

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
MÚSICA *STRICTO SENSU*

EDER WILKER BORGES PENA

HENRY COWELL:
O CATALISADOR EXPERIMENTAL

São Paulo

2022

EDER WILKER BORGES PENA

HENRY COWELL:
O CATALISADOR EXPERIMENTAL

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Campus de São Paulo – como exigência final para obtenção do título de Doutor em Música.

Área de concentração: Música.

Orientadora: Profa. Dra. Lia Vera Tomás.

São Paulo
2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp.
Dados fornecidos pelo autor.

P397h Pena, Eder Wilker Borges, 1993-

Henry Cowell : o catalisador experimental / Eder Wilker
Borges Pena. – São Paulo, 2022.

529 f. : il.

Orientador: Profa. Dra. Lia Vera Tomás

Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual Paulista
"Julio de Mesquita Filho", Instituto de Artes.

1. Música experimental. 2. Música de vanguarda. 3. Música -
Análise, apreciação. I. Cowell, Henry. II. Tomás, Lia Vera. III.
Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título.

CDD 781.22

Bibliotecária responsável: Fabiana Colares - CRB/8 7779

EDER WILKER BORGES PENA***HENRY COWELL: O CATALISADOR EXPERIMENTAL***

Tese julgada e aprovada para a obtenção do grau de Doutor em Música pelo programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – IA/UNESP.

São Paulo, ____ de _____ de 2022.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Lia Vera Tomás (orientadora)

Instituto de Artes – Universidade Estadual Paulista

Prof. Dr. Maurício Funcia de Bonis

Instituto de Artes – Universidade Estadual Paulista

Prof. Dr. Alexandre Lunsqui

Instituto de Artes – Universidade Estadual Paulista

Prof. Dr. Celso Luiz de Araújo Cintra

Universidade Federal de Uberlândia

Prof. Dr. João Paulo da Costa Nascimento

Pesquisador Independente

a Eleomar Rosa Pena
In Memoriam

Agradecimentos

Agradeço a todos aqueles que contribuíram à minha formação como músico e pesquisador. Em especial, a minha orientadora, Lia Tomás.

A Hugo Côgo Moreira, pelo suporte e apoio durante momentos da realização final do trabalho.

A minha família, minha mãe, Cléia-Onice Maria Borges Pena, irmão, Eric Willian Borges Pena, cunhada, Jéssica Rodrigues Paiva, tia, Sebastiana Maria Borges e meu primo, Hans Müller Borges Araújo, pelo apoio durante o curso.

A Juliana Lucca de Bittencourt Fialho, pela amizade e pelo apoio incondicional durante todo o processo e pelas discussões enriquecedoras sobre arte, música e vida e a sua família, pelo apoio e carinho.

A Beryl Goldberg e Bruce Fraser, quem me receberam em Nova Iorque e me auxiliaram em todos os detalhes para que eu tivesse uma estada proveitosa.

A Walter Frisch, quem me recebeu na Columbia University fornecendo orientação e apoio contínuo.

A Joel Sachs, pela disponibilidade e conselhos antes do meu primeiro contato com o acervo de Cowell.

A Biblioteca Pública de Nova Iorque e ao Henry Cowell Estate, em especial a Nailah Holmes e Hiroko Sakurazawa, quem me enviaram os documentos restantes do arquivo Henry Cowell Papers, mesmo após o fechamento das bibliotecas durante a pandemia.

A Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), por ter fornecido o fomento necessário, através de duas bolsas, para a realização desta pesquisa (2018/02583-7 e 2019/05014-6).

Aos membros da banca de qualificação e defesa pelas dicas, instruções e questionamentos para o aperfeiçoamento do trabalho.

Henry Cowell foi, por vários anos, o abre-te sésamo para a nova música na América. Mais abnegadamente, ele publicou a New Music Edition e encorajou os jovens a descobrirem novas direções. Dele, assim como uma eficiente cabine de informações, você sempre poderia pegar não apenas o endereço e o telefone de qualquer um trabalhando de maneira vívida em música, mas você também podia conseguir uma introdução imparcial dele sobre o que cada um estava fazendo. Ele não estava vinculado (assim como Varèse também não estava vinculado) ao que parecia ser para muitos a questão importante: Seguir Schoenberg ou Stravinsky.

John Cage (*Silence*)

No que tange a música ultramoderna, eu imaginava, em minha candura, que seria difícil ir mais longe do que o Sr. Erik Satie [...] Eu me enganei. Eis o Sr. Henry Cowell.

S. Lep (*L'Ouest Eclair*)

Henry era tão valioso como professor, como construtor da moral, como ser humano, que eu penso que ele contribuiu mais do que qualquer outra pessoa para unir os compositores mais radicais da América na crença de que havia um futuro para eles. Ele mesmo era um dos compositores mais radicais.

Peter B. Yates (*Evenings On The Roof, 1939-1954*)

Resumo

O seguinte trabalho teve como objetivo constatar a natureza da atuação do compositor Henry Cowell como catalisadora da estética experimental em seus mais variados âmbitos. Inicialmente, reconstruímos uma teoria acerca do conceito de experimentalismo que contemplasse todo o histórico do conceito e o expandisse para contemplar novas questões relativas às suas formas de manifestação e sua condição na contemporaneidade. Após isto, através da obra musical de Cowell, seus escritos, estudos acadêmicos realizados sobre o compositor, relatos, documentos e críticas musicais da época, elencamos elementos biográficos que demonstrassem a semente do pensamento experimental e sua motivação, moldando o pensamento estético do compositor. Com esta base, realizamos uma análise discursiva do papel desempenhado pelos escritos de Cowell na propaganda e estabelecimento de um ambiente hábil em termos de público, publicação, gravação, realização e reconhecimento através de três pilares primordiais: o nacionalismo radical, a exploração de parâmetros privilegiados pela música exterior à tradição da música de concerto europeia e o desenvolvimento poético de práticas heterodoxas que viriam a caracterizar a prática experimental. Também, exploramos a relevância da criação da *New Music Society*, instituição criada por Cowell, responsável pela maior parte da condição de existência da prática experimental enquanto organizadora de concertos, publicação de partituras, gravação de obras, propaganda e financiamento de novos compositores ignorados pelas instituições tradicionais. Por fim, delineamos um panorama estético da obra musical de Cowell e como cada um dos seus desenvolvimentos poéticos serviram como base e referência propulsora para formas ainda mais radicais de experimentalismo durante a segunda metade do século XX. Desta forma, pudemos constatar nossa hipótese inicial de que a atuação de Cowell no mundo da música, em termos políticos, editoriais, organizadores, composicionais, teóricos, acadêmicos e interpessoais cumpriu a função de catalisador da estética experimental, sendo imprescindível à sua existência como ela veio a se tornar.

Palavras-chave: Experimentalismo, Henry Cowell, Experimentalismo *Avant la Lettre*, Música Experimental.

Abstract

The following work aimed to ascertain the nature of Henry Cowell's role as a catalyst of the experimental aesthetic in its broad scope. Initially, we rebuilt a theory on experimentalism which contemplates all its history and expands it to all its new issues related to its forms of expression and its condition in the contemporary era. Afterward, through the musical work of Cowell, his writings, academic writings on the composer, reports, documents, and musical criticism from his time, we listed biographical elements which could exemplify the root of the experimental thought and its motivation in molding the aesthetic thinking of the composer. With this basis, we made a discursive analysis of the role played by Cowell's writings in the propaganda and establishing of a possible environment, in terms of public, publication, recording, realization, and recognition through three paramount pillars: the radical nationalism, the exploration of privileged musical parameters outside of the European tradition of concert music and the poetical development of unorthodox practices that would become distinguishing features of the experimental practice. Also, we explored the relevancy of the creation of the *New Music Society*, originated by Cowell, responsible for most of the existing conditions of the experimental practice as an organizer of concerts, publisher of scores, recording of scores, propaganda, and financing of new composers neglected by the traditional institutions. Ultimately, we outlined an aesthetic panorama of Cowell's music and how each of his poetical developments served as a basis and propellant reference to more radical forms of experimentalism during the second half of the twentieth century. Thus, we were able to confirm our initial hypothesis in which Cowell's action in the world of music, in political, publishing, organizing, compositional, theoretical, academic, and interpersonal terms fulfilled its function as a catalyzer of the experimental aesthetics, being indispensable to its existence as it came to be.

Keywords: Experimentalism, Henry Cowell, *Avant la Lettre* Experimentalism, Experimental Music.

Lista de Figuras

Figura 1 - Primeiras duas páginas de <i>Risveglio di una città</i> , de Luigi Russolo.	41
Figura 2 - <i>Il Silenzio</i> , de Samuel	48
Figura 3 - Página 17 de <i>Adventures in Harmony (A Novelette)</i> , de Henry Cowell.	177
Figura 4 - Bula de <i>Dynamic Motion and Five Encores</i>	179
Figura 5 - Motivo de <i>Dynamic Motion</i>	179
Figura 6 - Apresentação do motivo em <i>clusters</i> em <i>Dynamic Motion</i>	180
Figura 7 - <i>Clusters</i> figurando acordes; redução acórdica do motivo; e <i>clusters</i> menores usados como material de transição em <i>Dynamic Motion</i>	180
Figura 8 - Intercalação de segunda menor com terça menor na construção motivica de <i>What's This?</i>	180
Figura 9 - Primeira fala à voz grave seguido do início da resposta em <i>Amiable Conversation</i>	181
Figura 10 - Transição dos pequenos <i>clusters</i> para <i>clusters</i> de pulso em <i>crescendo</i> e <i>acelerando</i> em <i>Advertisement</i>	182
Figura 11 - Início e final da última página de <i>Antinomy</i>	182
Figura 12 - Apresentação do motivo e início do acompanhamento em <i>clusters</i> , com o motivo já em desenvolvimento, em <i>Time Table</i>	183
Figura 13 - Trecho inicial de <i>The Tides of Mananaum</i>	184
Figura 14 - Início da apresentação motivica de <i>The Hero Sun</i>	184
Figura 15 - Trecho inicial de <i>The Voice of Lir</i>	185
Figura 16 - Trecho inicial de <i>Fabric</i>	187
Figura 17 - Bula e início de <i>Aeolian Harp</i>	188
Figura 18 - Bula de <i>The Banshee</i>	190
Figura 19 - Trecho inicial de <i>The Banshee</i>	191
Figura 20 - Segundo sistema de <i>Tiger</i>	192
Figura 21 - Trecho inicial de <i>Sinister Resonance</i>	193
Figura 22 - Trecho inicial de <i>Ostinato Pianissimo</i>	194
Figura 23 - Tabela de Figuras Rítmicas (COWELL, 2000:58).	503

Sumário

Observações	12
Introdução	13
1. <i>Prolegômenos</i>	17
2. <i>Todo o Mundo da Música</i>	52
3. <i>O Palácio Encantado</i>	100
3.1. Nacionalismo e Experimentalismo	102
3.2. Música Exterior à Tradição da Música de Concerto Europeia	117
3.3. Experimentalismo Geral	130
3.4. Livros	146
4. <i>Ultramodernismo Invendável</i>	153
5. <i>Magia Negra</i>	174
Considerações Finais.....	198
I. Apêndice I	201
I.i. Nacionalismo e Experimentalismo	201
I.ii. Música Exterior à Tradição da Música de Concerto Europeia	285
I.iii. Experimentalismo Geral.....	352
I.iv. Pouca ou Nenhuma Conexão ao Experimentalismo	438
I.v. Livros.....	499
Referências	527

Observações

Algumas das referências que aparecerão, recorrentemente, no decorrer do texto, possuem caráter especial e, portanto, contarão com algumas abreviações:

JS = SACHS, Joel. *Henry Cowell: a man made of music*. Trata-se da única biografia completa de Cowell, baseada nos materiais presentes no arquivo oficial *Henry Cowell Papers* – E.g., (JS, 2012:154).

MH – HICKS, Michael. *Henry Cowell, bohemian*. Trata-se de uma primeira biografia de Cowell, apenas da fase inicial de sua vida, baseada apenas em textos exteriores ao arquivo oficial, resultando, assim, em um complemento à biografia de Sachs – E.g., (MH, 2002:76).

HCP – *Henry Cowell Papers*. Referência ao arquivo oficial de Henry Cowell, localizado na *New York Public Library*. Quando citado algum material retirado do arquivo, as citações aparecerão no seguinte formato: (HCP/B140-F32:2), sendo **HCP**. a referência do arquivo oficial, **Bxx**. o número da caixa (Box), **Fxx**. o número da pasta (Folder) e, quando houver, o número da página do documento – conforme consultados pelo autor na catalogação vigente de 2019 a 2020. Para um total esclarecimento, sempre será indicado no corpo do texto qual material está sendo citado.

Os dados completos dessas referências aparecerão no formato tradicional na seção destinada.

Todas as traduções para a língua portuguesa são de responsabilidade do autor, excetuando-se aquelas cujos tradutores estão discriminados na bibliografia.

Introdução

O débito da música americana a Henry Cowell é grande e substancial. Ele teve um papel majoritário em libertar a nossa música das imitações servis dos modelos europeus, por um lado, e uma exploração superficial, bruta e pretensiosa dos materiais folclóricos nativos, por outro; ele é largamente responsável pela aceitação das tendências experimentais de hoje, as quais em sua própria música atingem a audácia convincente, a qual só pode proceder de uma necessidade expressiva autêntica ... e sua mão tem sido poderosa em moldar a nossa cultura musical na entidade autossuficiente que ela é hoje.

Henry Brant (*Piano Music by Henry Cowell*)

Henry Cowell é, provavelmente, o maior nome que ainda persiste nos bastidores da música americana. Sua ação no mundo da música pode ser comparada a de um diretor de cinema, quem coordena e arquiteta todo o mecanismo para que os atores principais possam ser vistos e se destacar e que a obra se torne completa. As ações de Cowell, na construção da música americana, são, frequentemente, dadas como garantidas, vistas de forma superficial ou ignoradas, pressupondo que a força musical do experimentalismo tenha sido um produto autossuficiente apenas da segunda metade do século XX. Suas próprias obras são, ainda hoje, tão desconhecidas ao ponto de apenas uma ínfima parte ter sido publicada e outra, ainda menor, realizada – assim como Satie fora outrora reduzido ao aspecto anedótico das *Gymnopédies*, Cowell é raramente mencionado fora do âmbito da invenção dos *clusters* e suas *Three Irish Legends*. Não obstante, nas coxias da música americana, Cowell foi o catalisador constante de uma estética identitária americana genuína, capaz de se opor e se sobrepor à centenária tradição europeia da música de concerto, ele idealizou o maquinário, o pôs em funcionamento e garantiu que cada uma das peças daquele sistema tivesse sua oportunidade de existir e expandir seus mecanismos de ação. Cowell ofereceu aos compositores a possibilidade de se desprender da tradição europeia, reagindo contra ao que há muito era tido como certo, deu voz aos que ousaram questionar o *status quo* musical e advogou por todo um mundo musical milenar ignorado pelo colonialismo eurocêntrico, incapaz de perceber o valor naquilo que diferenciava de si mesmo. Cowell foi o guia, inspiração e professor, a representação da possibilidade de toda uma geração de compositores que buscava a independência musical americana, ele foi a voz de combate às instituições acadêmicas tradicionais, às orquestras, ao conservadorismo dos regentes e advogado ferrenho da música nova e, sobretudo, da música americana, frente a um público cada vez mais saudosista e colonizado.

Cowell é o responsável pela consagração de Charles Ives como o pai do experimentalismo americano, quem era, até então, desconhecido, e quando se sabia de sua existência, era considerado um charlatão, tendo-o não apenas sido trazido ao público, mas o propagado e difundido repetidamente como a figura referencial que se tornou. É Cowell quem expande as ideias composicionais de Charles Seeger, acrescentando muito das suas na criação de *New Musical Resources*. Sua propaganda de Carl Ruggles, similar a de Ives. A publicação de Ruth Crawford, Varèse, Ives entre tantos outros compositores experimentais

só fora realizada pelo empenho de Cowell frente à *New Music*. Mais do que qualquer outro, Cowell é a figura de referência e o mentor por trás da nutrição dos vários interesses de John Cage e Lou Harrison durante toda sua fase inicial, durante os anos 1930. O interesse pela percussão, pela percussão múltipla; pelos instrumentos insólitos e pelo uso heterodoxo dos instrumentos tradicionais; a valorização de outros parâmetros musicais exteriores ao domínio da altura; pelos parâmetros musicais e pela filosofia musical das culturas orientais; pela interarte da música com a dança; as formas musicais abertas, semente da indeterminação; o interesse pelo uso dos mecanismos eletrônicos; pela não necessidade de subserviência aos métodos europeus; e a atenção à falibilidade da notação musical europeia frente às novas necessidades expressivas de uma música baseada na duração, no timbre ou em alturas indefinidas, semente da notação gráfica. Tanto em seu aspecto político, editorial, como teórico, compositor, escritor, palestrante, professor, concertista, propagandista, incentivador, financiador, toda a estética experimental, da segunda metade do século XX, é impensável sem a força energética quintessencial onipungente da atuação de Cowell na primeira metade do século XX.

Sendo assim, pressupomos que a obra de Henry Cowell, como um dos expoentes da música moderna americana, possui elementos que podem ser categorizados como experimentais e que sua atividade musical representa a força catalisadora da estética experimental. Isto pôde ser verificado através da análise de suas obras musicais, dos seus escritos e de sua atuação no mundo musical. Logo, foi realizada uma investigação e apresentação desses elementos e de suas propostas estéticas. Desta forma, buscamos comprovar o status experimental de parte significativa da obra de Henry Cowell e afirmar seu papel motor na criação da estética experimental, antecipando-a, em um formato *avant la lettre*, e participando da construção de um ambiente artístico hábil e da formulação teórica e prática dessa estética, servindo de referencial aos experimentalistas americanos futuros, como John Cage, Christian Wolff, Earle Brown, Morton Feldman etc.

Para isto, foi necessário que desenvolvêssemos uma teoria sólida e abrangente em torno do conceito de experimentalismo. Através da revisita às discussões de um conceito múltiplo e de características técnicas fluidas, em virtude de sua definição avessa e não afirmativa, muitas das vezes, pouco tocada por teóricos e elanguescida sob um caráter simplista e prático-composicional, pudemos recolocá-lo com a clareza necessária para a compreensão plena do momento filosófico, representado pelo conceito, e a extensão de sua definição no contexto do mundo moderno da música. Tais prolegômenos se tornam a essência referencial de toda a discussão posterior deste trabalho, a qual sempre orbita o conceito de experimentalismo em seus diversos estratos – além da sua compreensão hodierna e a abertura de demais âmbitos de trabalho que florescem desta teoria.

Em seguida, realizamos a discussão acerca dos elementos constituintes da personalidade e vida de Henry Cowell, os quais são característicos ou formantes dos seus motivos experimentais em música e em sua atuação profissional. Esta parte foi amplamente baseada nos materiais biográficos de Cowell. Parte do não reconhecimento da relevância de Cowell na formação da estética experimental reside no

fato de que seu arquivo, criado em 1965, e administrado por Sidney Cowell até sua morte em 1995, com a intenção de que se realizasse uma biografia de Cowell, permaneceu fechado ao público até o ano de 2000. Em virtude disto, as pesquisas sobre Cowell foram esparsas e escassas, ao longo do século XX, e, aos poucos, é retomada com mais força. A biografia de Cowell só foi publicada, em 2012, por Joel Sachs: *Henry Cowell: A man made of music*, a qual compila e apresenta o material presente no acervo. Também há uma segunda biografia, apenas da primeira parte da vida de Cowell, baseada apenas nos materiais exteriores ao arquivo oficial, publicada em 2002, por Michael Hicks: *Henry Cowell, bohemian*. Este fechamento do seu arquivo gerou consequências negativas diversas, como a ausência de disseminação da relevância de Cowell na construção do experimentalismo e também de toda a sua obra musical. A maioria de seus artigos nunca foram acessados pelos musicólogos atuais, a maior parte de sua música se encontra apenas em formato de manuscrito, inacessível ao público não residente em Nova Iorque e, boa parte, nunca gravada – o que também se deve, em partes, à própria atitude de Cowell, durante a vida, de nunca se autopromover, escolhendo privilegiar sempre a gravação e publicação de outros compositores.

Em seguida, realizamos uma análise discursiva de todos os escritos de Cowell, levando em consideração o papel deles na propagação do ideal estético experimental. Classificamo-os sob três grandes pilares identificados após a análise: o primeiro pilar sendo os textos que associavam o experimentalismo a um nacionalismo radical, no qual o verdadeiro nacionalismo só poderia existir através da negação total da tradição europeia e não apenas através da utilização de elementos folclóricos e nacionais dentro de uma técnica, formas e conteúdo composicional europeus; como Cowell rechaçou todos os compositores que possuíam aspectos minimamente imitativos da Europa e valorizou aqueles que desempenhavam o progresso da música por vias não apenas progressivas, mas experimentais. O segundo pilar representa os textos que propagavam o incentivo à busca de elementos musicais em culturas exteriores à tradição europeia pelo seu caráter de valorizar parâmetros negligenciados pela tradição de concerto; da mesma forma, Cowell repudiou compositores que utilizavam elementos de outras culturas em caráter exótico ou como elementos colorísticos dentro da técnica europeia, prezando por aqueles que procuravam entender o *modus operandi* diverso dessas culturas, produzindo uma música alheia aos ditames da composição tradicional. Por último, o pilar do experimentalismo geral, no qual Cowell divulgou meios técnicos, desenvolveu teorias e propagou teorias de outrem que buscassem uma independência dos mecanismos tradicionais, a crítica aos instrumentos do cânone, às instituições orquestrais, regentes, críticos e estratégias de ensino que mantinham o direcionamento estético da tradição e punia os agentes disruptivos.

Abordamos o papel da criação da *New Music Society*, por Cowell, e o poder propulsor da mesma como instituição marginal em promover e dar voz a toda forma de atividade musical que não encontrava espaço nos meios tradicionais. Através da realização de concertos, publicação de partituras e gravação de obras, a *New Music* representou o oásis da música experimental americana, criando um refúgio para que compositores experimentais pudessem desenvolver suas atividades e gerar, aos poucos, um público musical capaz de apreciar práticas divergentes do *mainstream*. O projeto, realizado quase que unicamente

por Cowell e financiado por Ives, representou um divisor de águas na possibilidade de o experimentalismo florescer como prática e se estabelecer como tal.

Por fim, realizamos um breve comentário estético geral acerca da obra musical de Cowell e o papel desempenhado por cada uma de suas inovações para a criação de um referencial técnico para as expansões futuras do experimentalismo mais radical da década de 1950. Cada desenvolvimento de Cowell, seus *clusters*, o *String Piano*, as formas elásticas, a composição para percussão, para banda sinfônica, música baseada em parâmetros musicais extraeuropeus, música regida pelo ritmo, pela melodia, pelo timbre, pela dinâmica, o desenvolvimento de novas formas de notação e aplicação prática de teorias experimentais serviram como um primeiro passo àquilo que se tornaria a estética antagônica da tradição europeia de música de concerto. Dentro disso, pudemos revisitar e compreender o papel de Cowell como o grande catalisador da estética experimental, o maior agente unificado de promulgação de uma batalha estética contra a Europa, deixando as saias da mãe, fechando os ouvidos às musas da tradição e abrindo às portas a um novo mundo musical independente e radical.

1. *Prolegômenos*

Você está de pé no patamar da escada do lado de fora da porta do seu apartamento. O chão embaixo de seus pés, e as escadas que levam até ele, desaparece subitamente e você tem apenas alguns segundos para entrar no seu apartamento e escapar de cair cinco andares para a sua morte. Um porteiro parado na porta irá permitir a sua entrada, mas apenas se você responder a uma questão: “O que é experimentalismo?”.

Benjamin Piekut (*Testing, Testing...*)

O desdobrar estético do mundo das artes, ocorrido em meados do século XX, não teve sua origem em um marco temporal. Desde o final do século XIX, diversos desmembramentos da prática comum, regente da tradição europeia, surgiam isolados e tímidos e, aos poucos, ganhavam força e se impunham ante ao cânone. Assim, as aplicações conceituais foram, muitas vezes, feitas às pressas por membros da crítica e da imprensa, práticas foram ignoradas, negligenciadas, deturpadas, mal avaliadas e tiveram sua relevância histórica diminuída. O experimentalismo é uma dessas práticas cujo florescimento significativo se deu apenas após a primeira metade do século XX, no entanto, suas raízes já se encontram presentes durante todo o final do mundo romântico e início do moderno. De fato, se nos fosse necessário sumarizar as práticas musicais de concerto do século XX, poderíamos colocá-las, quase sempre, sobre duas casas distintas: **experimentalismo** e **vanguarda**.

Para entendermos essa oposição, é necessário que entendamos cada um desses conceitos e sua origem etimológica. A palavra experimentalismo remonta claramente a experimento, no entanto, isto pode dar uma falsa noção da real ligação entre o conceito e a palavra. O termo foi apresentado em música por John Cage, que tinha em mente uma prática estética com uma definição um pouco mais estreita do que aquela que abordaremos adiante. Cage imaginava que todo “ato, cujo resultado é desconhecido” (CAGE, 1961:13), deveria ser compreendido como uma ação experimental, a qual significaria um número infinito de interpretações. Isto significa a utilização de operações de acaso e da indeterminação como características essenciais e definidoras da música experimental. Cage ainda realiza uma separação da atividade musical em três âmbitos: “Compor é uma coisa, interpretar é outra, escutar é uma terceira. O que elas têm a ver uma com a outra?” (CAGE, 1961:15). O que Cage traz como experimento é a característica indeterminada da obra e sua relação com a experiência proporcionada, seja no seu resultado, sempre novo ao espectador, seja no processo criativo, fora do domínio do criador, seja na interpretação, uma renovação contínua dos meios de reprodução da obra. Há uma leve diferença entre esta noção conceitual, da experiência da indeterminação, e uma das ideias básicas e de senso comum de experimento, um mero teste, pois se levássemos em conta apenas a palavra, qualquer ato composicional poderia se tratar de um experimento – uma vez que o compositor sempre quer propor uma nova construção musical completa –, e, portanto, experimental, o que não é nosso caso.

Isto não impediu que essa confusão fosse realizada e que certas objeções fossem criadas a esta prática. Para alguns críticos, a palavra experimento daria a ideia de obra não finalizada, materiais e métodos primários não testados ou em processo de teste, implicando que o compositor não havia aperfeiçoado sua técnica da mesma forma que os compositores da tradição (MAUCERI, 1997:189). Um exemplo dessas críticas pode ser encontrado no compositor Herbert Eimert: “Sons não controlados, experimentações sonoras e trucagens obtidas numa primeira instância com relativa facilidade, através de efeitos estapafúrdios, não pertencem ao âmbito composicional. Seria ingênuo acreditar que a música pudesse passar a existir de uma forma assim tão primitiva [...] Música, tanto quanto mereça essa denominação, exclui o experimento” (EIMERT, 2009:108-109). Boulez também criticava a ausência de identidade gerada pela indeterminação em obras experimentais. Apesar disto, nos tempos atuais, o âmbito de aceitação e desmistificação da ideia de insuficiência técnica da música experimental é consideravelmente mais vasto, na medida da sua difusão entre o público, do que era em seu início. A ideia de experimento como algo incompleto e primário também é invalidada pela compreensão de que esse experimento é relativo ao processo de composição/interpretação/escuta, fruição, e não à obra de arte em si. Como Cage afirmou, os compositores sabem o que estão fazendo (CAGE, 1961:7).

Apesar desta apresentação clara do conceito de experimentalismo por John Cage, é irônico que a definição do maior nome da música experimental e, de certa forma, quem cunhou o termo inicialmente, não seja a definição mais aceita e difundida nos círculos teóricos da música experimental. Para entendermos isto, cabe olharmos atentamente alguns conceitos, definições e características da música experimental e entendermos o consenso maior sobre o significado do termo “experimental” dentro da estética musical. Cecilia Sun, no *The Grove Dictionary of American Music* (2013), nos mostra que a definição de música experimental não remete a uma característica composicional específica, pelo contrário, ela engloba uma série de poéticas bastante diferentes umas das outras, desde a música indeterminada de Cage à música determinada do minimalismo, desde peças-evento em George Brecht à música eterna de La Monte Young, dos *Fluxus happenings*, entre outras. Não obstante, o que caracteriza a música experimental é uma “rejeição das instituições musicais e dos valores musicais institucionalizados”; trabalhando fora do *mainstream*, “a música experimental tem sido frequentemente definida em oposição aos valores e à estética da vanguarda modernista” (SUN, 2013). Assim como David Nicholls, baseando-se em Cowell (1991:1-4), Sun faz a distinção entre o experimental e o *avant-garde*, na qual o último trabalha com a expansão das extremidades de uma tradição musical enquanto o primeiro trabalha completamente fora desta tradição.

Como resultado disto, a música experimental apresenta valores musicais que estão em oposição à música da vanguarda modernista: processos de acaso ao invés de controle total, partituras gráficas e instruções escritas ao invés de notação musical convencional, simplicidade radical ao invés de complexidade e inortodoxas exigências de interpretação ao invés das tradicionais noções de virtuosidade. Os compositores experimentais resistiram ao *status quo* e rejeitaram algumas das presunções fundamentais sobre música, incluindo os papéis definidos

desempenhados pelos compositores, intérpretes e membros da plateia e, até mesmo, a própria natureza e propósito da música em si (SUN, 2013).

Em outras palavras, Nicholls afirma que, embora os termos vanguarda e experimentalismo tenham sido utilizados indistintamente para práticas e compositores similares que possuíam alguma característica radical em sua obra, fosse ela prospectiva, retrospectiva ou extrapectiva¹, “o que as distingue é em que medida elas tomam a tradição eurocêntrica de música erudita como referência. Desta forma, geralmente, música de vanguarda é vista como ocupando uma posição extrema dentro da tradição, enquanto a música experimental se localiza do lado de fora dela” (NICHOLLS, 1998:518). Assim, essa pequena diferença, quando aplicada a questões de apoio institucional, reconhecimento oficial e recompensas financeiras, faz com que “as conexões da vanguarda com a tradição – não importa o quão tênues fossem – possam carregar um enorme peso” (NICHOLLS, 1998:518). Nyman também define a música experimental como oposição e negação à vanguarda, a qual seria “concebida e executada ao longo do já pisado, mas santificado, caminho da tradição pós-Renascença” (NYMAN, 2009:1). Entendendo que pontos de vista estéticos não necessariamente correspondem a materiais, técnicas e estilos específicos, Benitez irá pontuar o modo de pensamento por trás da indeterminação de Cage que caracterizaria o experimentalismo. Colocando-a em oposição à vanguarda, Benitez argumenta que a crença na direcionalidade da arte e a preocupação com o novo são características da vanguarda, da mesma forma, seus compositores não teriam renunciado o conceito de identidade da obra musical e sua intencionalidade, “em outras palavras, eles não abriram mão da responsabilidade de controlar o resultado de sua música”. Assim, Cage e outros compositores experimentais teriam “aniquilado o que nós consideramos a verdadeira essência da experiência estética ocidental: sua profunda intencionalidade” ao introduzir o acaso e a indeterminação em sua música (BENITEZ, 1978:68).

A distinção entre a música de vanguarda e a experimental não está no uso do acaso em si, mas na maneira com que ele é utilizado para destruir o controle total do resultado sonoro pelo compositor e, desta forma, produzir um ato experimental cujo resultado não pode ser previsto (BENITEZ, 1978:71-72).

David Cope a define como “a recusa em aceitar o *status quo*” (COPE, 1997: 222). Mauceri afirma que a categoria artística da música experimental foi moldada de acordo com a cultura europeia, adicionando um “anti” no vanguardismo e reivindicando uma originalidade mais radical trabalhando fora das formas e técnicas tradicionais. O autor também aponta que a oposição da música experimental era, muitas vezes, mais direcionada às academias e instituições do que diretamente à cultura europeia (MAUCERI, 1997:191-192). Alvin Lucier compreende a música experimental como estando em oposição

¹ “ela pode expandir as fronteiras de aceitação não apenas para frente (em território ‘avançado’), prospectiva, “mas também para trás (em um aparente conservadorismo)”, retrospectiva, “e para fora (na exploração de outras músicas que não sejam aquelas da tradição eurocêntrica de música erudita”, extrapectiva (NICHOLLS, 1998:517).

à tradição europeia (LUCIER, 2012:97). Christian Wolff afirma que a concepção de música experimental depende inevitavelmente do contexto, porém, dentro da utilização, “normas e rotinas não examinadas e contradições a uma cultura predominante, ela pode ser opositiva. Ela pode significar uma tentativa de encontrar e aplicar novas fontes de energia. Isto pode significar esclarecimento ou ponderação, olhando novamente para o que é tido como certo” (WOLFF, 2009: 436). Henry Cowell entende que o “experimento, como sempre, deve sua primeira vitalidade a uma tendência a reagir contra várias coisas que tenham sido feitas por muito tempo” (HCP/B165-F1:7, grifo do autor). Para Sun, este direcionamento artístico resultou no rompimento das fronteiras entre som e ruído, música e outras formas de arte, arte e a vida cotidiana, e, ao mesmo tempo, se mantendo distante das instituições musicais e seus valores produzindo uma música inacessível aos métodos tradicionais de análise e compreensão do fazer musical. Isto também resultaria numa busca de suporte em outras formas de arte, como a dança e as artes visuais.

Jennie Gottschalk, em *Experimental Music since 1970*, se abstém de uma definição clara do conceito e foca em uma abordagem mais prática, focada em traços técnico-composicionais. De fato, a autora destaca não ser uma crítica teórica, musicóloga ou intérprete e que, tendo treinamento em composição, escreve sob o ponto de vista do criador (2016:7-8). Gottschalk entende a música experimental como um termo difícil de se definir claramente por não ser uma escola, tendência ou mesmo uma estética.

Ele é, no entanto, uma posição – de abertura, de investigação, de incerteza, de descoberta. Fatos ou circunstâncias ou materiais são explorados pelos seus potenciais resultados sonoros através de atividades que incluem a composição, performance, improvisação, instalação, gravação e escuta. Essas explorações são orientadas em direção daquilo que é desconhecido, seja ele remoto, complexo, opaco ou falsamente familiar (GOTTSCHALK 2016:1).

Desta forma, a autora tenta estabelecer cinco arcos, características recorrentes, técnico-representativas da prática experimental: indeterminação, mudança, experiência, pesquisa e não-subjetividade.

1. Indeterminação seria o traço mais evidente e central da prática experimental, partindo da formulação inicial de Cage e se expandindo para a busca de uma classe de resultados, não apenas um resultado específico, ou um comportamento sem objetivos definidos.
2. Mudança significaria a introdução de novos elementos na música, o ato de realizar coisas de uma maneira que não havia sido anteriormente feita, sendo esta a razão de confluência do termo experimental com o termo vanguarda.
3. Não-subjetividade sendo a abstração do eu no aspecto composicional, a remoção da subjetividade – gostos, associações, discernimento, emoções etc. –, do processo composicional,

a quebra da noção tradicional do compositor que se expressa através da música. O objetivo seria que o ouvinte experienciasse o som em si e não as decisões ou expressividade do compositor.

4. Pesquisa na qual a música adquiriria o aspecto científico da palavra se caracterizando por uma investigação contínua e no desempenho de processos e interações pelas quais uma pergunta poderia ser respondida ou ao menos considerada. Após o processo, o compositor poderia avaliar os resultados e decidir se eles funcionaram por completo, parcialmente ou não funcionaram e, então, partir para o próximo experimento (peça).

5. Experiência representa o que a autora descreve como uma música não ficcional, que não sugere outros mundos, mas que estabelece relações com este mundo. Uma música que representaria nossa interação com o mundo, partindo do conhecido para o desconhecido e voltando, uma música aberta para à experiência, sendo incerta ou indeterminada. Dentro deste aspecto de indeterminação geral, “uma expansão ou contração é uma *mudança*, a qual altera a *experiência* dos participantes. Uma maneira de interrogar essa distância [entre o conhecido e o desconhecido] é através da *pesquisa*, a qual deve ser o mais *não-subjetiva* possível para produzir resultados claros” (GOTTSCALK 2016:2).

Assim, Gottschalk delinea duas possíveis visões do conceito: “a primeira é um campo de atividades estreito que só é acessível para alguns especialistas. Como um minúsculo subconjunto da atividade musical, este campo poderia representar um fechamento, um tipo de enclave cultural. Mas isto não é como eu tenho visto na prática. A segunda visão é uma abertura entre música e o mais amplo campo do som” (GOTTSCALK, 2016:8).

A abordagem de Gottschalk, embora seja mais detalhista e aprofunde mais em detalhes técnicos relativos aos processos composicionais, acaba por ser uma conciliação da visão de Cage, sendo os últimos quatro arcos derivações naturais do primeiro arco, a indeterminação, com a visão contrária à tradição institucionalizada do que é música e sua expansão por meio da vanguarda e a abordagem do mundo do som. Este mundo sonoro, alheio à definição tradicional de música, sendo o terreno da prática experimental, mas ainda assim, focada em um aspecto poético.

Benjamin Piecut, em *Testing, testing...: New York Experimentalism 1964*, traz uma abordagem diferente ao conceito que merece maior discussão, pois introduz aspectos e discussões ignoradas pela literatura até então e que terão relevância para a nossa construção mais adiante.

O que é essa coisa chamada “experimentalismo americano”? Realizar a pergunta com um “é” já me faz procurar por saídas. O tempo presente “é” implica uma essência, um cerne permanente ou secreto que pode, por sua vez, levar à formação de um estilo, gênero, ou tradição, ou ele simplesmente pode ser expressado como uma perspectiva estética geral [...] Experimentalismo, pelo contrário, oferece processos fluidos ao invés de objetos estáticos; procedimentos anti-teleológicos ao invés de obras orientadas por objetivos; novos papéis para os compositores, intérpretes e ouvintes ao invés das hierarquias da música erudita tradicional; notação como um conjunto de ações em vez de uma representação de sons; uma evanescência

momentânea ao invés de temporalidade fixa; uma ontologia da interpretação em primeiro-plano sobre a escrita; e boas-vindas à vida cotidiana ao invés de sua transcendência” (PIEKUT, 2008:1).

De início, Piekut reconhece o aspecto de negação do conceito e a sua não aceção de uma poética específica. O autor continua o estabelecimento dessa aceção de um termo que tem um papel na oposição dos valores centrais da tradição:

O desejo de substituir a herdada tradição europeia com uma nova música americana; um impulso; um impulso em direção à originalidade e à novidade; uma expansão do conceito de música; uma atenuação da intenção; uma abertura para a música e filosofias de não-ocidentais; um favorecimento de processos musicais sobre objetos; uma missão pela liberação dos sons, realce do timbre e ritmo sobre a melodia e exploração de novos sistemas de afinação; uma evasão da continuidade estilística; e um desprezo por grandes formas orquestrais e salas de concerto (PIEKUT, 2008:2).

Este consenso apontado pelo autor incluiria ainda o fato das raízes do experimentalismo não se fundarem nem na técnica serial nem no neoclassicismo, mas em um áspero individualismo, um espírito independente, acompanhado da independência da academia e de uma geral não-institucionalidade. Dentro desse caráter subversivo, Piekut aponta alguns dos pilares principais da construção do experimentalismo. No entanto, o que diferencia a abordagem de Piekut é que o autor questionará o fato de que o resultado desses aspectos estaria presente em algumas outras práticas musicais que não receberiam o signo de experimentalismo, em especial, o jazz. Assim, o experimentalismo seria um agrupamento, não um grupo, marcando uma conquista, não uma explicação (PIEKUT, 2008:4-5). O estudo do autor se propõe a entender as raízes, problemas, ramificações e a estreita lista de opções dos experimentalistas negros, os quais se viam do lado de fora do jazz *mainstream* e do experimentalismo, em virtude da formação racial dos grupos, através de quatro estudos de caso – “exemplos de indivíduos, eventos, ou organizações localizadas nas fronteiras do experimentalismo canônico” (PIEKUT, 2008:10). Assim, o musicólogo foca em questões relacionadas a raça, gênero, classe e nação. Um de seus exemplos de justificação surge da comparação de dois trompetistas, Miles Davis e Earle Brown, que estudaram em tradições respeitáveis. “Este é um certo arranjo de poder que estimula, induz e faz com que seja mais fácil e mais provável para que Brown seja associado com a configuração branca do experimentalismo americano mais do que com a configuração afroamericana do jazz moderno e do bebop” (PIEKUT, 2008:15). Ainda dentro deste questionamento das fronteiras fenóticas que levaram a esse agrupamento específico do experimentalismo, Piekut entende que “talvez nós nunca tenhamos sido experimentais, pois essa categoria promete uma pureza que nunca existiu de fato” (PIEKUT, 2008:16). Isto se dá devido à ambiguidade ou afrouxamento do conceito que se deu em determinados momentos pelos representantes da prática, como, por exemplo, a utilização da figura de Leonard Bernstein para

legitimação do repertório, assumida por Feldman e Cage, de editoras como a *C. F. Peters, Universal Editions* e críticos como Peter Yates, Tom Johnson e Kyle Gann.

A premissa de Piekut parte do ponto de que o experimentalismo surge através do conflito e discordância, mas que a emergência da categoria não seria a causa, mas o resultado de batalhas sobre como e quando relações (*networks*) seriam estendidas ou novas conexões seriam feitas. “Nós podemos entender o experimentalismo em si como uma forma de composição, um agrupamento de pessoas, instituições, sons e discursos” (PIEKUT, 2008:21). Assim, para o autor, a melhor opção seria evitar o debate entre a divisão da música experimental com seus dois grupos contrários, a vanguarda e o jazz, e, “gravitando sobre a bagunça”, encontrar novas vozes e aumentar o arquivo, indo além dos “esperados limites dos estudos de música experimental” (PIEKUT, 2008:23).

Piekut aborda o experimentalismo como um mundo artístico específico, um submundo, que “veio a estar em oposição a outros, e sobretudo, que esta é uma formação estética que foi há muito processada como um objeto de estudo por pesquisadores por décadas” (PIEKUT, 2008:24). Assim, esse agrupamento deveria ser compreendido na forma de um asterismo, “um termo para todo padrão desgovernado e fora das regras que uma pessoa qualquer poderia pegar e criar o seu próprio [...] Um temporário calcetamento de paralelepípedos de elementos heterogêneos que é em si mesmo promulgado através da observação e descrição do observador” (PIEKUT 2008:25-26). Assim, Piekut destaca a necessidade de organizadores humanos para agrupar esses personagens e argumentos sonoros dentro da concepção de experimentalismo, os quais, até o momento, haviam excluído uma enorme parcela, em especial, relativa aos compositores afroamericanos e à música popular e o jazz, a julgar pelos exemplos fornecidos pelo autor (PIEKUT, 2008:34). Piekut reitera seu entendimento do experimentalismo “não apenas como uma coleção de características de estilo ou uma atitude em direção à inovação, mas também pela sua associada reunião de discursos, prática e arranjos de materiais para a produção de conhecimento” (PIEKUT, 2008:35). Assim, ele busca a adição destas novas personagens e práticas experimentais ao agrupamento com o “objetivo de um retrato mais completo, mais variado, do que o experimentalismo americano possa ser” (2008:36) criando aquilo que o autor chama de *experimentalismo diverso* (*otherwise*) – “não uma expansão ou revisão do experimentalismo americano, mas a reunião de uma configuração completamente nova de elementos sociais, técnicos, textuais, sônicos e materiais” (2008:37). Essa nova configuração de objetivos mais abrangentes incorporando práticas de grupos e personagens marginais se configura como um caráter de definição adicional ao conceito por Piekut – não mais se limitando à narrativa tradicional respectiva a um único agrupamento específico e estrito de compositores. Sendo assim, o autor termina sua definição pontuando:

Eu arriscaria dizer que experimentalismo é uma arena do eu em risco. É o desejo de ser diverso, de estar em outro lugar. Ele pode utilmente ser compreendido como uma prática ética, uma atividade à qual Foucault denominou “problematização”. É onde o todo dia e o diverso se convergem em uma arena de possibilidade fundamentada. Esqueça todas as outras explicações

que colocam indeterminação, forma aberta e áspera independência – experimentalismo é sobre abandonar o limite do limite². A maior vantagem *desta* essência do experimentalismo é seu senso de mobilidade, uma certa inquietação que pode nos lembrar não apenas de perguntar o que mais o experimentalismo possa ter sido, mas, também, de imaginar se ele ainda pode ser de outra forma [*otherwise*] (PIEKUT, 2008:44).

Portanto, devemos ter em mente três aspectos sobre o conceito de experimentalismo:

1. A sua compreensão da palavra experimento apresentada por Cage, não representando algo incompleto, insuficiente ou amadorístico, ou o aspecto científico da busca de novos meios técnicos, e sim um aspecto de experiência, indeterminação e acaso dentro dos três âmbitos da obra de arte;
2. A definição mais estreita e poética de Cage, resolvida apenas pela presença da indeterminação;
3. A definição consensual tomada pelos teóricos da música experimental, na qual ela se apresenta como uma oposição às noções institucionalizadas de música, à tradição cultural predominante, mais precisamente à vanguarda europeia, a qual é bem mais ampla que a de Cage, mas ainda carrega o mesmo título conceitual estreito de experimentalismo.

Ainda, devemos compreender dois aspectos básicos presentes nesse entendimento do conceito de experimentalismo que refletem um formato geral e uma aplicação específica de uma época.

Como podemos ver, o conceito de experimentalismo é baseado não em uma definição, mas em uma negação³. Ele se define não pelo que é, mas pelo que não é. Naturalmente, isto implica que nunca poderemos identificar exatamente o que é uma atitude artística experimental fora de seu contexto. A arte experimental depende completamente de seu *Zeitgeist*, o espírito de uma época, local e de pessoas inseridas dentro de uma cultura específica. Dito isto, podemos entender que nossa definição é apresentada de uma **forma geral**, a rejeição das noções institucionalizadas de música de uma cultura dominante e ao *status quo*, e uma **forma estrita**, relativa à origem da prática experimental e agrupamento de determinados personagens, à sua oposição à vanguarda europeia modernista e às instituições acadêmicas que a mantinham dominante. Logo, embora comumente reconheçamos como prática experimental apenas aquelas que se oponham à vanguarda, isto é apenas um reflexo de nossa inserção cultural ocidental e do aspecto dominante que a cultura artística europeia ainda opera sobre nós. Não obstante, se estivéssemos falando de uma instituição musical advinda da tradição japonesa ou de uma tribo isolada, na qual um dos

² “Abandonar o limite do limite significa desconsiderar qualquer separação normativa e artificial entre campos e atores e adotar as bagunçadas reuniões que resultam” (PIEKUT, 2008:13-14).

³ É neste aspecto que encontramos uma falha na construção de Jennie Gottschalk, por exemplo. A autora tenta assumir o conceito de experimentalismo como uma afirmação. Desta forma, a autora acaba por se direcionar, de maneira equivocada, a aspectos técnicos que representariam essa afirmação através de características. Isto se torna claro quando a autora menciona: “Por mais de dez anos, eu venho tentando desvendar o que ela é, se ela é e quem está comprometido com ela” (GOTTSCHALK, 2016:6). A vagueza do campo descrita pela autora ou a noção de que não se trata de uma estética, quando, na verdade, não se trataria de uma poética ou corpo poético específico, e sua noção de descrição do termo pelas abordagens poéticas daqueles que vieram a ser conhecidos como representantes da estética são resultados da tentativa de ver o conceito de experimentalismo como uma afirmação e não pelo que de fato é, uma negação.

membros desta sociedade comesse a compor, de forma espontânea, uma música similar ao tonalismo, sem que fosse mera reprodução da música de outra cultura, ou simplesmente de forma oposta – e.g., enquanto a música da tribo se estruturasse pelo timbre, alguém compusesse obras que se estruturassem pelas intensidades e negassem o valor do timbre –, sua atitude musical seria experimental dentro de seu contexto, negando os preceitos da prática comum de sua cultura⁴. Assim como no ditado, “Tchaikovsky, tocado às três da manhã, é barulho”, nossa percepção de uma atitude artística experimental não escapa de seu ambiente de ação.

