of the system continues with quarter and eighth notes.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, with a few rests. The lower staff is in bass clef and contains a similar rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, also with some rests.

The second system continues the musical piece. The upper staff features a melodic line with some slurs and ties. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The third system includes dynamic markings. A *ff* (fortissimo) marking is present in the lower staff. Above the upper staff, the word *MENOS* is written with an accent (>) above it, indicating a decrease in volume. The notation includes complex rhythmic patterns and slurs.

The fourth system features tempo markings: *a tempo*, *cedendo* (ritardando), and *lento*. A dynamic marking of *p* (piano) is shown in the lower staff. The notation includes slurs and ties across measures.

The fifth system concludes the page with a fermata over a note in the upper staff. Dynamic markings include *p* and *pp* (pianissimo). The word *ced...* is written above the staff, indicating a further deceleration. The system ends with a double bar line.