Todavia, quando observamos as práticas artísticas da virada e início do século XX do mundo ocidental, é clara a existência de uma diretriz comum. Ainda que com certas nuances estilísticas, a música era regida pelo sistema tonal, pela supremacia do parâmetro da altura e possuía uma carga técnica, orgânica e formal bastante ampla (motivo, forma sonata, instrumentos clássicos etc.), os quais são compreendidos hoje pela noção de **tradição**, i.e., a permanência e a continuidade, ainda que com modificações, de esgares, conceitos, princípios, valores, entre outros aspectos, dentro de uma sociedade através das gerações. Dentro disto, começamos a ter uma distinção das práticas artísticas: aquelas que negarão esta tradição e criarão novos princípios artísticos, muitas vezes em clara oposição e negação intencional às práticas da tradição, as quais trarão o caráter de experimental; e aquelas que continuamente romperão as fronteiras da tradição, a expandirão e adicionarão novos aspectos à sua torre de supremacia cultural e que conheceremos como vanguarda ou *avant-garde*.

Portanto, devemos agora compreender o que se denomina, etimologicamente, vanguarda, para, consequentemente, sabermos ao que a arte experimental se opõe/opôs na virada do século XX. O termo “*Avant-garde* significa, literalmente, vanguarda, posto avançado, ponta de lança da primeira fileira de um exército em movimento” (BAUMAN, 1998:121). Esta palavra de origem militar se calca na existência de uma guarda avançada que se moverá à frente e a partir do resto do batalhão, que alcançará um posto inimigo e preparará o terreno para que os outros regimentos avancem. “O que está sendo feito *presentemente* por uma pequena unidade avançada será repetido *mais tarde*, por todas” (BAUMAN, 1998:121). Essa guarda, considerada avançada, implica sua desconexão parcial do grupo geral, através do avanço, e a suposição de que outros lhe seguirão o exemplo posteriormente. Talvez o melhor exemplo de configuração de Vanguarda possa nos ser dado pela Segunda Escola de Viena. Seu nome já é representativo de uma tradição, através da referência direta de continuidade à Primeira Escola de Viena do século XVIII composta por Haydn, Mozart e Beethoven. Seus membros também se contabilizam em três e carregam o aspecto de um mentor perante dois aprendizes: Schoenberg, seguido de Webern e Berg.

⁴ Este exemplo pode ser entendido de diversas formas. Uma que vale mencionar seria dentro de uma instituição acadêmica de música popular, na qual a ideia institucionalizada de música costuma girar em torno do jazz, do samba, da bossa nova, da MPB e de práticas afins. Nesta instituição, a prática deliberada e opositiva de um possível novo ritmo de caráter, função e de preceitos organizacionais opostos, entre outros inúmeros possíveis aspectos, pode e deve ser entendida como uma prática experimental. Outro exemplo seria a produção de música extremamente simples e minimalista dentro de uma instituição acadêmica dominada por ditames e práticas composicionais de caráter maximalista e de grande complexidade técnica e linguística.

A figura de Schoenberg também é bastante representativa neste aspecto, um compositor completamente formado dentro da tradição musical europeia e um dos seus maiores defensores, que, aos poucos, rompe as fronteiras e adentra o universo do atonalismo, e, em seguida, sua organização sobre o método serial dodecafônico, que possuía a intenção de estabelecer a supremacia germânica por mais cem anos no mundo da composição, ou seja, uma clara tentativa de estabelecer um novo terreno a ser seguido pelos outros regimentos de compositores, o que, de certa forma, se concretizou através do serialismo e do pensamento estruturalista desenvolvido na música eletrônica.

Logo, dentro do universo ocidental da virada do século XX, o conceito de experimentalismo encontra sua causa estando intimamente ligado ao conceito de vanguarda e tradição, aquilo a que ela se propõe a opor. Isto nos direcionará a dois problemas conceituais: a inadequação do termo “experimentalismo” e a sua representação específica e estilística de uma época. Como vimos, o termo experimentalismo se adequa apenas ao conceito de Cage e, mesmo nessa concepção, ele é inapropriado pelo conflito claro entre a noção básica cotidiana de experimento e a da experiência gerada pela indeterminação. Esta inadequação se torna ainda mais acentuada quando compreendemos a definição mais ampla de experimentalismo como rejeição a uma noção institucionalizada de música, a qual só traz o mesmo nome de experimentalismo por uma questão de estabelecimento e força histórica. Apesar de o termo ser, de certa forma, impróprio, estabelecer um novo termo em substituição a este seria bastante infrutífero e, quiçá, impossível, dada a importância e difusão adquirida pelo primeiro. Evidentemente, parafraseando Schoenberg, em uma situação parecida sobre a questão Dominante-Tônica, introduzir termos mais adequados em substituição a termos já fixados na linguagem musical apenas causaria mais confusão terminológica (SCHOENBERG, 2011:77). Outra questão que não podemos ignorar é que, embora o conceito de experimentalismo seja de caráter extemporâneo e faça uma asserção completamente dependente de um contexto de aplicação, o termo música experimental carrega uma grande conexão e representatividade do contexto da música estadunidense da segunda metade do século XX, encabeçada por Cage, Feldman, Wolff, Brown, entre outros. O termo experimentalismo passou a ser uma representação específica dessa prática composicional antivanguardista, sua **forma estrita** em contraposição à sua concepção **geral**, o que se configura em um segundo problema de definição estética do conceito.

Este segundo problema conceitual nos obriga a realizar certas dissociações quando tratarmos de práticas experimentais que não dizem respeito a este contexto histórico representado pelos antivanguardistas estadunidenses na segunda metade do século XX. Sendo assim, apenas com o objetivo de impedir a associação direta a este período mais emblemático do experimentalismo, realizamos uma simples concessão ao tratar de práticas experimentais prévias à segunda metade do século XX sob o nome de **experimentalismo *avant la lettre***, i.e., um experimentalismo antes de seu estado definitivo, antes de seu inteiro desenvolvimento, antes da existência do termo. E, quando se tratar de contextos específicos da atualidade ou análise de diferentes culturas regidas por outra tradição e/ou prática comum,

falarmos de um **experimentalismo paralelo**, especificando sua separação do contexto histórico dominante do experimentalismo antivanguardista e ressaltando seu aspecto local e seu contexto de aplicação, utilizando o termo geral para uma finalidade específica e mantendo sua situação de igualdade conceitual, o qual pode ser útil em estudos mais avançados dentro da etnomusicologia ou na abordagem de microexperimentalismos, i.e., manifestações experimentais em contextos menores, como exemplificado anteriormente.

Antes de progredirmos para um maior escrutínio dessas duas subdivisões do conceito de experimentalismo em sua forma **geral**, devemos abordar a questão do desenvolvimento e da validade do conceito de experimentalismo em sua forma **estrita** na atualidade. Com o início de nossa dada contemporaneidade, nos últimos quarenta anos, se desenrolou um dos debates estéticos mais efervescentes da filosofia atual, o fim das vanguardas sob a égide da pós-modernidade. A justificativa do fim das vanguardas se dá na perda de suas propriedades ontológicas frente a um novo formato de arte pluriestilístico, cuja busca pelo novo está saturada, cujas fronteiras estão indeterminadas entre o que é regressivo e o que é progressivo, cujo caráter internacional e pressuposição de escola e terreno futuro foram perdidos e a qual foi incorporada ao mercado artístico⁵. Na ausência de uma linha de frente que pudesse se determinar a vanguarda, Bauman enxerga, nesse novo período, a perda do caráter internacional e da sua relação com a temporalidade, na qual, “em vez de um exército regular, as batalhas disseminadas, agora, são travadas por unidades de guerrilha; em vez de uma ação ofensiva concentrada e com um objetivo estratégico determinado, ocorrem intermináveis escaramuças locais, destituídas de finalidade global. Ninguém prepara o caminho para os outros, ninguém espera que os outros venham em seguida” (BAUMAN, 1998:122). Da mesma forma, Bauman pontuou que “O limite das artes vivido como uma permanente revolução foi a autodestruição. Chegou um momento em que não havia nenhum lugar para onde ir” (BAUMAN, 1998:127). Tendo esgotado os refúgios da arte de vanguarda, Bauman argumenta que falar de uma vanguarda no cenário pós-moderno não faz sentido:

Despido da significação do passado, não predizendo nada e não impondo nenhuma obrigação [...] A expressão “vanguarda pós-moderna” é uma contradição em termos. A multiplicidade de estilos e gêneros já não é uma projeção da seta do tempo sobre o espaço da coabitação. Os estilos não se dividem em progressista e retrógrado, de aspecto avançado e antiquado. As novas invenções artísticas não se destinam a afugentar as existentes e tomar-lhes o lugar, mas a se juntar às outras, procurando algum espaço para se mover por elas próprias no palco artístico notoriamente superlotado (BAUMAN, 1998:127).

⁵ Esta última é mais representativa no campo das artes visuais. Como aponta Peter Bürger: “uma vez que o urinol assinado é aceite nos museus, a provocação deixa de ter sentido e transforma-se no contrário. Quando um artista dos dias de hoje assina e exhibe uma chaminé de fogão, já não está a denunciar o mercado da arte: está a submeter-se a ele; não destrói, mas antes confirma, o conceito da criação individual. Haverá que procurar a razão disto no fracasso da intenção vanguardista de superar a arte” (BÜRGER, 1993:94-95). Sobre o mesmo, Bauman afirma: “Na opinião de Peter Bürger, foi seu assombroso sucesso comercial que desferiu o golpe mortal na arte de vanguarda, agora ‘incorporada’ pelo ‘mercado artístico’” (BAUMAN, 1998:126). Na música, tivemos a tomada do cenário pela música popular e a abdicação da vanguarda pelas salas de concerto que passaram a reproduzir o repertório clássico-romântico, embora, eventualmente, também possamos reconhecer esta mesma incorporação de *kitschs* vanguardistas musicais nos repertórios.

Ao alcançar essa liberdade de movimento, a arte abdicaria de sua ambição de ditar novas trilhas para o mundo. Essa corrupção de estéticas opostas pode ser claramente aplicada no exemplo supramencionado de Piekut sobre as estratégias de Cage e Feldman, representantes do experimentalismo, de utilizar da instituição arte⁶, o cânone e a academia, edifícios da vanguarda, aos quais o experimentalismo deveria se opor, para legitimarem sua prática dentro da história da arte. Da mesma forma, podemos ver a incursão de Stockhausen, representante da vanguarda, na indeterminação experimental em sua música intuitiva *Aus den Sieben Tagen* e em *Klavierstücke XI*. Em outros espectros, poderíamos citar a junção das práticas de música eletrônica sob o signo de eletroacústica que continuamente absorve elementos musicais de outras estéticas, eruditas e populares, em um caráter pluriestilístico. Ancorado em Boulez, Bauman apresenta ainda a questão de que as obras musicais teriam cada vez mais se tornado eventos únicos, não redutíveis a qualquer sistema reconhecido por todos. A composição musical cada vez voltada a poéticas de pequenos grupos, individuais ou, muitas vezes, de uma obra única, seria uma representação dessas escaramuças locais sem qualquer finalidade internacional. Este elemento, apontado por Bürger como algo presente desde o início das vanguardas modernistas, o fim da possibilidade de um estilo da época (BÜRGER, 1993:47), se aglutina cada vez mais. Enquanto a vanguarda modernista se ocupava de marcar trilhas que levariam a um consenso de novo e aperfeiçoado, o vanguardismo pós-moderno consistiria em “solapar a própria possibilidade de qualquer acordo futuro, universal e, desse modo, sufocante” (BAUMAN, 1998:139). Sendo assim, Bauman destaca que essa arte pós-moderna se fundava numa liberdade total de escolha entre os domínios estéticos passados e atuais, semelhantes ou díspares e uma constante fluidez entre esses meios sem a petrificação engeguecedora das certezas.

A arte pós-moderna é uma força crítica e emancipadora até compelir o artista, então despojado de esquemas engeguecedores e métodos infalíveis, e o espetacular ouvinte, então deixado sem os cânones de ver e a consoladora uniformidade do gosto, a se empenharem no processo de compreensão, interpretação e elaboração de significado que inevitavelmente reúne as questões da verdade objetiva e os planos subjetivos da realidade. Mas, assim fazendo, ela liberta as possibilidades da vida, que são infinitas, da tirania do consenso, que é – deve ser, não pode senão ser – excludente e incapacitante. O significado da arte pós-moderna, sugiro eu, é abrir amplamente o portão às artes do significado (BAUMAN, 1998:140-141).

Andreas Huyssen, em seu artigo *Mapping the Postmodern* (1984), aponta uma mudança na sensibilidade da emergente transformação cultural ocidental e a necessidade de explorar se ela havia gerado novos formatos estéticos ou apenas reciclado técnicas e estratégias do modernismo em um novo

⁶ Esse termo utilizado por Peter Bürger é sumarizado por Huyssen: “As maneiras com que o papel da arte é percebido e definido na sociedade e as maneiras nas quais a arte é produzida, comercializada, distribuída e consumida” (HUYSEN, 1984:20).

contexto cultural. O argumento de Huyssen se inicia na arte dos anos 1960 como a rejeição e crítica a uma visão codificada de modernismo. Este pós-modernismo, dos anos 1960, teria tentado revitalizar a herança das vanguardas europeias⁷ e dar um ar americano às mesmas em torno do arco Duchamp-Cage-Warhol. “Meu ponto aqui é que o pós-modernismo americano dos anos 1960 era ambos: uma vanguarda americana e o fim de jogo para o vanguardismo internacional” (HUYSEN, 1984:24). A partir dos anos 1970, teria havido uma emergência da cultura do ecleticismo, o rompimento da fronteira entre estéticas díspares ou contrárias na arte, mas a qual teria abandonado qualquer proposta de crítica, transgressão ou negação (HUYSEN, 1984:16). O que caracterizaria esse período é uma dispersão das práticas artísticas, agora, fundamentadas num arrastão às ruínas do edifício modernista “assaltando-o por ideias, pilhando seu vocabulário e suplementando-o com imagens escolhidas aleatoriamente, motivos de uma era pré-moderna e de culturas não-modernas, assim como da cultura contemporânea de massa” (HUYSEN, 1984:25). Huyssen entende esse momento da pós-modernidade da mesma forma que Lyotard, como um estágio recorrente dentro do modernismo em si.

Meu ponto principal sobre o pós-modernismo contemporâneo é que ele opera em um campo de tensão entre a tradição e a inovação, conservação e renovação, cultura de massa e arte erudita, na qual os últimos termos não mais automaticamente privilegiados sobre os primeiros; um campo de tensão, o qual não pode mais ser confinado em categorias como progresso versus reação, esquerda versus direita, presente versus passado, modernismo versus realismo, abstração versus representação, vanguarda versus *kitsch*. O fato de que tais dicotomias, as quais eram, afinal de contas, centrais nos relatos clássicos de modernismo, tenham se quebrado é parte dessa mudança que eu tenho tentado descrever [...] pós-modernismo não representa apenas uma nova crise no ciclo perpétuo da prosperidade e falência, exaustão e renovação, as quais caracterizaram a trajetória da cultura modernista. Ele representa um novo tipo de crise da própria cultura modernista em si mesma (HUYSEN, 1984:48).

Assim, o pós-modernismo não significaria o ocaso do moderno, mas uma nova luz e apropriação de suas estratégias estéticas e técnicas inserindo-as e fazendo-as funcionar em novas constelações (HUYSEN, 1984:49).

Fabbrini, em *O fim das vanguardas: da modernidade à pós-modernidade*, aborda a questão das vanguardas tardias americanas como um momento em que os artistas se orientam através da experimentação formal, mas já tendo se afastado da perspectiva revolucionária dos movimentos do início do século XX.

Na década de 70, tivemos assim uma arte de vanguarda pós-utópica, ou seja, destituída de qualquer função prospectiva, uma vez que a arte desse período não se voltava mais para o

⁷ É importante entender que tanto Bürger, Bauman, Huyssen e Fabbrini tratam todos os movimentos radicais do início de século XX e suas reformulações tardias no pós-guerra sob o termo de vanguarda, sejam elas prospectivas, retrospectivas ou extrapectivas. Em nosso trabalho essa diferença é realizada entre vanguarda, neoclassicismo e experimentalismo, como já foi apresentado. Nossa reformulação conceitual será amplamente discutida adiante no texto, nas subdivisões de experimentalismo em seu formato geral.

futuro, região do inesperado e da esperança [...] No início da década de 80, por fim, os críticos e artistas de diferentes países diagnosticaram o fim da própria ideia de vanguarda, uma vez que não identificavam no cenário cultural um novo movimento artístico internacional ou estilo moderno [...] As vanguardas foram se esgotando, ou seja, perdendo o seu ímpeto transformador [...] formas destituídas de todo poder de negatividade [...] a obra, enclausurada nas relações internas entre significante e significado teria perdido, desde então, o poder de nomear a realidade; ou seja, de apontar para o referente, entendido como o “mundo histórico” (FABBRINI, 2012:33).

Para Fabbrini, o fim das vanguardas significa o fim do sentimento do sublime, mas não necessariamente a morte da Arte como um todo, apenas da ideia de arte moderna. Não o fim da arte moderna, mas de seu ideário, “pois as efetuações artísticas do período das vanguardas, bem como as possibilidades linguísticas nelas entrevistas, estão presentes na arte atual, como destacávamos, de modo que é inadequado também por essa razão o uso do prefixo “pós” na expressão “pós-modernidade”, uma vez que ele implica mais do que um afastamento da modernidade, seu descarte” (FABBRINI, 2012:36). Fabbrini destaca que as artes do pós-guerra perdiam seu ideário de legitimação uma vez que a busca do novo se mostrava cada vez mais velha. A arte pós-moderna não mais se fundaria na busca incessante do choque e da ruptura. O público, frente à conquista da liberdade plural pós-moderna, não mais experimenta o choque das inovações artísticas. As linguagens teriam se multiplicado em uma velocidade muito mais rápida do que se pode suportar.

Como estamos vendo, entretanto, a luz não produziu *choc*, nem gerou novas convenções artísticas, no sentido *modernista*, de códigos que, rompendo com o passado artístico, ampliam o campo da percepção sensorial do observador. Este, familiarizado com as novas tecnologias em seu cotidiano, assimilou gradativamente e sem resistência, os efeitos artísticos, ainda pontuais, das novas mídias, o que não significa que eles acabem reduzidos ao *entertainment* (FABBRINI, 2012:41).

Assim, Fabbrini conclui que, com o fim da etapa das vanguardas, a arte não mais se move por princípios de evolução ou retrocesso, ela simplesmente muda, não havendo evolução estética, mas um desdobramento das linguagens. Este declínio, na verdade, seria o declínio das vanguardas, o fim da ideia da arte moderna, fundada no choque, no novo e na ruptura, e não a morte da Arte em si.

Na situação musical contemporânea, na qual todo o universo sonoro já foi liberado, todas as categorias poéticas se tornaram intercambiáveis a todas denominadas estéticas, tornando-as impuras e corruptas, na qual as limitações artísticas se tornaram arbitrarias e organizacionais de cada indivíduo artista que, em si, realiza um caminho imóvel, de manutenção de poética única, ou de constante mutação dentro das possibilidades sonoras, estabelecendo novas poéticas a cada obra, e/ou sempre emulando algum posicionamento estético passado, liquefazendo ou mesclando-os em maior ou menor grau, não há uma nova unidade estética em movimento evolutivo, o que há é uma grande estética da totalidade, na qual compositores estabelecem suas próprias regras individuais e, sem caráter global, em emulações das

vanguardas. As novas poéticas que surgem não implicam uma substituição ou inovação do pensamento estético. A contemporaneidade busca, em suas emulações, finalizar o projeto da modernidade. Práticas, como a eletroacústica, ainda se firmam em estéticas e poéticas previstas desde o início do século XX e que, agora, se fazem possíveis com o avanço tecnológico, enquanto ela adquire um formato totalizador da pluricidade estética atual. A mesma relação pode ser encontrada nos desenvolvimentos do spectralismo francês, cujo ideário é buscado em Harry Partch, Henry Cowell, Messiaen, Ligeti e Xenakis, que se traduz na obra de Grisey, Murail, Scelsi, Saariaho, Dufourt, entre outros; no experimentalismo americano, o qual se fundou em projetos artísticos dadaístas e ideários de Satie, Ives, Cowell, entre outros. Ainda, os últimos suspiros da vanguarda clássica na nova complexidade, encabeçada por Ferneyhough, culminando no desenvolvimento da modulação micrométrica de Kampela, no final da década de 1990, que é o cumprimento final dos desenvolvimentos rítmicos do ideário moderno de Cowell, Nancarrow e Carter. Essa relação pode ser explicada na expressão: “os modernistas eram mais modernos que a própria modernidade”. Assim como físicos teóricos postularam teorias que só foram passíveis de comprovação nos últimos anos com o desenvolvimento do aparato tecnológico, os postulados estéticos dos modernistas aos poucos vão encontrando sua realização em nosso tempo.

A partir da conquista da totalidade do universo sonoro pela música, não há mais um senso para o conceito de vanguarda, pois não há mais fronteiras estéticas para se romper, não há a possibilidade do novo impensado. Este novo, dos que se proclamam a vanguarda da atualidade, já foi previsto nos projetos modernos. Ele não choca o público, por esse mesmo motivo, aliado à multiplicidade corrente de poéticas sem unidade e dispersa. O novo poético já não pressupõe uma unidade cultural internacional, quando muito individual ou comunitária, ou qualquer noção evolutiva de progresso ou regresso. Ele, portanto, não se estabelece como verdade ou caminho futuro a ser trilhado nem pressupõe escola. Não há terreno novo sendo desbravado, há apenas o reconhecimento de um terreno já dominado, o total sonoro com seus sincretismos e pontilhismos estético-temporais. Todos os elementos categorizantes da vanguarda já não se encontram ativos.

Ainda que novas poéticas sejam desenvolvidas com o avanço da tecnologia, elas apenas assumem sua prerrogativa de tornar possível o que antes era impossível tecnicamente dentro de uma estética que já foi há muito conquistada. Se, por um lado, podemos ver a história da música tonal como uma linha evolutiva, a qual se rompe, no fim do século XIX, e se transforma em uma árvore filogenética darwiniana de estéticas na modernidade, as criações artísticas contemporâneas são melhor representadas pelo movimento browniano dentro de uma estética da totalidade, sem a existência do para frente ou para trás evolutivo, e qualquer restrição estética é uma escolha emulatória ou liquidificadora desse passado. Esta última metáfora é brilhantemente elaborada por Bauman, amparado por Leonard B. Meyer, sugerindo que “as artes contemporâneas tinham atingido um estado de constância e mutabilidade, uma espécie de móvel estagnação (ele chamava essa condição de “estase”): toda unidade isolada está em movimento, mas há pouca lógica nesse mover-se para frente e para trás: mudanças fragmentárias não

indicam corrente unificada; e a totalidade não sairá de onde está” (BAUMAN, 1998:122). Cada compositor realiza seu progresso dentro do plano total sonoro, baseando suas escolhas poéticas em decisões arbitrárias, emulativas ou liquidificantes, mas de forma individual ou comunitária, sem apontar para uma direção unificada e global. Dentro disto, o total sonoro conquistado continua disponível a todo compositor.

Não havendo uma vanguarda, neste senso, não há também uma oposição experimental estrita em curso. O único caminho restante para falarmos de um experimentalismo estrito na atualidade seria a completa ausência do som como um todo, um alheamento utópico de todo o universo sonoro, o qual é impossível à condição humana, como outrora constatado por Cage na câmara anecóica. A condição contemporânea também refletiu a fragilidade do conceito de experimentalismo, aos poucos sendo incorporado poeticamente pela vanguarda, restringindo seu campo de ação até à destruição de seu nêmesis na pós-modernidade que significava, conseqüentemente, sua própria destruição. Desta forma, pode-se conservar o pensamento de oposição entre vanguarda e experimental na atualidade apenas como uma referência anacrônica a poéticas respectivas de cada proposta estética em seu tempo atuante, de meados do século XX. Isto seria uma forma de entendermos e categorizar poéticas com base em sua origem, como quem olha por uma lente para um mundo congelado do passado e tenta fazer uma correspondência por porcentagem estética de uma obra atual ao tentar imortalizar poéticas ao experimentalismo, poéticas que historicamente pertenceram à égide e, associadas a ela, tornaram-se um falso sinônimo, muito embora o conceito nunca tenha tido prerrogativas poéticas. É agir, ao menos em termos de categorização, como se os ditames de meados do século XX ainda fossem atuais e válidos. Tais modos de radicalismo – experimentalismo, neoclassicismo e vanguarda –, foram absorvidos no todo da tradição da música ocidental. Não há mais razão de utilizá-los se não como essa forma de referência anacrônica a fins de categorização formal de poéticas e localização do ponto temporal que, determinado indivíduo ou obra, ocupa dentro do plano total sonoro – a partir de suas escolhas arbitrárias e/ou emulativas e liquidificantes do projeto moderno – com o intuito musicológico e analítico da trajetória browniana dos indivíduos compositores⁸.

Um exemplo desse modo contemporâneo de pensar a música pode ser encontrado no grupo brasileiro Música Nova. Longe dos regimentos da tradição europeia que se dividia entre neoclassicismo e vanguarda e não sendo parte primária do processo de ascensão do experimentalismo estadunidense, Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e demais membros não sentiam a necessidade ou obrigação de adesão a nenhum dos três modos de radicalismo. Desta forma, o grupo, sem sentimento de incumbência para com qualquer estética ocidental europeia ou estadunidense e incrédulo do passado nacionalista brasileiro, se encontrava livre para transitar livremente dentro do total sonoro da música

⁸ Um exemplo corrente da utilidade dessa prática de referência anacrônica pode ser encontrado nas referências de categorização da música eletroacústica como mais próxima à corrente concreta ou à eletrônica com o intuito de facilitar a compreensão de processos técnicos específicos, mas cuja divisão estética já foi há muito diluída.

ocidental, tomando todos os elementos estéticos desse mundo moderno para si. Logo, em 1963, vemos na abertura do manifesto Música Nova esse reconhecimento do fim dos conceitos estéticos modernos e adesão do mundo contemporâneo: “música nova: compromisso total com o mundo contemporâneo: desenvolvimento interno da linguagem musical (impressionismo, politonalismo, atonalismo, músicas experimentais, serialismo, processos fono-mecânicos e eletro-acústicos em geral), com a contribuição de debussy, ravel, stravinsky, schoenberg, webern, varèse, messiaen, schaeffer, cage, boulez, stockhausen (NOVA, 2020). Esta posição do grupo também se coadunava com o compromisso contemporâneo de finalizar o projeto moderno, através do desenvolvimento tecnológico, ao destacar um “levantamento do passado musical à base dos novos conhecimentos do homem”. O grupo, identificando um caráter provinciano no nacionalismo musical brasileiro, naquilo que chamaram de “condição de subordinação semi-colonial”, passa a pregar um modo contemporâneo de libertar a produção musical dos entraves estéticos dos conceitos modernos que “cristalizaram um passado cultural imediato alheio à realidade global” (NOVA, 2020) e a aderir a uma livre fruição estético-poética dentro do total sonoro da música ocidental.

Ao contrário de Piekut, que, ao constatar a impureza do termo experimental, no adentrar da contemporaneidade, reconhecendo que talvez nunca tivéssemos o sido, decidiu por adotar o sincretismo estético, sob a noção do abandono do limite do limite, sob o signo do experimentalismo, nós optamos pela inviabilização sincrônica do termo estrito na atualidade frente aos argumentos já apresentados. Da mesma forma, Piekut busca a absorção de artistas experimentais marginais, pertencentes a outros sistemas que não ao da música erudita ocidental, sob sua concepção de experimentalismo diverso. No entanto, este novo agrupamento de Piekut traz apenas mais confusão ao termo do que de fato um esclarecimento. Embora a ideia de legitimação de compositores pertencentes a minorias sociais através da absorção dos mesmos dentro da história do experimentalismo seja justa e válida, é indubitável que tais compositores atuaram e responderam a outro contexto cultural. Conforme mencionado anteriormente, o experimentalismo estrito corresponde ao processo de negação do *status quo* e da noção institucionalizada de música dentro da tradição de música de concerto ocidental. Logo, historicamente, o termo se tornou sinônimo específico do agrupamento de compositores antivanguardistas estadunidenses da segunda metade do século XX, John Cage, Morton Feldman, Earle Brown, La Monte Young, Christian Wolff e seus círculos. As práticas que Piekut tenta adicionar ao conceito de experimentalismo acabam por pertencer a diferentes contextos culturais e, embora sejam, de fato, experimentais, seu ato de negação não se refere à música de concerto ocidental. Portanto, uma das alternativas que propomos para tratar esses contextos, nos quais possuímos uma presença do conceito geral de experimentalismo se dá na noção do **experimentalismo paralelo**, i.e., todo ato composicional que resulte na negação de uma noção institucionalizada de música e ao *status quo* de um contexto cultural dominante que não seja o da música erudita ocidental.

O experimentalismo paralelo pode se delinear de diversas formas, conforme já demonstramos em alguns exemplos. Porém como forma de exemplificar algumas dessas possibilidades realizaremos algumas breves abordagens de diferentes formas de manifestação desse conceito. Uma das mais comuns seria dentro do contexto da música popular. No Brasil, há dois grandes exemplos que podemos citar: a atividade musical de Rogério Skylab, no Rio de Janeiro, e a Vanguarda Paulistana, em São Paulo. Skylab que, insatisfeito com o contexto da música popular dos anos 1970 e 1980, relatou em uma entrevista a natureza do seu posicionamento contrário ao *status quo* e à sua definição padronizada de música popular:

Por que que eu fiz exatamente aquilo naquele primeiro momento? É porque eu estava começando na música e eu achava a música popular tão chata. Chata, brega e muito politicamente correta, muito limpinha, sabe? E isso foi principalmente na década de 70 [...] Década de 70 foi uma merda e eu vivi muito isso. Quando eu pensei assim: “vou fazer música”, eu vou é botar pra arrebentar [...] aquele pessoal da MPB, eu achava aquilo uma merda, eu entrei pisando, pisoteando mesmo, eu entrei pra arrebentar com a coisa. Então, eu acho que essas músicas, elas tinham muito mais a ver com a história da música popular brasileira, com a qual eu discordava, do que com as minhas posturas políticas (SKYLAB, 2020).

A partir desse posicionamento, Skylab, gravando seus discos de forma independente, negados pelas grandes gravadoras dominantes do mercado, desenvolveu uma série de músicas experimentais adquirindo modesta notoriedade no submundo da música experimental popular brasileira desde seu primeiro álbum da série denominada Skylab, I ao X. Sua canção mais emblemática, *Matador de Passarinhos*, em si era uma resposta à banalidade da canção brasileira como um todo e, especificamente, a *Passaredo* de Chico Buarque e Francis Hime; seguido de canções descrevendo esquartejamentos como *Moto-serra*, uma provocação de resposta ao movimento feminista, que enxergava uma ode à violência de gênero em suas músicas; *Matadouro das almas*, uma provocação às sociedades protetoras dos animais; *Jesus*, uma provocação à sociedade religiosa, canções repletas de humor crítico às práticas tradicionais do mercado popular; *Você vai continuar fazendo música?*, uma crítica às gravadoras que mantinham as portas fechadas aos músicos que não se acomodavam às exigências do mercado; *Samba de uma nota só ao contrário*, referência crítica à falta de refinamento tímbrico de *Samba de uma nota só*, de Tom Jobim; *Quanto pior melhor*, de 2006, uma referência crítica a certo tipo de brasilidade em *Você já foi à Bahia?* de Dorival Caymmi e à reutilização do termo por Lenine em *Lá e Cá*; o uso contínuo de turpilóquios em ataques à sociedade, à política e ao cenário musical brasileiro com temáticas escatológicas, violentas e necróticas consideradas inadequadas ao mercado da música popular, além da implementação de experiências sonoras advindas do *noise*, do experimentalismo estrito, da vanguarda e de experiências eletroacústicas de estúdio em álbuns como *Skylab* (2017) e em canções como *Samba isquemia noise*, as quais não são práticas presentes no contexto dominante da música popular. De fato, a prática de Rogério Skylab se configura nessa luta contínua ao *status quo* institucionalizado da música popular e mantido pelas gravadoras e instituições midiáticas. Portanto, sua prática está definitivamente de acordo com o conceito geral de experimentalismo, mas se

configurando em uma forma paralela, uma vez que não responde ao contexto da música de concerto ocidental dos antvanguardistas estadunidenses, sua forma estrita, que, como lembrado pelo próprio Skylab, em seu álbum *Skylab VI*, através de uma canção, *Isto não é John Cage*.

Caso similar é o contexto da Vanguarda Paulistana. Nomeada de forma equívoca por jornalistas, ao identificarem que alguns dos participantes eram membros da Escola de Comunicação e Artes da USP e estudantes de música erudita de vanguarda, ela não se portava como uma vanguarda dentro do contexto da música popular e os próprios músicos não se identificavam dessa forma (FENERICK, 2007:2), como explicou Luiz Tatit, do grupo Rumo, ao *Correio Braziliense*: “Essa ponte foi feita imediatamente, eles nos rotularam assim. Não gostávamos muito da denominação porque já estava desgastada. Ao mesmo tempo, a gente assumia que estava propondo uma nova maneira de compor. As músicas eram diferentes, estranhas, esquisitas e engraçadas. Não era algo que se tocava nas rádios” (TATIT, 2015). O movimento, como um todo, não havia uma unidade, o que aglomerava grupos marginais distintos, como *Língua de Trapo*, *Rumo*, *Premeditando o Breque*, *Arrigo Barnabé*, era a inadequação de sua música aos padrões do rádio e da TV e a renúncia de reconhecimento pelas gravadoras, levando-os a uma produção independente. “Assim, embora muito diferentes entre si, ao menos em um aspecto as diversas propostas estéticas dos integrantes da chamada Vanguarda Paulista convergem e encontram uma consonância radical: o ponto de vista crítico em relação ao grande mercado da música, uma vez que sempre o olharam de fora” (FENERICK, 2007:3). O agrupamento era formado por compositores que desempenhavam práticas musicais opostas às noções institucionalizadas de música popular e mantida pelos agentes reguladores. Nesse entendimento, ele se trata de um experimentalismo paralelo. No entanto, dada a quantidade de diferentes práticas presente nos músicos que frequentavam o Teatro Lira Paulistana e a trajetória histórica deste agrupamento, na qual alguns compositores acabaram por serem incorporados às gravadoras e ao mercado dominante, tratemos apenas do caso de Arrigo Barnabé como ilustração. Barnabé nos permite entender uma relação complexa sobre a necessidade da categoria de experimentalismo paralelo e a independência da poética em relação ao contexto estético. O que Arrigo Barnabé incorporou, em uma primeira instância, com seu histórico álbum *Clara Crocodilo* (1980), marco inicial da vanguarda paulista, na música popular, foi a utilização de poéticas composicionais que, naquele momento, pertenciam à vanguarda da música erudita ocidental. Embora a utilização do método dodecafônico, do serialismo, do atonalismo livre, canto-falado, narração, ritmos e fórmulas de compasso complexas, recursos eletroacústicos, instrumentação orquestral insólita, entre outras, sejam poéticas historicamente associadas à vanguarda erudita, no contexto da música popular, elas passam a responder a outro contexto cultural, no qual elas possuem aspecto opositivo à noção dominante, um experimentalismo paralelo. Barnabé continuou a incorporação dessas poéticas à música popular em *Tubarões Voadores* (1984), e mesmo em álbuns mais recentes em parceria com Tatit e Livia Nestrovski, como *De nada mais a algo além* (2014). Dentro deste formato, mas em obras pontuais, também poderíamos citar a canção *De Conversa/Cravo e Canela* do álbum *Araçá Azul* (1972), de Caetano Veloso, o qual introduz recursos advindos da música

concreta, ou ainda, a canção *Revolution n°9* do *White Album* (1968), dos *Beatles*, que introduz práticas da música eletroacústica ao contexto popular, soando mesmo de forma similar ao que viria a ser o *Roaratorio* (1979), de John Cage. Dentro do contexto da música popular ainda poderíamos mencionar boa parte da obra de Hermeto Pascoal ou boa parte da obra de Frank Zappa, ou o próprio *Free Jazz* ou *New Thing*, de Dizzie Gillespie, John Coltrane, Rashied Ali, que Piekut trata em seu trabalho (PIEKUT, 2008:185-286) entre outros inúmeros grupos, agrupamentos ou indivíduos que possam ter desempenhado esse papel experimental dentro de seu contexto. Um desses agrupamentos que ainda nos vale mencionar é o RIO, *Rock in Opposition*, cujo nome já é mais do que representativo. O movimento surge de um coletivo de grupos, no final dos anos 1970, que se une em oposição ao mercado da música e seus representantes que se negavam em gravar suas obras. O próprio *slogan* do movimento era “A música que as gravadoras não querem que vocês ouçam”. Dentre os grupos, podemos destacar dois mais emblemáticos, cada um pertencente a um momento do agrupamento: Henry Cow, formado em 1968, na Inglaterra, sobre o qual Benjamin Piekut publicou recentemente um livro sobre a trajetória do grupo, *Henry Cow: The World is a Problem* (2019), o qual possui poéticas relacionadas ao *Free Jazz*, minimalismo, poéticas pertencente à vanguarda e experimentalismo erudito entre outras incorporações variadas; e *Art Zoyd*, formado em 1969, na França, com poéticas relacionadas ao *Free Jazz*, minimalismo, longas incursões nas poéticas eruditas e na utilização de recursos eletroacústicos.

Há ainda a possibilidade de identificarmos experimentalismos paralelos dentro do próprio contexto da música erudita ocidental, mas não correspondente à corrente estrita dos Estados Unidos, como é o caso do movimento alemão *aDevantgarde*. O nome é uma combinação do termo *avantgarde* com a palavra *devant*, implicando que o grupo estaria de frente, batendo de frente, com a vanguarda alemã. O movimento foi criado Sandeep Bhagwati, Moritz Eggert e Wilhelm Killmayer, em Munique, no ano de 1991. A ideia do movimento era fornecer um novo campo de atuação para compositores que não se encaixavam e desejavam romper com o esquema dominante da tradição serialista regida pela escola de Darmstadt e liderada por figuras influentes, como Karlheinz Stockhausen e Pierre Boulez. Desde sua criação, o movimento realiza festivais bienais alternativos em Munique que oferecem um espaço para novos compositores sem imposições ou restrições poéticas⁹. Neste sentido, sua atitude de criar um espaço em oposição à prática serialista dominante no contexto da vanguarda alemã, sua oposição àquela noção institucionalizada de música e aos mecanismos regentes e, sua separação do formato estrito dos antivanguardistas estadunidenses, o configura como um agrupamento de acordo com o conceito apresentado.

Da mesma forma que a música popular, poderíamos estender o conceito de experimentalismo paralelo para tratar de estéticas opositivas inseridas em outras culturas que não a ocidental, e.g., práticas inconformes ao *status quo* da música Indiana, Chinesa etc., cada uma vista e analisada dentro de seu

⁹ Site do movimento e do festival – <www.adevantgarde.de>.

próprio contexto e implicações estéticas, ou ainda, prevemos a possibilidade de aplicação do conceito para a melhor compreensão de agentes destoantes à regra em estudos de etnomusicologia sobre a música de povos indígenas ou exteriores às influências da globalização. Por último, reconhecemos ainda a possibilidade do **microexperimentalismo**, referente ao contexto e não ao valor, ao se tratar da análise de manifestações insólitas à prática comum de um ambiente específico, e.g., a cultura dominante dentro de uma universidade, dentro de um agrupamento de compositores, dentro de um movimento cultural, em uma cidade, escola de samba etc. A compreensão do experimentalismo paralelo, para o estudo das práticas experimentais não pertencentes à corrente estrita, é uma ferramenta essencial de análise do experimentalismo que compreenda a segunda metade do século XX e sendo ainda mais útil que a ideia de um experimentalismo estrito ao adentrarmos à contemporaneidade frente ao fenômeno do fim das vanguardas supramencionado.

Cabe, por fim, focarmos sobre o formato *avant la lettre* do experimentalismo geral, i.e., aquele correspondente às práticas anteriores à existência do termo, e a justificativa da necessidade de sua diferenciação para com o contexto referente ao formato estrito. Ainda, tornar possível a compreensão de como se deu a construção, o período de gestação, durante o nascimento do mundo moderno e a desvinculação da prática comum da música ocidental, que tornou possível o nascimento pleno da estética experimental, em um ambiente hábil e frutífero, no decorrer da segunda metade do século XX. Para isto, é importante que demonstremos de forma analítica a sua efetividade através da exemplificação. Apresentaremos quatro exemplos: dois movimentos artísticos plurais e dois compositores atuantes na primeira metade do século XX. Assim, poderemos compreender de que forma o conceito geral de experimentalismo é atuante em determinadas práticas anteriores ao experimentalismo estrito antivanguardista estadunidense e a implicação de sua atribuição a determinadas práticas.

Inicialmente podemos citar o caso das conhecidas vanguardas europeias. Normalmente, sob este nome, entendemos uma série de movimentos efervescentes que apareceram nas primeiras décadas do século XX, em particular na França e Itália, como o futurismo, dadaísmo, surrealismo, cubismo etc. Porém, alguns deles não são, efetivamente, movimentos de vanguarda. Tomemos como nosso primeiro exemplo o futurismo italiano. Em 20 de fevereiro de 1909, Filippo Marinetti publicou no jornal parisiense *Le Figaro* o seu *Manifeste du Futurisme*. No decorrer da apresentação e dos onze pontos iniciais, Marinetti exalta a modernidade com a “boa lama das usinas, cheias de resíduos de metais, de suores inúteis e de fulgens celestes” (MARINETTI, 1909:1), e, ao nosso exemplo, nos cabe citar dois pontos do manifesto: “8. [...] Que bem faria olharmos para trás de nós, quando devemos arrombar as portas misteriosas do impossível? [...] 10. Nós queremos demolir os museus, as bibliotecas, combater o moralismo, o feminismo e todas formas de covardia oportunistas e utilitárias” (MARINETTI, 1909:1). Marinetti queria substituir a imobilidade pensativa, os sonhos e êxtases românticos e clássicos por uma linguagem agressiva, móvel, veloz, de insônia febril, violenta, cruel e repleta de injustiça.

O poeta continua seu manifesto emanando um grandiloquente desprezo pela tradição. Comparando os museus a cemitérios, condenando a apreciação exacerbada do passado e a prática de visita a museus, bibliotecas e academias como ruinosas para o artista, o fundador do movimento futurista clamava mesmo pela destruição deste passado para que a arte pudesse encontrar o seu novo caminho.

Museus: cemitérios! [...] Admirar um quadro antigo é derramar nossa sensibilidade em uma urna funerária em vez de lançá-la adiante em jatos violentos de criação e de ação. Vocês querem, portanto, desperdiçar, desta forma, suas melhores forças em uma admiração inútil do passado, da qual você sairá inevitavelmente esgotado, diminuído, pisoteado? [...] Mas nós não o queremos [o passado], nós, os jovens, os fortes e vivazes futuristas! [...] E, portanto, ponham fogo nas estantes das bibliotecas! Desviem o curso dos canais para inundar as galerias dos museus! [...] Minem os fundamentos das cidades veneráveis [...] Mas nós não estaremos lá [na academia] [...] Suas objeções? Basta! Basta! Eu as conheço! Estão claras! Nós sabemos bem o que nossa bela e falsa inteligência nos afirma. Nós não somos nada, eles dizem, além do resumo e do prolongamento de nossos ancestrais. – Talvez! Que seja!... O que nos importa?... Mas nós não queremos ouvir! Tomem cuidado ao repetir essas palavras infames! (MARINETTI, 1909:1).

Estes excertos do manifesto de Marinetti relatam de maneira clara, e sem nenhum respaldo para dúvidas, a intenção de negação total da tradição e a rejeição às instituições acadêmicas e sagradas da arte anterior ao manifesto. O escritor não apenas exprime sua objeção à tradição como realiza um chamado para a destruição material dela, a eliminação de toda arte passada para que se abrisse o caminho para uma arte nova. Sua crítica vem de encontro ao ensino acadêmico das artes clássicas, visto como vão e como um desperdício da energia criadora. O futurismo se localizaria fora da academia. Marinetti chega mesmo a antever a objeção em defesa da tradição, a ideia vanguardista de que tudo progride de forma evolutiva e contínua da tradição, o que, para os futuristas, se tratava apenas de um discurso infame e de falsa inteligência. Portanto, ao observarmos esta posição estética do manifesto futurista, recai-nos imediatamente a completa incongruência ao nomeá-lo como uma vanguarda europeia, uma vez que o conceito de vanguarda é completamente inadequado à proposta estética futurista. O futurismo não está se propondo a alargar as fronteiras da tradição e estabelecer um caminho que será trilhado pela prática comum futura, pelo contrário, ele a nega. Sua rejeição a uma noção institucionalizada de arte, ao *status quo* e às academias reguladoras e mantenedoras da rigidez pedagógica revelam o caráter fundamentalmente experimental do futurismo.

Observando, ainda, o braço musical do manifesto, podemos ter mais confirmações claras desta hipótese nos dois manifestos de Balila Pratella. O compositor descreve o ambiente musical italiano como repleto de mediocridade intelectual, baixeza mercantil, misoneísmo e de grande inferioridade em relação aos outros países que já teriam seus representantes na inovação da linguagem musical. Pratella denuncia a academia, os conservatórios e escolas italianas, que seriam “viveiros da impotência, mestres e professores, ilustres deficiências, perpetuando o tradicionalismo e combatendo qualquer esforço para

alargar o campo musical” (PRATELLA, 1994^b:49). Assim, os jovens talentosos eram desperdiçados sob a influência da academia e do mercado editorial, que os punha a repetir as formas operísticas de Giacomo Puccini e Umberto Giordano. Além disso, eram-lhes aplicadas as estratégias disciplinadoras próprias do cânone, como o descarte de “qualquer obra que por acaso ultrapassasse a mediocridade; com o monopólio a disseminar, sua mercadoria a explorar e seu campo de ação a ser defendido de qualquer temida tentativa de rebelião” (PRATELLA, 1994^b:50-51). Pratella declara um futurismo em “guerra inexorável à doutrina, ao indivíduo e à obra que repita, prolongue ou exalte o passado a detrimento do futuro” (PRATELLA, 1994^b:51) e faz questão de se considerar “livre de qualquer vínculo com a tradição” (PRATELLA, 1994^b:51). Por fim, Pratella conclui seu manifesto com diretrizes a serem seguidas: o abandono dos liceus, conservatórios e academias musicais; desprezo aos críticos; não participação em competições musicais; ficar distante dos ambientes comerciais e acadêmicos; liberar-se de qualquer imitação ou influência do passado e a

provocar no público uma hostilidade sempre crescente contrária à exumação de obras velhas que impedem a aparição dos mestres inovadores, e, ao invés disto, apoiar e exaltar tudo que em música aparente original e revolucionário, considerando uma honra a injúria e ironia dos moribundos e oportunistas (PRATELLA, 1994^b:53).

A descrição poética desta música futurista, publicada em um manifesto técnico, em 29 de março de 1911, no entanto, deixa um pouco a desejar ou, ao menos, não se coaduna muito bem com as intenções do manifesto inicial. Sua proposta consistia na libertação das escalas em um “único modo harmônico e atonal de escala cromática”, da polirritmia e da experimentação orquestral (PRATELLA, 1994^a:55). Essa música proposta por Pratella se assemelha muito em conceitos estéticos àquela produzida pela 2ª Escola de Viena, atonalismo livre ou pantonalismo. Muito embora seja provável que Pratella desconhecasse o trabalho de Schoenberg e de seus alunos, já que ele não o cita no primeiro manifesto, no qual ele nomeia alguns dos inovadores alemães, a ideia de realização técnica dessa música futurista, ao menos neste momento inicial, não é tão desconectada da tradição como se propõe a ser. O que irá transformar a linguagem musical futurista e libertá-la de vez das raízes e dos esgares da tradição será a interpretação de Luigi Russolo do último parágrafo do manifesto técnico de Pratella¹⁰. Luigi Russolo (1885-1947), pintor futurista, se atentará ao fato de que uma arte não seria completamente livre enquanto restringisse seu conteúdo apenas aos sons ditos “musicais”, portanto, Russolo, em uma carta direcionada a Pratella, em 1913, escreve *L'Arte dei Rumori*. Neste famigerado ensaio, o pintor remonta as origens da música através do ruído e faz um traçado da evolução musical, desde o domínio da pureza do som à complexidade da

¹⁰ “Trazer à música todas as novas ações da natureza, sempre domada diferentemente pelo homem por virtude de suas constantes descobertas científicas. Dar a alma musical das multidões, dos grandes canteiros industriais, dos trens, dos transatlânticos, dos navios encouraçados, dos automóveis e dos aviões. Adicionar aos grandes temas centrais do poema musical o domínio da máquina e do reino vitorioso da Eletricidade” (PRATELLA, 1994^a:59).

harmonia, que, ficando cada vez mais complicada, voltava, através de “amálgamas de sons mais dissonantes, mais estranhos e mais ásperos ao ouvido, a se aproximar do som-ruído” (RUSSOLO, 1994:92-93). Esta evolução da música seria paralela à evolução da tecnologia e das máquinas, justificando sua ideia de que a presença exacerbada de ruídos no dia a dia criou “tanta variedade e concorrência de ruídos, que o som puro, em sua exiguidade e monotonia, não suscita mais emoção” (RUSSOLO, 1994:93). Russolo viu a limitação do som-musical, que contava com uma baixíssima quantidade de variação de timbres, ilustrada pelo limitado número de instrumentos existentes. Desta forma, ele afirmava ser “necessário romper com este círculo restrito de sons puros e conquistar a variedade infinita dos ‘sons-ruídos’” (RUSSOLO, 1994:94). Incorporando a ideia de negação do passado do movimento, Russolo declara que, apesar de amar profundamente a música dos grandes mestres, estava farto da mesma e tinha mais prazer em combinar os ruídos das máquinas modernas do que em reouvir uma *Heróica* ou *Pastoral* de Beethoven. Embora Russolo reconheça ao final do ensaio uma suposta incompetência musical e deixe nas mãos de Pratella a execução do projeto, é ele mesmo, ao lado de Ugo Piatti e de seu irmão Antonio Russolo, quem desenvolverá esta arte – talvez por uma possível negação de Pratella, que via o progresso da música em vias não tão experimentais. Assim, eles constroem

[...] uma série de “intonarumori” (entoadores de ruídos), engenhocas mecânicas destinadas a produzir uma variedade de estampidos, estalos, roncões, rangidos e zumbidos. Elas foram apresentadas na Itália e em Londres antes da guerra, mas só depois de introduzidas em Paris seriam realmente levadas a sério [...]. Ele deu prosseguimento a suas experiências até aproximadamente 1930, mas acabou por perder o interesse e abandonou as máquinas em Paris, onde foram destruídas durante a Segunda Guerra Mundial (GRIFFITHS, 2011:99).

Embora os concertos fossem mais demonstrações dos instrumentos de ruído, Antonio Russolo produziu duas gravações de peças que mesclavam instrumentos tradicionais e os *intonarumori*, *Corale* e *Serenata*, em 1921, entre outras peças reconstruídas, como *Risveglio di una città* e *La Pioggia*.

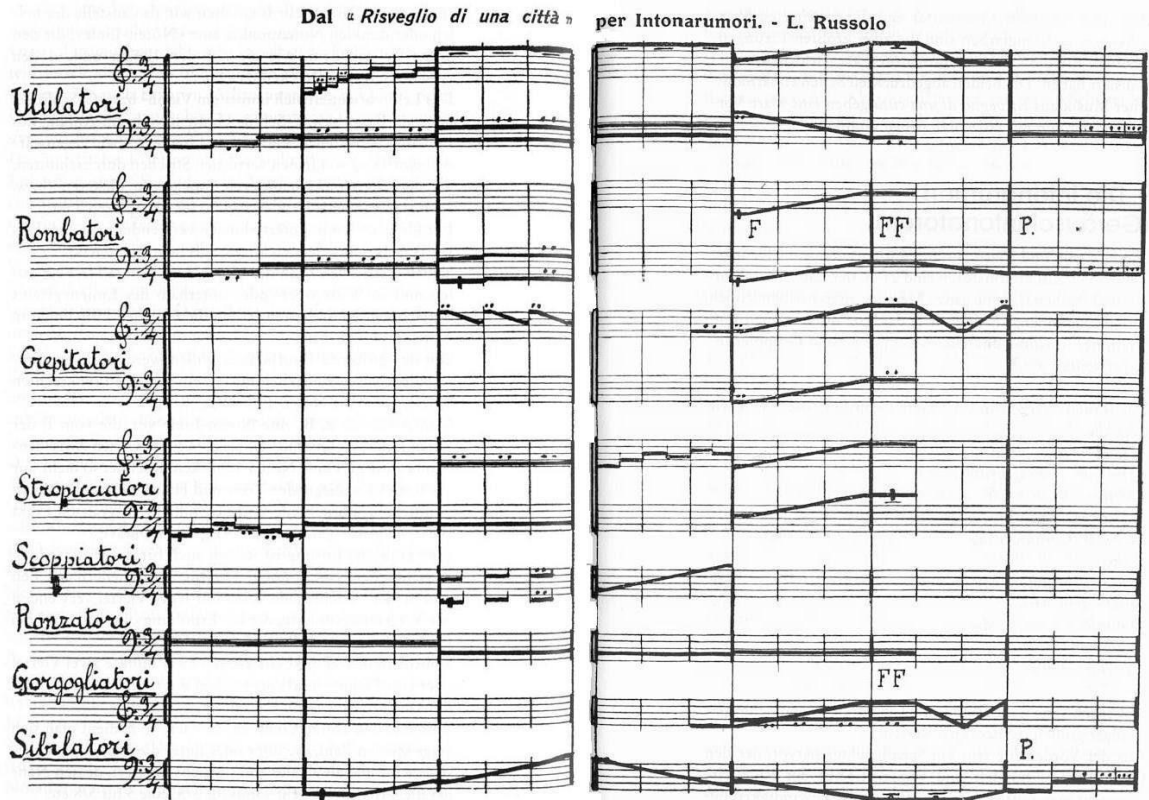


Figura 1 - Primeiras duas páginas de *Risveglio di una città*, de Luigi Russolo.

A questão é que a música dos irmãos Russolo e boa parte dos experimentos sonoros do movimento futurista foram frequentemente vistos como se fossem estudos e exercícios com o novo material sonoro e, portanto, tendo uma maior validade histórica do que estética. Esta visão é gerada através de uma abordagem do movimento como sendo uma vanguarda, dentro da qual seu aspecto seria ainda primário e incompleto. Isto implica que tais obras passaram por um processo analítico equivocado. Uma vez que a música experimental exige novos métodos de análise e de compreensão do fazer musical, o movimento futurista, como um experimentalismo *avant la lettre*, deve ser revisitado sob esta nova ótica e analisado com ferramentas próprias à sua proposta para que, assim, tenhamos uma melhor compreensão poética da música futurista.

O segundo movimento plural, no qual podemos apontar este aspecto e que tomaremos como exemplo, é o dadaísmo. Fundado por Tristan Tzara, em 14 de julho de 1916, em Zurique, e reiterado em 23 de março de 1918, também em Zurique, o dadaísmo, ou simplesmente Dada, clamava que a arte não era séria. Contrariamente às chuvas de manifestos que percorriam a Europa no início do século XX, o Dada ironizava afirmando que “Para lançar um manifesto é preciso querer: A.B.C., disparar contra 1.2.3., enervar-se e aguçar as asas para conquistar e espalhar pequenos e grandes a.b.c., assinar, gritar, jurar, arranjar a prosa segundo uma forma de evidência absoluta, irrefutável” (TZARA, 1987:11). Não obstante, Tzara continua:

Escrevo um manifesto e não quero nada, digo, contudo, certas coisas e sou por princípio contra manifestos, tal como sou contra os princípios [...] Escrevo este manifesto para mostrar que as ações opostas podem ser feitas conjuntamente, numa só respiração fresca; sou contra a ação, pela contradição contínua, também sou pela afirmação, não sou nem a favor nem contra e não explico, porque odeio o bom senso (TZARA, 1987:11-12).

A ideia de um manifesto antimanifesto, a defesa de que nada é defensável, esta contradição contínua, a ausência de interesse em manifestar uma proposta artística, estabelecer uma teoria, escola ou em atacar outros movimentos – ainda que isso ocorra em certos momentos – e a ausência de lógica e explicação das ações que cumulam no absurdo são características marcantes da identidade Dada. O próprio nome do movimento, como o próprio autor afirma, “não significa nada”. Suas afirmações seguem: “A obra de arte não deve ser a beleza em si mesmo, porque ela morreu [...]. Uma obra de arte nunca é bela, por decreto, objetivamente, para toda a gente. A crítica é, portanto, inútil” (TZARA, 1987:12). Em um só momento, o Dada quebra com três grandes pilares da tradição, a seriedade, “a arte não é séria”¹¹, o belo, “uma obra de arte nunca é bela”¹², e a inteligibilidade “uma obra compreensível é produto de jornalista”¹³ e, ainda, ataca a instituição canônica da crítica. Tzara, dando prosseguimento ao seu discurso contrário às estruturas tradicionais de manifesto, não tenta abarcar seguidores de seus ideais, mas conservar a liberdade de cada artista o fazer à sua maneira, prezando pela necessidade de independência e pela manutenção de uma desconfiança frente à comunidade. “Não reconhecemos teoria nenhuma. Estamos fartos das academias cubistas e futuristas: laboratórios de ideias formais” (TZARA, 1987:13). Prosseguindo, o Dada se apresenta como um movimento contrário a teorias e noções de artes institucionalizadas e dissidente opositivo das academias e de seus métodos de criação padronizados de ideias artísticas. O desprezo pela crítica e ao cânone é estendido pelo desprezo à academia. Entre críticas ao futurismo e ao cubismo, Tzara menciona, sobre o Dada, que “a única coisa que nos liga ao passado é o contraste” (TZARA, 1987:14), demonstrando a posição de distinção e contenda do movimento para com a tradição. Por fim, o último descarte, realizado pelo movimento Dada, é o da linguagem, Tzara declara ser “contra os sistemas, o mais aceitável dos sistemas é o de, por princípio, não ter nenhum”

¹¹ Apontada como necessária, desde a *Crítica do Juízo* de Kant, que afirma que o objeto da arte bela “sempre tem que mostrar em si alguma dignidade e por isso requer uma certa seriedade na apresentação, assim como o gosto no ajuizamento” (KANT, 2005:181). Isto pode ser exemplificado na exclusão das obras de arte humorísticas do cânone representativo e nas denominações frequentemente encontradas: Arte Séria, Alta Arte, Arte Clássica, Arte Erudita etc.

¹² A própria denominação Belas Artes já é representativa da importância do belo para a arte da tradição, sendo o belo, o elemento inicial de distinção das artes, as quais conhecemos hoje, para as artes mecânicas úteis (medicina, artesanato etc.) ou agradáveis (humor).

¹³ Com a chegada do século XX, a inteligibilidade se mostrará cada vez mais forte. Schoenberg, um dos grandes nomes da tradição musical, afirmou que “o real propósito da construção musical não é a beleza, mas a inteligibilidade” (SCHOENBERG, 2012:51), embora sua ideia relegasse a beleza a uma segunda importância, ela não era abolida. A questão surgiu, provavelmente, como forma de defesa das contínuas acusações que Schoenberg recebia acerca de sua música como sendo “feia”, as quais o mesmo julgava como uma impropriedade e parcialidade sem o fundamento da crítica. Outro grande artista, próximo a Schoenberg, Kandinsky, também se voltou, no mesmo período, a questões estruturais da linguagem da pintura, prescindindo da inteligibilidade à beleza.

(TZARA, 1987:16)¹⁴. Clamando que a lógica é sempre falsa e uma complicação, Tzara preza pelo absurdo que trespassa todo seu texto repleto de comparações e exemplificações esdrúxulas e inimagináveis, finalizando-o com algumas máximas:

Abolição da lógica, a dança dos impotentes da criação: DADA; de todas as hierarquias e equações sociais instaladas pelos nossos lacaios com vista aos valores: DADA; [...] abolição da memória: DADA; abolição da arqueologia: DADA; abolição dos profetas: DADA; abolição do futuro: DADA; [...] Liberdade: DADA DADA DADA, rugido das dores crispadas, abraço dos contrários e de todas as contradições, dos grotescos, das inconsequências: A VIDA (TZARA, 1987:19).

Através do Dada, a lógica é vista como um impedimento da espontaneidade e do ímpeto criativo do artista, um freio à verve, a qual, quando em falta, seria substituída pelo pensamento lógico, formal, teórico e acadêmico¹⁵. O Dada, ao abolir a memória e a arqueologia, realiza uma oposição similar à do futurismo, abrindo mão da tradição, ignorando o passado artístico e recomeçando a construção da arte do zero. Ao abolir os profetas, ele ataca o cânone e a típica prática da história da arte de construir narrativas sobre os grandes “gênios” da pintura, da música etc., e, ao abolir o futuro, o próprio Dada se nega como movimento, prezando pelo instante e se eximindo da possibilidade de criar uma escola artística dadaísta. Esta última é justamente uma das razões de dissidência do movimento e de acusações de Tzara a outros dadaístas sobre a criação de uma nova “lógica à maneira de nós mesmos que não é Dada e vocês deixam-se levar pelo aaísmo e vocês são todos uns idiotas, uns cataplasmas de álcool soporífero purificado, ligaduras e uns idiotas virgens” (TZARA, 1987:26-27)¹⁶. O ápice do Dada e de sua contradição contínua sendo, justamente, a negação de si mesmo como movimento.

Ora, o que é esta proposta estética senão experimentalismo? Ou, se realizarmos o raciocínio reverso e cronológico, o que seria o experimentalismo senão dadaísmo – uma vez que conhecemos bem a influência dele sobre o primeiro? A negação do passado, da tradição, da linguagem, dos sistemas, das teorias artísticas, das narrativas artísticas, da academia, do cânone, do futuro, seu estado como movimento e escola artística, o desprezo à beleza, à lógica, à seriedade e à crítica são características, essencialmente, experimentais. De fato, classificar o dadaísmo como uma vanguarda seria algo tão ilógico quanto a própria proposta Dada e sua contradição contínua, a qual tem um sentido artístico, mas que não caberia numa narrativa científica, histórica ou estética. O conceito de vanguarda é completamente inadequado, uma vez que o Dada não tem a menor intenção de expandir as fronteiras da tradição, mas sim de ignorar todos os meios e ditames dela, ou de estabelecer um novo ponto de partida ou de chegada, uma linguagem que

¹⁴ Esta afirmação se assemelha bastante à noção de Cage de que não há propósito para se escrever música, são apenas sons. Em suas palavras, “um propósito despropositado ou um jogo sem propósito” (CAGE, 1961:12), o propósito é não ter um propósito.

¹⁵ Esse modo de pensamento é traduzido bem em um ditado, tornado popular pelo escritor Charles Bukowski: “À medida em que o espírito minguia, a forma aparece” (*As the spirit wanes, the form appears*).

¹⁶ O autor chega a afirmar posteriormente: “Há um facto conhecido: já não se encontram dadaístas senão na Academia francesa” (TZARA, 1987:40).

todos seguirão posteriormente como prática comum, mas sim de abolir qualquer forma de linguagem e sistema e negar a si mesmo um futuro e um reconhecimento como movimento, “ismo”, e escola. O Dada é um movimento baseado na negação e deve ser observado como uma espécie de experimentalismo *avant la lettre* em qualquer narrativa histórica ou estética. Mais do que uma mera concessão terminológica, é necessário entender este caráter para que uma análise adequada possa ser realizada do mesmo.

Se por um lado o futurismo possuía músicos dentro de seu movimento, o Dada, por outro lado, era formado, predominantemente, por poetas e artistas visuais. O mais próximo de um músico dadaísta, ou, por que não dizer, de um músico experimental, no contexto francês, é a figura de Erik Satie. Satie teve uma vida artística de constante negação à noção institucionalizada de música mantida pela academia francesa, representada pelo Conservatório de Paris e pela crítica francesa influente da época. O compositor trabalhou na contramão da tradição e travou uma guerra musical e textual em contracrítica ao cânone durante toda sua vida. Satie foi um músico polivalente e, embora hoje seja comum que o mesmo seja lembrado apenas de forma anedótica por suas *Gymnopédies* e *Gnossiennes* ou pelas *Pièces en forme de poire*, ele escreveu obras de diferentes estilos e variadas funções: canções de *cabaret*, salão, música religiosa e mística, folclórica, *ballets*, música para pantomimas, teatro de sombras, drama sinfônico, teatro, inúmeras peças humorísticas, peças de teatro, peças didáticas, a primeira partitura coordenada para filme em *Entr'acte, musique d'ameublement*, o caso *Vexations*, entre outras. Porém, é justamente em seu aspecto humorístico, que percorre toda sua obra, que Erik Satie se destaca.

Satie surge de um originalismo sem precedentes e de um rompimento do pensamento epígonal, dogmático e canônico da tradição francesa. Sua recusa em seguir os meios, locais e caminhos usuais do processo de tornar-se um compositor, o forçou a forjar sua própria linguagem [...], não se restringia às regras do *métier* tradicional e trazia os recursos mais insólitos, inovadores e controversos à sua época como o humor, o acaso, os ruídos, [...] a harmonia não funcional e a expansão da sobreposição de intervalos e da utilização de escalas e modos diversos, a expansão da comunicação expressiva da partitura e sua compreensão como arte visual, a quebra das fórmulas e barras de compasso e a abolição da altura como mecanismo de construção estrutural em substituição pela duração, a exploração do tédio e da monotonia (*ennui*) como elementos musicais, a repetição, justaposição de opostos e a ausência de desenvolvimento temático como antídotos da tradição germânica, o caráter interarte da arte musical na idealização do impressionismo e outras utilizações de conceitos das artes visuais como do cubismo, dadaísmo até a experiência de *Sports et Divertissements*, a concepção da música como mobília que desencadeia o pensamento minimalista, da paisagem sonora e da Muzak até o marco histórico da composição de trilhas sonoras em *Entr'acte* e a integração da música ao ambiente e vice-versa (PENA, 2017:307-308).

Todo o trabalho musical de Satie partiu de uma recusa e negação das instituições e dos valores canônicos. O compositor não tinha intenção em alargar os mecanismos da tradição ou de participar do *mainstream* musical, como Debussy e Ravel; ele estava à margem do sistema, literalmente expulso das Instituições e Academias, levando-o a criar sua própria linguagem harmônica e a se opor continuamente

à tradição e seus critérios disciplinares. A maior ferramenta utilizada por Satie, para este propósito, foi efetivamente o humor, um mecanismo inabalável de contracrítica ao cânone e à noção evolutiva da música trazida pela vanguarda. O humor de Satie foi uma poderosa arma de combate ao cânone, cada obra zombando de um esgar específico da tradição ou cada texto público repleto de acidez contra o *status quo*¹⁷. Porém, seus métodos originais de composição musical e todas as técnicas lógicas de aplicação do humor à música, desenvolvidas pelo compositor, geraram, conseqüentemente, uma música inacessível a métodos tradicionais de análise e mesmo ao público treinado musicalmente. Em virtude disto, a incompreensão da obra de Satie se fez concretizada nas inúmeras narrativas históricas que o excluía ou descartavam sua obra a um mero segundo plano de composição amadora, por não seguir as normas da academia, de segunda classe, sem que ao menos fosse analisada, e nas inúmeras lendas e anedotas que se construíram em cima da personagem do compositor. Tal discurso foi estabelecido erroneamente pelos musicólogos da primeira metade do século XX, sendo nossa função de musicólogos contemporâneos não repetir acriticamente esse itinerário construído, mas revisitá-lo e descobrir certas injustiças ou incoerências históricas.

O trabalho de Erik Satie veio de uma nova visão musical: a criação de novas formas, de novas organizações harmônicas, de novas técnicas composicionais advindas da mera negação proposital à tradição e à zombaria sistematizada dos meios tradicionais e institucionais. Sua oposição a uma noção institucionalizada de música e aos sistemas de manutenção (itinerários composicionais, concursos, *Prix de Rome*), ensino (Conservatório de Paris), controle (Casas e Sociedades de Concerto) e disciplina (Críticos) da tradição são características claras de um experimentalismo. Sendo assim, compreendermos a essência experimental do trabalho de Erik Satie, em um formato *avant la lettre*, significa entender que sua obra deve ser vista sob uma nova ótica, que os meios de análise tradicionais não se adéquam e não são úteis para uma resposta real de suas propostas, que novas abordagens e novos mecanismos de análise precisam ser desenvolvidos de modo que nos seja possível compreender o real papel de certos compositores que se posicionaram fora da tradição e buscaram rompê-la. Curiosamente, Erik Satie e o Dada foram, ambos, grandes fontes de inspiração para John Cage, essa figura paterna do experimentalismo. Esta proximidade foi exemplificada no movimento *Instantanéisme*. O movimento foi criado por dissidentes do dadaísmo e realizou um único espetáculo, o ballet *Relâche*, com música de Erik Satie, figurinos e direção de Francis Picabia, coreografia de Jean Börlin e o *ballet suédois*, com o filme *Entr'acte* de René Clair contando com música de Satie e a atuação de Satie, Picabia, Man Ray, Marcel Duchamp e Börlin. Outro breve exemplo do resultado trágico da negligência em se tratar de artistas

¹⁷ Uma análise completa das peças humorísticas de Satie e de seus textos humorísticos na imprensa francesa da época pode ser encontrada em *Satierik Musique: da natureza da música humorística em Erik Satie* (PENA, 2017). O autor realiza um extenso e obstinado escrutínio da obra de Satie, por meio de novos meios analíticos e comprova, ao longo de todo o trabalho, a hipótese de Satie ser um compositor experimental *avant la lettre*, desmistificando inúmeras ideias, discursos superficiais e anedotas que circundam a figura do compositor, dando uma nova relevância estética e musicológica à sua obra. O humor, tradicionalmente visto como uma irrelevante idiosincrasia do compositor, é desvelado como uma poderosa e lúcida ferramenta de crítica à tradição e ao cânone.

experimentais com mecanismos moldados pela e para a tradição é o de Alphonse Allais. Conterrâneo de Erik Satie, ele compôs, em 1897, sua *Marche Funèbre composée pour les funérailles d'un grand homme sourd* (Marcha fúnebre composta para os funerais de um grande homem surdo), a qual possui 24 compassos em branco em um tempo *Lento*, *rigollando* e a adição de um prefácio descrevendo como inspiração a máxima de que as grandes dores são silenciosas e que os intérpretes devem apenas contar os compassos ao invés de se renderem ao tumulto indecente que retira todo o caráter respeitoso dos melhores funerais – crítica direcionada aos pomposos cortejos funerários que viraram moda após a morte de Victor Hugo. Caso se suspeite da relevância de Allais e de sua precedência a 4:33 no quesito de peças silenciosas, ele realizou, entre 1882 e 1885, uma **Exposição Anual de Artes Incoerentes** em sua série **Para pessoas que não sabiam como desenhar**, um quadro completamente branco, *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige* (Primeira comunhão de garotas pálidas em um tempo de neve), e outro completamente preto, *Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit* (Combate de negros dentro de uma caverna, durante a noite), ambos com décadas de antecedência das emblemáticas obras de Robert Rauschenberg e Kazimir Malevich (GILLMOR, 1988:66), justamente aqueles que são apontados por Cage como influência a 4:33. Allais não foi o único a preceder Cage em se tratando de peças silenciosas, outro exemplo, ainda prévio a Allais, se trata de *Il Silenzio*, publicada em 1896, na revista italiana *La Nuova Musica*, sob o pseudônimo de Samuel, o qual provavelmente se trata de Edgardo del Valle de Paz, Diretor da revista – conforme sugerido em diversas menções na revista ao longo de sua existência. Sua peça humorística critica as práticas da ascendente vanguarda moderna na música e a qualidade das obras publicadas pela própria revista, as quais estariam em nível de igualdade a uma peça que não contém nada e que, não havendo nada a dizer, o silêncio seria preferível. Ainda, temos o caso do compositor tcheco Erwin Schulhoff, morto nos campos de concentração durante a Segunda Guerra Mundial. O compositor, quem mantinha um enorme interesse no dadaísmo, realizou, em 1919, seu op. 31 nomeado *5 Pittoresken*, um conjunto de peças que buscava representar a música popular americana – foxtrote, maxixe, ragtime etc. –, mas com a inserção de uma 3ª peça chamada *In Futurum*, de caráter humorístico. A peça possui 29 compassos, em 4_4 , construídos apenas com pausas ritmadas em uma fórmula de compasso falsa, 3_5 no sistema superior (clave de fá) e 7_{10} no inferior (clave de sol) – inversão proposital da posição das claves –, e a indicação de tempo *Zeitmass-zeitlos* (tempo intemporal, atemporal ou tempo sem tempo). Também há a presença de quatro “rostos” felizes e tristes grandes e desenhados de forma similar a mínimas na peça, mas sem indicar notas a serem tocadas, pontos de exclamação e interrogação e a indicação “*tutto il canzone con espressione e sentimento ad libitum, sempre sin al fine!*”¹⁸. A omissão da relevância de um artista experimental, pelas narrativas da tradição, em virtude do seu caráter humorístico, diz muito sobre o mesmo descaso aplicado à obra humorística de Erik Satie pela musicologia canônica. Um exemplo desse descaso é o fato de que a primeira utilização documentada

¹⁸ Estas peças são analisadas no artigo “*Unsilencing*” the Silence: *unacknowledged silent pieces* (PENA, 2021).

de um piano preparado se dá em *Le Piège de Méduse* (1913) de Satie¹⁹. Novamente, é necessário refletir sobre as informações musicológicas construídas no século passado e a sua impropriedade, em inúmeros casos, para com a realidade histórica.

¹⁹ O primeiro relato de utilização de um piano preparado – o qual foi mais bem desenvolvido posteriormente por John Cage, grande pesquisador da obra de Satie – nos é dado por René Chalupt, que esteve presente na estreia de *Le Piège de Méduse*, em 1913. Chalupt relatou, em 1952, em artigo da *Revue Musicale*: “Eu vi a primeira apresentação privada de *Le Piège de Méduse*. Cuidado foi tomado nessa ocasião para se colocar folhas de papel entre as cordas do piano e o único papel feminino foi feito por Mlle Suzanne Roux” (apud ORLEDGE, 1995:145). Com Satie no papel de Barão Medusa, a peça teatral possuía intermissões musicais ao piano. Como relatou Pierre Bertin sobre a estreia: “Esta peça de absurdos continha uma agradável música do mesmo cavalheiro, escrita para um macaco mecânico, o qual, de tempos em tempos, e sem qualquer motivo que se pudesse ver, começava a pular a esmo. A música era primorosa” (apud ORLEDGE, 1995:124). Quase concomitante a isto, Maurice Délage, um aluno de Ravel, produziria, em 1914, a obra *Ragamalika*, a qual pedia para que se colocasse papel-cartão por debaixo das cordas de Si bemol 2, a fim de imitar tablas indianas.

IL SILENZIO
PEZZO CARATTERISTICO E DESCRITTIVO
(stile moderno)
di
SAMUEL

Tutti i diritti di fotografia, incisione, riproduzione, trascrizione, traduzione, esecuzione, audizione sono riservati a me.

Larghissimo, lunghissimo e misterioso (♩ = 4566) Lo stesso movimento preciso

QUALUNQUE ISTRUMENTO *pp* *più Pancora* *dolce*

PIANOFORTE ORCHESTRA (a piacere) *mf dereres.* *senza seguire il canto* *Canone II (quasi trombe)* *Canone I amaro*

Canone I Canone II (quasi trombe) Canone IV *rall.....*

Canone III Canone I Canone III Canone IV *false relazioni* *accel.....*

Canone II (quasi trombe) Canone IV Canone III

Meno lento quasi più mosso. sereno, amabile e gustoso. *almanaccando*

Palquanto *crescendo a centellini*

tempo rimesso *sospirando* *anelando*

morendo *Come prima*

pp d'un colpo dim. *dileguandosi* *pppppp*

perdendosi *pppppp*

LA NUOVA MUSICA (Prop. mia) VOL. I, N° 44. (supplemento)

Figura 2 - *Il Silenzio*, de Samuel

Nosso último exemplo é o compositor americano Henry Cowell, cuja atuação teve também uma influência direta na construção do experimentalismo. Cowell é descrito por John Cage como o “Abre-te Sésamo” da nova música americana, o que significa não apenas que ele estava por trás da invenção de diversas novas maneiras de composição, abrindo as portas a um novo mundo de possibilidades, mas que o mesmo encorajava jovens compositores a descobrirem novos caminhos, publicando seus trabalhos, trazendo-os a público e criando redes de conexões entre músicos. Como uma central de informações, através de Cowell, “você poderia ter não apenas o endereço e o número de telefone de qualquer pessoa que estivesse trabalhando de uma forma ativa em música, como também poderia conseguir uma

introdução imparcial sobre o que cada um estava fazendo” (CAGE, 1961:71). Cowell não estava preso à dualidade europeia Stravinsky *vs.* Schoenberg, e, assim como Varèse, Satie, entre outros, ele buscava criar seus próprios ditames de criação partindo de um combate aos meios e à teoria institucionalizada pela tradição. Desta forma, Cowell é visto como uma figura central do experimentalismo da primeira metade do século XX nos EUA. Segundo Lou Harrison, em entrevista a Alan Baker em junho de 2002, “o mentor dos mentores” (HARRISON, 2002).

Cowell, uma criança prodígio que chegou a ser estudada por Lewis M. Terman, inventor do teste de Q.I. Stanford-Binet, foi fruto de uma educação insólita proporcionada por sua mãe, uma escritora anarquista, e estudou majoritariamente em casa através de matérias dispersas escolhidas arbitrariamente, de acordo com o interesse sazonal do garoto. O compositor relata que desistiu do violino aos oito anos em virtude de um professor extremamente conservador: “Ele não permitia que eu ouvisse coisas absurdas como Schubert e Schumann, nada de modernismo. Na verdade, estava tudo bem com Haydn e Mozart e o jovem Beethoven, mas nada além disso, que pudesse macular a sensibilidade de uma criança” (COWELL, 2018). Provavelmente, em virtude de suas péssimas experiências com *bullying* na infância e pelas posições políticas de sua mãe, Cowell adotou uma postura contrária às instituições reguladoras durante toda a sua vida, nunca tendo frequentado formalmente escolas ou universidades, sendo expulso de Institutos de Música²⁰ e combatendo as ligas musicais americanas conservadoras. Descendente de irlandeses, nascido em Menlo Park, Califórnia, ele também esteve em contato com a cultura oriental de sua cidade natal durante toda a infância, o que influenciou o caráter universal de sua obra. Cowell se dedicou ao piano e atuou como um jovem prodígio, compondo cerca de cem peças antes dos dezessete anos – quando passou a frequentar, informalmente, a *University of California* para estudar com Charles Seeger. A partir disto, Cowell, que cresceu fora do conservadorismo da tradição e o qual tinha tido um parco contato com a música erudita europeia em sua infância, definiu sua intenção de se dedicar à música²¹ e ao seu próprio pensamento composicional alheio à tradição.

Com quase mil obras registradas em seu catálogo, o compositor abrangeu uma enorme gama de variedade estética. Porém, em várias delas, principalmente aquelas de sua juventude, podemos notar as raízes já estabelecidas da linguagem experimental: a utilização do *String piano* e do piano preparado como em *Aeolian Harp*, *The Banshee* e *Sinister Resonance*; a aplicação de indeterminação em peças e as chamadas Formas Elásticas, como em *Mosaic Quartet*; a subversão da escrita tradicional musical e/ou a geração de partituras gráficas, como em *Fabric*; a criação de novas técnicas harmônicas expandida aos outros parâmetros, em sua eufometria, os *clusters* e a utilização de ruídos, como em *The Banshee*, *Three Irish Legends*; peças humorísticas de crítica, como *Three Anti-Modernist Songs*; aplicação da ideia de Música Universal

²⁰ Cowell foi expulso do *Institute of Musical Art* – que viria a se tornar *The Juilliard School* – pelo fundador Frank Damrosch, em 1917, por questões disciplinares. O compositor se recusava a comparecer às aulas de percepção, em virtude de seu ouvido absoluto, e entregou como avaliação final de Harmonia um coral de Bach como se fosse seu (JS, 2012: 69).

²¹ Durante sua infância, Cowell estava mais interessado em botânica do que em música, na qual atuava de forma secundária.

como *The Persian Set* e *The Snows of Fujiyama*; e peças minimalistas como *Ostinato Pianíssimo* e *Heroic Dance*. Cada um desses grupos aponta um importante aspecto experimental particular em Cowell.

Henry Cowell participou como propagador e incentivador da música moderna, reunindo e financiando outros compositores, e teve uma atuação múltipla como compositor, teórico, pianista, escritor, professor, palestrante, editor, entre outras atividades. O compositor fez parte do processo de gestação plena de uma estética experimental em curso através das obras de Charles Ives, trazido ao público por Cowell; Charles Seeger, professor de Cowell; Carl Ruggles, propagandeado por Cowell; Ruth Crawford, também aluna de Seeger; e John Cage, aluno de Cowell durante a década de 1930, além das influências europeias de Edgar Varèse, cujas obras foram publicadas primeiramente nos EUA por Cowell, e de George Antheil e Erik Satie, franceses comparados a Cowell, entre outros compositores americanos como Leo Ornstein, Nancarrow etc. Não apenas produzindo música experimental *avant la lettre*, Cowell é responsável pela criação de um ambiente hábil para outros compositores e no desenvolvimento poético do experimentalismo estrito que se estabeleceria como prática nominal após a Segunda Guerra Mundial, com John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff, Earle Brown, entre outros.

A obra de Cowell é ainda mais significativa, pois nasce fora da tradição europeia e não vê fronteiras entre mundos folclóricos, populares, orientais ou ocidentais. Cowell estava, simplesmente, criando sua própria música independentemente da tradição europeia dominante. Suas peças humorísticas críticas, seu uso insólito de instrumentos, seu uso da indeterminação e toda sua prática política, editorial e agenciadora seriam razões mais do que suficientes para tratarmos o compositor sob um ponto de vista experimental. Tentar visualizar Cowell como um compositor simplesmente moderno seria retirar sua importância primária na história da música e colocá-lo em desfoque na história da tradição que, naturalmente, privilegiará os representantes das contínuas vanguardas.

Ainda que nos reste a objeção da localidade temporal ou de um possível anacronismo, o adjetivo *avant la lettre* nos resolve este mero detalhe e que não impede sua plena apreciação ou apresentação como tal. Como deixamos claro, no primeiro ponto, um **experimentalismo *avant la lettre*** não entra como sinônimo do experimentalismo estrito simbolizado pela prática da segunda metade do século XX. Entendermos e aceitarmos que algumas correntes estéticas, originárias da quebra da linguagem da tradição e do rompimento da noção de prática comum ao final do século XIX, possuem um caráter experimental significa uma solicitação para que observemos novamente estas práticas com um novo olhar, significa substituírmos nossos meios analíticos tradicionais e inapropriados, para certas práticas, e que trazem concepções equivocadas sobre a natureza real de uma proposta ou relegue-a a uma condição de preconceito estético, por abordagens novas e análises apropriadas para cada asserção estética de um movimento. Significa também que algumas correntes estéticas se desprenderam muito cedo da noção de prática comum e da supremacia cultural de uma única tradição e buscaram descontinuar-la, rompê-la, negá-la, opôr-se a ela, criando novos mecanismos poéticos antes inimagináveis. Não sendo mera continuação e expansão dos horizontes da tradição, estas práticas ainda são negligenciadas de

reconhecimento e de suficientes análises adequadas, vistas, muitas vezes, sob o olhar míope dos métodos tradicionais.

Em suma, este trabalho conceitual nos serve a fazer uma reavaliação das premissas e hipóteses pertinentes em trabalhos musicológicos, buscando alternativas mais profícuas no que tange a resultados científicos confiáveis. Uma solução, por nós apresentada, se trata da retroatividade conceitual no que se refere ao experimentalismo que trespassa inúmeras propostas estéticas surgidas no início do século XX; na diferenciação conceitual no que se refere ao experimentalismo correspondente a outros sistemas culturais dominantes; na compreensão de uma nova condição estética da contemporaneidade marcada pelo fim das vanguardas e da noção de progressão evolutiva da arte. Esta nova forma de aplicação do conceito pode nos ser útil para recontar capítulos relevantes da história da música e da arte, abandonando a narrativa tradicional dos grandes gênios e reencontrando novas personagens de suma importância artística e estética, como Erik Satie, Cowell, Russolo etc., trazendo nova relevância e status artístico e composicional a eles, corrigindo estigmas injustos e suprimindo e falseando críticas equivocadas de amadorismo, desinteresse poético, inadequação, simplicidade pejorativa, discursos anedóticos superficiais, irrelevância histórica entre outros aspectos que relegam personagens e capítulos da história da arte a uma sombra de menor relevância ante os trajetos glorificados da tradição. Mais do que mera concessão ou substituição terminológica, ela significa a aplicação de conceitos mais apropriados, e não contraditórios, a conhecidas poéticas e a eliminação de equívocos científicos e filosóficos de categorização e conceituação, uma correção da narrativa histórica que se faz necessária à construção de qualquer discurso contemporâneo científico e artístico. Ela também nos serve para repensar o mecanismo didático e a reprodução de dados musicológicos incoerentes em aulas de história da música e estética e a seleção de conteúdo de ementas a determinadas matérias, o que se conecta à ideia de importância histórica, muitas das vezes apresentada de forma viciada, em virtude da repetição do itinerário musicológico construído no início do século XX e repetido hodiernamente sem revisões críticas suficientes. Este modo de reflexão pode e deve se estender às práticas científico-musicológicas a fim de avançarmos o nível de nossas análises e de nossas críticas através da revisita do que há muito é tido como certo.

2. *Todo o Mundo da Música*

Como homem, eu presumo que eu seja, sobretudo, música.

Henry Cowell¹

De modo geral, está presente no consenso musicológico que, raramente, informações particulares da vida de um compositor se façam essenciais ou acrescentem informações substanciais à compreensão do resultado artístico produzido. Via de regra, a obra de arte, composição, se encontra em algum ponto relativo ao processo de desenvolvimento poético de uma estética que, por sua vez, é subjugada a uma linguagem, uma prática comum, e aos elementos associativos de seu *Zeitgeist*. Não obstante, a eclosão de figuras experimentais, concomitantes ao ocaso de uma linguagem musical comum, cuja linha tênue entre vida e arte era obscura, entrelaçada ou, amiúde, inexistente, desencadeou uma nova necessidade de buscar respostas em eventualidades pessoais da personagem em análise. De certa forma, poderíamos afirmar que qualquer aspecto da vida de um artista experimental pode funcionar como agente desencadeador, catalisador ou arrematador de uma visão estética ou iniciativa poética e, com frequência, o faz. Não se trata, porém, de ligações românticas, mas de uma impossibilidade de se separar a pessoa de sua obra, uma vez que ela se comunica através de uma linguagem e mecanismos de construção próprios substancialmente insólitos ao caminho da tradição em que se insere e à evolução expansiva da mesma categorizada pela vanguarda. O resultado final, o objeto artístico, imaterial ou material, determinado ou indeterminado, é indissociável de eventos relativos a aspectos biográficos do compositor em caracteres técnicos e não apenas alusivos. Logo, não se propõe um capítulo biográfico *ipsis litteris*, mas sim o destaque de elementos da vida de Cowell que tenham contribuído à construção de sua visão experimental da música e comprovem seu papel de advogado e catalisador no processo de construção da estética experimental dentro da música de concerto ocidental.

Henry Dixon Cowell (1897 – 1965) é uma dessas personagens que surgem em um contexto completamente insólito capaz de moldar sua concepção musical alheia ao universo da tradição ocidental. Nenhum aspecto sobre a infância de Cowell pode ser dado como convencional. Ele foi notoriamente uma criança prodígio em inúmeros sentidos contribuindo para que sua mãe, Clarissa D. Cowell, percebendo a possibilidade de o garoto alcançar alguma forma de prestígio social, resolvesse, de forma obstinada, documentar todos os acontecimentos de sua vida desde tenra idade – trabalho que foi continuado pela sua segunda madrastra Olive T. Cowell e pela esposa de Henry, Sidney R. Cowell. Nas palavras dela, “Ele parece ser parte anjo e sábio com uma

¹ Citação indireta realizada por Sidney Robertson Cowell em seus registros sobre sua relação com Henry Cowell. Presente em (JS, 2012:409).

sabedoria inexplicável. Ele levou embora boa parte de minha velha arrogância sobre a natureza do ser. Ele também adicionou material ao meu estoque para renovação das especulações”. Outra constante em suas descrições é em relação à sua beleza, “Ele era bonito além do ordinário, com uma indescritível qualidade espiritual de adorabilidade impossível de se transmitir em palavras ou capturar em fotografia” (JS, 2012:18). Clarissa não confiava no sistema público escolar pois acreditava que ele “homogeneizava ao invés de reforçar uma heterogeneidade natural [...] processo de redução à polpa ... com pouca ou nenhuma mágoa intelectual ou espiritual” (JS, 2012:22-23). Embora ela tenha decidido tolerar a ideia de enviar Cowell à escola, fosse pela impossibilidade de dedicar tempo suficiente à educação de Henry devido ao seu trabalho como escritora ou por acreditar que ele deveria conviver com crianças de sua idade, ela não contava que, em razão de sua aparência, ele seria alvo de *bullying* na escola, como relatou Sidney Cowell:

Durante a primeira semana, após a escola, ele era pego por garotos mais velhos e violentos que desafiavam entre si a prender sua cabeça grande, de longos cabelos loiros cacheados, com seus laços. Ele era arrastado pelo chão com uma corda que apertava em volta de seu pescoço e quando sua cabeça bateu em uma pedra, os garotos maiores abundanaram a corda e correram. Henry ficou febril por vários dias, mas, assim que a marca em seu pescoço se curou, ele disse que gostava da professora e das outras crianças e que queria voltar. Dessa vez, um grupo maior de garotos mais velhos fizeram um círculo em volta dele no jardim e revezaram o sangramento do seu nariz e o enroxamento dos seus olhos; um golpe deixou sua mandíbula com uma leve torção permanente. A professora disse que, francamente, não podia controlar os colegas maiores e a Sra. Cowell concluiu que a situação era impossível (JS, 2012:23).

Mrs. Kiefer, a professora, atribuiu os ataques à aparência de Cowell que distoava da comunidade composta de portugueses, espanhóis, mexicanos e indígenas. Como resultado disto, Clarissa o retirou da escola e passou a ensiná-lo em casa. Como consequência, Henry teve uma formação única, uma vez que sua mãe não impunha matérias ou conhecimentos escolares, mas deixava Cowell livre para decidir o que gostaria de estudar, discutindo temáticas de botânica, astronomia, história de povos, outras culturas, biografias e literatura com o garoto e ignorando matérias consideradas básicas, como aritmética e soletração. Um desses interesses era a música que, como sua mãe relatou, ele já cantava canções folclóricas mesmo antes de ter aprendido a falar, tendo crescido em um ambiente de canções de origens irlandesas e dos ozarks, a raiz cultural de seus pais. Com quatro anos e meio, Cowell começou a fazer aulas de violino com Sylvia Holmes. Pouco mais de seis meses depois, ela sofreria uma contusão na mão repassando o aluno de cinco anos para seu pai, Henry Holmes. O professor, setenta anos mais velho, era extremamente conservador e aceitou ensinar Cowell sob a condição de que pudesse escolher todo o repertório. Isto deu fruto a uma das primeiras narrativas constantes de Cowell em sua autobiografia, palestras

e programas de rádio: “Ele não permitia que eu ouvisse coisas absurdas como Schubert e Schumann, nada de modernismo. Na verdade, estava tudo bem com Haydn e Mozart e o jovem Beethoven, mas nada além disso, para não macular a sensibilidade de uma criança” (COWELL, 1961). De acordo com seu professor, as peças tardias de Beethoven seriam as culpadas pela chuva de peças dissonantes do século XIX. Quando questionado pelos pais de Cowell sobre a possibilidade de algum compositor do século XIX, o professor indicou Luigi Cherubini. Cowell apontou esse professor como, possivelmente, a razão de suas primeiras reações ao conservadorismo da tradição: “O velho homem realmente pensou que a música havia adquirido sentido apenas na metade e no final do século XVIII e que não havia muito o que fazer sobre o que veio antes ou depois. Agora, talvez essa seja a razão pela qual eu rompi e me tornei um *enfant terrible*, eu não sei” (JS, 2012:24). Embora tenha chegado a tocar algumas peças e movimentos fáceis de Mozart, Haydn e exercícios de Spohr, Cowell preferia passar a maior parte do seu tempo improvisando pequenas melodias ao violino (MH, 2002:18). No entanto, as aulas não duraram muito tempo, os Holmes, ambos médicos, perceberam possíveis sinais de coreia, um distúrbio de movimento involuntário, em Cowell e, juntamente a desentendimentos entre ele e o professor, a relação terminou – Cowell teria reclamado que seu professor estaria falando enquanto ele tocava fazendo com que Holmes o mandasse guardar o violino e nunca voltasse. Cowell ainda teve outros professores esporádicos, mas médicos o aconselharam a não seguir os estudos ao violino, fazendo com que ele se “aposentasse” aos nove anos de idade tendo tido apenas oito meses de aula em quatro anos. Harry e Clarrisa nunca apresentaram o garoto a seus amigos músicos, embora Hicks argumente que tal declaração de Cowell seja difícil de acreditar dado o quanto Clarissa o mimava (MH, 2002:17-18). Assim, aliado à trágica experiência de sua infância com a música europeia ao violino, a maioria das influências musicais de Cowell vieram do ambiente pluricultural dos imigrantes em Menlo Park e San Francisco, “viver na rua Laguna, situada entre os distritos Japonês e Chinês, teve um grande impacto positivo na musicalidade do Henry de seis anos de idade. De acordo com Sidney, seus colegas japoneses, chineses, taitianos e filipinos o ensinaram seus jogos musicais e ele ouvia música koto em casas japonesas” (JS, 2012:25). Cowell teve tanta convivência com a música de culturas asiáticas que passou a considerá-las como sua, da mesma forma que as canções irlandesas de seu pai ou as canções do Tennessee de sua mãe. Cowell assistiu inúmeras óperas chinesas antes mesmo de conhecer uma ópera ocidental, pois sua família não havia dinheiro para comprar ingressos. “Ninguém, ele disse, jamais lhe contou que a música ocidental supostamente deveria ser superior” (JS, 2012:25).

Impossibilitado de tocar violino e sem condições financeiras para comprar um piano, Cowell toma a decisão de se tornar um compositor argumentando que:

Eu disse a mim mesmo, ‘um compositor usa sua mente, ele ouve os sons em sua mente, portanto, ele não precisa de nenhum instrumento musical, exceto pela sua mente’. Eu decidi ser um compositor nesse momento. Todas as crianças com as quais eu brincava passavam das quatro às cinco horas da tarde, exatamente, praticando ao piano e, claro, todo mundo estava de volta para brincar às 5:01. Eu não queria ser deixado de fora de tal atividade, então, por uma hora, todos os dias, eu pratiquei em minha mente. Eu sentei à mesa e pratiquei escutando os sons em minha mente. Eu fiz isso de forma bastante metódica e eu acho que isso é uma das questões. Tem a ver com educação, tem a ver com método em composição. Embora eu tenha vivido entre pessoas que eram bastante românticas sobre a composição, eu mesmo forneci um método e, esse método, era cultivar a minha mente a ouvir sons que se tornaram cada vez mais complicados conforme o tempo passava. Eu lembro de começar a ouvir, em minha mente, o som de melodias, primeiro uma melodia tocada ao piano, depois ao violino. Então, eu descobri como o oboé soava e o adicionei, depois a voz e assim por diante. Quando eu já tinha feito isso por um tempo, eu me deparei com algo que é realmente um dos segredos dos compositores. Que é quando você escuta a dois ou mais sons ao mesmo tempo, você não tenta escutar duas coisas ao mesmo tempo, você escuta a unidade combinada que esses sons fazem e, então, você está escutando a uma coisa. Dessa maneira, eu me treinei a ouvir tanto harmonia quanto melodia. E, claro, o ritmo era parte da composição. Quando eu cheguei na idade de treze anos e, finalmente, consegui dinheiro suficiente para comprar um piano velho e decrépito, eu já tinha passado por muita coisa” (HCP/B164-F21:2; JS, 2012:25-26).

Esse cenário demonstra com clareza a construção insólita da infância de Cowell. Esse ambiente inusual e informal é um dos primeiros traços que definiram seu caráter independente e alheio às regras ou ditames impostos por uma única tradição ou forma de pensar. Ele não foi submetido ao ensino tradicional da música, ou do ensino comum, e precisou desenvolver seu próprio modo de racionalização alheio aos mecanismos canônicos da academia, imerso em uma paisagem musical e cultural completamente diversa e, sobretudo, pouco europeia. A visão romântica das pessoas que o cercavam pode ser traduzida no fato de que seus pais nunca sentiram a necessidade de que Cowell tivesse acesso a um estudo formal, pois acreditavam na ideia do compositor inspirado ao qual um treinamento seria supérfluo e prejudicial. Cowell nunca sentiu arrependimentos em relação ao seu auto-treinamento e às suas experiências musicais incomuns da infância, sobretudo, elas foram “o ponto de partida de sua convicção que uma pessoa deveria ser livre para fazer uso de todos materiais musicais, uma atitude que ele considerava tipicamente americana” (JS, 2012:26)².

² Da mesma forma, sua mãe não se arrependeu de ter deixado Cowell fora do ambiente tradicional de estudo argumentando que “Tudo de valor que ele tinha aprendido, fora aprendido fora da escola e tudo que ele havia sofrido viera de dentro dela” (MH, 2002:23).

Após um terremoto que assolou a Califórnia, em 1906, Cowell mudou-se com sua mãe para Nova Iorque, depois de uma breve passagem pela casa de seu meio-irmão Clarence em Des Moines. Apesar de dificuldades financeiras, Cowell relata sua primeira exposição à música de concerto com a *New York Symphony*, regida por Mahler, por volta de 1909, mas que não se lembrava muito sobre a experiência – provavelmente em alguns dos concertos gratuitos que aconteciam, eventualmente, ao Central Park, concertos de música de Câmara na *Cooper Union* e concertos de órgão em igrejas (MH, 2002:25). Contudo, após insucessos na carreira de sua mãe como escritora, eles acabaram retornando para a Califórnia onde as primeiras atividades musicais de relevância de Cowell aconteceriam. Cowell se dedicou às suas duas maiores atividades na adolescência, a botânica e a música. Por volta de 1912, ele passou a frequentar o *Toyon Club*, um grupo de garotos que organizavam peças de teatro nas quais ele atuava e também era secretário. É nessas peças de teatro em que Cowell desenvolveria os princípios pelos quais ele viria a ser conhecido superficialmente pelo mundo da música, os seus *tone clusters*. Cowell teria desenvolvido a técnica para suas apresentações nas peças de teatro e, embora a sua primeira peça notada com *tone clusters* seja *Adventures in Harmony* (1913), ainda escritos nota a nota e chamados de *arm chords*, sua peça mais famosa, *Tides of Mananaum*, é publicada com a data de 1912, entretanto se sabe que, ao menos a forma final da publicação, se trata de 1917. Mrs. Kiefer, a professora da escola, relatou algumas das apresentações atípicas de Cowell em seus relatos:

Era de outro mundo. [Cowell] “Oh! Você ouviu esses sinos soando! Eu vou fazer de novo, veja se você os ouve”. E foi assim que ele começou. Disso, era isso que ele chamava de *clusters*, não era? [...] Quando ele decidia tocar com os pés, bom, os garotos entravam em êxtase. Nós tínhamos uma cadeira... uma cadeira escolar... que se reclinava para trás.... Ele apoiava as costas ali e, com os pés, ele tocava, você sabe, da mesma forma com que ele tocaria com as mãos. Com seus dedos do pé.... Ele manipulava os dedos de algum jeito e ele conseguia chegar lá e a gente apenas sentava e eu vou te contar... (JS, 2012:36).

Apesar da técnica ser atribuída a Cowell hodiernamente, ele não foi o primeiro a utilizar dela. Sabe-se que ao menos Leo Ornstein, nos EUA, Vladimir Rebikov, na Rússia, e Charles Ives, nos EUA, chegando até mesmo a desenvolver uma placa de madeira para sua *Concord Sonata*, entre alguns outros, utilizaram harmonias em segundas menores e maiores, mas nunca de forma tão extensiva, sistemática, desenvolvida e desempenhando um papel estrutural, e não apenas de efeito, como Cowell o fez. Esse período marca um enorme passo no desenvolvimento dos experimentos de Cowell e na sua utilização de aplicações e instrumentos insólitos à tradição ocidental durante toda sua carreira. Hicks definiu o espírito de Cowell através de um boemianismo californiano com todos seus paradoxos: “um amor por aprender, mas uma desconfiança pela educação formal; um

amor pelo progressivo, mas uma desconfiança pelo desnatural; e um amor pelo mito e pela religião, mas uma desconfiança em ambos” (MH, 2002:30). A origem de tal modo de tocar também pode ser fruto da ausência de ensino musical formal e seu alienamento à tradição, pois, assim como relatou David Ewen, ele apenas formalizou o processo infantil de descobrimento de um instrumento através da experimentação. De acordo com Sidney Cowell, “a primeira vez que ele viu um piano, ele deve ter sentado e tocado como uma criança tocaria, com as palmas da mão e os punhos e assim por diante, para ver o que acontecia... Eu não acho que essa tenha sido uma ideia na qual ele trabalhou em desenvolver, de forma alguma – muitas crianças têm isso” (MH, 2002:47). Outra explicação é que talvez os espasmos da coréia tenham impedido Cowell de desenvolver uma técnica pianística comum e ele tenha usado da estabilidade dos punhos e da palma da mão para driblar a doença. De toda forma, é importante destacar a relevância deste clube independente de teatro que lhe deu a possibilidade de desenvolver uma música não filtrada pela tradição. Cowell possuía a liberdade criativa de estar ligado a um grupo autônomo, podendo criar uma música que não precisava corresponder às expectativas e ditames de uma instituição ou de músicos tradicionais. Abaixo podemos ver a própria descrição de Cowell do processo de criação dos *clusters*, em uma palestra de 1960, embora ela seja muito elaborada e caia em suspeita pelas constantes falhas de memória de Cowell ao fim de sua vida e seus preenchimentos arbitrários dessas lacunas:

Eu precisava criar a atmosfera e a impressão de marés profundas, então, é parcialmente programático, mas, primeiro, ela tinha que fazer música para mim e em si mesma. Eu experimentei um pouco com uma oitava baixa, em um ritmo, e isto era muito definido, embora estivesse tudo bem com o ritmo. Então, eu pensei que um acorde fosse ser melhor, então, eu experimentei com acordes graves e foi melhor, mas ainda não era satisfatório. Finalmente, eu tive a ideia de apertar todas as notas da oitava ao mesmo tempo para fazer um acorde. Isto soou vasto, vago e indefinido e muito superior em som para o propósito que eu queria e, então, eu fiz isso [...] Como eu não tinha treze dedos com os quais tocar, eu tive que tocar as notas com a palma da mão, o que não é convencional. Agora, eu não ligava para o como eles eram tocados. Pareceu a mim, e sempre me pareceu, que um instrumento musical serve ao propósito de produzir o som que você precisa. Portanto, eu produzo de qualquer maneira que eu achar melhor. Mas, se eu fosse fazer duas oitavas com as duas palmas da mão, isto significava que eu não tinha mais recursos. Então, eu aprendi a tocar muito precisamente, minuciosamente e com um timbre adequado, eu aprendi a tocar as duas oitavas, incluindo todas as notas, com todo o antebraço e isto deixou a outra mão livre para tocar outra coisa [...] Esta foi a primeira formação do que mais tarde passou a se chamar “*tone clusters*” e isto se tornou a causa de minha infâmia. Bem no começo, pareceu-me que isto era uma coisa boa, já que eu achava dar essa impressão, e, portanto, eu fiz isso. Eu não ligava para como isto era tocado, se pudesse ser feito com um dedo, eu teria ficado bem feliz de usar um dedo para tocar isto, mas não era possível, de forma alguma, naquela época (HCP/B164-F22:5-6).

Por volta de 1910, Cowell teve sua sabedoria incomum confirmada por um profissional. O professor de psicologia educacional em *Stanford*, Lewis M. Terman, criador do teste de QI Stanford-Binet, o mais amplamente utilizado nos EUA durante toda primeira metade do século XX, se impressionou com a figura de Cowell e reconheceu nele o seu grupo de controle, “um garoto sem instrução escolar necessário à sua pesquisa que buscava responder se os testes de inteligência mediriam talentos inatos ou os frutos da educação” (JS, 2012:37). Desta forma, Henry foi uma parte crucial na pesquisa de Lewis Terman, publicada em 1919, *The Intelligence of School Children*, a qual possui descrições valiosas sobre o adolescente Cowell. Ele teria lido mais de 300 livros em várias temáticas antes dos catorze anos de idade, dos quais, a maioria foi registrada por Terman e classificada de acordo com a idade. Terman o descreveu da seguinte forma:

Como um garoto de doze anos, a aparência de Henry era ímpar e interessante ao extremo. Seu discurso era rebuscado, bastante arrastado e afetado; seu rosto era infantil, mas ele te olhava com olhos que pareciam completamente vazios de auto-consciência; suas roupas eram frequentemente esfarrapadas e do tamanho errado; seu cabelo escondia suas orelhas e dispersava para os ombros; seu rosto e ombros contraíam-se ocasionalmente com espasmos coréicos. Todo mundo considerava Henry *queer*, para não dizer bizarro. Se contratado para tirar ervas de um gramado, era provável que ele esquecesse o que estava fazendo enquanto tentava compor ou assobiar uma melodia. Seu trabalho como zelador era raramente mais bem-sucedido (MH, 2002:32).

Entretanto, em conversas, Cowell possuía “uma maior gama de conhecimento e muito mais entendimento do que o aluno universitário médio de último ano”, com um QI de 131 e acompanhado de uma vasta versatilidade intelectual (JS, 2012:38-43). Em uma das atividades propostas por Terman, uma autobiografia, vemos que Cowell ainda se considerava mais um botânico do que um músico na adolescência: “Henry Cowell era um homem bastante ordinário, que cultivava flores extensivamente e com sucesso, e o qual, alguns registros dizem, fazia débeis tentativas em compor música, a qual era podre, mas eu, pessoalmente, não acredito nisso” (JS, 2012:40). A música ainda era uma atividade distante e precária para as dificuldades financeiras do jovem Cowell, enquanto sua atividade como botânico, criando novas espécies de orquídeas e vendendo as flores, lhe rendia certa pecúnia. Ainda, Cowell relata que quando estava tocando violino, ele ficava tão nervoso que, em quinze minutos, ele já não conseguia mais ficar de pé e sofria câibras. “Terman disse que estava impressionado que o talento musical de Henry tivesse ‘sobrevivido a todas às vicissitudes da pobreza e da doença’” (JS, 2012:43).

As primeiras peças do jovem Cowell são características de compositores que não tiveram estudo harmônico formal e tiveram que desenvolver sua própria gramática musical demonstrada na mesma ausência de desenvolvimento, forma aforística e insistência na repetição que podemos

ver em obras iniciais de compositores experimentais como Erik Satie. As primeiras obras de Cowell (e.g., *Flashes of Hell Fire*, *Savage Suite*) são curtas e demonstram acordes que não obedecem a progressões harmônicas, “a inquietação da juventude em forma de velocidade sem direção e atividade sem estrutura [...] sua música de característica repetitiva, não desenvolvimentista com um ar de primitivismo deliberado [...] um entusiasmo jovem pelo rápido e pelo alto” (MH, 2002:36;40). Ou ainda, peças como *Sounds from the Conservatory*, na qual Cowell dispõe quatro instrumentos, cada um em uma tonalidade, na tentativa de simular alguém andando pelos corredores de um conservatório escutando pessoas praticando canções diferentes e o resultado sonoro simultâneo – apesar de Cowell nunca ter conhecido ou frequentado um conservatório até aquele momento. Como tais, a primeira tentativa de publicação de Cowell foi frustrada. Ao enviar a *Savage Suite* para a G. Schirmer, em 1º de junho de 1913, Cowell teve aquela que considerava ser sua melhor obra, até o momento, negada.

A primeira apresentação pública de grande porte de Cowell se deu graças a Ellen Veblen, uma jovem divorciada e monetariamente privilegiada que, de certa forma, “adotou” Cowell e financiou parte de seus estudos, e.g., a compra do seu primeiro piano por \$235 (2021 = \$6.597). Em julho de 1913, em um dos eventos culturais aos quais Ellen levava Henry, um poeta teosofista japonês o ouviu tocar e o convidou a criar a música para seu novo drama poético, *Creation Dawn*, sua primeira grande colaboração teatral. Cowell juntou partes de dezessete composições que havia composto e, em menos de uma semana, ele se apresentou ao piano no *Forest Theater*, em Carmel, escondido atrás de uma parede de folhas. Cowell teria sido parabenizado por várias pessoas da audiência após a peça de teatro e um dos relatos, Mary Austin, é emblemático em descrever o modo atípico de Cowell ao tocar piano: “A realização do drama do poeta japonês foi estranha, esquisita e macabra... e, sobretudo, a música do piano foi tocada de uma maneira tão nova, tão ultramoderna, que parecia ser um outro instrumento” (JS, 2012:47), o que sugere que Cowell tenha utilizado *clusters* na peça. Um crítico publicou que a peça foi “uma apresentação total do caos, o que é excelente em concepção” (MH, 2002:52). Outros relatos de concertos também sugerem que o compositor também já estivesse tocando diretamente nas cordas do piano por volta de 1914. Sam Seward, juntamente a Jaime de Angulo, novos campeões da carreira de Cowell ao lado de John Varian, Judy Dawson, Ellen Veblen, Evelyn Wells, Cary de Angulo e toda uma comunidade artística que se reunia ao redor dele para promovê-lo e financiá-lo, teriam arranjado um concerto para Cowell na casa de Elizabeth Bates, jovem professora de piano de uma família rica, com o intuito de angariar fundos para o jovem compositor. Eles mencionaram que Cowell nunca havia tido estudo formal e nunca teria ouvido música clássica, o que não era verdade, mas garantiu o suporte financeiro. Bates relatou que Cowell teria ido em direção ao *Steinway* de cauda e tocado seus “*tone-clusters* e outros

artifícios experimentais. Meu piano nunca sofreu com as suas manipulações” (JS, 2012:57). O evento sediado por uma família com pessoas importantes assistindo virou notícia na pequena cidade com a manchete: “Maravilha da juventude possui charme e genialidade. Todos no recital o proclamaram um artista de talento inusual” no jornal da cidade, *Palo Alto Times*, acompanhado de uma chamada para doações que seriam destinadas à criação de um fundo de estudos para Cowell (MH, 2002:56). Nem toda reação foi positiva, Cowell também recebeu aquilo que, provavelmente, fora seu primeiro julgamento pelo cânone da tradição em reprovação a seu caráter experimental, críticas que só aumentariam ao longo de sua carreira. O crítico do *Examiner*, Redfern Mason, teceu a seguinte crítica:

Mr. Cowell tem talento. Estou convencido disso. Mas ele precisa de uma formação escolar completa e eu acho que ele irá fazer ela se pagar... Suas composições são desregradas; elas não demonstram muita originalidade melódica. Elas são ditirâmbicas, “impressionizando” sem a menor sugestão de contraponto. Cowell não possui a menor ideia do que se entende por desenvolvimento. Deve passar por um treinamento de vários anos em um conservatório, preferencialmente na Alemanha, longe da idolatria de mulheres comuns que confundem rapsodização anárquica com inspiração” (MH, 2002:57)

O resultado é que, ainda no mesmo ano, seus amigos já haviam juntado \$335 (2021 = \$9.311) e um barão alemão havia proposto o financiamento de seis meses de estudo com Richard Strauss, na Alemanha. Não obstante, quiçá, felizmente, Cowell não pôde viajar à Europa devido a uma piora no estado de saúde de sua mãe, com câncer de mama, e a um acidente com a quebra do salto de um sapato que fez com que o músculo de sua perna travasse para trás o impedindo de se movimentar durante um bom tempo – alguns médicos chegaram a indicar a amputação, o que causou a recusa e raiva de Cowell traduzida na peça *Anger Dance*, escrita nesse período (JS, 2012:58; MH, 2002:60). Mesmo após a melhora de sua perna, com um tratamento osteopático, a viagem se tornou impossível com o início da Primeira Guerra Mundial. Cowell chegou a realizar um concerto, em julho de 1914, em San Francisco, com a quase minimalista *Anger Dance* no repertório, e recebeu uma crítica similar de Walter Anthony do *San Francisco Chronicle*: “O rapaz é um gênio que irá te surpreender, mas que agora está na necessidade da mão firmadora do ensino” (MH, 2002:62). Novamente, o aspecto experimental da música de Cowell é criticado como uma ausência de instrução e a necessidade do ensino formal como remédio para os seus desvios à norma. As reações da crítica servem como prova do caminho experimental que a prática musical de Cowell trilhava. Sua fortuna em possuir mecenas desinteressados aliado à dificuldade de adquirir um ensino formal na Califórnia e de acontecimentos fortuitos possibilitaram a permanência dele nesta direção.

No ano seguinte, Cowell seria levado pelo seu pai para conhecer Charles Seeger³, no momento um jovem professor de música na Universidade da Califórnia, quem aceitou dar aulas a Cowell por reconhecer nele a possibilidade de primeiro grande talento sob sua orientação, “o mais empedernido, arromântico, e anti-sentimental músico do nosso tempo ... e o mais autoconfiante autodidata que já conheci” (JS, 2012:60). A interação direta dos dois durou por cerca de quatro anos, metade como aluno, metade como colegas.

Seeger ofereceu três opções a Henry: (1) abandonar a composição “livre” e se dedicar totalmente às disciplinas acadêmicas; (2) continuar a compor livremente, enquanto Seeger agia como uma fonte de informações técnicas e não o ensinava de fato; (3) seguir a composição livre e as disciplinas acadêmicas concomitantemente. Uma vez que ele não queria ensinar a música da tradição ocidental da maneira habitual, mas não podia ignorar a tradição completamente, o terceiro caminho foi a opção e Henry se tornou o primeiro aluno de composição de Seeger. Seeger arranhou um status especial para ele na Universidade da Califórnia, em Berkeley, que era uma pequena escola com um minúsculo programa de música naquela época (JS, 2012:60).

Cowell teve aulas de harmonia e história com Edward Stricklen, leitura à primeira vista com Dowden, contraponto do século XVI com Wallace Sabin, piano com Uda Waldrop, composição livre com Seeger, assistiu aulas extras nos cursos de Física e Filosofia e teve aulas de Inglês com Seward. Embora tenha durado apenas dois anos e Cowell não pudesse ser um aluno regular, uma vez que não tinha frequentado a escola comum, esse período foi o mais próximo de um ensino universitário e formal que Cowell obteve em música. Cowell mostrou boa parte de suas obras iniciais – as quais já contabilizavam cem peças, incluindo um *Resumé*, uma suíte de dez movimentos e quarenta e quatro páginas que sumariam suas realizações até o momento, servindo-o como uma espécie de portfólio – a Seeger, em especial as experimentais, se recusando a mostrar peças baseadas em temáticas folclóricas como *The Tides of Manaunnaun*. Já neste momento, Seeger percebe a pluralidade estilística de Cowell, quem usava “materiais comuns em algumas composições e materiais novos ou insólitos em outras” e o seu extensivo uso de títulos alusivos, “quão mais irrelevante e excêntrico fossem, melhor”, ambos, material e título, devendo combinar um com o outro (JS, 2012:61). Embora Seeger considerasse isso supérfluo, ele nunca tentou impor um conhecimento padrão e tradicional a Cowell e essa é uma característica que acompanhou Cowell durante toda sua vida, “ele frequentemente disse que sua busca por consistência o levava a usar um

³ Seeger também era um jovem fruto de uma criação musical bastante variada. Ele fazia viagens constantes para o México, flertava com ideias comunistas e era a favor das causas dos imigrantes. Sua consciência social e insatisfação com a primeira guerra mundial o levou a se afastar daquilo que considerava a elitista tradição musical europeia: “Eu não conseguia reconciliar os ‘ideais’ que tinham dominado minha composição, até aquele momento, com a crescente conscientização da natureza das dificuldades geográficas e sociais das grandes massas” (MH, 2002:66).

material experimental e às vezes não, dependendo de quais recursos eram apropriados ao conceito. Ele nunca aceitou a ideia de que um compositor deveria cultivar um único estilo musical e aplicá-lo a toda sua música”⁴ (JS, 2012:61-62). Seeger também decidiu apresentar o repertório de vanguarda para Cowell mostrando peças como o op. 74 de Scriabin, Stravinsky e o op. 11 de Schoenberg dizendo que ele “talvez gostasse de ver como outras pessoas resolveram problemas similares” (MH, 2002:67)⁵. Mais uma vez, Cowell teve a ventura de encontrar um professor de caráter e origem igualmente experimental em Seeger⁶. Após sua experiência catastrófica na infância, estava mais do que comprovado que Cowell não conseguiria desenvolver suas ideias musicais em um ambiente de ensino tradicional.

Paralelamente aos seus estudos com Seeger e às palestras que realizava em Halcyon, com o apoio da família Varian e sua instituição teosofista *The Temple of the People*, Cowell procurou reestabelecer sua vida e contatos em Nova Iorque durante determinados períodos do ano, numa rotina de ida e volta entre os dois extremos do país que durou praticamente toda sua vida. Em 1916, após o falecimento da mãe, Cowell retorna a Nova Iorque mais maduro e com razoável condição financeira, devido à herança e aos esforços de seus amigos, e rapidamente começa a usufruir da vida cultural da cidade assistindo o *Ballets Russes* com Nijinski em *Till Eulenspiegel*, *Afternoon of a Faun* e *Petroushka*, obras e óperas orquestrais de Wagner, Strauss, como *Tristan und Isolde*, *Parsifal*, *Der Rosenkavalier*, entre outras com a *New York Symphony* e no *Metropolitan Opera*. Cowell esperava se encontrar com Seeger em Nova Iorque e conhecer inúmeras pessoas, incluindo Leo Ornstein, pianista moderno, Rubin Goldmark, professor de Aaron Copland e George Gershwin, Frank Damrosch, fundador do *Institute of Musical Arts*, atualmente *The Juilliard School*, entre outras referências que seu novo círculo de amigos o proporcionava. Este último nos proporciona um segundo episódio de resistência ao ensino da tradição musical por Cowell. Um amigo o apresentou a Damrosch, provavelmente Seeger quem já havia sugerido a instituição para Cowell, quem permitiu que ele se matriculasse no *Institute of Musical Arts* em novembro de 1916 até junho de 1917. Cowell deveria estudar orquestração com Damrosch, piano com Arthur Newstead

⁴ Cowell: “Deliberadamente, eu nunca me preocupei com o desenvolvimento de um estilo ‘pessoal’, mas apenas com o entusiasmo e o prazer de escrever música tão bela, calorosa e interessante quanto eu conseguisse” (apud NICHOLLS, 1997:1).

⁵ Seeger propôs essa abordagem mista pontuando que Cowell “já tinha ido longe demais sobre seus próprios pés para, de uma hora para outra, parar e se submeter a um sistema de treinamento que já havia demonstrado sinais de enfraquecimento na Europa e na América. Por outro lado, nós não queríamos ignorá-lo por completo, já que não tínhamos um substituto em mãos” (MH, 2002:67).

⁶ Cowell: “Seeger, uma das personalidades mais notáveis na música que esse país produziu, foi uma escolha feliz. A maioria dos professores teriam me feito abandonar o meu próprio trabalho criativo em troca de anos de prática teórica e isto seria uma coisa bastante paralisante para eu fazer naquela idade. Em vez disso, nós chegamos a um acordo, no qual eu iria continuar com meu próprio tipo de música, tão inventiva quanto eu gostava, junto ao estudo do que as outras pessoas haviam feito – a sugestão, tendo sido feita muito delicadamente, de que tal estudo pudesse ser bom para as minhas próprias composições” (HCP/B149-F18).

e contraponto com Percy Goetschius. Cowell se decepcionou com o estudo sistemático de contraponto e, provavelmente, com o conservadorismo de Goetschius⁷ e, já em 22 de novembro de 1916, escreveu para Ellen Veblen dizendo: “As pessoas aqui são todas cafajestes, mas eles parecem saber o que eu quero. Entretanto, eu não sei quanto tempo mais eu consigo ficar lá, sob o severo tratamento pessoal deles. Eu estou para conhecer Percy Grainger e Leo Ornstein. Talvez eu deva estudar com um deles” (JS, 2012:69). Também: “Todo mundo aqui compõe por métodos antigos ou novos e meramente estúpidos, usando discordes sem razão” (MH, 2002:75).

Enojado com a qualidade do ensino, Henry entregou uma harmonização coral de Bach como se fosse sua, recebeu-a de volta repleta de correções, e reclamou a Damrosch, adicionando que as palestras históricas de Waldo Pratt estavam cheias de imprecisões e que as aulas de contraponto de Percy Goetschius estavam infestadas de liberdades injustificadas. Ele abriu a sua boca exatamente como [Cary] de Angulo havia o avisado para não fazer. Damrosch respondeu expulsando-o da escola sem reembolsar o dinheiro das mensalidades escolares para o resto do ano, as quais tinham sido pagas com antecedência. Henry se retirou em 15 de janeiro de 1917 (JS, 2012:69).

O *modus operandi* do *Institute of Musical Arts* era completamente incompatível para a mentalidade composicional experimental de Cowell. Damrosch era bastante severo e estrito na política do instituto, na qual a instituição deveria direcionar o estudo do estudante e não o contrário, ensinando “os cânones do fazer musical apropriado e promovendo respeitabilidade musical” (MH, 2002:75). O corpo docente, majoritariamente alemão, refletia bem do que se tratava esse “fazer musical apropriado”. Em 1921, o empresário de Cowell publicou uma breve nota, mencionando que ele havia estudado no *Institute of Applied Arts*, a qual rendeu uma resposta pública de Damrosch sugerindo que Cowell omitisse qualquer referência a ter estudado na instituição. Damrosch pontuou a pouca quantidade de aulas que Cowell havia assistido, sete em piano, seis de teoria e tendo faltado todas as onze aulas de percepção – uma vez que Cowell as julgava desnecessárias por possuir ouvido absoluto. O diretor ainda mencionou que o professor de piano de Cowell era completamente desfavorável ao trabalho dele e que ele considerava “uma impertinência injustificável que ele afirmasse ter sido um estudante neste Instituto” (JS, 2012:70). A repulsa de Cowell pelo ensino tradicional do instituto pode se justificar de várias formas, desde à aversão institucional e ao ensino formal padronizador herdada de sua mãe; a completa falta de familiaridade de Cowell com ambientes estritos e autoritários; o caráter experimental de sua música; seu estudo livre e não convencional sob a tutoria de Seeger; e, ainda, a possibilidade de que Cowell já estivesse mais bem capacitado que os professores do Instituto ou, ao menos, em um nível muito mais alto

⁷ Por exemplo, Goetschius não aceitava a legitimidade de acordes maiores do que uma nona em suas explicações teóricas de harmonia (MH, 2002: 69)

do que as aulas básicas do primeiro ano. De toda forma, juntamente à experiência com seu professor de violino, Cowell confirmou mais uma vez o caráter obtuso e austero do ensino de música tradicional de sua época, reforçando sua escolha por um caminho de oposição.

Ao retornar para a Califórnia, Cowell começa a trabalhar, juntamente a Seeger, suas reflexões científicas sobre a música, os primeiros esboços, inicialmente fundados em interesses rítmicos e na possibilidade de alcançar a mesma complexidade da teoria harmônica nos outros parâmetros musicais, daquilo que viria a se tornar seu *New Musical Resources* posteriormente. Cowell já discutia ideias como contraponto de dinâmicas, discussões sobre ritmos consonantes e dissonantes – colocando relações rítmicas no mesmo termo que as relações de altura –, ritmos indeterminados e polirritmia. Cowell chega a comentar com Russel Varian que:

No *Institute of Musical Arts*, o ritmo era um assunto realmente negligenciado [...] Em todo o caso, contraponto é praticamente construído em ritmos trabalhando um contra o outro, quase que por completo, entretanto, em relações consonantes, que são, em 2 ou 3 ou 4 notas contra uma, que são, em relações tonais, o que seria o mesmo que uma oitava, uma quinta e a oitava novamente, as mais simples consonâncias, as mesmas que caracterizaram o estilo tonal desses períodos também. Quando as pessoas descobriram a harmonia do tom, elas usaram o uníssono dos ritmos também, e isso é o que ainda vigora. [Cowell cita no *ragtime* uma] tendência embrionária em direção ao ritmo dissonante, de uma razão mais complicada. [E continua pontuando outras possibilidades como:] outro interessante contraponto com ritmo seria ter um movimento fixo que iria regularmente ficando mais rápido contra outro ficando regularmente mais devagar⁸ [...] Outra ideia são diferentes figuras rítmicas em contraponto de acordo com proporções de velocidade. Vários novos tipos de notas terão de ser inventadas para escrever isso, o que é impossível, com o nosso suprimento atual (JS, 2012:76).

No entanto, apesar dessas reflexões terem resultado em experiências composicionais em *Quartet Euphometric*, *Quartet Romantic*, *Quartet Pedantic* e a invenção dessa nova notação rítmica mencionada na polirrítmica *Fabric*, Cowell teve dois motivos para suspender o desenvolvimento de sua maior atenção ao parâmetro da duração na composição musical. Primeiro, Cowell, ao ver a dificuldade dos músicos em reproduzir tais ritmos, se convence de que novos “meios mecânicos seriam necessários antes que compositores pudessem ouvir e que intérpretes pudessem tocá-los” (JS, 2012:80), acreditando serem mais complexos que a capacidade humana de reprodução – de fato, o *Quartet Romantic* só foi ser tocado pela primeira vez sessenta e um anos após a sua composição e com a ajuda de uma *click-track*. Segundo, Cowell teve de se alistar ao exército, em 1918, com o envolvimento dos EUA na Primeira Guerra Mundial. Ele foi enviado ao *Camp Crane*

⁸ Essa proposição teórica antecipa em muitos anos os processos da *Phase Music* popularizados pelo experimentalismo minimalista de Steve Reich.

na Pensilvânia onde trabalhou como cozinheiro na estação médica. Porém, dois meses depois, Cowell recebeu autorização do comandante para formar uma banda entre os soldados. A banda teve moderado sucesso na base militar até que, por volta de outubro, eles iniciaram o treinamento pois seriam enviados à Itália. Cowell, entretanto, acabou contraindo gripe e catapora, permanecendo doente até o fim de janeiro de 1919. Não tendo mais tanta utilidade ao exército, seu pai, Harry, e Seeger começaram a intervir, através de cartas e alegações de bolsas de estudo e do maior valor de Cowell ao país como compositor do que como soldado, e, finalmente, ele foi dispensado, em maio de 1919, retornando a Menlo Park (JS, 2012:81-85; MH, 2002:94-96). Essa primeira experiência com bandas sinfônicas pode ter sido a origem dos pensamentos de Cowell, na década de 1950, sobre a banda sinfônica como formação orquestral genuína americana e independente da tradição europeia.

O próximo grande embate de Cowell com a tradição se deu através de um improvável *masterclass* com Rachmaninoff, o qual estava passando o verão de 1919 com sua família em Menlo Park. A filha de Rachmaninoff fez uma matéria em Stanford com Samuel Seward, o qual aproveitou a oportunidade para organizar um encontro entre Cowell e o compositor russo. Cowell relata esse encontro em uma entrevista para Beate Gordon, em 17 de dezembro 1962.

E, então, eu fui para a casa dele e, sendo inexperiente, levei comigo uma centena de composições e me pediram para escolher uma, é claro. E escolhi uma peça pequena, uma obra de duas páginas para piano [*Fleeting*] e Rachmaninoff, gentilmente, pegou a peça e a examinou com um monóculo por apenas duas horas sem dizer nada que fosse. Então, ele pegou um pequeno lápis vermelho e colocou um minúsculo círculo em volta de 41 notas nessas duas páginas e me devolveu a peça com um sorriso e com grande educação dizendo “Existem 41 notas erradas na sua composição”. Então, eu disse, “o que te faz pensar que elas estão erradas?” e ele disse, “Elas não estão dentro das regras da harmonia”. “Mas”, Eu disse, “você realmente pensa que as pessoas agora, em composição, devem seguir as regras da harmonia?” Ele disse, “Ah, sim. Essas são regras divinas, as regras da harmonia”. Então ele foi bem gentil e disse, “Eu também, quando eu era um garoto, às vezes escrevia notas erradas” (JS, 2012:87).

Cowell mencionou que o encontro foi pouco gratificante e que Rachmaninoff não estava interessado em sua peça, de fato. Não obstante, Sachs aponta para o fato de que talvez Cowell também tenha cometido um erro ao mostrar uma peça como *Fleeting*, que consiste em um simples acompanhamento atonal sobre um acompanhamento tonal, e não uma peça de *clusters* (JS, 2012: 87-88). Toda essa série de eventos incomodavam Cowell, a ideia de que ele fosse um autodidata impossível de se ensinar, como Seeger o descreveu, representava uma barreira à sua carreira. Cowell não possuía um diploma de ensino básico ou médio e também não possuía nenhuma associação institucional que pudesse justificar suas qualificações como músico ou um grande compositor que

pudesse atestar sua capacidade através de uma relação professor-aluno, já que Seeger também era jovem e, apesar de certo renome, ainda não possuía tanta influência. Cowell acaba por traçar um caminho similar ao de Satie, que, ambos na constante reprovação das instituições canônicas da tradição, buscaram em uma instituição alternativa o meio de comprovar oficialmente sua capacidade como compositor, se inscrevendo no *Institute of Applied Music*⁹, em Nova Iorque, para o período de inverno de 1919. Cowell estudaria fuga com R. Huntington Woodman, um organista e aluno de César Franck. Sua avaliação final consistiu na composição de uma fuga dupla, a qual ele descreveu, em carta para Ellen Veblen, como “um trabalho horrível, mas eu tenho o consolo de que meu professor de fuga diga que eu dominei o gênero” (JS, 2012:90). Cowell terminou o breve curso recebendo uma carta autorizando-o a referenciar essa aprovação pela instituição e a declaração de Woodman garantindo “a prova completa de sua habilidade musical na linha de composição com contraponto e estilos de fuga, em particular [...] Eu achei seu trabalho muito interessante, inteligente e, de muitas maneiras, original” (JS, 2012:90). Assim como Satie na *Schola Cantorum*, Cowell também conseguiu seu diploma na arte do contraponto.

Cowell começa a ter, cada vez mais, uma vida ativa como concertista, porém, de uma forma particular, ao contrário da maioria dos concertistas, Cowell tocava apenas suas peças. Se, por um lado, temos uma recusa de se conformar ao cânone por Cowell, também temos, por outro, a necessidade de um compositor experimental em ser o seu próprio intérprete ao desbravar um terreno da interpretação ainda inexistente no começo do século XX. O seu primeiro crítico, Redfern Mason, do *The Examiner*, acerca de novos concertos, agora já dizia que a educação de Cowell estava se pagando, mas ainda questionava a falta de desenvolvimento e as peças de curta duração “Incapaz de sustentar uma concentração de pensamento”, da mesma forma, Ray Brown, do *Chronicle*, ressaltou que as formas clássicas ainda deveriam ser utilizadas (JS, 2012:92). No entanto, as críticas dos outros jornais da região, Edith Daley, do *San Jose Evening News* e, Evelyn Wells, amiga de Cowell, ao *San Francisco Call and Post*, elogiaram a música de Cowell em descrições românticas e passionais. Partes da crítica de Wells valem a menção:

As composições de Cowell são como a melhor seleção de pinturas, deve-se se ficar no fundo, às respeitáveis distâncias, antes de resultar ordem do caos e os ciscos coloridos de som se resolvam em um tema [...] Mas Cowell jogou toda a ética musical para o ar e tocou com um abandono e uma habilidade interpretativa que fez com que muitos assistissem ao piano nervosos, para “*Antinomy*”, se tocada corretamente, é mais difícil ao piano do que várias mudanças de primavera. Cowell foi impiedoso e em uma esplêndida condição física, aparentemente, para a provação. De fato, um dolorido

⁹ É provável que a nota do empresário que enfureceu Damrosch estivesse se referindo a essa segunda instituição e não ao *Institute of Musical Arts*. A mistura dos nomes das duas instituições pelo empresário, *Institute of Applied Arts*, deve ter gerado o engano.

crítico musical comentou que ali não era lugar para ele; o editor de esportes deveria ter sido enviado em seu lugar. Para ser completamente apreciado, Cowell deve ser ouvido e não visto (JS, 2012:92).

Wells apontou para um dos problemas que iria perturbar Cowell durante toda sua carreira como concertista. O espetáculo que atraía a atenção dos críticos, do público e toda a publicidade em torno de seu nome era, primariamente, o visual, enquanto sua música tomava um caráter de segundo plano na experiência estética. A imprensa logo percebeu o potencial de venda de jornais em torno da música de Cowell, seus concertos sempre continham a presença de críticos, quase sempre, dispostos a detratar suas peças. Preocupado com essas questões, Cowell passou a sugerir que as pessoas escutassem o concerto de olhos fechados, embora sem sucesso. Um crítico do *Musical Leader*, em Chicago, comentou que “o efeito era tão surpreendente que cada olho ‘espionou’ com uma perdoável curiosidade para descobrir como aquele pioneiro musical resolveu seu problema. Ele, certamente, tem a coragem de suas convicções e navega os desconhecidos mares do mundo musical” (JS, 2012:102). Após um concerto em Hollywood para 1600 pessoas, Cowell comenta ao *Holly Leaves* que queria um piano no qual ele pudesse tocar um *cluster* de uma oitava pressionando apenas uma tecla – esta, provavelmente, é uma das primeiras manifestações do interesse contínuo de Cowell no desenvolvimento de novos instrumentos que pudessem resolver os problemas técnicos de suas ideias musicais¹⁰. É também nesse período que as peças de Cowell recebem uma crítica mais assertiva do *The New York Tribune*: “Já pelo efeito de deitar o antebraço sobre as teclas para obter uma estrondosa massa... Pode ou não ser grandioso, mas, certamente, não é música” (JS, 2012:102). Uma típica estratégia dos críticos, árbitros do cânone, consistiu na negação do nome música a toda estética indesejada pela tradição. Parafraseando Dahlhaus em questão similar, trata-se de uma “crença primitiva na palavra ou mesmo de uma quase inarticulada e vaga convicção de que se pode eliminar do mundo algo a que se priva o nome” (DAHLHAUS, 2009:172). Esta atitude das instituições atesta para o caráter experimental da obra musical de Cowell naquele momento. Outro aspecto relevante que aparece nessas primeiras críticas sobre Cowell é a compreensão generalizada da linguagem experimental como uma característica de distinção do americanismo, uma espécie de nacionalismo ligada à origem da estética experimental, e.g., Mason, crítico do *Chronicle*, comentou que “A Música deve falar a linguagem dos bons americanos ou ela será para sempre uma pálida imitação do trabalho de estrangeiros” (JS, 2012:103). Esse comentário

¹⁰ Cowell viria a mencionar novamente essa ideia a um repórter do *Examiner*, na ocasião do concerto de estreia da *New Music Society*, em 1925. Ele descreve um piano com um pedal extra responsável por transformar uma única tecla em *clusters* de oitava e quatro teclas extras no baixo e no agudo: “O novo pedal irá resolver vários dos meus problemas. Eu tenho tido que usar o antebraço para vários efeitos por causa das limitações do piano. É o mesmo quando eu estou escrevendo para o instrumento. Eu ouço um idioma, o qual precisa ser trazido ao mundo através de um piano que ainda não existe” (JS, 2012:133).

resume uma das características pilares da música experimental e uma das razões pela qual ela irá se legitimar futuramente, sua associação a um produto exclusivo americano. Sachs pontua isto dizendo que “Henry veio a entender a fundação prática necessária para o sucesso. Ao mesmo tempo que ele reconhecia que os amantes de música americanos, geralmente, eram ignorantes das estéticas e ideias modernistas, ele também sabia que eles poderiam ter a mente aberta, já que a maioria deles não era obcecado com a tradição musical europeia” (JS, 2012:111). Hicks chamará o mesmo processo de “uma resposta pessoal à crescente dinastia da nova música europeia, sua primeira insurgência em uma campanha pela respeitabilidade da música americana ‘ultramoderna’¹¹ ao redor do mundo” (MH, 2002: 110).

Após uma série de concertos nos Estados Unidos, Cowell decide levar sua música para a Europa, partindo em 11 de janeiro de 1923 – incluindo a sua primeira peça para *String Piano, Piece for Piano With Strings*, na qual Cowell tocava diretamente nas cordas do piano. Ainda que Cowell já tivesse se tornado um sinônimo de nova música americana, em certos círculos, Sachs argumenta que a turnê europeia foi uma aposta de alto risco:

Henry, um pianista-compositor de um país sem nenhum registro de excelência composicional, o terceiro americano modernista a se apresentar na Europa desde Leo Ornstein, quase uma década atrás – Antheil havia acabado de chegar em Berlim, em 1922 –, iria encarar jornalistas que não estavam preparados para a sua música e seriam extremamente cínicos. Ele também estava pisando em um sorvedouro, no qual a música clássica era um culto, um nacionalismo virulento e um racismo que politicizava o antimodernismo e, em reação à horrenda realidade da última guerra, mesmo os velhos modernistas – compositores e artistas visuais – procuravam estabilidade no neoclassicismo. O público convencional europeu, blindado à novidade, o proclamaria culpado até que se provasse a inocência. Ele também teria que ganhar dos próprios modernistas europeus, novos conservadores ou não, que, provavelmente, iriam rejeitar sua insólita ênfase no som em oposição à altura individual. Os dadaístas extremos, por outro lado, talvez pensassem que a sua música fosse muito moderada. Todo mundo poderia dispensar suas técnicas heterodoxas de performance como típicos contos do vigário [*sales swindle*] de americanos (JS, 2012:112).

Ironicamente, a primeira interpretação de suas peças não foi dada por Cowell, mas por Frederick Bristol, em Londres, em maio de 1923. Na ocasião, acerca de *Tides of Manaunaum*, o crítico

¹¹ Durante a primeira metade do século XX, o termo experimental ainda não era consolidado da mesma forma que encontraremos na segunda metade, portanto, é comum que, ao se referir às práticas experimentais, o termo ultramoderno, em contraposição ao simplesmente moderno, a vanguarda, ou a referência a determinados movimentos de característica experimental, como o Dada e o Futurismo, apareçam no lugar. Cowell utilizou extensivamente a distinção entre o moderno e o ultramoderno a fim de distinguir práticas de vanguarda e experimentais, como veremos no capítulo 3 acerca de seus textos, chegando mesmo, mais tarde, a cunhar um terceiro termo, o supermoderno, referindo-se àquilo que ele chamaria de música universal, sob a influência da *Universal Symphony* de Charles Ives, uma música pós-moderna representativa do movimento *browniano* no todo das possibilidades artísticas.

londrino comentou que “sobre música de antebraços, o público agora saberá o que esperar, já que um homem prevenido vale por dois [*forewarned is forearmed*]¹² ... Isso é algo bastante novo na técnica pianística e representa outro triunfo da terra das máquinas de costura e das máquinas de escrever. Mas é um precedente perigoso, já que o próximo passo é, obviamente, uma parte para o nariz do intérprete” (JS, 2012:112). O primeiro concerto de Cowell veio a acontecer no *Hercules Hall* de Munique, em 11 de outubro de 1923, rendendo a seguinte crítica: “A extremidade do método de interpretação de Cowell... um amigo engraçado comentou ‘Se ele se sentasse nas teclas, poderíamos falar de uma arte de traseiro expressionista [*Afterkuns!*]’” (JS, 2012:115). É claro que qualquer comparação das peças de Cowell com o “traseiro” estão longe de serem um elogio. Entretanto, este era apenas o início das controversas críticas de Cowell. Quatro dias depois, em Leipzig, até a polícia se envolveu no concerto após uma enorme confusão. O evento foi descrito da seguinte forma no *Volkszeitung*:

Henry Cowell compõe música de tráfego, de burburinho de indústria, de barulho de lojas, fábricas e das ruas. A fim de despejá-la completamente, ele precisou, aqui e ali, usar o antebraço e o cotovelo; é incrível que ele não tenha utilizado a ponta do nariz também e as partes opostas de seu corpo. A missão artística desse, aparentemente, jovem anglo-saxão foi recebida com admiração, risos e raiva, de acordo com o estado mental dos ouvintes que tiveram que aguentar o desencadeamento de acrobacias pianísticas pacientemente. Várias das “*Irish Legends*” ferrouaram o ouvido de alguns, já que aqui, apesar de tudo, havia algo de uma canção mítica e mística que se manifesta, mas de outra forma... (JS, 2012:116).

O relato de Cowell é ainda mais completo e fornece maiores detalhes sobre o alvoroço ocorrido no evento:

O concerto mais emocionante que eu dei foi em Leipsic [sic]. Quando eu toquei a peça final [*Antinomy*] (a mais volumosa que eu tenho e, muitos dizem, a mais volumosa peça de piano no mundo), o público estava gritando, batendo o pé, aplaudindo e assobiando ao ponto de eu não me ouvir mais. Eles ficaram de pé durante a maior parte da apresentação e chegaram o mais perto de mim e do piano que podiam. Isso não me incomodou ou constrangeu exatamente, mas é claro que me deixou nervoso. Alguns daqueles que desaprovavam meus métodos estavam tão empolgados que quase me ameaçaram com violência física. Aqueles que gostaram da música os contiveram [...] Bom, havia algumas pessoas entusiasmadas, mas também tinha mais do que algumas que não estavam nem um pouco encantadas [...] A sala estava, confortavelmente, cheia. Eu não sabia nada da Europa, então, eu pensei, bom, eles devem ter várias pessoas que tocam música conservadora, eles vão ficar mais interessados se eu tocar algo menos

¹² A expressão teria seu equivalente em português em “Um homem prevenido vale por dois” ou como uma variante de “melhor prevenir do que remediar – *better safe than sorry*”. Importante notar que o crítico utiliza tal expressão pela palavra *forearm* que, enquanto substantivo, significa antebraço e, enquanto verbo, precaver ou prevenir, assim, realizando um jogo de palavras com os *clusters* tocados com os antebraços por Cowell.

conservador. Então, eu comecei com uma das minhas peças menos conservadoras e um senhor pulou do seu assento nas primeiras filas, balançou seu punho em minha direção, e disse, “*Halten Sie uns fuer Idioten in Deutschland?*” “Você acha que nós somos idiotas aqui na Alemanha?” Então, alguém no fundo disse “Quem é você para falar pela Alemanha? Você mesmo não tem nenhuma importância”. Sobre eles, isso soltou a língua dos ouvintes que, então, começaram a discutir a natureza da música. A música ficou mais alta e alta, logo, as pessoas começaram a falar cada vez mais alto para serem ouvidas sobre ela. Finalmente, um grupo de jovens ao fundo disse, “Você está fazendo isso apenas para nos irritar e você está fazendo isso para insultar os nomes de Bach e Mendelssohn, que viveram aqui, e nós te damos um minuto para começar a fazer de outra maneira”. Então, outro grupo disse, “Não, mesmo que ele toque dessa maneira, nós devemos mostrar a ele que somos cavalheiros. Deixem-o tocar!” Depois de um minuto, o primeiro grupo foi em direção ao palco, o segundo grupo pulou no palco e os dois grupos tiveram uma briga horrível em cima do palco. A polícia foi chamada. A polícia subiu ao palco e prendeu 20 jovens rapazes, o público em um estado absoluto de histeria – e eu ainda estava tocando! (JS, 2012:117).

A música de Cowell e seu ataque experimental à tradição foi o suficiente para causar um escândalo policial entre os moradores de Leipzig. Embora seus outros concertos também tenham gerado reações negativas, este segundo concerto de Cowell, na Europa, ficaria marcado como a reação mais inflamada de sua carreira. Em 31 de outubro de 1923, em Viena, na *Neuer Saal der Burg*, Cowell tocou para 350 pessoas, as reações incluíram um homem gritando “Pare, Pare!” durante quase todo o concerto, ainda que tentassem o calar, e com uma crítica descrevendo Cowell como “o auge do pensamento atonal”, por Julius Korngold – crítica que Cowell passou a usar em sua promoção (JS, 2012:117). O jornal *Allgemeine Zeitung* o descreveu como um músico de efeitos técnicos e mecânicos sem grande musicalidade, “um rapaz bastante peculiar que leva a si mesmo a sério, mas... vai ao piano e à música com uma tranquilidade americana, como se fosse uma questão de perfurar através de um túnel ou, de outra maneira, de cortar por um nó técnico e isso, para nós, nesse país, não é o suficiente” (JS, 2012:118). No *Wiener Morgenzeitung*, Erwin Felber o descreveu como “um talento confuso e honesto que está, temporariamente, gastando a si mesmo em experimentos sonoros futuristas” (JS, 2012:118).

Durante sua estadia em Viena, ele conheceu Alban Berg, o qual, segundo Cowell, pediu permissão para usar *clusters* em suas peças: “Berg era uma pessoa maravilhosa e calorosa, gostava de piadas e estava sempre rindo. É difícil pensar nele como sendo o compositor de contos macabros como ‘*Wozzeck*’ e ‘*Lulu*’. Mas ele retirou toda aquela lugubridade do seu espírito, provavelmente, escrevendo a música” (JS, 2012:118). Cowell fez um primeiro concerto em Paris, sem grande notificação da mídia desinteressada por um pianista vindo dos EUA. Entretanto, seu conceto em Londres ganhou bastante atenção e uma série de críticas, majoritariamente focadas na inovação dos *clusters*:

Daily Mail (Londres) – “Nova técnica para se tocar piano. O toque de cotovelo” com comentários sobre o teto vir a desabar, etc.

Daily Express (Londres) – Manchete: “Pianista de cotovelo. Um maravilhoso teste para o instrumento”. Um cumprimento ao piano *Broadwood* “que aguentou os manejos desse americano de espírito elevado tão bem”.

Daily News (Londres) – Manchete: “Piano tocado com o cotovelo. Dedos são limitados para o Sr. Cowell. O resultado é de um berçário em rebelião”.

Evening News (Londres) – “Que gato sobre as teclas, vou te contar! Você poderia pensar que um hipopótamo adulto estava sapateando ali. Mas receamos que o Sr. Cowell não irá tão longe. Ele é impedido pelo seu treinamento acadêmico inicial. O que o público quer é um homem que mergulhe para fora dos limites do piano e colida com tudo sobre as teclas. Isso realmente será grandioso. E se o resultado for fatal, seja para o intérprete ou para aqueles que vierem ouvir, melhor ainda.

Liverpool Echo – Manchete: “Pianista de braços fortes”, sobre um pequeno item, aparentemente retirado do *London Daily Mail*: “Uma das obras do Sr. Cowell se intitulava “O que é isso? [*What's this?*] De fato, o quê? A resposta seria muito coloquial para publicar” (JS, 2012:120).

As críticas londrinas balançam entre um sensacionalismo sobre a técnica experimental de Cowell, em tons pejorativos e insultuosos, e julgamentos relativos à ausência de uma formação dentro dos ditames da tradição por parte de Cowell, o que significaria, na visão dos críticos, seu fracasso certo. Outro episódio relevante à história da composição musical aconteceu durante essa estadia de Cowell em Londres. Ele estava se hospedando na casa da soprano Dorothy e do pianista Robert Mayer. Ao descer para praticar às sete da manhã, Cowell foi surpreendido pela figura de Béla Bartók, quem havia acordado, estupefato pelo som do piano, e havia descido, ainda de roupão, para ver quem estava tocando. Durante a conversa entre os dois compositores, Cowell expressou seu descontentamento com seu concerto em Paris, o qual não tinha tido um bom público nem ninguém de relevância assistindo, ao que Bartók prometeu um segundo concerto no qual ele garantiria a presença de um grande público. É também nesse encontro que Bartók pede permissão a Cowell para usar os *clusters* em suas peças, ao qual, Cowell respondeu que ficaria muito feliz se ele o fizesse. Essa história foi relatada por Sidney Cowell a Joel Sachs, uma vez que a carta que comprovaria tal situação fora perdida (JS, 2012:120-121). Entretanto, também podemos ver uma confirmação através de Erik Chisholm, pianista, compositor e amigo próximo de Bartók. Em uma de suas palestras, ele comenta que ao perceber a aparição de *clusters* no segundo movimento do Concerto para Piano nº2, Bartók “sorriu e, então, respondeu com aquela voz baixa, quase inaudível, dele: “Temo que não seja minha invenção. Eu tirei a ideia de um jovem compositor americano,

Henry Cowell” (CHISHOLM, 2020). Chisholm relata ter encontrado Cowell em Boston, em 1954, tendo confirmado a história com ele:

Eu achei Cowell o rapaz mais agradável e fascinante e, assim como Bartók, fanático por música folclórica. Ele me disse que, quando ele estava em Londres, em 1923, Bartók, acidentalmente, o ouviu tocando algumas de suas músicas, as quais empregavam o *tone cluster*. Ele estava extremamente interessado nessa nova técnica e, depois, escreveu perguntando se ele teria permissão para usar *tone clusters* similares em suas próprias composições. Cowell disse que esse encontro ao acaso com Bartók foi um dos episódios mais empolgantes de sua vida. Bartók o convidou para ir a Paris e demonstrar seus aparatos técnicos revolucionários para alguns dos amigos de Bartók, incluindo Ravel, Roussell e Manuel de Falla (CHISHOLM, 2020).

De fato, nas composições de Bartók dos anos subsequentes, podemos notar a aparição de *clusters*, em maior ou menor grau, na maior parte de suas peças pianísticas (e.g., *Concerto para piano nº1*, *Concerto para piano nº2*, *Sonata para Piano*, *9 Pequenas Peças para Piano*, *Mikrokosmos*, *Out of Doors* etc). Bartók reuniu Ravel, Falla, Honegger, Milhaud, Prunières, Roussell, Stravinsky, para Cowell, “todas as pessoas que realmente tinham alguma relevância na direção da criação musical em Paris. Eles vieram porque Bartók os convidou e disse ‘Isso vai ser bom’” (JS, 2012:122). Conquanto seja uma pena que Satie, naquele momento, conhecido como o compositor mais experimental da França e símbolo de polêmicas no meio artístico, não estivesse entre os compositores que presenciaram esse concerto e que Cowell não o tenha conhecido pessoalmente. Infelizmente, a imprensa francesa se recusou a comparecer a esse concerto. Não obstante, no jornal *L’ouest-Eclair*, em 30 de janeiro de 1924, um crítico, sob a assinatura de S. Lep, publicou, na primeira página, uma nota sobre o concerto de Cowell em Londres e os seus comentários justificam a similaridade entre Cowell e Satie, ambos compositores experimentais *avant la lettre*.

Coisas e Pessoas. Miusic [Miouisc]. Falando-se de música ultramoderna, eu imaginava, em minha candura, que seria difícil ir mais longe do que o Sr. Erik Satie com seus *Affolements granitiques*, seus *Préludes flasques pour mon chien* e suas *Morceaux en forme de poire...* Eu me enganei. Eis o Sr. Henry Cowell, pianista importado da América, cujo concerto no *Aeolian Hall* de Londres surpreendeu o público. O Sr. Cowell toca às vezes com suas mãos, às vezes com seus cotovelos, às vezes com seus antebraços inteiros. Sem dúvidas, para ter certeza de que ele iria cair sobre a nota certa, ele toca duas oitavas de uma vez, incluindo os semitons. Em suma, ele bate no instrumento com tal fúria que esperávamos que ele fosse meter a cabeça no piano, completamente nocauteado após essa execução enfurecida. Mas o Sr. Cowell não irá me ouvir. Eu acabei de terminar uma peça *Aperçus désagréables sur un hippopotame en fleur* que fará com que as peças do pianista americano pareçam de São João perto dela. Minha peça se toca com o nariz, com os joelhos e se senta sobre o teclado. É claro, quando a tocarem na *Salle Pleyel*, eu terei cuidado, como o Sr. Satie, de declarar sobre o programa: Aqueles que não compreendem minha música

devem observar no mais respeitoso silêncio, se mostrar em uma atitude de total submissão e total inferioridade. O que botará os esnobes para “correr” (LEP, 1924:1)

O artigo é repleto de sarcasmo, desde o seu título remedando a pronúncia inglesa de música, e apresenta uma clara comparação entre os dois compositores, além de elevar ao absurdo os recursos técnicos experimentais de Cowell em uma tentativa de desqualificá-los como não sendo música. A própria obra ficcional faz referência às *Aperçus désagréables* de Satie e parafraseia a nota do programa dos *Véritables Préludes Flasques*, tal comparação que se ancora na própria noção dos críticos conservadores que julgavam Satie como um tecnicista e não um músico ou, quando muito, um compositor de segunda classe – o que talvez seja a razão para que Bartók não conhecesse, não se lembrasse ou se recusasse a convidar Satie, considerando-o irrelevante. O episódio ilustra bem o clima antiexperimental, em se tratando de música, da crítica francesa da época sempre pronta a rechaçar figuras contrárias à tradição. Cowell retornou a Nova Iorque em 10 de janeiro de 1924. Em entrevista a Beate Gordon, Cowell deu sua avaliação sobre a sua primeira turnê na Europa. O relato de Cowell explica, de forma bem simples, o porquê de a estética experimental ter florescido nos Estados Unidos e não na Europa, apesar de figuras como Satie – ainda que alguns pianistas conservadores, em Nova Iorque, tenham descrito o ato de tocar diretamente nas cordas do piano como “imoralidade musical”, outros defendiam dizendo que não havia diferença alguma entre a técnica de Cowell e o ato de um violinista tocando em pizzicato, e não com o arco, e que “as pessoas que pediam por camisas de força fariam melhor se pedissem por ouvidos para si mesmas”¹³ (HCP/B150-F17). Ele conclui que foi melhor recebido nos Estados Unidos porque suas composições eram “reconhecidas como algo que soa como música e as pessoas tinham essa resposta mais ou menos direta, enquanto, na Europa, ela quebrava todas as tradições e eles estavam mais preocupados com a quebra da tradição do que eles estavam com o como a música soava, em primeiro lugar” (JS, 2012:124). Cowell era consciente do aspecto experimental de sua obra inicial: “Essa música não foi escrita de acordo com regras e ela não veio a ser através do estudo, mas através do interesse direto. E uma vez que ela tenha sido escrita sem referências às regras, dificilmente, pode-se dizer que as regras foram quebradas por ela” (MH, 2002:90). A música de Cowell estava completamente fora dos parâmetros musicais da tradição, todavia, ela se inseria num contexto de oposição dentro da tradição ao atuar no mesmo meio. Sobre a sua música posterior, Cowell continuaria afirmando: “Eu não componho de acordo com nenhum esquema prévio. Eu não componho enquanto estou numa febre intelectual ou emocional... Eu não sigo nenhuma fórmula... Eu não tento seguir o estilo de nenhum outro compositor, novo ou velho” (MH,

¹³ Comentário de Paul Rosenfeld no *The Dial*, Nova Iorque, em abril de 1924.

2002:90). O tipo de declaração que se fazia ainda mais necessária na carreira tardia de Cowell em um mundo ocidental que se polarizava entre o serialismo e o neoclassicismo. Como típico experimental, Cowell se colocava fora dessa dicotomia tradicional.

Ao retornar a Nova Iorque, Cowell havia alcançado certa notoriedade. Sua turnê na Europa foi acompanhada à distância pela imprensa, o que atraiu a atenção de poderosos empresários e despertou a noção em Cowell de que ele poderia atrair um público considerável. Assim, Arthur Judson, um grande empresário, e Cowell alugaram o *Carnegie Hall* para um concerto solo. A propaganda para o concerto foi feita desta forma: “‘*Tone Clusters*’ O que são eles? Eles são o mais novo recurso musical de um compositor ultramoderno. Eles são tocados com o antebraço. Quem os inventou? HENRY COWELL e ele irá demonstrá-los em seu recital no *Carnegie Hall*” (JS, 2012:125). Na ocasião, empresas de cinema gravaram Henry para mostrar em propagandas antes de filmes, algo que já havia sido feito antes da turnê europeia, em virtude da única gravação em vídeo remanescente de Cowell ao piano de 1923¹⁴. Sachs pontua o que era uma raridade, “um pianista que causava uma impressão sem som” (JS, 2012:125). De fato, ainda que não houvessem gravações com som, a imagem de Cowell tocando seus *clusters* era tentadora à curiosidade do público. Apesar da propaganda, o concerto não teve uma casa lotada. O *New York Telegram* e o *Evening Mail* descreveram numerosos lugares vazios e Cowell recebeu algumas críticas boas em meios às ruínas. J. Henderson, para o *New York Herald*, comentou sobre os “efeitos musicais genuínos e extraordinários... Então, afinal de contas, os advogados dos novos métodos vencem, já que, provavelmente, apenas o Sr. Cowell pode tecer esses efeitos sonoros singulares”. Enquanto Ben Deacon, para o *New York Telegraph*, fez a seguinte manchete “Garoto Knabe¹⁵ leva uma pesada punição, mas está de pé no final da luta” destacando que Cowell se sairia melhor com uma marreta e que teria sido melhor enviar o crítico de esportes (JS, 2012:126). Cowell acaba por continuar sua turnê nos EUA e, embora ele tenha conseguido algumas boas críticas sobre a seriedade da sua empreitada estética, ele ainda era um prato cheio para os críticos conservadores e seus concertos nunca conseguiam um grande público atendente. Em Chicago, o *Musical Courier* repetiu a recorrente piada: “Haverão competições musicais nas Olimpíadas de Paris no próximo verão. Os Estados Unidos não deveriam enviar, como seu representante, Henry Cowell, cujo trabalho de punho e cotovelo o conquistou tanta fama? Se temos expoentes [*expounders*] do piano, por que não golpeadores [*pounders*] do piano também?” (JS, 2012:127). Enquanto isso, o *Montreal Star* publicou reconhecendo o “paradoxo de que toda a profissão musical está intrigada sobre a conduta

¹⁴ A propaganda pode ser encontrada em <https://youtu.be/SAK5F5HF5EM> (acesso em 30/09/2020). Ela inclui até mesmo um trecho em câmera lenta para que as pessoas possam ver o movimento do antebraço e uma piada de fechamento: “A platéia deveria receber aplausos por escutar” “*The audience should take a bow for listening*”.

¹⁵ Ele faz um jogo de palavras já que Knabe significa garoto em alemão e também representa a marca do piano utilizado WM. Knabe & Co.

sem precedentes de Cowell, a mais confusa fase de sua obra sendo justamente a excelente qualidade de sua música” (JS, 2012:127). As críticas acabam por se repetir na reprodução de piadas comparando com esporte e o aspecto físico da interpretação de Cowell. Sachs compreende que “a conjectura de Henry de que a imprensa americana estava começando a garantir-lhe uma escuta de mente aberta estava correta, enquanto os europeus resistiram à novidade, especialmente se ela fosse americana. Entretanto, em ambos continentes, um recital de Henry atuava como uma licença para escrever bobagens” (JS, 2012:127). De todas as formas, as instituições protetoras da tradição e os árbitros do cânone, se encarregam de tentar desqualificar o aspecto experimental da prática musical de Cowell. Contudo, Cowell se fazia conhecido pela comunidade musical americana e espalhava a possibilidade de uma música experimental ao redor do país.

Paralelamente à ascensão de Cowell, Varèse havia fundado a *International Composers' Guild* (ICG), em 1921, uma associação encarregada de realizar a performance da música nova, mais frequentemente a de caráter experimental, sob a influência das próprias diretrizes composicionais de Varèse. Charles Ruggles apresentou Cowell a Varèse, quem o colocou como membro do conselho. É neste exato momento que Cowell começa a compreender a necessidade de ampliar o caráter de sua prática musical, criando um ambiente propício para estabelecer o experimentalismo, não apenas como pianista e compositor, mas como editor, administrador e escritor. A propagação do experimentalismo por Cowell deixaria de ser um objeto individual e se expandiria para novos âmbitos necessários à expansão da prática por outrem. Dessa parceria, surgiu a estreia da primeira peça orquestral de Cowell, *Ensemble*. Varèse, provavelmente, contou com o nome popular de Cowell e a possibilidade de atrair atenção e pelo fato de a peça utilizar *thundersticks*¹⁶, baquetas indígenas utilizadas em cerimônias religiosas. Nessa peça, Cowell já unificava dois pilares da construção da estética experimental, o aspecto do seu interesse na cultura e prática musical de povos não pertencentes à tradição europeia e a utilização de instrumentos alheios à essa mesma tradição e a noção de um indigenismo americano, uma característica nacional que diferenciava a música estadunidense frente à música europeia. “Na mesma hora que as técnicas pianísticas de Henry começaram a parecer notícia velha, os *thunder-sticks* aterrissaram-o em outro noticiário e em uma transmissão de rádio em ambas as costas” (JS, 2012:130). Cowell resolveu destacar no programa a origem geográfica tão importante por trás do instrumento:

¹⁶ Uma maneira de traduzir seria Bastão de Torcida, mas esse é um nome referente a um uso posterior, o de torcidas organizadas em estádios esportivos que utilizam de versões infláveis de tais bastões. O uso original, a que Cowell se refere, são bastões de uso cerimonial em determinadas tribos indígenas americanas, o nome literal Bastões de/o Trovão sendo uma alusão à ideia de rituais e danças para chamar a chuva, associação que caiu no ideário popular acerca dos nativos da América. Devido à essa nova utilização, é mais comum que os encontremos sob o nome de *clapping sticks* hodiernamente.

“O *thunder-stick* é um antigo instrumento indígena americano, usado pelos Aztecas e por várias tribos ao Sudoeste em cerimônias de iniciação. É entre eles uma coisa sagrada, para ser utilizada por um sacerdote à noite de forma que a causa do som não seja reconhecida pelo ouvinte. Ele produz um leve zumbido, não tão diferente daquele de uma codorna em voo, o qual é empregado em *Ensemble* para formar um plano de fundo sustentado para os outros instrumentos em dois dos movimentos” (JS, 2012:130).

A reação do público foi tão intensa quanto suas típicas peças com *clusters* e, também, tão negativas quanto. Cowell teve o azar de um dos bastões ter escapado das mãos do intérprete e ser arremessado em direção à primeira fila quase atingindo um dos críticos do *New Yorker*. Obviamente, isso resultou em uma péssima crítica satírica aconselhando a venderem seguros de vida juntamente aos ingressos, alguns tratando o evento quase como um crime cometido. De fato, duas das maiores características experimentais dessa peça passaram completamente despercebidas pelos críticos: o fato de que essa, provavelmente, foi uma das primeiras peças a figurar um instrumento não pertencente à tradição europeia como solista e a ter um aspecto indeterminado – Cowell define que a peça pode ser tocada por qualquer combinação de instrumentos que comportem a tessitura correta e tenha um timbre balanceado (JS, 2012:130).

Influenciado pela ICG de Varèse, Cowell, quase que de imediato, irá fundar a *The New Music Society of California*, iniciando a sua prática política na divulgação e promoção da música experimental. Originalmente, a ideia de Cowell era ser uma organização parceira à ICG, estreando os mesmos concertos na costa oeste. Seu objetivo era

“apresentar obras musicais que incorporem as mais progressivas tendências dessa era e disseminar as novas ideias musicais”, comparando a era com o século XIV quando compositores de vanguarda sofriam “anátemas pelo todo poderoso Papa em termos similares àqueles utilizados pelos críticos acadêmicos dos dias de hoje”. Como a Igreja atacou os compositores não convencionais, as “Grandes Orquestras e as Grandes Editoras recusam a eles os meios de sustento assim como os meios de expressão” (JS, 2012:133).

Embora a comparação seja feita com os vanguardistas do século XIV, a descrição de Cowell deixa clara que seu foco de promoção era sobre os compositores experimentais, aqueles cuja academia, orquestras, editoras e instituições canônicas da tradição haviam negado a possibilidade de viver e se expressar através da música pelo simples fato de possuírem uma prática insólita à da tradição.

Em 1926, com a sua carreira de concertista em alta e com um grande empresário, Cowell decide voltar à Europa para mais concertos. Para sua surpresa, ao voltar à Alemanha, Cowell encontra um livro infantil publicado com uma história sobre ele e sua maneira de tocar o piano. A

segunda turnê de Cowell trouxe um pouco mais de reações positivas do público, por exemplo, em Varsóvia, o *Express Czerwony*, mencionou que, “embora os críticos, com a sua atitude profissional e nobre, tinham expressões faciais incertas – sorrindo de prazer ou de raiva? –, amantes da música aplaudiram com bravos desde o começo [...] movidos por uma originalidade da invenção e o inegável valor da interpretação”. Cowell contou depois ao *Los Angeles Times* que teve que parar o concerto para provar ao público que estava de fato tocando um piano normal (JS, 2012:139). Em Praga, Alois Hába declarou que a música de Cowell não era “apenas nova, mas também bem escrita e demonstrou uma excelente invenção” (JS, 2012:139). É também nesse momento que Cowell aproveitou para visitar o vilarejo de Velka Dobrá para conhecer a música folclórica daquele povoado isolado. Em sua experiência, ele apenas confirmou o seu contínuo e crescente interesse na música de povos desconectados da tradição dominante europeia e o conhecimento prático e teórico dessa música marginal que iria caracterizar cada vez mais a sua ao longo de sua vida. A visão experimental que Cowell tinha nessas práticas pode ser claramente identificada pelo seu discurso: “Essa tradição, talvez de centenas de anos, inclui vários efeitos que nós consideramos ser uma invenção recente na música ‘moderna’, várias coisas não podem ser encontradas em nenhuma música, nova ou velha, e, acima de tudo, um processo metodológico próprio” (JS, 2012:140). Cowell também percebe que devido à dificuldade de locomoção entre um vilarejo e outro, cada povoado possuía uma prática musical consideravelmente diferente. No entanto, ele sempre criticou a apropriação da tradição sobre essas práticas folclóricas, na situação, ele comenta que alguns compositores da Morávia adaptaram algumas dessas canções com um plano de fundo germânico fazendo com que elas tenham “pouquíssima semelhança à fresca música das montanhas. Entretanto, aqueles que escrevem dessa maneira estão fervorosamente convencidos de que eles estão escrevendo música tcheca e o resto do mundo conhece a música tcheca apenas através de suas obras” (JS, 2012:140). Os concertos na Bratislava renderam vaias e risadas, incluindo um crítico que advertiu o público do perigo de deixar a arte europeia ser substituída pela arte da América, África e Ásia. Após o concerto de Budapeste, já em Veneza, a ausência de público e as duras críticas convenceram Leo Linder, violinista que tocava algumas peças de câmara com Cowell durante o concerto, a desistir de tocar. Em Paris, Linder novamente se recusou a fazer parte do concerto, caso ele tivesse que tocar a peça com *thunder-stick* novamente. Em Londres, sobre *The Banshee*, a imprensa publicou que “a empregada em casa, quando está limpando o piano, com frequência, nos proporciona uma inconsciente imitação da arte do Sr. Cowell” (JS, 2012:142), em meio a outras críticas não necessariamente positivas, mas que admiravam com curiosidade a música de Cowell, se mostravam impressionados e inferiam sobre o futuro, quando mais pessoas viessem a tocar tais peças. De certa forma, apesar de não ter havido confusões, a natureza das críticas não

havia mudado. A arte experimental de Cowell continuava sendo motivo de chacota entre os árbitros da tradição com o intuito de desqualificá-la como não séria e não música. Não obstante, Cowell se fazia cada vez mais conhecido e influente no mundo da música. Em 1925, ele comentaria, em um artigo para a revista *Musical America*, apenas que

a maioria dos críticos profissionais de música não gostam de música “moderna”, mesmo Lawrence Gillman do *New York Herald*, quem, recentemente, escreveu muito simpaticamente sobre a música de Ruggles e Varèse, cuidadosamente pontua que ele não a entende; enquanto críticos mais conservadores, que negam qualquer base para entendê-la, e se recusam a fazer uma crítica séria, contentam-se com comentários satíricos (HCP/B142-F2:9).

De Volta aos EUA, Cowell encontraria em outro grande compositor americano um contendor e uma longa desavença, Aaron Copland. A origem se dá em uma declaração pública de Copland, na revista *Modern Music*, de março-abril de 1926, mencionando que Cowell era “essencialmente um inventor, não um compositor” – curiosamente, o mesmo argumento que Schoenberg usaria, anos depois, para desqualificar a obra experimental de John Cage (KOSTELANETZ 1991:6) – Copland continua, “seus experimentos mais interessantes são aqueles utilizando as cordas do piano. A *Banshee*, quando tocada em uma sala pequena, é um ruído musical dos mais fascinantes. Talvez, se Cowell se desenvolver neste caminho, ele talvez venha até mesmo a trilhar um caminho distinto para si como compositor” (JS, 2012:144). Cowell teria atribuído o ataque de Copland ao desejo de se tornar o único líder da música americana. De fato, nesse momento, Cowell e Copland representavam os dois grandes nomes da composição nos Estados Unidos, de um lado Copland, com seu estilo neoclássico francês com influências do jazz, do outro, Cowell, estabelecendo as raízes da música experimental. A crítica constante de Cowell a Copland e também a Gershwin reside no fato de que ambos não seriam músicos americanos, de fato, pois toda sua técnica composicional, orquestral e harmônica seriam imitações tipicamente francesas e impressionistas e o próprio conhecimento que ambos tinham do jazz fora algo obtido no período em que estiveram em Paris – como podemos ver nas análises dos artigos, em específico o HCP/B142-F28.

Em 1928, com a peça para *String Piano*, *The Banshee*, Cowell recorda de problemas antigos, apontados por Evelyn Wells e Charles Seeger, a distração do público com o aspecto visual de sua técnica e a alusão programática dos títulos de suas obras. Cowell pontuou que

a maioria dos críticos são favoráveis ou contrários baseados na ideia de que a música em questão pode ser explicada apenas por meio do programa e não tem valor como música “pura” sem que a atitude do compositor tenha sido apresentada. No entanto, o

compositor de hoje possui outros parâmetros de prazer no som do que constitui música em si mesma. Eu afirmo que eles devem estar perturbados por esses mesmos novos materiais (HCP/B142-F2:9).

Incomodado com essa questão, suas peças com títulos programáticos representavam um impasse para que sua música fosse verdadeiramente escutada, Cowell chegou a realizar alguns concertos sem informar o nome das peças no programa para obter uma apresentação livre de instruções programáticas. Em 1929, Cowell explicou o caso específico de *Banshee* a Nicholas Slonimsky:

O interesse em *Banshee*, por exemplo, não está no fato de que ela sugere uma *Banshee*, mas no notável número de sutis qualidades de timbre e na maneira pela qual elas são construídas em uma forma musical. O nome da *Banshee* foi adicionado após a peça ser escrita para dar uma ideia às pessoas que não têm ouvidos bons o bastante para se interessar pela música autônoma, sem um suporte exterior, como uma sugestão literária. O fato de que o título se prove bom, na medida em que ele possui uma forte sugestão da realidade na música, não remove os valores puramente musicais da música nem o título deveria causar o descrédito da música de tal maneira (JS, 2012:148).

O fato é que, aos poucos, Cowell passa a adotar títulos mais genéricos às suas composições Suítes, Peças para X e assim por diante, não por uma tentativa de se adequar aos padrões da tradição em formas tradicionais, mas apenas para retirar do primeiro plano o aspecto programático accidental.

Cowell também percebeu, após sua volta da Europa, que não era possível encontrar partituras de compositores inconventionais e que seu trabalho para a música nova deveria se expandir para a área editorial. Mesmo os intérpretes interessados não possuíam acesso às partituras, pois as editoras comerciais evitavam publicar música experimental. Ele também acreditava que a maior incompreensão e não aceitação pública resultava da ausência de intérpretes e concertos frequentes dessa música: “Orquestras, com frequência, não irão produzir obras contemporâneas a não ser que possam dar a primeira audição; entretanto, o público só começa a compreender a verdadeira essência de uma nova obra através de audições adicionais” (HCP/B142-F14:544). Sendo assim, “os compositores precisavam urgentemente levar sua música à publicação se quisessem que seu público fosse maior do que aqueles poucos que compareciam aos raros concertos” (JS, 2012:150). Cowell partiu para a criação da revista *New Music Quarterly*, provavelmente, a primeira revista que publicaria apenas partituras no mundo. Contando com apoio financeiro de seus pais e de Blanche Walton, conseguindo o suficiente para uma primeira edição com a peça *Lilacs* de Ruggles e o envio de oito mil cartas em pedidos de assinatura, Cowell conseguiu publicar cinco volumes – inclusive um volume inteiro com peças de Ruth Crawford, a qual só teve suas partituras

publicadas pela editora de Cowell – antes de perceber que a sobrevivência da revista não seria possível apenas com as assinaturas e que ele precisava de um patrocinador fixo. Através da pianista Margaret Nikoloric, quem havia descoberto que Charles Ives era também compositor além de um grande empresário de sucesso, Cowell é apresentado a Ives. Segundo Sachs, Cowell já sabia da existência de Ives, mas havia sido convencido por Ruggles e Seeger de que ele era um “compositor de araque cuja música não valia a pena” (HCP/B164-F24:7-8; JS, 2012:151). Cowell, no entanto, resolveu enviar uma carta a Ives, em 27 de julho de 1927, solicitando que o mesmo assinasse a revista e oferecendo um cargo de membro honorário do conselho da *New Music Society*. Nesse momento, Cowell estaria dando início à amizade e à associação mais relevante para a criação de um ambiente apto à música experimental nos EUA. Ele seguiu também pedindo que Ives o enviasse suas próprias peças. “Essa simples troca forjou um relacionamento que garantiu uma vida longa ao *New Music Quarterly*, o rápido crescimento da composição americana e a primeira grande circulação da música de Ives” (JS, 2012:152). Ives se comprometeu a doar \$50 [2021: \$798] mensais, mas relutou em enviar suas partituras. Cowell conta que “quando ele descobriu que a *New Music...* era um empreendimento sem fins lucrativos cujo slogan era: ‘se isso vende, nós não aceitaremos’, ele aceitou que eu publicasse suas obras”, após uma vida tendo suas obras rejeitadas por todas as grandes editoras, Ives, finalmente, havia encontrado um incansável advogado de sua música e que continuaria o trabalho, mesmo após a sua morte (JS, 2012:152). O slogan da revista não poderia ser mais representativo da empreitada experimental contrária ao *status quo* das editoras clássicas tradicionais. A possibilidade de disponibilização de partituras impublicáveis de outra forma, nas palavras de Ives: “Uma biblioteca circulante através de uma revista de partituras invendáveis” (MH, 2002:122). A partir deste momento, quase toda instituição ou iniciativa em prol do crescimento da música experimental, conseqüentemente, todos os projetos de Cowell, contará com o mecenato imprescindível de Ives. Em um artigo de outubro de 1927, para a revista húngara *Modern Amerikai Zenészélet*, Cowell descreve bem a situação do país no panorama mundial e a necessidade da *New Music*:

O Mundo, como um todo, não espera composições significativas vindas dos Estados Unidos e não examina os produtos vindos dele com muita seriedade; também, o fato de que alguns dos trabalhos americanos tomem caminhos de desenvolvimento diferentes dos europeus, geram uma falta de entendimento deles por parte dos especialistas europeus, sobretudo, a verdadeira arte musical nativa da América é tão nova que é difícil para seus compositores terem fé total na direção que tomam, face à indiferença por parte da Europa, de onde todas as inspirações prévias haviam vindo. Outra grave dificuldade é que há poucas oportunidades na América para a publicação de composições que não se provem um negócio de sucesso; e as poucas editoras que publicam obras pequenas e não comerciais são muito influenciadas pelos antigos

padrões europeus e publicam, na maior parte, música no estilo antigo [...] Uma vez que as tradições da Europa são melhor conhecidas e aceitas do que as outras, os compositores da América que as seguem de perto são mais conhecidos e encontram mais distinção imediata do que aqueles que criam novas formas (HCP/B142-F8/9:1-3).

Dentro deste panorama, a editora de partituras invendáveis de Cowell constitui-se em um dos mais importantes pilares institucionais na construção da música experimental.

Inicialmente, o projeto aparentava ser um enorme sucesso, em menos de cinco meses, com cerca de 225 assinantes, Cowell já contava a Rudhyar que, caso estendessem a publicação para livros sobre música em uma *New Music Publishing Company*, eles alcançariam a riqueza: “Pense nisso! Nós podemos nos tornar milionários publicando música ultramoderna! Não seria o suficiente para morrer de rir?”. No entanto, após alcançar a incrível marca de 700 assinaturas, Cowell viu metade delas serem canceladas após os assinantes descobrirem o tipo de música que estava sendo publicada (JS, 2012:153). Aos poucos, Cowell também foi abrindo a revista para a publicação não apenas de compositores experimentais, mas toda forma de música nova, em sua definição, “tão nova em caráter que seja difícil colocá-la junto ao corpo geral das editoras” (JS, 2012:153). Ele também se recusava a publicar suas próprias peças com medo de parecer uma arrecadação de doadores para autopromoção.

Embora parecesse irreal que Cowell conseguisse arrumar tempo para cuidar dos concertos da *New Music Society*, a publicação da *New Music Quarterly*, compor, realizar palestras e manter sua carreira como concertista, Cowell também entrou, ao lado de Varèse e Carlos Chávez, na criação da PAAC – *Pan American Association of Composers*, uma liga de compositores destinada a unir membros de todo o continente americano. As motivações dos seus membros eram provavelmente díspares, como aponta Sachs, é possível que Chávez, como compositor mexicano, tenha visto na organização uma espécie de nacionalismo latinoamericano, mas, para Varèse, significava “uma ferramenta para combater o neoclassicismo europeu, o qual ele chamava de academicismo, ‘uma coisa má, pois ela sufoca a expressão espontânea ... Não é que eu acredite que a música deva ser limitada a um passaporte, mas sim que, hoje em dia, existe pouca música viva na Europa’” (JS, 2012:155). Neste sentido, para Varèse a PAAC era mais uma organização experimental em combate à tradição europeia. A visão de Cowell, ao início, provavelmente, foi a possibilidade de um intercâmbio cultural com outros compositores da América Latina, com os quais ele poderia aprender novas práticas e parâmetros de composição independentes dos métodos europeus. Tudo isto fica bem claro na descrição do projeto da PAAC: “patrocinar a produção das obras de seus membros pelas Américas a fim de promover a música de todas as Américas e estimular compositores a fazer um ainda maior esforço na criação de uma música distinta do Hemisfério Ocidental” (JS, 2012:156). Através de um ideal nacionalista da América, a PAAC buscava criar uma

força opositiva à Europa e sua tradição musical. Assim, como a *New Music Society*, Cowell buscou Ives para financiar o seu novo projeto.

Cowell, em suas primeiras palestras, embora apenas relatos tenham sobrevivido e não o texto, ainda que o teor delas possa ser encontrado ao longo dos seus primeiros artigos, realizava narrativas sobre a evolução da música através de compositores que quebravam as regras do seu tempo. Ele acreditava que regras eram apenas guias para estudantes e não leis sagradas como ouvira anteriormente de Rachmaninoff. Cowell abominava o neoclassicismo de Stravinsky¹⁷, admirava a composição de Schoenberg, mas se conectava mais com a música de Ornstein, Rudhyar, Ruggles, Varèse e as propostas de Busoni acerca dos *sliding tones* e novos instrumentos baseados em quartos de tom e suas próprias ideias de *clusters* e novos ritmos. “Entretanto, sua real quebra com a tradição era, novamente, sua crença de que o caminho para a inovação se encontrava além do mundo ‘civilizado’ ocidental, na música extraeuropeia” (JS, 2012:158).

Em 1929, Cowell realizou uma terceira viagem à Europa para novos concertos. Desta vez, sem grandes polêmicas, mas com uma longa experiência na União Soviética que Cowell relatou em vários artigos após seu retorno. O que nos vale mencionar aqui é que o concerto de Cowell na Casa Central das Artes dos Trabalhadores foi anunciado como uma apresentação de novos experimentos acústicos ao piano e não um concerto. Cowell possuía uma boa relação com os compositores da Segunda Escola de Viena. Apesar de Cowell elogiar publicamente o dodecafonismo, nessa época, em alguns de seus artigos, e de, ao menos inicialmente, acreditar que o desenvolvimento de Schoenberg pudesse se tratar de uma quebra com a tradição, o que não ocorreu, a verdadeira opinião de Cowell acerca da técnica se torna clara em uma de suas cartas pessoais a John Cage – a qual trataremos mais adiante. Tal opinião contrária ao dodecafonismo também poderá ser encontrada em seus artigos após a morte de Schoenberg, por exemplo, em 1961, em um artigo chamado *Regionalism*, no qual ele critica o aspecto artificial da música dodecafônica

“Eu não gosto, para mim mesmo, de sistemas que tendem a fazer toda música soar parecida. Então, naturalmente, eu acho uma atitude esnobe achar que a música que pertence a sistemas que comprimem as diferenças é melhor do que a música na qual as diferenças são valorizadas. E tais diferenças estão em seu melhor quando recolhidas da música dos povos do mundo, música à qual foi usada e apreciada espontaneamente em algum lugar por muito tempo. Mais do que música que é feita artificialmente [...] O sistema dodecafônico é baseado no temperamento igual e está longe de ser universal.

¹⁷ Henry Cowell, no *American Annual* de 1929: “Todos os tipos de harmonia e orquestração que se identificavam com o antigo Stravinsky são omitidos com grande cuidado nos termos de uma teoria tão chamada de ‘intelectual’ sobre o que a música deve ser desenvolvida, ao menos em parte, por Jean Cocteau, que não é um músico. A teoria aparenta ser desinteligente, na medida em que ela tem se provado desastrosa ao desenvolvimento de Stravinsky, que agora esposa o senso comum como o maior elemento da música e se recusa a permitir a si mesmo a sua própria expressão pessoal” (HCP/B142-F20:502).

Ele é adequado para apenas um aspecto do desenvolvimento da música europeia pós-Bach; mas, a fim de adotá-lo, músicos folclóricos, na Europa, e todos os músicos do resto do mundo teriam que abandonar seus métodos tradicionais de afinação e adotar o temperamento igual (uma maneira ligeiramente artificial de se afinar), como defendido por Bach [...] Para mim mesmo, enquanto eu admirei a maestria de escrita desses compositores, e alguns de seus sucessores, no idioma dodecafônico, eu o acho muito matemático e pouco baseado na natureza das relações sonoras reais para ser de qualquer uso extensivo em meu próprio trabalho criativo [...] Principalmente, no entanto, me dá desgosto ver qualquer tentativa de forçar toda a música em um conjunto de regras camisa de força de qualquer um” (HCP/B149-F30:5;9-10;12).

“Quase todos os melhores usuários do sistema serial expandiram o seu uso; mas ainda é verdade que, enquanto o seu emprego tende a incorporar elementos que sugerem a tonalidade, ele se torna cada vez mais um obstáculo do que uma ajuda” (HCP/B149-F4).

De fato, Cowell nunca teve interesse de se aventurar na técnica dodecafônica e o compreendeu como uma manifestação clara de um progresso da tradição de caráter de vanguarda. No entanto, ele mantinha uma boa relação com as pessoas do grupo. Sobre suas visitas à casa de Berg, ele mencionou: “Eu sempre tive muitos bons momentos indo lá” (JS, 2012:192). Em relação a Schoenberg, apesar das diferenças estéticas em relação à música, ambos possuíam uma certa amizade e admiração mútua. Cowell teria conhecido Schoenberg no Clube de Tênis de Berlim e teria virado seu parceiro de jogos, uma vez que ambos eram igualmente ruins e a esposa de Schoenberg, quem jogava bem, podia deixar Schoenberg com um adversário à altura. Cowell relata que Schoenberg só descobriu que ele era um compositor na quadra de tênis. Cowell chegou a frequentar um curso de Schoenberg acerca dos processos composicionais de Mozart e como aquilo se relacionava com sua própria obra, e chegou a tocar *Dynamic Motion* para Schoenberg, o qual teria achado interessante, mas, segundo Cowell, não teria entendido muito bem. Apesar da diferença opositiva da prática entre os dois compositores, Cowell reconheceu que, sem dúvidas, “Schoenberg era o maior expoente da linha de compositores alemães” do seu tempo (JS, 2012:200-201). Cowell chega a escrever um artigo, em 1933, no *Northwest Musical Herald*, chamado “*Who is the greatest living composer?*” colocando Schoenberg nessa posição e destacando-o como um legítimo compositor de vanguarda, a continuidade da tradição europeia. Dado a data do artigo, ele, possivelmente, foi utilizado como uma espécie de carta de recomendação para Schoenberg, quem havia acabado de fugir da Alemanha para os Estados Unidos (HCP/B143-F20). Importante ressaltar que no mesmo artigo, Cowell se limita a observar apenas os compositores europeus e destaca Charles Ives em posição de igualdade de importância. Apesar disto, podemos ver Cowell se recusando a gravar peças de Schoenberg, em 1934, por considerar que, como compositor de vanguarda, a gravação de suas peças deveria ser feita por empresas padrões como a *Columbia*, enquanto a *New Music Recordings*

deveria se destinar apenas a compositores experimentais ou fora do *mainstream*. Já em relação a Webern, Cowell relata uma história bastante emblemática da oposição entre a sua mentalidade experimental indeterminada e a mentalidade de controle total do serialismo vanguardista de Webern no único encontro entre eles:

Ele era extremamente *difficile*. Eu tive uma noite com ele, em toda minha vida, das 8 às 12 – e essa, provavelmente, foi a noite mais intensa que eu consigo me lembrar. De certo modo, ele te penetrava com o olhar e perguntava sobre o significado de cada nota. Ele disse, “Por que você colocou esse Fá sustenido neste lugar? Ele não funcionaria tão bem quanto aqui?” Felizmente, eu tinha uma razão para ter posto ele ali, e era um motivo aceitável. Ele disse, “Ah, sim, entendo, essa é uma boa razão para você colocá-lo ali”. Mas cada nota solitária, como um compositor, eu tinha de ter um motivo para ela... Então, lá pela meia noite, nós estávamos ambos exaustos e eu senti que eu havia tido contato com uma das pessoas mais assertivas que eu já havia visto – tudo sobre música e sobre essa partitura em particular que eu iria tocar. Não havia tempo para mais nada e eu nunca mais o vi novamente. Mas essa foi uma ocasião real conhecendo uma pessoa de uma tremenda fama (JS, 2012:192).

Em 1934, com nova ajuda financeira de Charles Ives¹⁸, Cowell expandiria a *New Music Society* com a criação da *New Music Quarterly Recordings*. Assim como a *New Music Quarterly*, encarregada de publicar partituras invendáveis e experimentais e, sobretudo, de compositores americanos, uma vez que o mundo não tinha acesso à escuta de compositores americanos e Cowell queria construir um portfólio capaz de rivalizar à Europa, ele passa a efetivar sua ideia de também gravar tais peças. As primeiras peças gravadas incluíram *Angels* de Charles Ruggles e o movimento lento do quarteto de Ruth Crawford. Cowell novamente iluminava o caminho futuro da música experimental pela criação de referências. Ao longo da década de 1930, ele também iria nutrir cada vez mais sua semente de interesse na música de outros povos e, aos poucos, montando um caminho naquilo que seria sua conversão a uma linguagem pós-moderna ou contemporânea, na segunda metade do século XX. Cowell também passou a ser mais ativo em publicações, sempre destacando os méritos da inovação musical e criticando quem seguisse os caminhos da tradição. Ele destacava que os compositores modernos admiravam os velhos mestres e acreditavam que eles haviam utilizado os materiais antigos tão bem que seria loucura tentar emular a genialidade deles no jogo que eles mesmos inventaram, sendo a única saída do compositor moderno criar um estilo completamente diferente deles, “virtualmente criando uma nova arte, pois eles já disseram tudo de melhor que poderia ser dito nas velhas formas. Portanto, a única possibilidade de criar qualquer

¹⁸ Após a quebra da bolsa, em 1929, e a situação deteriorante da qualidade de vida nos Estados Unidos ao longo da década de 1930, Cowell, em 1931, já descrevia que “o fardo financeiro de TODAS as novas atividades musicais na América” repousava sobre os ombros de Charles Ives, “não HÁ mais ninguém” (MH, 2002:133).

coisa de valor duradouro é criar um novo idioma, um que expresse os dias de hoje assim como eles expressaram o seu tempo” (HCP/B143-F11:16). Cowell acreditava que apenas os inovadores ou aqueles que usassem os materiais antigos sob um novo ponto de vista e em uma indiscutível nova forma sobreviveriam, experimentalismo e vanguarda, respectivamente (HCP/B143-F10). Ele já tinha compreendido que, para realizar seu projeto de construir um ambiente hábil para a música nova americana, ele precisaria mudar o seu foco. De acordo com Hicks, “Compor e interpretar tiveram que dar espaço para palestras, organizações, publicações, autorias e ensino [...] Agora as atividades empreendedoras e autorais que ele se ocupou, de meados de 1920 em diante, se tornaram sua guerra pessoal contra a Europa” (MH, 2002:117).

Parte disto incluía a ação de ministrar minicursos e palestras, em especial na *New School For Social Research*, em Nova Iorque. Um desses cursos, por exemplo, era “*A World Survey of Contemporary Music*”, o qual consistia em quatro palestras de noventa minutos discutindo a situação contraditória da Rússia entre sua organização de compositores e o interesse por experimentos novos e científicos e o conservadorismo artístico do comunismo; uma crítica à música neoclássica; uma ode aos princípios musicais do oriente e o valor da musicologia comparada; e finalizando com uma palestra que demonstrava como os compositores americanos estavam “cortando os laços” com a Europa e trazendo a “origem de materiais musicais nativos” (MH, 2002:126). Além de tentar elevar os Estados Unidos através de uma característica original representada pela quebra com a tradição europeia através do experimentalismo, Cowell também buscava criar uma maior aceitação desse mesmo repertório dentro dos Estados Unidos. O público ainda não levava sua música a sério, focado apenas nos aspectos programáticos e nas técnicas e instrumentos incomuns. “Entre a maioria dos ouvintes de Cowell, sua música experimental, movida pela novidade, nunca foi capaz de transcender sua atmosfera de show secundário” (MH, 2002:128).

Parte desse maior interesse irá se concretizar em uma das mais importantes mentorias de Cowell, sua orientação a John Cage e Lou Harrison. Ao contrário, do que podemos ser levados a pensar, Cage e Harrison não nutriram uma relação de mentoria com Arnold Schoenberg e não foram apenas autodidatas completos e sem referências. Durante toda a fase inicial de sua carreira, Cage e Harrison tiveram em Cowell o seu orientador composicional. Cage logo iria se tornar o maior nome da música experimental de todos os tempos e Lou Harrison seguiria os passos de Cowell de forma mais próxima no pós-guerra prezando por uma música universal, pós-moderna/contemporânea. Não obstante, nesse primeiro momento que constitui a década de 1930 até o fim da segunda guerra mundial, a posição de Cowell em relação a Cage e Harrison pode ser ironicamente comparada a uma primeira escola experimental, por mais contraditório que isso possa parecer. Cowell foi responsável pela junção de Cage e Harrison e boa parte da construção dos

pensamentos acerca dos instrumentos de percussão, interesse de ambos, indeterminação e a busca de parâmetros na música de outros povos, em especial no oriente. “Um dia, no verão de 1938, um visitante inesperado apareceu na porta do apartamento retangular de Harrison na *Francisco Street*: um homem magro, cinco anos mais jovem do que ele, que anunciou, ‘Olá. Eu me chamo John Cage; Henry Cowell me enviou’” (MILLER, 2006^b:16). A maioria dessas primeiras peças para orquestras de percussão, interarte com a dança e indeterminação eram elaborações de questões que nasceram dos próprios questionamentos de Cowell que, no período, teorizava suas formas elásticas para resolver problemas de junção entre a dança e a música e buscava novas soluções para a produção de peças para grupos de percussão. Uma das falhas que temos ao tentar comprovar essa relação repousa no fato de que a maior parte da comunicação entre Cowell, Cage e Harrison era feita de forma pessoal ou ao telefone, restando pouquíssimos documentos descritivos além da própria narrativa deles¹⁹. Parte disto foi coberto de maneira extensa por Leta E. Miller em sua biografia de *Lou Harrison* (2006^b) e em um amplo artigo intitulado *Henry Cowell and John Cage: Intersections and Influences, 1933-1941* (2006^a).

Pelo propósito da estética experimental, cabe-nos focar em alguns exemplos dessa relação com a formação de John Cage. Podemos localizar em alguns materiais primários essa conexão artística. Como relata Miller, “De fato, essas fontes documentam a interação entre os dois compositores em praticamente todas as áreas que Cage explorou durante os anos de 1930 a 1940: tecnologia de gravação, percussão, dança, performance indeterminada, *sliding tones*, técnicas instrumentais expandidas e estruturas formais baseadas em organização rítmica” (MILLER, 2006^a:49). Embora Cage seja uma figura complexa e suas ações não dependessem única e exclusivamente de Cowell, ele desempenhou um papel fundamental para a sua formação como músico experimental. Cage conheceu Cowell ao enviar uma de suas peças, *Sonata for Clarinet*, para publicação na *New Music Quarterly*, em 1933. Entretanto, Cowell recusou a publicação, em sua opinião, Cage, naquela época, estava “escrevendo pequenas peças estranhas para piano com uma ideia incomum de interesse sonoro criado por combinações tonais ímpares. Então, como agora, a música mostrava pouco interesse em se mover de forma ativa; ela dependia mais de umas súbitas mudanças muito sutis para sua elaboração” (JS, 2012:261-262). Cowell não teve interesse imediato em Cage. Quando ele enviou uma segunda peça, *Sonata for two voices*, a Cowell, descrevendo pensamentos de organização harmônica similares ao dodecafonismo e pedindo conselhos sobre como se manter financeiramente como compositor, a reação de Cowell foi de indicá-lo a Adolph

¹⁹ Joel Sachs relata que em conversa com John Cage, o mesmo o teria indicado esta situação. “Ives, Ruggles, Grainger e Harrison são os amigos sobre os quais sabemos mais durante o início dos anos de 1940; Cage era muito próximo a ambos os Cowell, mas a amizade deles é parcamente documentada. Todos os três disseram que eles telefonavam ou viam um ao outro com frequência e, Cage e Sidney, foram próximos até a sua morte” (JS, 2012:397).

Weiss, aluno de Schoenberg emigrado, para se preparar para ter aulas com Schoenberg quem chegava aos EUA. Durante esse período em Nova Iorque, Cage assistiu ao curso *Primitive and Folk Origins of Music, A World Survey of Contemporary Music, Modern Harmony* e *New Possibilities in Piano Playing*, de Cowell, na *New School*, com bolsa fornecida por Charles Ives²⁰. Durante o ano de 1934, Cowell esteve completamente focado na criação da *New Music Recordings* e, conseqüentemente, quando Cage estudou com Cowell, no mesmo ano, uma das habilidades que ele aprendeu foi como utilizar um gravador. “Desta forma, Cage aprendeu uma habilidade mecânica que teria extensas conseqüências tanto para o seu próprio desenvolvimento composicional quanto para a comunidade da nova música, em geral” (MILLER, 2006^a:57). Em março de 1933, Cowell também percebeu um maior interesse na produção de peças para grupos de percussão, como relata no artigo *Towards Neo-Primitivism* na revista *Modern Music*: “Até este ano, na minha experiência como editor musical, eu nunca tinha recebido nenhuma obra para apenas instrumentos de percussão. Essa temporada me foram oferecidas quinze obras diferentes para tais combinações” (HCP/B143-F21:152). Dentre tais peças estavam *Ionization*, de Varèse, e *Fugue for eight Percussion Instruments*, de William Russell. Cowell também passou a escrever peças para grupos de percussão nesse período, começando por *Ostinato Pianíssimo*, em 1934. Logo, é provável que Cage e Cowell tenham discutido a questão, uma vez que Cowell era conhecido por verbalizar suas opiniões e ideias sobre projetos musicais a todos que estavam ao seu redor e também podia ser visto nos artigos que o mesmo publicava constantemente nesses anos. É também em 1934 que veremos artigos de Cowell, na *Dance Observer*, sobre a relação entre a música e a dança e a utilização da percussão, das formas elásticas e da indeterminação, assim como a organização musical em base rítmica, em todo esse processo, uma vez que ele também estava escrevendo um curso sobre ritmo. Ao final de 1934, a relação não apenas de mentor, mas de amizade entre os dois estaria consolidada. Cage pegaria uma carona com Cowell de carro de Nova Iorque até a Califórnia. “Durante a longa viagem, eles teriam tido um longo tempo para discutir os interesses primários de Cowell naquele momento: tecnologias de gravação, músicas do mundo, a relação entre música e dança e percussão²¹” (MILLER, 2006^a:60). Isto também pode ser visto na mudança de tom nas cartas, Miller aponta uma carta de março de 1935, quando Cage deixa de se referir a “Mr. Cowell” para “Querido Henry, seu cartão e você são

²⁰ O que comprova mais uma vez a relevância da contribuição financeira de Ives para a construção da música experimental como um todo. Esse acaso histórico é, razoavelmente, poético. Ives, frequentemente, visto como o pai da música experimental, inclusive financeiramente, fornecendo uma bolsa, indiretamente, a Cage, o maior expoente da música experimental, para suas primeiras orientações formais estéticas com o responsável pela construção de todo o ambiente hábil à prática experimental.

²¹ Não há dúvidas de que Cage estava por dentro dos artigos e das questões estéticas que circundavam o pensamento de Cowell. Além de trocas de cartas, ligações, entre outras interações que possam ter sido perdidas, podemos encontrar a confirmação, por exemplo, no relato de Sidney Cowell, em 19 de setembro de 1938, comunicando em carta que jantou com os Cages e John teria comentado sobre a ideia das formas elásticas para a dança (MILLER, 2006^a:68).

muito bons para mim. Eu não consigo descrever o quanto eu sinto por você em amor e cordialidade” (MILLER, 2006^a:60). Cowell também ministrou seu curso de ritmo na *New York Wigman School*, na *New School* e, na Califórnia, em *Stanford* e *Mills*, além de um curso sobre a história da música para dança. De fato, o único material claramente legível e organizado desse curso de Cowell são justamente as anotações passadas a limpo de John Cage quem assistiu o curso.

Mesmo após a prisão de Cowell – que comentaremos brevemente mais adiante –, Cage continuou se comunicando e visitando Cowell. Em carta, de 18 de junho de 1936, Cage menciona “Talvez eu não entenda. Mas eu não consigo a não ser acreditar que você continua sendo o mesmo que sempre foi. Talvez eu não deva dizer nada. Mas eu quero dizer algo, que você deve saber que eu agora sou mais seu amigo do que nunca” (MILLER, 2006^a:62). Toda a relação de mentoria de Cowell para Cage e essa influência poética e estética talvez pode ser resumida no conteúdo de uma única carta de Cowell para Cage, em 23 de março de 1937, e em duas declarações de Cage. Carta esta que está justamente atrelada à reprodução do curso de ritmo de Cowell, copiado à mão por Cage e presente na *New York Public Library*. A carta segue:

Cela 59182, San Quentin, Calif. 23 de março, 1937.

Querido John:

Eu estou muito grato de ter notícias suas de fato e eu queria que você escrevesse com mais frequência; eu gostaria de acompanhar de perto o que você está escrevendo e a direção que isto está tomando, eu poderia fazer isso até um certo ponto se você me contar sobre. Não tente me mandar nenhum dos seus manuscritos, já que eu não posso receber tais coisas. Uma pena. Eu terei que esperar até algum momento, quando eu estiver fora, para poder ver. Nós não podemos saber quanto tempo será até agosto. Sim, eu fiquei feliz em saber que você está interessado no desenvolvimento da percussão. Eu estava a ponto de tentar criar uma espécie de orquestra sinfônica de percussão em São Francisco e outra em Nova Iorque antes da minha prisão, então, é claro que eu aprovo de todo o coração seu empenho nessa direção em L.A. Eu fico satisfeito que você tenha alguns músicos de ensaio. Isso é o principal. Eu tenho certeza que o valor de estudar com Schoenberg agora é passado para você. Isso tem um grande valor – eu conheço bem o negócio, tendo estado na turma dele em Berlim. Ele nunca, nunca, permitiria você criar, nunca. Agora está na hora de você o fazer. Mas é claro, no seu próprio e escolhido campo de criação, princípios de construção bem trabalhados também devem se aplicar e, embora não necessariamente adotando aqueles de S., a maneira de se construir tais coisas é mostrada através do contato com ele. Eu sei o quão natural é reagir contra os retrógrados, etc., com os mecanismos-forma polifônicos; mas o melhor é se manter balanceado, sem preconceitos contra eles, porque eles lhe foram tão viogosamente enfiados goela abaixo! Eu tenho bons pensamentos acerca do seu novo plano de um centro de percussão e gostaria que você fosse adiante com isso, se eu puder ajudar, eu irei. É claro, [Gerald] Strang conhece todo mundo que eu conheceria, aí embaixo, que poderia estar interessado. Eu perdi contato com o Sul, exceto por algumas pessoas. Eu suponho que você conheça [William-Grant] Still,

[George] Antheil? Se não, se apresente a eles dizendo que fui eu quem pediu. Eu não conheço ninguém para ensaios. Eu ficaria grato em lhe emprestar instrumentos, se alguém estiver disposto a levá-los até aí embaixo e, alguém (você talvez) seria responsável por trazê-los de volta a mim, eventualmente. Eles estão na casa do meu pai. Eu não sei exatamente o que está lá. Flade tem alguns deles na Mills e que podem ser usados. Não é um arranjo tão deslumbrante. Eu honestamente acredito, e formalmente prevejo, que o futuro imediato da música está em trazer a percussão, de um lado, e os *sliding tones*, do outro, em um grande estado de perfeição na construção da composição e de flexibilidade no manuseio dos instrumentos assim como os elementos antigos são agora. Isso significa que a primeira coisa a se fazer é contatar uma oficina onde instrumentos possam ser feitos. Trabalhar na construção de novos instrumentos de percussão e arranjar de uma maneira para que vários possam ser controlados por um percussionista. Eu tenho certeza que com finanças limitadas, instrumentos de percussão surpreendentes podem ser desenvolvidos. Eu acho que uma oficina de artesanato para construção de tambores seria um sucesso comercial também. Todos os estúdios de dança querem eles. É impossível escrever a quantidade necessária para lhe dar uma ideia do Ritmo Hindu; o livro de Fox-Strangeways sobre "*Music of Hindostan*" fala sobre isso em termos bastante embaralhados. Visite-me algum dia e eu irei lhe explicar. Eu acho que é preciso colocar a teoria de uma forma clara. Eu irei tentar fazer isso quando meu livro sobre melodia estiver pronto. Ele será para iniciantes, mas tem algumas boas ideias. É uma introdução para o trabalho novo e experimental que pode ser feito. Meu *rhythmicon* (usa corrente direta e está meio aos frangalhos, mas pode ser remontado) está no Departamento de Psicologia de Stanford, pode ser pego emprestado, por qualquer grande divulgação da ideia. Ele é bastante desajeitado, mais ou menos uma jarda quadrada [0,91m²] (uma das três peças) e pesa cerca de 150 libras [68,03kgs]. Eu tenho dois tambores indianos (Leste) em Nova Iorque na Lahiri's. Tente fazer um tambor d'água – no formato de um tímpano, um pouco de água na parte de baixo de uma caldeira, quando qualquer som for atacado, circule a água gentilmente para *glissandi*. É um dos instrumentos mais efetivos deles. O endereço de Varèse é 188 *Sullivan St. New York City*. Você pode pegar a partitura de *Ionization* com Dene Denny, em Carmel, basta escrever.

James e Ann Mundstock, da 535 *Sacramento St. San Francisco*, querem um músico percussionista para esse verão. Eles perguntaram sobre Strang, mas eu não tinha certeza que ele seria garantido. Eu falei a eles sobre você. Talvez você possa conferir com eles e tenha interesse em aparecer.

Dê os meus mais calorosos cumprimentos a Pauline, Buhlig, Galka e quaisquer outros amigos que você venha a encontrar. Forte cumprimento a você e a sua esposa –

Como sempre,

Henry

(HCP/B147-F32).

Esta carta demonstra a orientação de Cowell por trás de quase todas as atividades formativas da estética composicional de Cage em sua fase inicial. Cowell perde um pouco do seu aspecto polido e de respeito, presente em seus artigos, ao falar de Schoenberg, e revela uma visão sincera de que o valor em Cage ter estudado com Schoenberg era puramente curricular, a possibilidade de associar o nome do compositor mais importante daquela época ao seu. Cowell

também critica a arrogância de Schoenberg e uma aparente necessidade dele em empurrar sua técnica composicional dodecafônica à força em todos os que estivessem ao seu redor. Isso também fica claro em uma carta de Cowell para Slonimsky e John Becker, em 1939, para divulgar, não apenas Cage, mas também a série de concertos que ele estava fazendo ao lado de Lou Harrison: “Eu estou fazendo agora uma obra de percussão para John Cage – Você já o conheceu? Ele trabalhou com Schoenberg por um tempo e, então, reagiu contra o seu pedantismo, e agora ele e sua esposa foram para Seattle, onde ele é o chefe de música para dança na *Cornish School* e está organizando uma *New Music Society* e é, particularmente, interessado em música para percussão” (MILLER, 2006^a:91). Cowell aponta para o fato de que Schoenberg nunca deixaria Cage ter sua liberdade de criação e orienta Cage a seguir seu próprio estilo – o que é característico da didática de Cowell como podemos ver em seus artigos sobre ensino musical, ele nunca direcionava uma estética aos seus alunos e procurava apresentar materiais musicais da forma mais neutra possível possibilitando que o aluno escolhesse seu próprio caminho. Cowell fornece contatos de compositores experimentais a Cage para possíveis parcerias; empresta seus instrumentos de percussão; o guia sobre a criação de uma oficina de construção de novos instrumentos de percussão; planta a ideia da criação de uma orquestra de percussão e apoia a ideia de um centro de percussão de Cage; explica a possibilidade de uma profícua parceria com estúdios de dança; fornece instruções e conhecimento ao interesse prévio, ou não, de Cage sobre música indiana; dá a informação acerca de instrumentos elétricos como o *rhythmicon*; e como obter a partitura de *Ionization* de Varèse como referência. O impacto direto mais relevante dessa carta talvez seja como Cowell está por trás do plano estético de três das primeiras grandes peças de Cage, a *First Construction* (1939), *Second Construction* (1940) e *Third Construction* (1941). Cowell não apenas dá a ideia da formação de uma percussão múltipla, vários instrumentos de percussão controlados por apenas um percussionista, como também menciona “princípios de construção bem trabalhados” e “construção da composição”, provavelmente, dando a ideia do nome das peças e, ainda, ele infere que o futuro da música estaria na percussão e nos sons deslizados/glissandos, os quais Cage efetiva em suas construções utilizando até mesmo o instrumento descrito por Cowell ao final da carta, o tambor d’água, uma caldeira/bacia/balde com água na parte inferior na qual o intérprete afunda uma placa de metal/címbalo após tocar gerando os *sliding tones* em sua *Second Construction*. De fato, na maioria dos programas de concerto de Cage, Harrison e Russell, neste período, Cage tomava a liberdade de publicar no programa o trecho desta carta em que Cowell menciona acreditar que o futuro da música estaria na percussão e nos *sliding tones*, comprovando essa relação direta.

Ainda sobre a questão do piano preparado e sobre os primeiros passos da indeterminação, embora a conexão com as peças de *string piano*, os *clusters* e às formas elásticas desenvolvidas por

Cowell já nos pareçam óbvias, Cage fez questão de se manifestar sobre tal influência. Em seu artigo, *History of Experimental Music in The United States*, presente no livro *Silence*, Cage explica:

Suas primeiras peças para piano, bem antes da *Ionization* de Varèse (a qual, por acaso, foi publicada por Cowell), pelos seus *tone clusters* e uso das cordas do piano, apontaram para o ruído e o contínuo do timbre. Outras peças suas são indeterminadas em maneiras análogas àquelas atualmente em uso por Boulez e Stockhausen. Por exemplo: *Mosaic Quartet* de Cowell, na qual os intérpretes, de qualquer maneira que escolherem, produzem uma continuidade através de blocos compostos fornecidos por ele. Ou suas *Elastic Musics*, cujas durações de tempo podem ser curtas ou longas de acordo com a omissão ou uso de compassos fornecidos por ele. Essas ações de Cowell são bem próximas das composições experimentais atuais que possuem partes, mas não partituras, e as quais são, portanto, não objetos, mas processos fornecendo uma experiência não sobrecarregada de intenções psicológicas por parte do compositor (CAGE, 1961:71).

Ainda, em entrevista, presente nos arquivos da *Oral History of American Music*, Cage descreve sua conexão com Cowell e o impacto dele em si:

Eu estou em dívida com ele pela sua obra, primeiramente, mas, a parte disto, pelo seu entusiasmo imparcial sobre música, em geral, hum? Não apenas toda música moderna era do seu gosto, mas toda música folclórica era do seu gosto [risos], hum? Música de todas as culturas eram do seu gosto. Na verdade, eu não me lembro de uma vez em que eu tenha ouvido algo com ele que ele não tenha gostado. Ele claramente fez conexões onde conexões não haviam sido feitas de forma que ele nos deu o exemplo, novamente, da informação frutificante por meio de informações não obviamente conectadas, hum? Eu acho que Wittgenstein, na filosofia, fez isso também quando ele disse que o significado de algo não está fixo, mas no uso que damos a ele. Se, por exemplo, espaguete é usado não para comer, mas para decorar uma sala, hum? Então seu significado muda, hum? [risos] E Henry possuía esse tipo de visão descomplicada das coisas e uma fé descomplicada de que as coisas poderiam ser diferentes do que aquilo que nós, convencionalmente, pensamos que elas eram. Certamente, meu próprio piano preparado é impensável sem o exemplo do seu *String Piano*. Eu acho que, quando alguém pensa no Henry, existe uma tendência a sorrir mais do que ficar triste. Sua abertura de mente era animadora, hum? E, no entanto, ela era inerente a ele desde sua infância. Eu não sei quantos anos ele tinha quando ele começou a tocar piano com seus braços e com seus punhos, mas foi preciso uma pessoa com uma mente muito aberta para fazer isso [risos] e ninguém o ensinou a fazer isso. Então, ele foi vendido como tendo nascido com essa mente vívida, aventureira e animada (CAGE, 2017).

Apesar da relação frutífera de Cowell com o jovem que viria a se tornar o maior nome da música experimental, sua vida viria a traçar uma grande divisão resultante da sua prisão em 23 de

maio de 1936. Não nos cabe discutir os detalhes complexos que envolveram a prisão Cowell²². Ele foi condenado por “deliberadamente, ilegalmente e criminosamente, copular sua boca com o órgão sexual de outro homem, a testemunha, Malin Cheney” (JS, 2012:276). Apesar da relação homossexual e o fato de o jovem possuir dezessete anos, considerado maior de idade na Califórnia no ano do ocorrido, Cowell foi condenado, pela prática de sexo oral, a quinze anos de prisão em *San Quentin*, a segunda pior prisão dos EUA, também em função do agravamento do processo frente a uma segunda denúncia de um caso passado, no qual Cowell teria se envolvido com um garoto no *Temple of the People*, em Halcyon, e toda a história teria sido abafada. Cowell viria a ter sua pena reduzida a dez anos por bom comportamento, mas cumprindo apenas quatro mediante intervenção de amigos e de seus pais que reuniram inúmeras declarações de pessoas importantes estabelecendo que ele era mais útil à sociedade em liberdade. A prisão teve um impacto imenso sobre a carreira de Cowell e um impacto irreversível em sua mentalidade. Cowell viu a maioria de seus amigos se afastarem, em especial Ruggles e Ives, quem estava doente na época e foi “poupado” por sua esposa, Harmony Ives, de saber o que havia acontecido. Assim como no exército, Cowell tentou tirar o melhor proveito que pôde da prisão, criando bandas, ensinando música aos outros presos, compondo nos raros momentos livres, escrevendo artigos etc.

Ao retornar à sociedade, Cowell conseguiu retomar algumas amizades, especialmente, após o seu casamento com Sidney Robertson Cowell. Entretanto, o medo de que a história pudesse voltar à tona atormentaria Cowell pelo resto de sua vida. Ele passou dois anos praticamente inativos em relação à música e completamente limitado, uma vez que sua condicional o proibia de assinar contratos, praticar negócios, solicitar fundos, ter algum papel oficial em organizações etc., fazendo com que Cowell continuasse administrando parcialmente a *New Music Society* de longe, enquanto Gerald Strang coordenava a parte pública. Não obstante, com o envolvimento dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, o conhecimento de Cowell sobre as práticas musicais tradicionais de inúmeros países do mundo o garantiram um perdão oficial e um emprego na divisão musical do *Office of War Information*. Este trabalho representou a oportunidade perfeita para que Cowell consolidasse seu plano de propagar, através de transmissão de rádio para o mundo todo, a música experimental de compositores americanos, em especial, a de Charles Ives. Cowell descreveu os aspectos de sua função e estratégias em artigos publicados após o fim da Segunda Guerra Mundial.

Até o fim de 1945, a saúde de Ives estava bastante deteriorada e Cowell tomou a tarefa de pegar todos os manuscritos remanescentes de Ives para preparar para organização, edição e publicação. Este trabalho era, particularmente, problemático dada a falta de organização do

²² Um maior detalhamento de todo o processo e tempo de prisão de Cowell pode ser encontrado em (JS, 2012:275-349).

material, e.g., a publicação da *Robert Browning Overture*, a qual Ives não conseguiu achar algumas páginas e autorizou Cowell a recompor o trecho que faltava apenas para, após cinco meses de trabalho, encontrar as páginas originais que faltavam. Cowell não apenas buscava a publicação das obras de Ives, mas batalhava constantemente na busca de orquestras dispostas a realizar suas obras, mas sem sucesso. Rodzinski recebeu as partituras da *Holidays Symphony* prometendo realizá-la com a *New York Philharmonic*, mas nunca cumpriu. O mesmo ocorreu com a quarta sinfonia entre outras peças. Ele chegou até mesmo a se aliar a Elliot Carter propondo a criação de um comitê informal de amigos-músicos na busca de levar a música de Ives a mais intérpretes (JS, 2012:396).

Cowell passaria os seus últimos vinte anos de vida em atividades de promoção de outros compositores através de suas publicações, artigos, concertos, aulas pela *New School* e pela *Columbia University*, palestras, com mais avidez que em sua própria carreira como compositor. Cowell chegava a dizer a seus alunos que você não devia ser um compositor se pudesse ser qualquer outra coisa (JS, 2012:404). Parte disto, é resultante do medo de Cowell sobre o impacto que um possível reavivamento do seu período na prisão pudesse fazer com sua reputação. Em 1947, Conlon Nancarrow descreve, em um de seus encontros com Cowell, este aspecto:

Eu nunca tinha o encontrado antes, então eu não sei como ele era originalmente. Mas a impressão que eu tive era de que ele era uma pessoa aterrorizada, com um sentimento de “eles vão pegá-lo”. Ele talvez tenha tido isso por toda sua vida, mas eu não acho que seja verdade; eu acho que tenha a ver com aquela experiência [prisão]. E, é claro, após isso, politicamente, ele manteve sua boca completamente fechada. Ele também havia sido radical politicamente antes. É um caso bem triste (JS, 2012:401).

Cowell, quem havia publicado inúmeros artigos sobre a união soviética, durante as décadas de 1920 e 1930, veio a se afastar de amigos comunistas, chegando até mesmo a publicar um artigo, em 1954, intitulado *This I Believe*, na tentativa de se proteger da perseguição comunista proveniente do Macarthismo. No artigo Cowell menciona que o individualismo ético não poderia florescer em condições políticas radicais: “Desta forma, eu abomino o comunismo, sob o qual o individualismo é impossível e a expressão do pensamento liberal é passível de punição [...] Minha crença própria é em vista dos direitos individuais, de acordo com a letra e o espírito da Constituição dos Estados Unidos” (HCP/B146-F16:25). Com o seu histórico prisional, Cowell estava em constante medo de ser descoberto e levado novamente à cadeia, abdicando aos poucos de uma vida pública em primeiro plano. Isto também costuma ser apontado como uma das razões para a mudança de postura composicional de Cowell nesse período de sua vida. Embora Cowell regozijasse de um cargo como professor adjunto na *Columbia University*, ao fim de sua vida, e seu período prisional raramente fosse mencionado, o Chefe do Departamento de música da Columbia

à época, Douglas Moore, reconheceu, posteriormente, que nunca ofereceu uma posição de tempo integral a Cowell com medo do risco público, em virtude do registro prisional dele (JS, 2012:459).

Ao mesmo tempo em que Cowell havia estimulado a carreira de John Cage e seu grupo experimental, apresentando concertos de Cage, Feldman e Brown, ele também se distancia da estética experimental e passa a trabalhar já dentro de um panorama contemporâneo ou pós-moderno. “Em 1945, a música de Henry já havia completado sua transição para longe do modernismo” (JS, 2012:412). De acordo com Hicks, “a prisão de Cowell fez com sua carreira o que ele havia tentado fazer com a instituição musical: derrubá-la e reconstruí-la com uma imagem completamente diferente” (MH, 2002:145). Hicks argumenta que a condicional dissuadiu Cowell de buscar quaisquer projetos radicais que ele tenha idealizado, e.g., o interesse por música política de esquerda – o mesmo caminho de carreira que Ruth Crawford Seeger tomou. Se durante a guerra, a música experimental não era tocada nem gravada, após o seu fim, a música de Cowell já não parecia mais tão experimental frente à música de compositores como Cage, Feldman e Brown. Em suas palavras Cowell comentou: “Eu era irritantemente modernista quando eu era bem jovem, mas eu me tornei bem mais simples desde então” (MH, 2002:145). Uma música experimental parecia arriscada demais para alguém que havia sido isolado, tido sua carreira e vida pública destruída e fora acometido pelo medo contínuo de ter seu passado desenterrado e usado contra ele. Seeger, explicou em entrevista, que “ele estava determinado em uma coisa, que se ele iria fazer um retorno ao campo da música americana, ele não iria prejudicar isto com [nada] que não fosse perfeitamente seguro” (MH, 2002:145). Assim, Hicks menciona que o seu “subsequente voto de habitar em todo o mundo da música era, parcialmente, um voto de recuo ao radicalismo com o qual ele não estava mais em contato, não mais apto, e o qual buscar poderia ser perigoso” (MH, 2002:145). Embora o público de jovens compositores estivessem mais fascinados do que nunca acerca dos experimentos anteriores de Cowell e o interesse pela música experimental estivesse florescendo no pós-guerra, muito em virtude dos anos de trabalho de Cowell para criar esse ambiente, ele resolveu abandonar seus experimentos e buscar uma música universal, um fazer musical que conseguisse englobar práticas musicais distintas e de todo o mundo sem fronteiras de tradição ou oposição, em um contínuo browniano no todo musical, tipicamente contemporâneo/pós-moderno. “Anteriormente, Cowell alterava seu estilo de obra para obra; agora, ele trocava dentro da mesma obra, descartando a ortodoxia estilística (fosse modernista ou arcaica) em favor de uma visão musical pan-étnica e multivernacular que se transformou em uma espécie de caleidoscópio de dialetos sonoros” (MH, 2002:146).

Após 1945, Cowell também se distanciou aos poucos das atividades da *New Music Society*, em boa parte por estar delegando atividades a pessoas mais jovens. Todavia, uma vez que a maior

parte das atividades haviam sido realizadas arduamente e gratuitamente por Cowell, o impacto foi enorme e a *New Music Recordings* fecharia em 1949 e a *New Music Quarterly*, após o fim do apoio financeiro vital da família Ives – Charles Ives morreu em maio de 1954 –, em janeiro de 1955, fecharia oficialmente em 1958. As atividades tão variadas de Cowell no mundo da música fizeram com que, analisando os discursos acerca de sua persona, pudéssemos retirar a conclusão de que ele era visto como tudo, menos como compositor. Sachs pontua que vários colegas do compositor acabavam por reiterar o comentário de Copland de que Cowell seria um inventor e não um compositor (JS, 2012:413). De forma histórica, Cowell acabou perdendo, naquele primeiro momento, o embate histórico de grande compositor americano para alguém com mais apelo público, Aaron Copland.

Cowell também trabalhou, junto à sua esposa Sidney, de 1946 até 1955, na produção e arranjos para a publicação da biografia de Ives *Charles Ives and His Music*. Embora Ives tenha morrido antes do lançamento, o livro serviu como pedra fundamental para a reputação de Ives como o pai da música americana, estimulando seu maior reconhecimento e sua gravação, reprodução e interpretação de sua música. É também nesse período que Cowell publicou a maior parte de seus artigos acadêmicos, cerca de duzentos entre 1940 e 1955. É claro que essa ampla produção de artigos em paralelo com todas as outras atividades de Cowell parecem um pouco irrealis, não fosse o fato de que há uma enorme colaboração de Sidney Cowell²³ neste trabalho. Aos poucos, começam a aparecer certos artigos com o nome dos dois autores e, embora a colaboração de Sidney suma da autoria na maioria dos casos, é um fato que ela atuou de forma direta na produção dos artigos, apesar de não podermos mesurar a extensão dessa participação. Sidney menciona que Cowell inicialmente a “tratou como copista e secretária a amanuense, editora, co-autora, e (duas vezes) escritora fantasma” (JS, 2012:418).

Cowell faria ainda uma série de viagens ao oriente para estudar a música de outros povos, em especial ao Irã, Índia, Turquia e Japão. A música tardia de Cowell buscava uma unificação das linguagens musicais ao redor do mundo. Sachs argumenta que, por essa música ser de fácil escuta, ela foi utilizada como um sinal de que Cowell teria abandonado seu passado de aventuras. Não obstante, elas estariam longe de serem conservadoras. “Para começar, a maior parte de sua música

²³ Sidney Robertson Cowell foi uma etnomusicóloga americana. Ela realizou seus estudos na *École Normale de Musique*, em Paris, e estudou a música de culturas não europeias com Henry Cowell, no *San Francisco Conservatory of Music*, também, trabalhando com Charles Seeger na coleta de gravações de música folclórica nos Apalaches, nas regiões Ozarks e no centro-oeste americano dirigindo o *Northern California Folk Music Project*. Após seu casamento com Cowell, ela atuou, conjuntamente ao compositor, como embaixadora cultural na coleta de gravações de música folclórica ao redor do mundo. Seu papel é substancial na produção escrita de Cowell após 1941 e, embora possamos traçar alguns pontos claros da influência de Sidney no produto final em alguns textos, como veremos ao capítulo 3, é difícil afirmar com certeza o quanto da produção de Cowell, em especial no que tange o conteúdo etnográfico, é de autoria ou sofre influência direta da atividade intelectual de Sidney.

tardia era concebida como pura melodia, um conceito alheio ao pensamento de ambos, da vanguarda e dos aderentes da tradição harmônica ocidental” (JS, 2012:456). Cowell insistiria cada vez mais na melodia e no ritmo como elementos básicos pertencentes a todas as músicas. As experiências de Cowell não se tratavam apenas de imitações ou esgares de outras culturas como podemos ver tradicionalmente na história da música. O compositor tinha um profundo conhecimento da teoria, prática e história dessas culturas e buscava compor peças sem citações de melodias tradicionais, mas compondo como se estivesse produzindo um novo material “modos, ritmos e formas que ele ouvia em ensaios e performances de música tradicional eram empregados como eram ‘percebidas por um ocidental’, ele disse, mas sem citar nenhuma melodia” (JS, 2012:456).

Cowell já estava oficialmente trabalhando dentro de um panorama contemporâneo. Mais uma vez, assim como fora com o experimentalismo, ele antecipou historicamente um novo momento artístico. Embora sua música não fosse mais atraente para a mídia como escândalo, ele era cada vez mais comissionado e grandes orquestras interpretavam suas obras.

Abundavam controvérsias: críticos conservadores clamavam que ele havia se convertido aos seus valores, enquanto progressistas o acusavam de não se arriscar. Henry, de fato, tinha oferecido um novo desafio para os comentadores e analistas. Era fácil condenar ou elogiar o serial, o aleatório e a música eletrônica, mas não era tão fácil encontrar palavras para um compositor que desafiava a categorização. Embora a acessibilidade de sua música fosse bastante apreciada em uma época preocupada com inovação e dogma [...], acusações de palidez eram esperadas, já que vários ouvintes não entenderam que composições que faziam uso de culturas não-ocidentais precisavam de ouvidos diferentes, já que essas culturas não usavam contrastes dramáticos em sua música (JS, 2012:458).

A sua música havia deixado de ver fronteiras em termos de aderência ou oposição. Se por um lado, sua música ainda poderia ser vista como uma espécie de experimentalismo, uma vez que Cowell estava utilizando do pilar da exploração da música de outros povos alheios à tradição ocidental para sua construção, por outro, ele não evitava transitar entre todos os estilos possíveis, inclusive recursos tradicionais – ainda que ele nunca tenha se utilizado do serialismo e poéticas em voga da vanguarda da época. Cage irá pontuar, corretamente, que “Os interesses presentes de Cowell nas várias tradições, oriental e americana antiga, não são experimentais, mas ecléticos”²⁴

²⁴ No entanto, Cowell abominava essa denominação sobre sua música argumentando que “Ecleticismo é colocar lado a lado várias coisas sem relação. Minha música é o oposto disto, porque eu acredito que a Arte da Música é uma única arte mundial, uma arte a qual simplesmente desenvolveu os mesmos elementos diferentemente, em diferentes combinações, em diferentes graus e em diferentes partes do mundo [...] Minha esperança é criar em cada obra uma fresca integração de materiais musicais que possa ter sua relação demonstrada de uma maneira fundamental, ainda que

(CAGE, 1961:72). A música de Cowell já havia se tornado contemporânea, em seus termos, universal. Esta posição estética fica bem clara em uma de suas palestras, *The Composer's World*, em Teerã, em maio de 1961:

Eu devo começar dizendo que eu sou um compositor, não um musicólogo. Então, eu estou mais preocupado com o futuro das tradições musicais do que eu estou com os seus passados. É verdade que dediquei mais tempo ao estudo de sistemas musicais não-europeus do que outros compositores ocidentais, mas isto se dá apenas porque eu pensava ser senso comum que um compositor do século XX (particularmente um que cresceu na costa do Pacífico da América do Norte, a meio caminho da Europa e da Ásia, como eu) precisaria conhecer e escolher em meio a vários tipos de heranças musicais no mundo, não apenas a francesa e a alemã. Pareceu natural para um americano estender sua mente além das limitações das tradições europeias e dar boas-vindas à infinita variedade e vitalidade da imaginação humana na forma em que ela foi expressa na música do mundo [...] Hoje, todo compositor enfrenta o mesmo problema que eu mesmo abracei na juventude: Como pode alguém aprender a viver em todo o mundo da música – viver e criar? Não uma única técnica, nem uma única tradição é mais o bastante. [...] Apenas assim, sua música irá, embora nacional, ser mais do que nacional, de forma que ele esteja apto a falar livremente, como homem e artista, em sotaques pessoais, mas sobre coisas universais” (HCP/B146-F55:36-37;44;48-49).

Neste ponto, a música de Cowell já está distante do nosso foco. Seu papel como catalisador da estética experimental já havia se concretizado e ele traçava novos rumos enquanto compositores como John Cage, Morton Feldman, Earle Brown, entre outros, assumiam a liderança do experimentalismo. Talvez os primeiros passos de Cowell, sua atuação como catalisador do experimentalismo e sua posição de embaixador do pensamento musical inortodoxo que pervadiu a mente da maioria dos jovens compositores americanos desencadeando uma música americana e experimental, tenham sido apenas um início, quiçá acidental, em sua busca pelo todo musical representado pela sua noção de música universal ao fim da vida, todo o mundo da música. Não obstante, a trajetória artística de Cowell, todo o seu contexto biográfico singular, criou a possibilidade do desenvolvimento da maior estética contrastante da música do século XX. O desenvolvimento dos *tone clusters*; a criação do *String Piano*; todo o uso de instrumento insólitos e heterodoxos e em agrupamentos insipientes à tradição; o desenvolvimento dos parâmetros musicais ignorados pela tradição europeia na expansão rítmica e tímbrica teorizados extensamente em artigos e livros como *New Musical Resources*; o desenvolvimento do pensamento primordial da aplicação da indeterminação em música em suas formas elásticas; a raiz do interesse interartístico na dança através de suas colaborações com Martha Graham; a propagação e proliferação do

elas tenham sido desenvolvidas a uma distância uma da outra” (JS, 2012:488). Embora a palavra eclético não seja adequada, ela implica o caráter universal que tomava o novo pensamento estético de Cowell.

interesse em instrumentos e grupos de percussão, até então ignorados pela tradição europeia; o interesse na música de outros povos e em todos os métodos, instrumentos e parâmetros composicionais de culturas extraeuropeias, em especial a chinesa, indiana e japonesa; a participação em sociedades e associações com o objetivo de expandir a música experimental sob a ideia de um nacionalismo americano capaz de se opor e sobrepor à tradição europeia; a publicação de partituras e gravações dando a possibilidade de voz e carreira artística a inúmeros músicos destoantes dos ditames canônicos; suas ações políticas e diplomáticas na unificação e fortalecimentos dos compositores americanos; sua prática didática através do ensino em diversas instituições importantes dos Estados Unidos; sua atividade extensa na publicação de artigos teóricos e analíticos em via da advocação de uma música experimental e na promoção de um experimentalismo, sobretudo, americano; estabelecimento e uso da cultura de banda sinfônica como forma e grupo genuíno americano; sua oposição às instituições acadêmicas, prática crítica e metodologias tradicionais ao ensino de composição e toda forma regulativa do cânone; sua imposição opositiva em forma de concerto pela Europa e influência sobre grandes figuras da composição ocidental; a promoção de Ives como grande pai da música experimental e, sobretudo, como símbolo de uma precedência estética justificada além da nutrição da relação, impossível de ignorar, de financiamento pecuniário de toda a música americana e da propagação da filosofia transcendental como genuína distinção americana; sobretudo, pela ação formativa sobre o maior nome e líder da estética experimental estrita transfigurada em John Cage.

Henry Brant, 1957: “O débito da música americana a Henry Cowell é grande e substancial. Ele teve um papel majoritário em libertar a nossa música das imitações servis dos modelos europeus, por um lado, e uma exploração dos materiais folclóricos nativos superficial, bruta e pretenciosa, por outro; ele é amplamente responsável pela aceitação das tendências experimentais de hoje, as quais, em sua própria música, atingem a audácia convincente, a qual só pode proceder uma necessidade expressiva autêntica... e sua mão tem sido poderosa em moldar a nossa cultura musical na entidade autossuficiente que ela é hoje”.

Hugo Weisgall, 1959, 1962: “Desde sua estreia formal em Nova Iorque, em 1924, Henry Cowell tem sido uma força criativa maior na música americana. Seus talentos musicais e a gama de sua energia, o escopo de sua música, o tamanho de sua influência e o reconhecimento que ele alcançou se combinam para fazer dele uma figura maior do que a vida, uma espécie de Paul Bunyan da música [figura folclórica americana]. À parte de sua vida como compositor, Cowell viveu várias outras vidas completas como campeão da música nova, empresário, intérprete, palestrante, crítico, editor, professor e patrocinador dos jovens.

Não se pode apontar algum outro compositor na cena americana que tenha se submetido, com tanta confiança, a toda a gama de experiência musical e quem criou

uma quantidade impressionante de obras incorporando tantos tipos variados de ideias musicais, técnicas e sons...

Em uma época assaltada por forças divisórias, Cowell se destaca como um genuíno humanista musical” (HCP/B147-F9:8)

Cowell foi o motor responsável pela propulsão do experimentalismo. Ele representou a força catalisadora que alçou todos os elementos em movimento e fervilhou um ideário estético capaz de se apresentar em antítese à sagrada e originária tradição europeia da música ocidental. Sua atividade musical teve a força não apenas de influenciar novos compositores a perseguirem uma nova estética, mas também sob um *modus operandi* livre de inúmeras facetas e sem traços poéticos definidos, senão de linha condutora estética. O “abre-te sésamo” realizado por Cowell abriu às portas de um tesouro único responsável pela colocação da América em posição de igual relevância histórico-musical e qualquer história possível da construção de uma estética experimental estaria fadada ao fracasso sem a ação deste arquiteto silencioso ao fundo delineando o desenvolvimento do processo estético. Se, aos poucos, Cowell caiu no esquecimento após a sua morte, vítima do acobertamento de suas atividades frente ao fechamento de seu arquivo pela sua esposa ou pelo fato de sua atividade ter adquirido, novamente, um caráter de pioneirismo contemporâneo alheio às oposições tardiamente modernistas da música, ele ainda representa uma das inúmeras figuras eclipsadas pela narrativa tradicional que elimina grandes agentes do desenvolvimento da história estético-musical do ocidente e ignora o combustível do ideário imanente no cerne de toda construção estética.

3. *O Palácio Encantado*¹

Pareceu natural para um americano estender sua mente além das limitações das tradições europeias e dar boas-vindas à infinita variedade e vitalidade da imaginação humana tal como ela expressou a si mesma na música do mundo.

Henry Cowell (*The Composer's World*).

Qualquer trabalho que vise abordar a construção da estética experimental nos Estados Unidos que não tratasse dos escritos de Cowell, em sua totalidade, seria inconcebível e estaria não apenas incompleta, mas faltaria com o agente mais significativo de transformação rumo a uma mentalidade composicional distinta e de força impositiva frente ao cenário da música de concerto ocidental. De certa forma, a atividade ensaística de Cowell foi além de um mero manifesto, ela constituiu o pilar de uma propaganda extensa e agressiva da música experimental americana que reverberou e impactou diretamente a atividade da maioria dos compositores americanos do século XX. O nome de Cowell e sua influência eram amplos e seu status de líder musical o imputava a credibilidade e colocava a música a seu julgo crítico além da mera produção, em uma necessidade de subversão estética capaz de alçar o produto musical americano a um posto de igual ou maior relevância ao colosso inabalável, dominante e intransponível da tradição europeia. Longe de ser um mero apêndice obumbrado e facultativo à sua atividade composicional, assim como é de costume que ensaios estéticos, escritos por compositores, se situem à sombra do mundo sonoro para aqueles que não o compreendem ou suportam, em Cowell, sua atuação como ensaísta, crítico, musicólogo, etnomusicólogo, editor e afins sobrepõe sua própria atividade musical na força de impactar a linguagem musical, uma vez que seus efeitos podem ser identificados amiúde em toda a música de seu país, experimental ou não, e nos escritos estéticos de seus contemporâneos, contribuindo de forma catalisadora para a construção de um ambiente possível e favorável, em termos de intérpretes, regentes, compositores, instituições, publicações e público, para o florescimento e frutificação da atividade experimental plena amplamente reconhecida e pungente da segunda metade do século XX, a fuga do palácio encantado da música de concerto europeia, guardado pelos seus gigantes, que Cowell sonhara.

Cowell publicou mais de duzentos artigos em revistas de variados gêneros, três livros, deixando ainda mais de setenta artigos e dois livros não publicados², mas que representavam seus

¹ O título deste capítulo faz referência ao primeiro texto escrito por Cowell, aos nove anos de idade, um conto de fadas intitulado *The Enchanted Palace* (HCP/B149-F15).

² A não publicação desses artigos se deve aos mais variados motivos. Alguns artigos eram apenas rascunhos de outros artigos publicados ou foram revisados e publicados posteriormente; alguns foram negados, provavelmente, pelo teor crítico forte às instituições, ouvintes e membros do mundo musical; outros não possuíam corpo suficiente para publicação, constando apenas pequenas reflexões e argumentos; outros consistem em críticas não aproveitadas e que

credos estéticos transmitidos verbalmente àqueles que o circundavam. Tratando-se de um material, sobretudo, propagandístico, é natural que encontremos ao longo dos textos de Cowell inúmeras repetições argumentativas. Também, é possível que, frente às pesquisas musicológicas atuais, alguns de seus argumentos já tenham se provado falsos ou sejam dignos de debate, entretanto, o que nos cabe é a análise do discurso, do efeito fomentador de seu prospecto estético. Em sua incumbência, ele buscou a construção de uma linguagem musical genuinamente americana, livre das correntes da dominação e colonização estética europeia que relegava a América à posição pueril, insuficiente e coadjuvante de um jogo cujas regras eles não criaram nem recebiam julgo justo quando a ele se propunham. O experimentalismo surge como uma necessidade estética de se colocar como nação relevante musicalmente dentro do panorama ocidental que não apenas privilegiava, mas apenas admitia a existência dos paradigmas desenvolvidos e apascentados ao redor da torre de marfim artística europeia. O impacto motor, dinâmico e alentador de Cowell pode ser identificado ao longo de seus artigos, cuja análise individual e extensa foi há muito negligenciada, não apenas por critérios científicos falhos ou pelo descaso musicológico americano, mas pela casualidade dos eventos que relegaram sua obra ao privamento do acesso público ao seu arquivo, desde sua morte em 1965 até o início do século XXI, quando o mesmo foi liberado, ainda que de forma limitada, restrito à divisão musical ao terceiro andar da *New York Public Library* do *Lincoln Center*, em Nova Iorque, com a impossibilidade de reprodução, cópia ou digitalização e a necessidade da presença e análise física *in loco*. A análise individual de cada um desses artigos e a particularidade de sua contribuição ao discurso de formação da linguagem experimental foi aqui realizada e se encontra presente no Apêndice I, ao qual este capítulo irá se referir. De forma geral, a construção e catalização do experimentalismo pode ser definida e dividida sob três grandes pilares estéticos que se interconectam continuamente nos interesses artísticos dos compositores americanos da primeira metade do século XX, em especial por Cowell. A visão particular e inovadora de um **nacionalismo** americano radical e distinto em todos os aspectos poéticos da matriz musical europeia; o reconhecimento e credo de um **internacionalismo estético**, aliado à condição da realidade multicultural imigratória da América que via na música de todos os povos do mundo uma possibilidade de se beneficiar com ideias musicais frescas e alheias ao domínio europeu ocidental, de modo pleno e não caricaturizado sob a adaptação disforme e problemática aos ditames estéticos europeus; o **desenvolvimento poético** e pragmático da formação desta linguagem e o reforço benéfico aos adeptos, a crítica implacável aos desvios e aliamentos ao velho feitor estético, às instituições retrógradas, conservadoras e colonizadas e seus meios de arbitragem canônica através

dependiam do momento temporal para publicação; no caso dos livros, Cowell, provavelmente, considerava o material ainda incompleto para publicação e/ou abandonou a obra sem finalizar.

da reprovação, rejeição, restrição de recursos e espaço, à dominação dos espaços americanos por intérpretes e regentes de origem e interesses europeus, à reprodução educacional doutrinária e ortodoxa e ao conservadorismo do público burguês de aspiração saudosista e aristocrática. O experimentalismo, além de uma estética independente e de um projeto bem elaborado para se colocar no mapa histórico da música de concerto ocidental, é um ato de resistência política ante à dominação cultural europeia sobre suas colônias originárias.

3.1. Nacionalismo e Experimentalismo

A relação entre nacionalismo e experimentalismo se dá, para Cowell, na interpretação radical do termo, o identitário e genuíno nativo, indígena³, americano só poderia ser expresso a partir de uma independência total dos meios técnicos e identitários da cultura europeia. Em grande parte, este nacional foi traduzido e ancorado sob a filosofia transcendental americana. Cowell rechaçou compositores que utilizavam de mecanismos, formações e elementos musicais característicos da Europa, em oposição à sua exaltação dos compositores exclusivamente americanos em meios composicionais. Para ele, a noção tradicional de nacionalismo era inadequada. Não importava que Aaron Copland e Gershwin escrevessem música de concerto sobre melodias folclóricas americanas ou sobre o jazz, tal qual vimos no Brasil sob a influência de Mário de Andrade, se toda a base composicional, técnica e formal eram francesas. Não bastava apenas utilizar elementos americanos como base, era preciso subverter todo o tratamento formal e estrutural da música, era necessário criar um estilo composicional distinto à Europa, era preciso abandonar toda a imitação e influência da música europeia.

Desde muito cedo, em 1925, Cowell já alertava que a música americana gerava a desconfiança europeia de que a América não possuía bons compositores, pois as obras escolhidas para a vitrine musical eram tentativas minguadas e atrasadas de imitação da arte em vigor na Europa, ignorando compositores como Carl Ruggles e Varèse – este último sempre considerado americano, conforme lhe convinha ao argumento de independência estética (HCP/B142-F3). A Europa não tinha interesse em analisar as obras americanas originais com a seriedade necessária para a sua compreensão, uma vez que elas lhes escapavam à agnição frente ao desvio de seus padrões. Do mesmo modo, os americanos sofriam com as instituições que lhes recusavam a publicação das obras desinteressantes, em termos de retorno financeiro, privilegiando o material que seguia a velha rotina europeia melhor conhecida e aceita pelos músicos e pelo público leigo. Já

³ A opção por utilizar indígena, no lugar de indígena, se dá com o intuito de evitar a confusão, uma vez que o adjetivo *indigenons* é utilizado por Cowell para designar um produto originário dos EUA e não apenas a produção relativa aos nativos americanos ou povos indígenas do país.

em 1927, as críticas de Cowell são realizadas de forma dualista, favorável ou desfavorável, baseado na distinção entre aqueles conservadores da tradição europeia e não experimentais, Copland, Weiss, Gershwin e dos que batalhavam por uma arte distinta americana, Ornstein, Varèse, Ives e Ruggles (HCP/B142-F8;9). Cowell reporta o foco desequilibrado da arte europeia sobre a harmonia, o qual relegou todos os outros parâmetros da música, em especial a melodia e o ritmo, a um segundo plano de importância e a incompreensão clássica do experimentalismo por críticos que acusavam obras fora das regras tradicionais como produto da ignorância, preguiça e incapacidade técnica dos compositores. Para ele, uma vez que os instrumentos de sua época eram limitados em relação às alturas mais complexas, microtons, de outros povos, eles poderiam focar seu interesse sobre os outros parâmetros deixados de lado pela tradição, ritmo, andamento, *tone clusters* e *sliding tones*. O novo solo, representado pela América, simbolizava novas composições que não seriam meros ecos imitativos da arte europeia – objeto de condenação pela crítica de Cowell (HCP/B142-F12).

Em 1928, Cowell segue com sua política de propaganda dos compositores americanos a fim de fortalecer a cena da música de concerto americana dentro de seu próprio país. Compositores como Chávez, Ives, Slonimsky e Weiss ganham espaço em seus artigos. É importante ver como, para Cowell, ainda que não fosse uma visão generalizada, a música americana não representava apenas os Estados Unidos, mas toda a América e aqueles que a reconheceram como casa⁴. Em especial, Cowell sempre dá mais atenção a sua maior descoberta e garoto propaganda, a obra de Ives. Ives é exaltado por ser um verdadeiro *Yankee*, genuíno americano de *New England*, onde se localizaria o estoque original identitário da América, representado por suas liberdades de interpretação indeterministas, seu desenvolvimento harmônico e rítmico e ignorância proposital das formas tradicionais (HCP/B142-F19). Em 1929, em seus anuários, Cowell continua sua crítica aos compositores imitativos, Ornstein, quem abandonara suas inovações, Gershwin e exaltando a originalidade de Chávez e Ives (HCP/B142-F20). Eventualmente, artigos críticos específicos apareceram, como o rechaço a Krenek, a quem Cowell emitia seu anátema modernista ao compositor, em virtude de sua ópera *Jonny Spielt Auf* que seria imitativa do estilo de vários

⁴ Apesar disto parecer inconciliável nos tempos hodiernos, tendo em vista o crescimento do imperialismo americano e a noção de supremacia cultural globalizada adquirida pelos EUA, após a Segunda Guerra Mundial, e ampliada até os dias de hoje, este discurso de igualdade da América não era tão incomum na primeira metade do século XX. A América era comumente vista como um continente multicultural aberto a todos os povos do mundo. O problema se desenvolveu ao longo da segunda metade do século XX, com a separação entre primeiro, segundo e terceiro mundo, e teve seu maior destaque durante a década de 1990, quando Samuel Huntington impactou a educação americana com a publicação de *Clash of Civilizations*, no qual a América deixava de ser um organismo unificado e o o status de mundo ocidental se tornava exclusivo dos EUA, Canadá e Groelândia, se partindo geoculturalmente da América Latina. Além disto, Huntington estabelece a América Latina como uma subcivilização dentro do mundo ocidental, não sendo parte do ocidente, relegando-a a uma posição inferior e sem destaque, contribuindo para o estreitamento da noção de América e sentimento de superioridade entre os estadunidenses.

compositores europeus e romântica em essência, sem nada criar ou descrever de uma imagem sonora representativa da América (HCP/B142-F21).

Em 1930, Cowell mantém sua estratégia de fazer com que o nome dos compositores americanos e seus estilos fossem conhecidos, não apenas em casa, mas internacionalmente dando força à citação futura de Cage de que ele seria uma espécie de lista telefônica da composição na América. Ele continua a rechaçar a imitação e a utilização de elementos americanos travestidos por uma roupagem europeia de segunda classe com manejo de terceira classe, como era comum em MacDowell. Também vemos o primeiro enfrentamento de Cowell ao jazz, uma vez que a música vinda dos negros, além de seguir os ditames europeus de harmonia não representariam o genuíno americano. Este argumento se desenvolverá ao longo do tempo de forma que poderemos identificar que não se tratava de um racismo padrão dos Estados Unidos da primeira metade do século XX, mas em uma disputa territorial, uma vez que o jazz ameaçava tomar a posição de música característica americana das mãos dos compositores experimentais em um panorama internacional. Por outra via, Cowell advoga pelos elementos da música dos *Combos* e dos Ozarks e justifica que tal ignorância se devia ao fato de o americano não buscar sua própria tradição, olhando apenas para o futuro. O sinônimo de jazz como música americana havia sido reforçado por Copland e Gershwin que, por sua vez, haviam descoberto o gênero na voga de Paris e não dos negros. Para Cowell, o jazz como representativo da América seria uma construção europeia. Ele reforça que a verdadeira música americana poderia ser encontrada em Ruggles, com suas regras independentes, e em Ives, quem havia inovado de forma ultramoderna a harmonia, o ritmo, com suas polirritmias, e adentrado o universo microtonal e a indeterminação interpretativa através do folclore americano. John Carpenter, Gershwin, Gruenberg e Copland representariam apenas uma utilização do jazz em termos harmônicos franceses. Weiss, apesar de talentoso, seria bastante similar ao seu mestre Schoenberg. Antheil é tido como um falso modernista, uma espécie de sensacionalismo musical. Thompson aspirava a Satie. Ernst Bloch, Howard Hanson, George Harris, Henry Eichheim, Roger Sessions e Marc Blitzstein seriam essencialmente europeus. Ainda há a menção ao desenvolvimento da percussão, por Varèse, e da Harpa, por Salzedo. E o caso ainda indeterminado de Weisshaus, Paul Arma nos EUA, e de Dane Rudhyar. As decisões qualitativas de Cowell em privilegiar sua crítica a compositores genuinamente americanos toma uma forma concreta (HCP/B142-F28; HCP/B143-F1). A música americana ainda tinha sua produção negada frente aos imitativos europeus e ao julgamento crítico baseado em princípios da tradição. A propaganda às inovações de Ives cria uma constante e podemos ver um dos primeiros sinais da oposição entre indeterminação experimental e estruturalismo de vanguarda: “Ele [Ives] adora o espírito da Liberdade, em oposição ao grande rigor da forma aplicado por homens como Schoenberg” (HCP/B142-F31:185). Cowell

também menciona Roy Harris que, apesar de conservador, não possuía uma visão estreitada à harmonia tipicamente tradicional e explorava outros parâmetros.

Um exemplo comum do privilégio de Cowell em suas críticas pode ser encontrado em seu maior destaque a Henry Brant sobre Wallingford Riegger, John Becker, Vivian Fine e Gerald Strang, pelo seu uso da indeterminação instrumental em uma de suas obras (HCP/B142-F32). Cowell segue relatando o descaso para com a música americana pela Europa em razão do aspecto imitativo de ponta a ponta dos estilos europeus e retratando a origem do jazz que, apesar de abraçado pelos Estados Unidos, era um produto exterior tanto para a América quanto para a Europa, além de refletir a visão musical comercial dos judeus de *Tin Pan Alley* para a *Broadway*. Cowell protesta o fato de que as obras jazzísticas de Copland e Gershwin teriam sido tocadas em toda a Europa ao passo que as “obras sérias” de compositores americanos genuínos e dignos de atenção internacional, como Ives e Ruggles, seguiam ignotas (HCP/B142-F34). Em suas inúmeras repetições das anedotas e aspectos biográficos de Ives, ao longo de seus artigos, Cowell sempre destaca as idiossincrasias da influência de seu pai e as origens de seus experimentos musicais, suas experiências conflituosas com seus professores de música em Yale e sua precedência estética a nível mundial (HCP/B142-F35). Um retrato da situação musical americana contra a qual Cowell lutava é descrito no anuário de 1931. Ainda que obras de relevância, como *Portals*, de Ruggles, *Arcane*, de Varèse e *New England Suite*, de Ives, tivessem sido inscritas no Festival de Liège, o evento escolheu a *Symphonietta* de Wagenaar, a obra mais similar aos princípios europeus de composição como representativa da América. Ruth Crawford aparece com maior destaque em seus artigos, por suas canções, ao passo que Cowell critica as canções de Delaney por serem uma diluição de influência francesa. Outro nome que Cowell menciona é o do futurista russo Mossolov e sua *Machine Music*. Há também uma breve crítica à contratação de Toscanini pela filarmônica de Nova Iorque, uma orquestra de músicos europeus com um regente europeu para tocar música europeia na qual a única participação da América seria a persuasão financeira (HCP/B143-F2).

Em artigo resposta a um jornal, Cowell descreve a constituição da música moderna como obra que contenha frescor e natividade e não um retrocesso artístico, i.e., um retorno às técnicas de composição tradicionais e harmonias convencionais. Ele não apenas advoga contra o *kitsch* e o neoclássico, mas atribui o indígena americano à própria definição de uma música moderna (HCP/B143-F6). Conforme mencionado, ele valoriza os imigrantes americanos como genuinamente americanos apenas quando eles se dispunham a trabalhar no rejuvenescimento da música nacional. Isto se aplicaria na obra inicial ultramoderna de Ornstein, na originalidade vitriólica de Varèse, na pesquisa do universo dos ruídos considerados não-musicais, razão pela qual Cowell o nomeia como futurista, Rudhyar e o desenvolvimento de seu próprio sistema harmônico

independente e a politonalidade de Slonimsky. Enquanto Weisshaus (Paul Arma) teria um estilo baushausiano não-americano e Ernst Bloch seria um pós-wagneriano não-americano (HCP/B143-F7). Cowell sempre reclama da infrequência com que obras americanas eram realizadas pelas instituições orquestrais recorrendo a dados estatísticos de pesquisas que demonstravam que apenas dois por cento de todo o repertório realizado pertencia a compositores americanos e, mesmo assim, estes representavam americanos com tendências estéticas europeias, procedendo em um conceito nebuloso de música nativa americana – os únicos compositores a quebrar esta narrativa, continuamente mencionados, seriam Ives e Ruggles, sob os mesmos princípios já relatados, homens que estudaram na América e, embora crus em técnica, buscavam a construção de um estilo fundado nas tradições americanas. O mesmo contra-argumento a compositores de estilo europeu é atribuído a Copland, Gershwin e Carpenter, homens que estudaram e seguiam a filosofia francesa de composição, acrescentando Taylor e Cadman à lista (HCP/B143F-8). Em 1932, no anuário da música americana, Cowell critica o abandono do modernismo por uma moda neoclássica, à qual ele combate ferrenhamente, caracterizando-a como uma brincadeira imitativa de criança, sob a influência de Stravinsky e Hindemith; Kurt Weill e sua música para o uso cotidiano, *gebrauchsmusik*; e a música eleita pelo comunismo russo, que deveria ser apta ao uso e apreço estético de todos, sobrando apenas nomes isolados como Mossolov, Eisler, Weisshaus e Szabo em uma perspectiva mais moderna. Entretanto, o trabalho de Cowell frente à PAAC renderam os primeiros concertos de compositores americanos na Europa, entre eles Ives, Weiss e Riegger, “concertos de música nova e vários outros concertos experimentais”, uma vez que Weiss e Riegger seguiam a linha dodecafônica Schoenberguiana. Outro contra-ataque de Cowell está na crítica à união das emissoras de rádio e administradores de concerto que resultaram em uma falta de oportunidades para artistas menores e heterodoxos e ao privilégio de artistas de rendimento pecuniário padronizados comercialmente em uma música enlatada (HCP/B143-F12).

Sobre Charles Seeger, Cowell o destaca como um dos primeiros musicólogos americanos de abordagem científica e intelectual da música, descrevendo-o como um musicólogo experimental, além de ser um grande propagador informal de uma estética nacionalista radical americana em seus círculos sendo o segundo, em data, seguido de Charles Ives, no quesito, rompendo com o estilo imitativo europeu desde suas primeiras obras nas duas primeiras décadas do século XX e reconhecendo a similaridade do pensamento musical moderno com a música antiga (HCP/B143-F13). Sobre Roy Harris, Cowell destaca que, apesar de se tratar de música convencional sob o ponto de vista harmônico, ele apresentava inúmeras inovações rítmicas, formais e melódicas. Entretanto, o foco exacerbado sobre a harmonia impedia uma apreciação desses desenvolvimentos em sua obra e a maioria dos críticos a tomavam como não original e tais explorações passavam

despercebidas. Cowell o reconhece como um promissor compositor americano, caso abandonasse quaisquer resquícios de influência europeia e continuasse na exploração de elementos experimentais (HCP/B143-F14). Mesmo em um artigo para uma revista judaica sobre compositores judeus, Cowell abre aspas para mencionar Ives e Ruggles como maiores expoentes da música americana (HCP/B143-F15). Em mais um artigo sobre Ives, ele deixa clara a conexão entre um nacionalismo americano e a música experimental através da figura paterna representativa de Ives. Cowell entende que a maioria dos grandes líderes composicionais americanos, Copland, Bloch, Taylor, Harris, seriam apenas parcialmente americanos, devido às suas influências poéticas europeias. “Contudo, nós temos um compositor – e, provavelmente, apenas um compositor – quem é baseado nas práticas tradicionais americanas em sua música tanto quanto qualquer compositor europeu teve sua obra baseada nas tradições de seu país. Este compositor é Charles E. Ives, nascido em Danbury, Connecticut, e agora com cinquenta e sete anos” (HCP/B143-F17:374). Cowell não costumava posicionar a si mesmo em seus escritos nem se autopromover através deles, assim como o evitava fazer em publicações de partituras, concertos e gravações pela *New Music Society*. Ele entende que vários materiais, comumente creditados a Schoenberg e Stravinsky, teriam sido criados por Ives⁵. A narrativa biográfica de Ives, repetida continuamente por Cowell em seus artigos, deve ser entendida como uma tentativa de legitimar o status do americano genuíno como o *Yankee* advindo de *New England*, em suas palavras, o “local onde a América traçou primeiro uma linha demarcatória em sentimento da Europa” (HCP/B143F-17:375), deixando clara a associação da legitimidade americana a um experimentalismo. Ives seria o filho de várias gerações americanas, um autêntico *Yankee* que conhecia profundamente as tradições musicais de seu país. Cowell também sempre reitera o uso da indeterminação interpretativa por Ives e sua atitude contrária à sua educação conservadora em *Yale*, não sobrando dúvidas para sua classificação como pai da música americana (HCP/B143-F18).

No anuário de 1933, Cowell denuncia a dificuldade financeira que levou ao fechamento de inúmeras orquestras e a decisão das restantes em não realizar música moderna ou experimental. Ele também faz críticas ao arbitrarismo das instituições orquestrais que só realizavam obras de compositores americanos caso fossem de um amigo do regente, resultado de um encontro informal

⁵ Entretanto, cabe ressaltar que, apesar da poética e o resultado sonoro, em especial em relação à altura e ao atonalismo, serem similares a princípio, a motivação de Ives é completamente diferente. Uma metáfora que pode nos ajudar a entender esta relação é pensarmos na enarmonia dentro do tonalismo funcional: ainda que o atonalismo de Charles Ives fosse um *Db* e o atonalismo de Schoenberg um *C#* e possam, eventualmente, soar iguais, em termos sonoros, as funções que os mesmos desempenham dentro do contexto em que se apresentam é substancialmente diferente. Enquanto o *C#* de Schoenberg representa a força de avanço ao desenvolvimento e progresso inevitável da tradição da música de concerto europeia, o *Db* de Ives representa uma reação contrária, uma alternativa de fuga e negação a todo o contexto musical americano do final do século XIX, repleto de um tonalismo romântico exacerbado e importado da Europa, carente de elementos puramente americanos. Cabendo ainda ressaltar a precedência de Ives e seu próprio desconhecimento da música moderna atonal europeia da época, em especial Schoenberg e Stravinsky.

entre os dois ou por influência de um mecena. Apesar disto, Cowell destaca o trabalho de Stokowski, Hanson e da PAAC, que se empenhavam na propagação da música de compositores americanos. Ele critica também a escolha de compositores neorromânticos, como Respighi, para concertos exclusivos pela filarmônica de Nova Iorque (HCP/B143-F19). No anuário de 1934, Cowell relata o crescimento do nacionalismo na Europa e o impacto disso no impulsionamento do nacionalismo americano, que, por sua vez, ao invés de realizar um retorno clássico, como na Alemanha, quanto mais convencional a música da América, mais imitativa da Europa ela seria. A música original, não-imitativa, estaria no século XX, o que triplicou de 2% para 6% o número de realização das obras. Ele também destaca as primeiras produções para obras de percussão de Varèse e Russell, o quarteto de Ruth Crawford e a criação da *New Music Recordings*, cujo obtivo era possibilitar a escuta da música moderna americana de forma frequente e não condicionada às raras realizações pelas instituições tradicionais (HCP/B143-F22). Em 1934, Cowell passa a aceitar o jazz como música americana, apesar da origem negra. Não obstante, sua influência no cenário internacional prejudicava a música experimental, uma vez que a Europa presumia que a música americana deveria conter elementos jazzísticos para ser como tal. Embora a influência do jazz fosse uma constante internacional e, particularmente, na América, ele não seria nem a única nem a mais séria música americana. A inaptidão europeia ao jazz é explicada pela prática de exatidão rítmica da tradição (HCP/B143-F25).

Em 1937, Cowell volta a destacar a origem multicultural americana, o problema da dominação de músicos e regentes europeus nos Estados Unidos, que resultava em um grande número de reprodução de obras europeias influenciando a prática imitativa pelos compositores americanos e o crescimento da música comercial, rádio e cinema, que ofuscavam a tentativa de uma música séria nacional. Novamente, ao descrever elementos característicos da cultura americana, o jazz, a música de igreja, a música *country*, alturas não temperadas, polirritimias, compassos irregulares e *glissandi* de entoação, Ives é apontado como o pai da obra musical americana (HCP/B143-F34). Em 1939, Cowell adota estratégias ligeiramente questionáveis, ao escrever um artigo para uma revista sulista, ele infla a importância de vinte e três compositores destacando-os como famosos internacionalmente com o objetivo de questionar o público do sul e repreendê-los por não conhecerem seus próprios compositores, incentivando assim, uma maior atenção a compositores nacionais. Basicamente, Cowell citou o nome de todos os compositores do sul dos EUA que conhecia. Um detalhe especial é o anúncio do financiamento do experimentalista Conlon Nancarrow pela *New Music Edition*, o qual, conforme Cowell menciona, de forma inflada, tinha sua música sendo tocada de leste a oeste dos EUA e na Espanha (HCP/B143-F35). Como extensão deste artigo, Cowell endereça alguns compositores em

particular. John Becker é descrito como um pesquisador da música medieval, um elo entre o mundo antigo e moderno, um antirromântico que não acreditava na imitação dos grandes mestres e um compositor que abominava a música comercial ou de entretenimento. Cowell aproveita para endereçar novamente a questão do jazz, ao afirmar que Becker seria um dos responsáveis caso o público americano melhorasse seu entendimento musical e ficasse menos interessado em jazz e swing, os quais ameaçavam a posição de música americana da música de concerto experimental (HCP/B143-F36). Ainda para a mesma revista, em 1940, Cowell escreve sobre Wallingford Riegger, utilizando-o de exemplo para uma chantagem leve sobre como a falta de escolas e apoio musical no Sul levaram o compositor a deixar sua casa e se mudar para Nova Iorque, conservando pouco sentimento pelas origens. A estratégia de Cowell é incentivar o público leitor da revista a investir mais na música americana do sul do país, possibilitando um maior número de compositores nacionais em atividade em outras regiões menos culturalmente desenvolvidas do país (HCP/B144-F2).

Cowell divulgou festivais que apoiavam a música de compositores americanos, como o de Spartanburg, sempre destacando peças experimentais, como a ópera de satirização do gênero operístico de John Gay, que debochava das obras clássicas como o século mais banal da música (HCP/B144-F8). Ele apoiava festivais em cidades pequenas justificando a necessidade de espalhar a música contemporânea para fora dos grandes centros urbanos. Além de Spartanburg, ele também divulgou o festival do *Bennington College*, o qual sem muitas surpresas experimentais, com exceção da sonata para flauta e percussão de Lou Harrison, que Cowell destaca (HCP/B144-F9). Em 1942, Cowell sugere que os Estados Unidos copiassem o modelo propagandístico musical da União Soviética. Apesar de não emitir críticas específicas sobre as peças, uma vez que ele não tinha acesso à maioria das partituras, Cowell relata que a música russa parecia ter sido toda escrita pelo mesmo compositor, uma mistura de Scriabin e Reger. Entretanto, ele vê pontos positivos na ideia russa de que o exército precisaria de quarenta casas de ópera novas para levantar sua moral e que as óperas deveriam ser escritas por compositores nativos, ressaltando o impacto que uma contribuição similar poderia trazer à música americana (HCP/B144-F10). Em artigo sobre o centenário da Filarmônica de Nova Iorque, Cowell relata a transição para uma orquestra de músicos europeus cujo interesse teria se voltado às idiossincrasias dos intérpretes, e não mais para a música, e a posição desfavorável à música americana com a escolha de evitar obras de artistas não consagrados. A política apenas tinha sua exceção em Stokowski, quem incluía ao menos uma composição de um compositor americano em seus repertórios, realizando obras de Cowell, Paul Creston, Roy Harris e Morton Gould naquele ano (HCP/B144-F12).

Como um todo, Cowell continua sua política de exaltar obras antieuropeias, como é o caso da ópera *A tree on the plains*, de Ernst Bacon. Ele critica as óperas americanas que seguem com exatidão as tradições europeias e que, mesmo quando usavam uma cena americana, se localizavam temporalmente no passado em uma mistura confusa de Wagner, Verdi e Puccini. Apesar de criticar o enredo da ópera, Cowell a toma como um ponto de partida para a promissora música-teatro americana, nome usado pelo autor, provavelmente, como meio de dissociar-se do nome ópera e sua carga europeia, apesar de não existirem, segundo ele, diferenças de gênero (HCP/B144-F13). Em 1945, Cowell reconhece na formação da Banda Sinfônica um potencial elemento representativo de uma tradição americana genuína e realiza chamadas aos compositores para que se voltassem ao gênero. Para ele, o interesse no formato estaria precisamente em seus aspectos experimentais, uma alternativa à forma engessada da orquestra tradicional e o formato indeterminado dos grupos, possibilitando que a peça soasse diferente a cada apresentação. Em uma banda sinfônica, o compositor estaria livre para escolher a instrumentação e com a possibilidade de explorar grupos maiores de metais e madeiras. Além disto, havia mais bandas que orquestras nos Estados Unidos e pouco repertório específico destinado ao formato. Como um homem de negócios, Cowell enxergou um nicho valioso não explorado e o propagandeou em favor de sua causa de imposição musical nacionalista (HCP/B144-F21).

Em 1945, Cowell, após sua experiência no *Office of War Information*, e com a vitória americana na Segunda Guerra Mundial, resolve adotar as estratégias da propaganda de guerra americana e o crescente nacionalismo globalizante ao favor da propagação de uma música nacional independente que, finalmente, teria mais forças para se firmar como tal. A queda alemã invalidou a ridicularização da música americana como incapaz de produzir música nativa e impactou a reprodução de obras italianas e alemãs. Canções nativas como o *Yankee Doodle*, passaram a representar os Estados Unidos nas transmissões radiofônicas e as músicas complexas de compositores americanos passaram a ser mais bem recebidas. Apesar de o jazz, swing e músicas de show, também terem sido utilizados, Cowell ressaltava o cuidado para que não se pensasse que aquela era a única música americana, defendendo assim o território da música de concerto. A ideia era permear, através de adaptações suaves, a música americana a todos os outros povos do mundo possibilitando que o ambiente internacional acessasse as notícias, opiniões americanas e que considerasse seu lugar no campo da arte internacional (HCP/B144-F24). Em crítica a Virgil Thomson, Cowell adota certa neutralidade. Ainda que Thomson criasse uma obra satírica das grandes obras da tradição, similar à prática de Satie, seu conjunto técnico ainda simbolizava um neoclassicismo francês. Cowell o destaca como um americano do Kansas que tentava zombar do parisiense, justificando assim sua posição. Outro resultado da evolução radiofônica durante a

guerra, e que Cowell divulga em seu artigo, foi a possibilidade do programa *Orchestras of the Nation*, de Hanson, que trazia ao público uma amostra de todas as orquestras americanas interpretando obras americanas (HCP/B144-F25). Com a prática no OWI, Cowell identificou que o discurso político era tedioso e eram necessárias músicas que atraíssem a atenção do ouvinte radiofônico. A música popular seria inadequada, pois tinha um interesse vago e não fazia juz à qualidade musical americana, os clássicos eram imitativos das práticas europeias e o jazz não retia o interesse público. Cowell incluía obras americanas em meio a obras europeias em programas transmitidos à Europa com o objetivo de fazer com que eles se acostumassem a ela e criassem um respeito aficionado (HCP/B144-F28).

Em 1947, Cowell realiza uma crítica a um livro de história da música. Apesar dos inúmeros erros conceituais esclarecidos no artigo, ele enaltece a presença de um capítulo sobre a música americana, mesmo que ele faltasse com análises de compositores relevantes, como Charles Ives, Riegger e Mcphee, e que seu autor desconhecesse as músicas folclóricas da raiz americana e acabasse por chegar à conclusão costumeira de que o auge da música americana teria se dado em Copland. Ainda assim, Cowell justifica o ponto inicial do trabalho e perdoa os detalhes em virtude do caráter panorâmico da obra. De certa forma, a mera menção de uma música americana em destaque já simbolizava um reconhecimento de uma prática musical nativa (HCP/B144-F32).

Em 1947, Cowell faz outra chamada à composição para banda sinfônica. Desta vez, ele destaca que as bandas, por muito tempo, tocaram apenas marchas militares e transcrições de música de concerto, tendo apenas Edwin Goldman como compositor e diretor de grupos. Parte da culpa, de acordo com Cowell, estaria no ensino tradicional que não fornecia ferramentas aos compositores para lidar com instrumentos típicos de banda, e.g., trompa barítono, saxofone, e a ausência de um livro de bandestração (*bandestration*), em oposição a orquestração. Assim como ele fez com Ives para a música experimental, ele tentou criar em Goldman uma espécie de figura de exemplo a ser seguida no incentivo à composição para banda. Outro exemplo de compositor que Cowell destaca é Percy Grainger, quem estava interessado na elasticidade da banda sinfônica, pois considerava o modelo da orquestra sinfônica limitante (HCP/B144-F37). Em 1948, Cowell realiza uma crítica à ópera de Thomson, *The Mother of us All*, iniciando com uma crítica ao Met Opera, quem nunca havia produzido uma grande ópera americana e que isto talvez se desse ao fato de que não existiam óperas americanas que não fossem imitativas do século XIX europeu. Para ele, Thomson representaria uma variante da tradição com seu humor crítico. No entanto, o artigo acaba por se desenvolver em uma nova crítica ao Metropolitan que enfraquecia e ignorava a produção de uma tradição de ópera americana (HCP/B144-F38).

Em artigo sobre Ives, Cowell enaltece a *Concord Sonata* e os *Essays before a Sonata*, utilizando uma crítica que a declarou como a obra mais importante para piano da América, e, pela primeira vez, exalta seu papel como descobridor e propagador da obra de Ives, mesmo que não tenha sido o primeiro cruzado, mas certamente o mais relevante. Ele emite uma crítica à publicação da segunda edição da partitura que omitia os comentários de Ives ao longo da partitura e os colocavam ao fim, corrompendo assim sua função musical – assim como ocorreu em edições das partituras de Satie (HCP/B145-F1;2). Cowell também continuará a advogar pela música como propaganda estética (HCP/B145-F4). Ele faz questão de destacar a música de Paul Creston e sua estética, na qual a estrutura rítmica representava a unidade musical. Creston estaria sempre reclamando da falta de um desenvolvimento sério da teoria rítmica e teria tentado sua própria tabulação técnica e a construção musical a partir da combinação de suas categorias rítmicas. Quanto ao aspecto harmônico, apesar de Creston manifestar o uso da atonalidade, Cowell faz questão de destacar que o processo nada teria a ver com a segunda escola vienense, desvinculando-o de uma associação à música europeia e privilegiando o interesse pela exploração timbrística de instrumentos não convencionais. De toda a forma, a originalidade de Creston ainda estaria mais completa em objetivos estéticos do que em meios técnicos para sua realização, o que para Cowell já seria o suficiente para a propagação de sua ideia de música americana livre das amarras europeias (HCP/B145-F5;6). Em críticas a concertos da *League of Composers*, Cowell destaca o experimentalismo de *Hyperprism*, de Varèse, que não seguia a construção musical das formas europeias, elogia a liberdade da obra para dança de Lou Harrison, *The Perilous Chapel*, e a antagoniza ao neoclassicismo de Blitzstein, em *The Guests*. Ele destaca o aspecto humorístico da *Three-Page Sonata*, de Ives, que na verdade teria dez páginas – um paralelo humorístico pode ser feito a *Trois Morceaux en forme de poire*, de Satie, que, na verdade, são sete peças –, apesar de destacar que a mesma não se igualava ao transcendentalismo da *Concord Sonata* (HCP/B145-F11).

A partir de 1951, a atividade de Cowell se volta mais à crítica. Sobre Hovhaness, Cowell pela primeira vez elogia um compositor neoclássico, mas faz questão de destacá-lo como não sendo ultramoderno, experimental. Sobre a Segunda Sinfonia de Ives, Cowell faz um malabarismo para atribuí-la a um experimentalismo embrionário, no qual vários dos elementos pelos quais Ives viria a ser conhecido se encontrariam em seus estágios iniciais. Ele lamenta que muito do efeito da peça se perdeu com a demora para sua estreia e que muitos dos elementos folclóricos americanos, usados por Ives, já haviam caído no esquecimento popular (HCP/B145-F33). Na primeira apresentação da música concreta de Schaeffer, em Nova Iorque, por Boulez, Cowell faz ressalvas críticas à música, que pareciam simplificadas demais em forma e pouco convincentes musicalmente, apesar das técnicas radiofônicas complexas, e declara sua preferência aos experimentos independentes

americanos realizados por John Cage, Vladimir Ussachevsky e Otto Luening, cuja exploração seria mais musical e organizada (HCP/146-F8). Em crítica à gravação de duas sonatas para violino de Ives, ele reitera o status de grande homem da música americana do compositor cuja reputação seria invejável. Cowell destaca o uso de canções folclóricas, elementos jazzísticos e experimentais (HCP/B146-F9). Em 1954, ele escreve um artigo em homenagem a Ives, quem havia morrido no mesmo ano. Cowell o estabelece como o maior compositor americano e o único de originalidade e amplo espectro em sua época, ainda que críticos e jornalistas se atessem a aspectos divertidos e sensacionalistas e prontamente nomeassem Gershwin ou Copland a esse posto. Parte da culpa, Cowell atribui à complexidade de realização das obras de Ives. Ele demonstra que o estilo experimental e único de Ives provinha de seus aspectos genuínos americanos, tece longos comentários acerca de sua predileção pela indeterminação e liberdade do intérprete e sobre o aspecto humorístico em parte de sua obra. Ives é tido como a referência primeira para todos os músicos americanos e sua música associada ao espírito nacional da filosofia transcendental de Emerson e Whitman (HCP/B146-F21).

Em 1955, Cowell faz uma crítica a uma adaptação de cinco peças de Ives para balé. O aspecto enfatizado por Cowell é a indeterminação das obras, com indicações opcionais ou condicionais que serviriam à maleabilidade da dança. Ele destaca Ives como uma influência musical, mais em filosofia do que poeticamente, sobre os compositores americanos que desejassem seguir um caminho alheio às escolas tradicionais (HCP/B146-F26). Cowell também publicou uma versão resumida do livro *Charles Ives and his Music*, particularmente, o primeiro capítulo, no qual Ives é definido como pai da música americana sem ter criado pupilos ou uma escola, uma figura representativa aos compositores que queriam falar por si mesmos e de seu próprio mundo – em grande semelhança ao movimento Dada, neste sentido. A influência da banda de Danbury e dos experimentos de George Ives é destacada e a atitude experimental é associada ao espírito genuíno do americano e ao transcendentalismo dos filósofos de *Concord*, nos quais isto tomava forma.

Experimental e explorar nunca foram revolucionários para um americano: ele não é afetado, se sente em casa, no desregulado e no não tentado. Isto não é porque os americanos são determinados a serem iconoclastas ou excêntricos. Eles apenas são ansiosos por si mesmos a estabelecer sua relação com a vida e com a arte, direto de seu interior. Esta atitude não é a expressão de um romantismo pessoal, mas mais um conceito espiritual, derivado do “evangelho” pregado pela Concórdia [*Concord*] dos Transcendentalistas, Emerson e Thoreau. Transcendentalismo é uma filosofia do Ideal, a qual é baseada na crença de que o homem, a natureza e Deus são um; sua ênfase está no que pode ser, na possibilidade sentida intuitivamente que é ilimitada, em vez de estar no que já foi ou no que as outras pessoas são (HCP/B146-31;32:41).

A filosofia transcendental não idealiza o passado, ela foca na infinidade de resultados possíveis e no desinteresse de seu exterior. Isto poderia ser representado pelas características bases do experimentalismo, sua oposição à tradição e ao passado, seu interesse pela experiência infinita através da indeterminação e sua distinção e distanciamento dos progressos musicais da Europa. Cowell também destaca a prática de Ives de incorporar os sons do cotidiano à sua música e deixar os sons serem eles mesmos. Ele associa a música de Ives ao nacional americano como identidade e referência para todo compositor que buscasse tal. O transcendentalismo e o experimentalismo passam a ser requisitos básicos do que constituirá por definição uma identidade nacional nos EUA (HCP/B146-F31;32).

Em 1956, Cowell volta a contrapor a música concreta do grupo de Schaeffer aos americanos compondo com fita magnética. Ele não considera os franceses como compositores, tratando-os como “experimentadores”, interessados apenas como engenheiros sonoros, uma vez que suas obras não se igualavam às de compositores reais do mesmo gênero e faltavam em organização. Por outro lado, Cowell destaca experimentos reais em John Cage, Earle Brown, Luening e Ussachevsky, mencionando o aspecto estereofônico de *Déserts*, de Varèse. Ainda que os detalhes possam ser questionados, a defesa de Cowell pela composição nacional americana é contínua e clara (HCP/B146-46). Em 1962, Cowell continuaria advogando contra a imitação e ao processo de pupilagem europeu que condicionava os jovens a imitarem seus professores. Desta forma, Cowell mantém seu argumento de vida de que a única possibilidade ao compositor americano era a independência total dos meios da tradição europeia, i.e., um experimentalismo que não se privava a técnicas específicas, mas em uma oposição estética.

Mas, porque nenhum americano vive completamente dentro de uma tradição cultural europeia, nós não podemos compartilhar das convicções estéticas dos grandes mestres europeus. Nós podemos ser influenciados pelas suas técnicas de várias maneiras, mas nós não podemos escrever música alemã, vienense ou franco-russa. Agora, os americanos olham para trás à sua própria história cultural, com suas várias raízes e crescimento natural neste continente. Estas não são uma, mas várias extremamente variadas (HCP/B147-F1-3:30).

Em 1963, Cowell realiza uma nova homenagem a Charles Ives. Ele explica que a posição amadora de Ives se concretizava apenas em sua filosofia de não obter ganhos pecuniários com a música e de não se envolver com as instituições culturais predominantes e não relativo à sua habilidade como compositor. Suas primeiras publicações só foram possíveis através da editora *New Music*, de Cowell, a qual não possuía fins lucrativos e visava publicar obras não comerciais e não aceitas pelo cânone tradicional. O apreço pela indeterminação é reforçado pela liberdade dada ao

intérprete, criando uma obra diferente para um público diferente a cada vez. O quanto da ideia de indeterminação não pode ser atribuída à própria prática de Cowell e à sua propaganda da obra de Ives como reflexo da filosofia transcendental? Cowell estabelece o pioneirismo de Ives frente aos europeus, Schoenberg, Bartók e Stravinsky, e o coloca como o maior de todos. “Ives é o seu predecessor e, à minha mente, o maior de todos eles. Algumas pessoas, que preferem os europeus, reclamam que a música de Ives não tem forma. Mas a questão é, Ives era uma pessoa que deu forma às coisas sem forma” (HCP/B147-F6:269). Ives, naturalmente, teria estabelecido o princípio americano ao pensar nas coisas por si mesmas, conectando novamente o experimental ao nacionalismo.

Em artigo sobre Cowell, no qual há comentários de Cowell e de outros compositores acerca dele, podemos identificar que, de fato, ele era visto como o catalisador da música experimental americana pelo círculo de compositores. Aspectos de indeterminação, humor e de heterodoxia técnica são atribuídos às suas peças. Virgil Thomson aponta os experimentos rítmicos e harmônicos radicais de Cowell. Henry Brant, em 1957, elucida de forma sucinta o papel de Cowell que vimos tentando arrazoar ao longo deste trabalho:

O débito da música americana a Henry Cowell é grande e substancial. Ele teve um papel majoritário em libertar a nossa música das imitações servis dos modelos europeus, por um lado, e uma exploração dos materiais folclóricos nativos superficial, bruta e pretenciosa, por outro; ele é amplamente responsável pela aceitação das tendências experimentais de hoje, as quais, em sua própria música, atingem a audácia convincente, a qual só pode proceder uma necessidade expressiva autêntica... e sua mão tem sido poderosa em moldar a nossa cultura musical na entidade autossuficiente que ela é hoje (HCP/B147-F9:8).

Weisgall reconhece em Cowell a maior força criativa da música americana, comparando-o ao Paul Bunyan, figura folclórica representativa do americanismo.

Em seus artigos não publicados, podemos encontrar pequenas propagandas como a feita a Ruggles, uma das expressões mais significativas dos EUA, sem os ensinamentos europeus (HCP/B147-F14). A exaltação de Ives como pai de um idioma distintamente americano (HCP/B147-F20), ambos de forma similar a (HCP/B142-F35) e (HCP/B143-F17). Mais uma vez, vemos a abordagem da dificuldade de interpretação encontrada pelas obras americanas genuínas, por diferirem do desenvolvimento europeu, e a falta de compreensão dos especialistas que usavam o padrão europeu como único critério, além da pouca oportunidade de publicação pelos meios tradicionais e comerciais (HCP/B149-F1). Similar a (HCP/B142-F28), Cowell critica a ausência de suficientes obras contemporâneas nos repertórios orquestrais e pondera as razões disto, a perturbação do prazer e incompreensão dos ouvintes, as reclamações recebidas pelos dirigentes de

orquestra e o impacto financeiro que isto poderia significar. Para ele, esta incompreensão do ouvinte estaria justamente na ausência de associação, na incapacidade do ouvinte de conectar o material ouvido com o material que lhe fora previamente apresentado – impossibilidade essa proposital no repertório experimental. “Não seria uma completa loucura, para nós, julgar que algo é sem valor ou não musical apenas porque nós não entendemos os princípios de sua estrutura e achamos os sons desagradáveis por falta de associação?” (HCP/B149-F34:6). A mesma relação, porém, seria encontrada no repertório anterior a Bach. Assim, o ouvinte teria uma escuta limitada que não transpunha a barreira histórica entre Bach e Brahms. Cowell argumenta que os compositores europeus, por tanta tradição influente, eram incapazes de descobrir novos elementos musicais, sendo responsabilidade dos americanos trazerem novas ideias fortes e interessantes, ainda que sua técnica fosse incompleta sob os parâmetros clássicos.

Ao longo desses artigos, o argumento de Cowell orbitou a necessidade de equalizar a noção de uma música americana a uma música desvinculada radicalmente da tradição europeia e associada à filosofia de independência cultural do transcendentalismo, a qual, em sua manifestação musical, se traduzia sobre a figura paterna e referencial da música americana de Charles Ives. Cowell rechaçou qualquer imitação, similaridade, influência ou aderência estética europeia ao passo que os compositores nativos que utilizavam materiais folclóricos, indígenas e inovadores, em parâmetros não explorados pelos músicos europeus foram enaltecidos e ganharam destaque em seu discurso. A noção de América como nação multicultural e multiétnica trazia a noção particular de que a música de todos os outros povos pertencia à América e a própria América se constituía por todo o continente, diferentemente da noção hodierna que relega o posto aos EUA. A música ultramoderna, que viria a se consolidar no experimentalismo, foi tida e propagada por Cowell como o único meio capaz de antagonizar e colocar o novo mundo no mapa histórico da música de concerto ocidental e representou a capacidade e os ditames estéticos necessários capazes de impulsionar toda uma geração de jovens compositores com o mesmo objetivo através da negação da tradição que caracteriza o experimentalismo. Ou, como o transcendentalista Emerson traduziu, como orador em Cambridge, em 1837, o desejo americano de se desprender das amarras, abandonar às saias da mãe Europa, em busca de uma identidade nacional imponente que culminaria no experimentalismo da segunda metade do século XX:

Nós escutamos por muito tempo às cordiais musas da Europa. O espírito do homem livre americano já é suspeito de ser tímido, imitativo e domesticado [...] Não é a desgraça maior no mundo não ser uma unidade, não ser tomado como um personagem, não produzir aquela fruta peculiar; a qual cada homem foi criado para suportar; mas ser tomado por bruto, às centenas, aos milhares, da parte, da seção à qual pertencemos; e nossa opinião prevista geograficamente como o norte ou o sul? Não assim, irmãos e

amigos, – queira Deus, a nossa não será dessa forma. Nós andaremos sobre nossos próprios pés; nós trabalharemos com nossas próprias mãos; nós falaremos com nossas próprias mentes. O estudo das letras não deverá mais ser um nome de piedade, de dúvida e de indulgência sensual. O pavor do homem e o amor do homem deverão ser uma parede de defesa e uma guirlanda de felicidade ao redor de todos. Uma nação de homens irá, pela primeira vez, existir porque cada um acredita ser, em si mesmo, inspirado pela Alma Divina, a qual também inspira todos os homens (EMMERSON, 1837).

3.2. Música Exterior à Tradição da Música de Concerto Europeia

A influência e busca de elementos e materiais musicais, parâmetros técnicos, mecanismos de construção musical, que privilegiassem valores distintos aos da tradição europeia através do estudo profundo da música de outras culturas consistiu no segundo grande pilar construtivo que levaria ao experimentalismo pleno. Novamente, para Cowell, não bastava a noção tradicional de influência de outros povos, já em uso pelos compositores europeus, as meras alusões, utilização de melodias de outros povos, utilização de modos ou escalas, o condicionamento de ritmos comprimidos à escrita europeia, como em um Debussy ou Bartók, entre outros. Estas de nada eram úteis, quando amalgamadas às mesmas condições formais da tradição europeia, submetidas às mesmas regras harmônicas tradicionais, resultando na descaracterização completa da cultura original em um produto tipicamente europeu. Para Cowell, a única relação possível com a música de outras culturas era a total imersão em suas práticas, a compreensão completa de suas realizações técnicas, seus parâmetros musicais privilegiados e suas filosofias da maneira com as quais elas eram realizadas em seus respectivos locais e por seu respectivo povo, sem o acondicionamento a um sistema europeu. Assim como sua noção de nacionalismo, sua noção de exploração de outras culturas era radical e experimental no que tangia à necessidade de oposição à tradição dominante. Sobretudo, a ideia da América como um terreno multicultural, constituído de imigrantes, e universal, separado geograficamente e em posição de intermédio entre o mundo antigo ocidental e o mundo oriental, proporcionou a Cowell a ideia de que toda a música do mundo poderia lhes pertencer em igualdade de valor, uma vez que a América teria em si parte de todo o globo cultural.

Em 1921, Cowell publicou seu primeiro conjunto de artigos, os quais seriam revisados e expandidos passando a constituir o primeiro capítulo do livro *New Musical Resources*. Já neste primeiro trabalho, Cowell, ao visionar o futuro da música, encontra a necessidade dos compositores se aproximarem às técnicas e parâmetros sonoros de culturas exteriores à tradição europeia, a princípio através do mundo microtonal utilizado pelos orientais (HCP/B142-F1). Em 1925, Cowell já disserta sobre o valor do ecleticismo na escuta musical através de uma descrição humorística de

três tipos de ouvinte musical: o ouvinte de polifonia, que se restringia a um período de Palestrina a Bach e, talvez, um pouco do clássico; o ouvinte romântico, que tolerava a escuta do primeiro ouvinte; e o desdenhoso modernista, quem só ouviria aquilo que fosse cem por cento dissonante. Ele estabelece dois tipos de compositores, aqueles que se comunicavam com a tradição e aqueles que pertenceriam a uma arte quase distinta, o que se denominaria vanguarda e experimentalismo, respectivamente. Desta forma, Cowell advoga uma escuta múltipla de todos os períodos da música, tanto da música anterior à palestrina, os gregos e os medievais e incluindo os povos de outras culturas, a se destacar o mundo oriental, até os modernos, embora ele declare que ninguém seria experimental o bastante para o seu gosto (HCP/B142-F4). Em 1927, Ele relata sua viagem a vilarejos remotos da antiga Tchecoslováquia para ouvir a música dos povos nativos. Cowell encontra uma música não baseada no sistema temperado europeu, seguindo algo mais próximo da entoação natural, e constata que isso não se encontrava nos compositores nacionalistas tchecoslovacos, a qual se relacionava mais com a música italiana e alemã através da tentativa de enquadrar a música no temperamento, ritmos e métrica tradicional europeia, descaracterizando o folclore. Isto era um problema grave, uma vez que aqueles compositores acreditavam estar fazendo música nacional e a música tchecoslovaca só era conhecida através deles (HCP/B142-F10).

Em 1929, Cowell publica um diálogo fictício entre ele um compositor tradicional chinês com objetivo de destacar o choque musicocultural. O compositor chinês não compreendia o conceito de harmonia, uma vez que sua música seria baseada na sobreposição de melodias e não no acompanhamento de uma única, cujas melodias buscariam a distinção e não o todo orgânico da polifonia europeia; as melodias nunca seguiam o mesmo tom e os ritmos garantiam sua não simultaneidade. Dentro deste formato, para um chinês, a música de Schoenberg faria mais sentido que a música de Bach, uma vez que os problemas harmônicos que as dissociam não eram de seu interesse. Da mesma forma, a evolução rítmica, destacada em Stravinsky, seria uma melhora tão mínima que mal seria perceptível nos padrões chineses; os chineses dividiam a oitava em até quarenta e oito notas, mas mantinham suas escalas em cinco notas importantes, enquanto os ocidentais usavam sete a doze notas importantes; os ocidentais estariam preocupados em inovações melódicas e harmônicas, enquanto os chineses trabalhavam na reiteração da tradição através de arranjos de melodias milenares; e suas óperas buscavam contrastar a cena e não mimetizá-la metalinguisticamente. Nesse choque cultural, Cowell ressalta a refrescância musical que poderia advir do conhecimento da música de outros povos e a busca de princípios que divergissem da tradição europeia (HCP/B142-F22). Da mesma maneira que fez com a música morava, ele também relata a música folclórica irlandesa. Cowell destaca a impossibilidade de representação da mesma pela notação tradicional; suas notas não seguiam o sistema temperado; sua construção era feita por

frases do texto e não por linhas melódicas, assim como seus ritmos seguiam as estruturas das palavras de forma irregular e não uma métrica musical. Sendo assim, ele a considera completamente diferente da tradição e uma fonte de recursos e caminhos inexplorados para uma nova música artística (HCP/B142-F23).

Em 1931, sobre a música de Cuba, Cowell aborda Amadéo Roldán e Alejandro Caturla. Ele destaca o uso de instrumentos nativos, especialmente os de percussão, e a utilização de palavras de origem cubana, não derivadas do espanhol ou de línguas africanas. Apesar de destacar o uso rítmico e dos instrumentos e certa originalidade rústica em Caturla, Cowell realiza a crítica de que eles ainda não faziam juz à música folclórica de Cuba. Roldán seguia modelos franceses de composição e Caturla ainda teria certa crudeza técnica. Não obstante, Cowell utiliza a crítica como convite aos músicos para que explorassem aqueles parâmetros diversos à tradição europeia (HCP/B143-F3). Cowell critica a teoria evolutiva ocidental, na qual toda a história da música teria sido um caminho preparatório a um gosto musical perfeito, ao fim do século XIX, e ignorando tudo que diferisse do modelo. Os modernistas assumiam que toda a cultura que não fosse a deles era sem valor, desprezando a arte dos tempos antigos e de outras culturas e medindo-as pelos padrões de sua própria cultura – ausência de alteridade –, resultando em julgamentos equivocados de insuficiência. Cowell pontua que os padrões europeus do prazer musical eram arbitrários e não correspondiam ao todo da música global. Ele já apresenta os primórdios de um pensamento pós-moderno, caracterizado pelo seu conceito de música supermoderna, o qual viria a se tornar música universal através de Ives, uma música que unisse os aspectos ultramodernos, experimentais, e modernos, de vanguarda (HCP/B143-F9).

Em 1933, Cowell passa a chamar sua abordagem folclórica de exploração de novos parâmetros musicais de neoprimitivismo. Para Cowell, a primitividade esboçada por certos compositores resultava apenas em uma tentativa falha, fruto do desconhecimento de ambos os idiomas, o primitivo e o moderno. A causa estaria em uma falsa concepção de que o primitivo se resumia ao selvagem, confuso e em ruídos barulhentos sem sofisticação – resultado, em grande parte, de um julgamento sem alteridade fundado nos parâmetros tradicionais. O neoprimitivismo reagiria contra a complexidade inicial da música moderna, ao sentimentalismo, à pompa e ao formalismo arrogante neoclássico sem se opor ao experimento, ao sentimento e ao uso de elementos musicais primários. Cowell exemplifica que a base musical primitiva, amiúde, não estava na harmonia, mas sim na melodia e no ritmo. Ele exalta as obras puramente percussivas de Varèse e William Russell, os *glissandi* harmônicos de Jerome Moross, Lehman Engel e Irwin Heilner e seu próprio uso de clusters como modos primários de expressão. Tal modo de utilização e filosofia por trás do neoprimitivismo se conecta diretamente aos parâmetros de oposição à tradição do

experimentalismo (HCP/B143-F21). Em 1935, Cowell, durante seus estudos em musicologia comparada com Hornbostel, em Berlim, ensaia uma abordagem científica à música não europeia. Ele reitera sua crítica ao julgamento equivocado pelos padrões europeus, ao procurarem harmonia em uma música cuja a proposta era outra, e descarta qualquer julgamento de valor. “Ela representa um critério estético tão diferente daqueles, convencionalmente, aceitos por nós que as impressões desse tipo devem ser descartadas” (HCP/B143-F28:62). Cowell defende uma abordagem de múltiplos métodos, considerando a medição das alturas em centos – o que ainda seria problemático, pois muito da música era baseado em continuum sonoro e em “entoações” específicas de *glissandi* e alcançamentos de notas, o mesmo valeria para os ritmos e métricas que não se encaixavam na notação imprecisa tradicional –, saber o texto, história do sistema musical, e o máximo possível acerca do contexto cultural daquele povo, religião, clima, vegetação, animais e condição social. Podemos ver que a noção de uma exploração dos elementos folclóricos por Cowell tem um caráter radical e contemporâneo, diferente da exploração musicocolonialista que havia sido feita até o momento.

Em artigo sobre a música da antiga Iugoslávia, Cowell destaca a diferença da música folclórica europeia com a música folclórica primitiva, a primeira já possuindo influências da prática comum dominante. Apesar de instrumentos próprios e canções seguindo afinações diferentes a cada vilarejo, a música puramente vocal seguia o sistema temperado. Cowell, com mais um exemplo, resume que uma música nova deveria ser construída sobre essas fundações musicais diversas ao invés de tentar adaptar melodias nativas às harmonias de livros didáticos europeus (HCP/B143-F29). Em 1936, ele exemplifica sua proposta com a música da Islândia. As duas formas tradicionais, o *tvísöngvar* e o *rimur*, seriam baseadas no uso de quintas consecutivas, entretanto, a afinação seria menos influenciada pela afinação europeia e incapaz de ser escrita com exatidão. A hipótese de Cowell é que, pela similaridade com o *organum* europeu, pudesse existir uma influência da música folclórica islandesa na construção do sistema harmônico europeu, apelando para o valor científico-histórico da mesma (HCP/B143-F32).

Em 1943, Cowell publica dois artigos em conjunto com sua esposa Sidney Cowell, etnomusicóloga. Ambos os artigos possuem uma melhora significativa da qualidade do uso da língua inglesa e a ausência dos maneirismos típicos da escrita de Cowell, além do questionamento a certos termos, como “primitivo”, que Cowell usava com frequência e continuaria a usar posteriormente, indicando que estes dois artigos sejam aqueles que Sidney admitiu ter atuado como escritora fantasma (JS, 2012:418). O artigo é uma forte crítica à indústria cultural e à expansão da música comercial e seu impacto sobre a música folclórica genuína. Influenciados pela música do rádio, músicos regionais abandonavam suas práticas originais e tentavam imitar o modelo

comercial, sendo ensinados a terem vergonha de sua própria música. Outro processo seria a adaptação de canções folclóricas aos modelos da *Broadway* uniformizando-as e reduzindo a tradição oral musical. Assim, eles advogam que esta música precisaria ser observada em seu habitat natural e que ela não era construída para tais apresentações. Este argumento serviria para justificar a importância de uma série de gravações de canções folclóricas americanas presente na *Library of Congress* e a urgência de se gravar algumas manifestações ainda restantes, como a música dos *Ozarks*, do Sudeste e do Nordeste do país, música de banjo e influências orientais e escravas no Centro-Oeste (HCP/B144-F17). No artigo seguinte, eles se debruçam em desmistificar “falácias” da música,

Entre outras falácias comuns, está a noção de que a harmonia é a base da música (desde ao menos 7000 A.C., a música, baseada em melodia e ritmo, existiu sem harmonia, a qual é um desenvolvimento muito recente na história da música); que ritmos irregulares são “não naturais” (quase todos os povos do mundo usaram o ritmo irregular por milhares de anos); que música “boa” é algo escrito por alguns poucos compositores “inspirados” de Bach a Brahms; e, por último, mas não menos importante entre as superstições musicais, que nosso cultivado sistema musical, florescendo majoritariamente da Alemanha e da Itália, produz a única música que vale a pena. A ideia parece ser que todos os outros tipos de música são “primitivos” e, portanto, negligenciáveis. Esse conceito é, infelizmente, ainda muito difundido, mas, em círculos mais informados, ele está sendo gradualmente reconhecido como não mais do que uma noção provinciana que resulta em limitar o estudo da história musical aos desenvolvimentos do mundo “civilizado” ocidental. Um momento de pensamento será o suficiente para dissipá-lo (HCP/B144-F18:29-30).

A partir de seus exemplos da riqueza explorativa e complexidade da música de outros povos nos parâmetros musicais ignorados pela Europa, centrada no verticalismo harmônico, os Cowells demonstram a limitação da noção de música da tradição e o erro na desqualificação da música de outros povos como primitiva ou não-música por privilegiarem outras formas de fazer musical. A música europeia seria inferior na utilização de escalas, ao usar apenas duas, enquanto outros povos usariam oito, dezoito ou até mesmo quinhentas, no caso dos Indianos. O ritmo seria ainda mais desinteressante frente à complexidade da música folclórica de diversos povos. Assim, eles previam, com a Segunda Guerra Mundial, que o homem comum intensificasse seu conhecimento da música de outros povos do mundo, livre das concepções anteriores. Eles pontuam uma possibilidade quase infinita de possibilidades sonoras ignoradas pela tradição europeia. “Elas não são experimentos esporádicos, os quais podem ou não se provarem úteis, mas elas são materiais musicais lógicos que já foram usados por séculos. Eles são novos para nós apenas porque nós nunca ouvimos falar deles antes” (HCP/B144-F18:31).

Em 1944, Cowell usa uma nova estratégia ao associar a música folclórica ao conceito de democracia, com livre acesso por todos, enquanto a música de concerto teria raízes aristocráticas, reservada a poucos inspirados. Apesar disto, Cowell faz a ressalva de que o jazz e a música de cabaré eram feitos por compositores profissionais com o objetivo de fazer dinheiro – a crítica ao jazz com o objetivo de resguardar o posto de música genuína americana à música experimental continuava em vigor nos discursos de Cowell. A música folclórica foi tida como produto dos plebeus, tendo sua relevância subestimada, e a democracia retornaria o interesse por ela. Com o advento da gravação, viagens não seriam mais necessárias e a música poderia ser conhecida de forma real e não através de reduções à notação tradicional, visando um entendimento mútuo entre os povos do mundo (HCP/B144-F19). Em 1946, novamente em parceria com Sidney, os Cowells endereçam a música folclórica americana, desta vez diferenciando a música folclórica em três categorias: a *long hair*, aquela submetida a adaptações sinfônicas, como realizado por Roy Harris e Aaron Copland, sem a intenção de relacioná-la com a tradição folclórica, exceto se indiretamente ou incidentalmente; a *Broadway*, ou *Hillbilly*, realizada pelos cantores de *Blues*, com o tipo errado de banjo e guitarras elétricas, ritmos pouco sincopados e adaptadas ao comércio, às lojas e *juke boxes* em versões diluídas e misturadas ao popular familiar; e a pura, a verdadeiramente americana, cantada por cantores folclóricos reais, não influenciada pelas técnicas de composição da tradição europeia ou por ditames comerciais. Os Cowells advogam pela exploração dessa última, o que traria benefícios à pesquisa e acesso dela e a diferenciação da música folclórica autêntica, uma vez que Cowell constatava em suas palestras, ao tocar música folclórica americana e ver tentativas de nomeá-las como chinesa ou africana, que os próprios americanos não conheciam sua música. Eles também criticam críticos que acusavam tais obras de falta de métrica, sendo que tais irregularidades seriam características dos intérpretes folclóricos e erros de julgamento apenas demonstravam o despreparo e ignorância dos críticos tradicionais, “um tipo de anacronismo bobo, comparável a colocar calças nas estátuas gregas para proteger o povo sensível do choque da realidade” (HCP/B144-F29:12).

Cowell realiza um elogio à publicação de Colin Mcphee, sobre a música em Bali, ressaltando a percepção de outra cultura por um forasteiro e a importância do processo (HCP/B144-F31). Em 1947, Cowell traz argumentos populares, mas de impacto ao senso comum, mencionando que um bilhão de indianos e chineses não podiam estar todos errados sobre a música, como era comum que os ocidentais pensassem sobre a música oriental. A noção de melhor música ou mais importante do mundo, ou de melhores compositores do mundo, usada pelos ocidentais seria motivo de risada aos orientais e isto também nos deveria ser ridículo. “O verdadeiro antídoto para o nosso esnobismo cultural, (um eufemismo para uma ignorância pura e inadulterada), é uma

dose de curiosidade honesta” (HCP/B144-F33:4). Com este argumento, ele realça a complexidade e atrativos da música de outros povos, especialmente no que tange o fato de que, enquanto nós privilegiamos a harmonia, outros povos foram muito além em termos de melodia, timbre e rítmica, fornecendo ainda endereços onde músicos poderiam escutar gravações de tais músicas. Em 1948, Cowell exalta Mcphee, em uma crítica, destacando que ele havia alcançado o objetivo de utilizar profundamente da música de outra cultura de forma que, mesmo os balineses e javaneses a considerariam autêntica, um marco para a música explorativa de outras culturas. Mcphee construía sua música sobre fundamentos melódicos e rítmicos, conhecendo a cultura da Indonésia completamente. Tecnicamente, Cowell descreve processos de *phasing* (HCP/B145-F3).

Em 1949, Cowell é o autor de artigos sobre música para a *Collier's Encyclopedia Articles*. O maior destaque é a inclusão do verbete sobre a Música nos Estados Unidos, destacando a tentativa de escapar da influência wagneriana e o desenvolvimento de novos materiais musicais. Ele pontua a conquista da atonalidade introduzida pela segunda escola de Viena e, de forma primeira, por Charles Ives na América, além do uso de polirritmias e de métricas variadas e clusters, também por Cowell. Ele entende que os EUA se tornaram o centro musical do mundo pela força, mas ainda não possuíam uma escola de composição. No verbete sobre o ritmo, Cowell destaca que boa parte da definição faz parte apenas do sistema euroamericano e que culturas, como a indiana, africana e a chinesa possuem sistemas muito mais avançados que o ocidental. Também se destaca a inclusão do verbete sobre a música não-europeia, em destaque, a utilização melódica traduzida em trinta e duas mil escalas teóricas das ragas indianas, das quais cinco mil ainda estariam em uso, e a música de Bali e Java, que explorava o timbre através de cerca de trinta instrumentos de percussão e orquestras de mil músicos, divulgando-as como alternativas para a música da tradição europeia (HCP/B145-F15-23). Em 1950, Cowell exalta o uso de escalas orientais de forma estrutural e não exótica. “Há uma forte tendência, em muitas das músicas mais recentes de Harrison, a empregar elementos retirados de outros estilos que não fossem aqueles da música erudita ocidental europeia dos últimos quatro ou cinco séculos” (HCP/B145-F26:452).

Em 1953, Cowell aborda a primeira apresentação americana de um grupo de gamelão javanês nos EUA, cujos sons seriam mais impressionantes ao vivo do que nas gravações fornecidas por Colin Mcphee. Ele descreve os parâmetros musicais de tal música como alternativa à música europeia. A música fora de qualquer temperamento ocidental, os ritmos cruzados, sincopações e a extrema dissonância foram apreciados pelo público constatando que a teoria ocidental não era universalmente aplicável e que os valores de um sistema diferente poderiam ser construídos de forma consistente, diferentemente do que os teóricos ocidentais queriam fazer acreditar (HCP/146-F6). Em 1954, Cowell culpa a impopularidade da música nova por uma falta de

alfabetização musical por parte do público, a dificuldade de conseguir gravações e a impossibilidade de apresentações contínuas para gerar familiaridade. Cowell também descarta a música microtonal de Haba, Carillo e Partch, as quais teriam propósitos de demonstração, mas que os microtons seriam um novo e vasto horizonte de exploração sendo parte de sistemas musicais não europeus, como o Hindu. Ele aponta a necessidade de descobrir que a música oriental não seria primitiva, mas sim uma música artística altamente refinada, que sobreviveu ao teste do tempo, cujos elementos são valiosos não como mera atmosfera, mas através do estudo intensivo e na busca de uma base igualitária. Como exemplos disto, Cowell aponta Colin McPhee e Alan Hovhanness. Ele também prevê nos novos instrumentos e na música eletrônica a solução e a possibilidade de exploração do universo microtonal, apesar de que, na prática, vimos um abandono do mesmo e a adoção do *continuum* sonoro (HCP/B146-F15). Cowell faz uma crítica positiva à obra de Henry Brant, buscando explorar instrumentos de outras culturas, ruídos, especialmente metais e percussão, o uso heterodoxo de instrumentos tradicionais e disposição ao palco, e.g., orquestra em posição invertida, a aplicação humorística experimental em satirizações de Bach ou antíteses à forma sinfônica e a afirmação da influência de Ives sobre essa prática. Ele ainda destaca a apresentação de um grupo genuíno de música tradicional japonesa, descrita como uma das maiores experiências sonoras do mundo (HCP/B146-F20).

Em 1959, Cowell faz questão de publicar uma resenha sobre o livro *Japanese Music and Musical Instruments*, o qual trazia informações acerca dos instrumentos, da estrutura musical, história, principais estilos, funções sociais, sugestões de gravações e livros teóricos com riqueza de informação e livre da ideia eurocêntrica de que as músicas de outros povos estariam caminhando para o mesmo desenvolvimento harmônico ocidental (HCP/B146-F54). Em 1962, ele fez uma propaganda, em uma revista destinada ao público leigo, da coleção de cinco volumes de música de outras culturas que ele organizara, *Music of the World Peoples*. Com o conhecimento da música de outras culturas, entenderíamos que julgamentos negativos provinham do julgamento equivocado por elas utilizarem outros parâmetros e que o mesmo poderia ser feito pelos outros povos acerca de nossa música. Cowell destaca a China, Pérsia e Índia como culturas musicais mais organizadas que a nossa e exalta a variedade musical do mundo. Ele pontua a associação da estética indeterminada do experimentalismo como advinda da cultura oriental, a qual criava o contorno melódico e rítmico e esperava-se que o intérprete fizesse suas próprias adições e variações sobre o esqueleto, nunca sendo tocada da mesma forma (HCP/B147-F4-5). Em 1963, Cowell une a noção de nacionalismo com a música de outras culturas ao argumentar que a música do oriente, de certa forma, também pertenceria à América. O argumento, um tanto quanto escalafobético, se baseia no caráter imigratório da América e a própria experiência de infância do compositor, quem transitou

em bairros chineses, japoneses, tendo aprendido suas canções folclóricas, assim como as canções irlandesas e *Ozarks* de sua família. Novamente, Cowell defende o estudo pleno dessas culturas e não adaptadas aos meios ocidentais, como mera cor ou tempero. Ele destaca Howard Hanson e Colin McPhee nesse processo. Cowell também critica as instituições ocidentais que dedicavam vários semestres ao estudo de harmonia, mas, raramente, abordavam a melodia ou a rítmica, diferentemente do ensino musical indiano, por exemplo. Ele termina por lamentar que o próprio oriente, em especial o Japão, estivessem se ocidentalizando e que a música tradicional japonesa não era mais amplamente ensinada (HCP/B147-F7; HCP/B147-F27). Em 1964, Cowell defende o impulsionamento do estudo da melodia e do ritmo sobre a harmonia como caminho para uma música internacional, por se tratarem dos princípios básicos à música de todos os povos. Ele nega o atonalismo schoenberguiano como um estilo internacional. Para Cowell, o internacionalismo significa a liberdade do compositor de não estar limitado por uma única tradição, trabalhando com materiais que poderiam ser encontrados em várias culturas tradicionais (HCP/B147-F8).

Nos artigos não publicados, Cowell mantém a linha de raciocínio acerca da música exterior à tradição europeia e a expande à predominante após a Segunda Guerra Mundial. Em 1955, Cowell exalta a compositora Peggy Glanville-Hicks, quem havia se inspirado na filosofia musical indiana, utilizava as ragas e talas sem cometer o erro de tentar ser verdadeiramente oriental. Sua ópera, *The Transposed Heads*, não sugeria nada da tradição operística alemã, francesa, italiana ou russa em uma simplicidade sofisticada que não remetia ao neoclassicismo (HCP/B149-F9). Ele aborda diferenças básicas entre a música indiana e a música ocidental. Ao seu ver, os ocidentais raramente se interessavam pela música de outros povos, descartando-a como uma bateria estridente e barulhenta. Não obstante, o sistema indiano seria complexo e antigo, não fechado em relações de escala maior e menor e intervalos de tom e semitom. As ragas estariam conectadas às relações culturais, caráter, hora do dia, época do ano etc., resultando em centenas de ragas diferentes e nunca realizadas fora da ocasião específica. Enquanto o ocidente tentava criar um público cada vez maior à sua música, os indianos determinavam quem deveria poder ouvir determinadas ragas, relegando algumas apenas para os treinados musicalmente e filosoficamente na cultura. Um exemplo do uso rítmico poderia ser encontrado em John Cage, em sua organização temporal da métrica. Cowell também descreve alguns das centenas de instrumentos específicos, os quais possuíam tanto refinamento quanto os Stradivarius ocidentais (HCP/B149-F9). Em um evento, ele aborda a ilegitimidade da utilização de outras culturas por compositores históricos, e.g., o turco imaginado por Mozart, Aida de Verdi, Scheherazade de Korsakovsky ou o gamelão de Debussy. Eles não teriam estudado a teoria e filosofia dos sistemas musicais orientais, usando-a apenas como cor. “Mesmo hoje, vários músicos ocidentais não percebem que vários sistemas orientais, como aqueles

da Índia, são muito mais diversificados do que aqueles do Oeste, em termos de melodia, ritmo e forma e que, assim como em várias partes do ocidente, existem arte erudita (tradicional), folclórica, popular e estilos primitivos” (HCP/B149-F10-11). Mesmo o trabalho de Bartók, embora mais atento, ainda não teria sido o ideal, uma vez que ele adaptava os materiais às suas ideias ocidentais e à noção de sonata clássica. Entretanto, isto começava a mudar através do trabalho de Cowell, Cage, com seu interesse pela filosofia oriental, budismo e I-Ching, e Harrison, os quais receberam o compositor japonês K. Tamada nos EUA, Colin McPhee, quem saberia mais da música balinesa que qualquer pessoa do mundo, incluindo os balineses, e Alan Hovhanness, quem estudava a música armenia. O grande aspecto novo da influência da música oriental nesta do Oeste é que, agora, os compositores ocidentais sabem que, a fim de utilizar materiais orientais, eles devem saber algo das grandes tradições orientais, seja em sentimento ou estudo intelectual, ou ambos. Uma pitada de cor exótica não é o bastante (HCP/B149-F10-11).

Cowell também aborda a hibridização da música folclórica através da influência ocidental e que este novo formato transicional e de constante mudança deveria ser gravado para futuros estudos musicológicos (HCP/B149-F13). Ele enaltece o uso do silêncio por John Cage e seu piano preparado. Ao contrário do que se tinha como verdade, ele argumenta que não havia influência do gamelão sobre a construção do piano preparado de Cage e que esta teria sido uma informação criada pelos próprios javaneses ao reconhecerem certas similaridades em sua obra (HCP/B149-F16). Cowell reflete sobre o problema da notação musical de músicas exteriores à tradição. A notação europeia seria graficamente inexata, o ritmo seria simbólico e suas estruturas divisivas limitadas, a altura se comportaria em degraus precisos e não compreenderiam o âmbito completo de variações, ignorando *glissandi* e entoações de alcance de notas, sendo insuficiente mesmo para a própria música ocidental. “Para aplicar este sistema desajeitado a outra música que não seja a nossa própria parece tão afetado ao ponto de ser um absurdo” (HCP/B149-F19:3). O único recurso que faria juz à música seria a gravação. Cowell sugere a criação de um sistema gráfico de notação baseado em coordenadas, o qual estava sendo desenvolvido, ainda de forma protótipa, por Charles Seeger e Jaime de Ângulo. É bem provável que essa preocupação tenha se refletido no desenvolvimento das partituras gráficas que vigoraram na segunda metade do século XX.

Sobre a música do Afeganistão, Cowell faz uma tentativa simplória de um traçado histórico. Apontando as origens geográficas, descrevendo alguns instrumentos, o timbre anasalado do canto e o uso de cerca de trinta modos diferentes (HCP/B149-F21). Continuamente, ele tenta descrever as curvas sonoras presentes em outros sistemas musicais. Em culturas como a indiana, as curvas sonoras seriam tão exatas que o menor desvio poderia ser percebido, assim como em nossas escalas retas. Cowell faz tentativas de descrição das curvas sonoras indianas, árabes, chinesas

e japonesas e lamenta a ausência de tal exploração em nossa música. “É altamente infeliz que devido à nossa falta de cultura, compreensão e sistematização deles, o uso de curvas em nossa música seja, geralmente, tão desartístico ao ponto de ser uma bruteza insípida, um borrão em nosso, de outra maneira, alto desenvolvimento musical” (HCP/B149-F23). Tal ausência se deve justamente à valorização exacerbada da altura definida pela tradição europeia e representa justamente o seu interesse experimental. Sobre a música dos Caucásios, ele realiza uma breve descrição através da analogia de um congelamento da prática do *organum* em escalas de quatro sons, uma espécie de som falado vocalizado e uso extensivo de quíalteras e compassos alternados (HCP/B149-F26).

Em 1961, Cowell arrisca sua definição de música folclórica:

Música folclórica é a música do homem do interior ou do mar, preservada oralmente e, com frequência, refletindo traços regionais. Música popular é, geralmente, composta, algumas vezes, por dinheiro, mas pode também conter material regional [...] Música folclórica não é necessariamente popular e a popularidade da música popular pode não durar. Elas não são a mesma coisa (HCP/B149-F30:3).

Ele destaca o seu estudo intensivo de diversas culturas orientais, e.g., Norte e Sul da Índia, Japão, Java, Arábia e China, proporcionado pelo ambiente multifacetado culturalmente da Califórnia que o dava liberdade para utilizar em sua música materiais de todo o mundo mantendo seus princípios e não como coloração exótica. Em defesa à sua noção de universalismo na música, Cowell ataca o sistema dodecafônico, o qual se pretendia universal, como um modo muito matemático e artificial de composição, longe de ser universal. Para ele, a dificuldade de aceitação dos processos experimentais, fundados na filosofia oriental, vinha do uso histórico pelo ocidente em utilizá-la apenas como pitadas de cor.

Eu respondo positivamente ao que me parece ser a melhor música de cada era, cada povo e cada sistema, incluindo a música repleta de silêncios de John Cage. Principalmente, no entanto, me dá desgosto ver qualquer tentativa de forçar toda a música em um conjunto de regras camisa de força de qualquer um. Deixe os novos aparatos, sons e escalas serem digeridos na corrente principal da música o mais rápido com que eles podem ser assimilados confortavelmente, de forma que sempre terá um mundo de música arte com uma riqueza de elementos coloridos e contrastantes. Em poucas palavras – Vida Longa às Diferenças! (HCP/B149-F30:12).

Aqui, Cowell já apontava para uma integração pós-moderna dos elementos experimentais e a dissolução da dicotomia moderna vanguarda x experimental (HCP/B149-F30). Ele também escreve artigos mais técnicos esboçando a diferença de tratamento rítmico de outras culturas para com a tradição europeia. Em específico, a noção de tempo forte ao início do compasso, o que teria

tantas variações quanto possível na música de outras culturas e a construção de figuras de tempo que não tinham relações binárias, mas ternárias, quindenárias e assim por diante, tal como apresentado em *New Musical Resources*, e a mudança constante de métricas e referências de tempo (HCP/B149-F32).

Cowell realiza duas tentativas de construir um artigo sobre a música clássica chinesa. Ele apresenta um breve histórico e uma descrição de alguns dos instrumentos tradicionais, mas sem aprofundar muito. Para ele, a música chinesa teria progredido, ao longo de quatro milênios, do complexo ao simples (HCP/B149-F41-42). Isto também é feito com a música da Indonésia (HCP/B149-F49) e com a música do Irã (HCP/B149-F50). Cowell aborda o uso da música entre os povos “primitivos”⁶ como sempre relacionado a uma função social ou religiosa, como linguagem (*signal drumming*) ou como *Ethos*, com raros exemplos de uma relação de puro prazer com a música e a maioria delas mantinham uma relação para com a tradição similar ao ocidente, tratando com rigor e punição tudo aquilo que desviasse às normas. Ele ainda destaca a exploração do feio por muitas culturas, o que fora deixado de lado pela tradição europeia fundada na noção de belo nas artes (HCP/B149-F48).

Há inúmeras análises de gravações folclóricas nos materiais não publicados de Cowell. Ele analisou gravações de música folclórica de todas as partes da antiga União Soviética (HCP/B149-F43-44), Nova Zelândia, Navho, Peru, Tibet, Islândia, Japão, Bali (HCP/B149-F46). A lista se estende para uma centena de países em sua série *Music Of The World's Peoples*, um catálogo de gravações de música folclórica que ele usava em suas disciplinas (HCP/B149-F51-52; HCP/B150-F3-5;7;15). Cowell destaca a gravação de povos primitivos como uma possibilidade de estudar a música em diferentes estágios civilizatórios e, a partir disto, entender melhor o próprio passado ocidental (HCP/B150-F2).

Em uma crítica, Cowell desaprova pesadamente *Cuanhnahuac*, de Silvestre Revueltas, por mesclar música folclórica aos padrões europeus de composição, resultando em uma canção barata de salão (HCP/B150-F9). Ele também escreveu um artigo para crianças ensinando a construir instrumentos musicais de percussão, metais e flautas de pan como uma alternativa mais vigorosa que pudesse driblar o medo de jovens que viam na música uma prática efeminada (HCP/B164-F20). Em uma palestra de 1960, Cowell relata sua infância multicultural e ele associa novamente toda a exploração de parâmetros musicais exteriores à tradição a um caráter americano:

⁶ Cowell compreendia o termo primitivo sem caráter pejorativo: “Enquanto toda a música possa ter uma influência de forma, em algum momento, nós pensamos na música como sendo primitiva quando nenhuma influência exterior pode ser traçada ou, em alguns casos, onde há algumas influências de outras fontes primitivas” (HCP/B150-F2).

Entretanto, há algumas maneiras na qual o meu autotreinamento inicial se manteve em minha música. Esta é a ideia de que você deve ser livre para utilizar todos os materiais musicais que você conhece ou que são conhecidos por alguém, dependendo do que é aquilo que você tem para dizer [...] Se elas são diferentes, eu sempre senti que você deve usar diferentes meios. Isto não é convencional e é o começo, talvez, de toda uma corrente de inconveniências, nas quais eu me envolvi [...] Isto me parece um ponto de vista bastante americano [...] Eu acho que isto é uma das coisas que caracterizam a nossa música (HCP/B164-F22:3).

Nesta palestra, Cowell afirma seu caráter pós-moderno universalista de que toda a música de todos os povos e épocas poderiam ser usadas por ele, que ele não gostava de ter o estilo de ninguém e assume seu ponto de vista não convencional da música. Em 1961, em uma palestra acerca da influência oriental no ocidente, ele destaca a importação da música oriental por Roma e pela Grécia e relata que estivemos tão concentrados em harmonia e contraponto que ignoramos a complexidade melódica e rítmica do oriente. Cowell apresenta como origem de um pensamento experimental a tendência a reagir ao que já vinha sido feito há muito tempo e possibilitado pela ruptura e fragmentação da tradição sinfônica ao fim do século XIX. O próximo passo seria o estudo das técnicas e materiais orientais com seriedade e minúcia pelo compositor ocidental e, mais uma vez, Cowell associa a exploração de todas as culturas do mundo como uma característica essencial do multiculturalismo americano resultado do processo de construção imigratória da nação.

Eu sou, primeiramente, um compositor ocidental. Mas eu nunca acreditei que um compositor, no século XX, particularmente, nos Estados Unidos, devesse se limitar às ideias musicais vindas daquelas desenvolvidas apenas na Europa e apenas durante os últimos 350 anos. Parece a mim que é hora de aprender a viver em todo o mundo da música, este mundo de todos os povos que são parte dos Estados Unidos (HCP/B165-F1-2:12).

Além de si, Cowell destaca mais uma vez os nomes de Colin McPhee, Alan Hovhaness, John Cage e Lou Harrison e reitera que não havia influência do gamelão javanês por trás da idealização do piano preparado de John Cage, apesar das semelhanças reconhecidas pelos povos da Indonésia. Ele aponta o aspecto irônico de que as músicas mais antigas do mundo eram as responsáveis por trazer algo novo e substituir Schoenberg e Stravinsky (HCP/B165-F1-2).

Nesta leva de artigos, Cowell construiu seu argumento em torno da necessidade e direito inato do compositor americano em buscar inspiração estética e poética na música de povos exteriores à tradição da música de concerto europeia. Não apenas como recurso colorístico e exótico adaptado às técnicas e formas da tradição, mas como um conhecimento aprofundado de tudo aquilo que tangia tal prática em sua origem, sua função social, religiosa, técnicas, instrumentos, sistema teórico, filosofia etc., e construída de forma independente em um novo material único e

diverso. Ele procurou rechaçar todos os compositores que fizessem uma adaptação de sistemas folclóricos à música da tradição e enaltecer aqueles que partilhassem de sua visão experimental da utilização da música de outros povos. Da mesma forma, Cowell procurou estabelecer um argumento que provasse o direito da América, enquanto nação multiétnica e multicultural, em explorar, de forma justa e igualitária, a música de outros povos, uma vez que ela se constituía como um mosaico fusionado do mundo e, portanto, tudo a ela poderia pertencer de forma nativa. Assim, a exploração folclórica, aliada a um uso experimental de desacordo com os meios tradicionais, somada à justificativa e legitimidade da construção de uma música nacional catalisaram as forças da construção de uma música americana capaz de combater e sobrepujar a longa tradição da música de concerto europeia e de se estabelecer como nação relevante no panorama histórico da música ocidental.

3.3. Experimentalismo Geral

Em experimentalismo geral, temos todas aquelas características de definição, mencionadas no capítulo I, mas que não se relacionam diretamente aos dois pilares mais característicos trabalhados acima ou, quando o fazem, focam mais nos aspectos poéticos que caracterizavam uma posição oposta e combativa aos meios técnicos da tradição europeia. Aqui, vigoram as contracríticas de Cowell aos críticos tradicionais; seus ataques aos regentes tradicionais; às influências europeias na música americana; aos intérpretes tradicionais; às instituições de ensino; aos métodos de ensino tradicional da música; sua defesa e explicação de técnicas composicionais experimentais; aspectos da música para dança, percussão e origem da indeterminação neste contexto; sua apologia a compositores e a métodos de ensino experimentais; seu trabalho de divulgação para com o público leigo; sua propaganda pela música experimental; e sua crítica à sociedade musical como um todo e ao público conservador. Estes elementos tinham o objetivo de estabelecer uma forma artística, estética e poética, que fosse emancipada, contando com mecanismos bem elaborados e complexos que pudessem proporcionar ao experimentalismo americano um lugar à história da música de concerto e formar uma resistência artístico-política frente à dominância estabelecida e mantida por séculos pela tradição europeia.

Em 1925, Cowell tece sua primeira contracrítica aos críticos tradicionais que deblateravam contra a música moderna. Ele argumenta que os críticos descartavam-a com humor sem compreendê-la internamente e julgando-a como programática por ser ausente em inteligibilidade e fruto de charlatões. Para Cowell, a música moderna representava apenas novos parâmetros de prazer sonoro e ele culpa os compositores que mantinham a escrita e imitação do clássico, uma vez

que eles nunca poderiam ser melhores que os grandes mestres naquilo que eles desenvolveram. Sendo assim, a música moderna teria uma base sólida e não precisaria de explicações e justificativas, se os críticos procurassem compreendê-la (HCP/B142-F2). Em 1926, Cowell percebe uma perda de qualidade timbrística ao utilizar notas dissonantes para o canto em canções e aponta que uma possível solução seria a retenção das dissonâncias aos instrumentos, que não perderiam qualidade, e a manutenção de uma linha consonante ao canto. Entretanto, ele pergunta aos compositores se esta não seria justamente uma qualidade a ser explorada e incentiva a escrita de peças para a exploração dessa mudança de timbre, advogando por uma conduta explorativa do timbre e alheia ao *bel canto*, padronizado como correto, idealizado pela tradição (HCP/B142-F6). Em 1927, Cowell se volta ao combate à crença de que a notação musical ocidental seria perfeita, em termos expressivos, e imutável. Ele aponta os defeitos da notação, sua incapacidade de notar *glissandi*, ritmos cruzados e outros efeitos de ruído, a erroneidade gráfica das figuras de notas que se mantinham apenas por serem um código estabelecido. A maior prova seria a necessidade das bulas notacionais, estabelecidas pelos compositores modernos, e a confusão que isso traria através da despadronização, e a nossa incapacidade de notar a música vinda de outras culturas, como a indiana e oriental. Se por um lado, a música de vanguarda conseguiu se ancorar por muito mais tempo na notação tradicional, a música experimental não podia mais contar com ela para a expressão de suas ideias musicais contrárias (HCP/B142-F7).

Cowell também começa a enaltecer compositores que fugiam ao padrão e imitação da tradição destacando Imre Weiss Haus (Paul Arma), quem seria livre de quaisquer traços de personalidade de outros compositores e cuja técnica aparentava ser desenvolvida do zero, Istvan Szelenyi, quem utilizava um sistema de temperamento Magyar e Pal Kadosa quem explorava uma simplicidade minimalista. O interesse de Cowell nesses compositores húngaros estava no fato de que eles não confiavam o interesse de sua música na harmonia e compunham independentes de conceitos de consonância e dissonância (HCP/B142-F11). Ele também entende que um dos motivos pelos quais a música moderna não era aceita e vista com desprazer pelo público se dava pela velocidade com que as transformações musicais estariam acontecendo, no começo do século XX, e a ausência de tempo para que o público se acostumassem ao novo idioma. Cowell dá exemplos de experiências pessoais sobre como as pessoas mudavam de opinião acerca da mesma obra com o passar dos anos e tenta provar seu ponto de que toda a atitude negativa em relação à música moderna provinha de um misoneísmo que tendia a se abrandar conforme o público se adaptava àquele conteúdo (HCP/B142-F13).

Em 1928, no anuário musical, Cowell demonstra sua quase onipresença em todos os concertos importantes realizados nos EUA e conhecimento da música mundial. Ele anuncia a

criação do periódico da *New Music* e sua posição única no cenário mundial e a primeira aparição do *Rhythmicon*, instrumento idealizado por Cowell e criado por Théremin para a realização de ritmos complexos. Ele critica Gershwin e Antheil, enquanto exalta Varèse e Bartók e critica a instituição da orquestra que se recusava a interpretar obras contemporâneas, caso não se tratasse de estreias, relegando uma parte ínfima à execução de obras contemporâneas, sendo justamente a repetição delas o necessário para que o repertório se consolidasse, tal qual uma propaganda, e encontrasse acolhimento e compreensão pelo público (HCP/B142-F14). Em artigo sobre Varèse, Cowell explicita um dos maiores problemas enfrentados pela música experimental, uma vez analisada sob os princípios da tradição e da harmonia didática, elas seriam injustiçadas, Varèse, como exemplo, não estava quebrando as regras da harmonia, elas nem ao menos eram levadas em consideração na diferente arte que ele se propunha – esta é uma diferença estética básica na distinção entre a vanguarda e o experimentalismo, ainda que a música possa soar similar no resultado final. Para ele, Varèse estava buscando a construção de timbres orquestrais, abandonando a ideia de melodia e ressaltando o aspecto métrico, rítmico e dinâmico sem “a distração das harmonias de alturas”. Desta forma, Cowell advoga que a obra de Varèse poderia ser analisada, mas desde que a análise se proposse a entender seus próprios princípios experimentais e não observar a obra forçadamente sob o molde analítico inadequado da tradição (HCP/B142-F15).

Cowell também enaltece o desenvolvimento contrapontístico de Carlos Chávez, o qual seria desvinculado do tradicional, que evitava dissonâncias e seguia regras de condução, e do contraponto dissonante, que evitava consonâncias, estando a caminho de um novo passo, uma polifonia emancipada de obrigatoriedades intervalares buscando a independência das partes através de escalas individuais e um trabalho desenvolvido de articulações, sendo uma alternativa a ambos os moldes europeus (HCP/B142-F17). Cowell faz o mesmo em relação a Slonimsky, ao descrever que ele não utilizava dissonâncias em suas composições, nem ao menos acordes de dominante. Através de uma estrutura politonal e atonal, o compositor buscava uma simplicidade máxima e uma neutralidade harmônica. O interesse experimental estava em ele não trabalhar nem de forma retrospectiva à tradição nem de forma progressiva em caráter de vanguarda, buscando alternativas exteriores (HCP/B142-F18). Em 1929, Cowell aborda a contradição musical da Rússia soviética que avançava em todas as artes enquanto instilava a música a continuar o conservadorismo da sociedade burguesa do século XIX em uma imitação de Mussorgsky e Scriabin. Ao contrário de outros países, eram apenas nas instituições clássicas, como o conservatório, que a música contemporânea encontrava espaço oculto, não permitindo que compositores transpusessem as barreiras iniciais do modernismo. Ele usa o exemplo para denunciar as instituições e seu poder em atravancar o caminho para uma mudança musical diversa do que era tido historicamente e impedir

o desenvolvimento de músicos experimentais. Após a escuta de *Hyperprisme* de Varèse, Cowell trata da oposição axiomática entre música e ruído ao constatar que Varèse não estava explorando um elemento extramusical e que o uso do ruído em música era natural, sons não periódicos, e deveria ser encorajado. Ele compara o ruído ao sexo, um elemento essencial à existência, mas que vinha sendo ocultado pela ignorância e pelo silêncio (HCP/B142-F24).

Cowell enfrenta o problema da música programática, frequentemente representada por Stravinsky, e a música abstrata, representada por Schoenberg, fornecendo uma terceira via sem conexão com o passado da tradição, uma música cuja própria música seria o programa. Ele argumenta ser estúpido julgar uma música pela sua capacidade de denotação. A qualidade musical não estaria conectada ao título ou ao programa alusivo

O compositor que tenta ser tão abstrato, a ponto de que a emoção não seja considerada em sua obra, difama seus próprios esforços, porque a emoção de algum tipo é produzida a torto e à direita e independente dele por qualquer estimulação sonora [...] Do lado oposto, o compositor que escreve títulos deve entender que um bom título sozinho não irá salvar sua música, se a música não for bem construída o bastante para fazer jus ao título (HCP/B142-F25:7)

Cowell usa sua posição de uma música programático-abstrata, que pudesse auxiliar o ouvinte como um guia para atribuição de sentimentos, mas que não dependa estruturalmente do programa para expressar sua qualidade musical e sua riqueza de construção, para argumentar uma posição de superioridade, uma posição mais moderna e sem conexão ao antigo representado pelo neoclassicismo e pela vanguarda, o experimentalismo. Um exemplo disto se dá na peça *Banshee*, de Cowell (HCP/B142-F25). No anuário de 1930, ele questiona a influência do rádio na relação com a música. O rádio teria evitado que os pais enviassem seus filhos para estudarem instrumentos, pois ele se encarregou da reprodução musical, resultando em uma baixa de alunos e professores de música, menor venda de instrumentos, a ausência de direitos autorais aos compositores e a queda da qualidade musical resultante do apelo propagandístico das rádios privadas americanas que sacrificavam o critério artístico pelo rentável. Cowell também destaca a publicação da Sinfonia de Ives, quem havia explorado a questão rítmica como nunca, a exploração de ruídos e novas classes vocais pelos tchecos Burian e Kurt Schwitters em contraposição a uma crítica negativa de Webern como o extremo da atenuidade e remoto em qualidade (HCP/B142-F26-27). Sobre os tchecos, ele destina um artigo específico destacando a busca de novas formas de vocalização. E. F. Burian teria buscado na voz uma maior agilidade na reprodução de ruídos e a substituição do aparato percussivo; Hans Eisler usava gritos, gemidos e dissonâncias extremas sem o auxílio instrumental;

e Schwitters explorou a fala em palavras e letras, em processo similar à poesia futurista, usando chiados, balidos e ruídos incomuns (HCP/B142-F29).

Ainda em 1930, Cowell faz sua primeira invectiva contra regentes e a instituição da orquestra comparando-os a ditadores ao dizer que batutas são cetros. Para ele, os poderes do regente extrapolavam sua função a terrenos nos quais eles não teriam conhecimento ou julgo necessário. Eles não teriam domínio em composição, sendo apenas uma espécie de superintérprete mais necessária aos ensaios que ao concerto. Desta forma, o regente seria incapaz como diretor de orquestra na escolha das obras a serem executadas, escolhendo-as não por critério de qualidade, mas pelo benefício pessoal que tal interpretação pudesse lhes proporcionar. Consequentemente, as obras dos grandes compositores americanos nunca figuravam as salas de concerto. “Elas são construídas com vista à excelência em vez de popularidade ou oportunidade para uma regência dramática” (HCP/B142-F33:375). Cowell passa a crítica ao itinerário orquestral dos EUA e endereça especificamente o nome de Toscanini. O regente, europeu, regia uma orquestra, composta de músicos europeus, e levava-a para tocar na Europa sem realizar nenhuma obra americana, reforçando a crença europeia de que a América não possuía compositores. Cowell dispõe uma lista comprovando que todos os grandes regentes dos EUA eram europeus e não realizavam obras de americanos em suas orquestras, repertório que figurava apenas 2% do total, incluindo compositores europeus naturalizados e imitadores do estilo europeu ou peças jazzísticas – o repertório americano experimental que Cowell defendia tinha uma realização ínfima. Ele critica o alto salário dos regentes, em contraposição aos compositores que nada recebiam, e as diretorias de orquestras, compostas por críticos ou grandes doadores sem conhecimento musical. A solução que Cowell apresenta é uma reformulação do corpo diretorial da orquestra que passaria a ser composto de compositores em uma espécie de congresso conjunto ao regente (HCP/B142-F33).

Em um concerto da *New Music Society*, Cowell fez questão de constatar a presença de obras de compositores americanos, no sentido amplo, como *Sonorities* de Wallingford Riegger, *Portals* de Ruggles, *Rítmicas* de Roldán e um especial destaque para a obra do regente Pedro Sanjuan, quem havia criado um estilo espanhol moderno sem a presença do domínio técnico francês que influenciava os grandes compositores espanhóis, como de Falla (HCP/B142-F36). Em 1931, Cowell aborda o impacto das gravações na música e explora a possibilidade de uma música produzida especialmente para as gravações. Ele condena o fato de as gravadoras serem regidas por companhias comerciais para o lucro em cima de uma música barata e vendável sob uma glamurização do intérprete acima do compositor. Outra crítica era que a gravação contemplava apenas obras antigas e não representativas do trabalho atual dos compositores modernos. Sobre a produção de música para gravação, Cowell já prevê a utilização de diferentes posições de microfone

para a exploração de timbres artificiais, gravações de ruídos, como feito por Lopatnikoff, e a possibilidade do uso da pianola para polirritmias e passagens impossíveis para o ser humano, o que ele destaca como um uso imediato – o que seria desenvolvido por Nancarrow (HCP/B143-F4). Cowell também desaprova compositores que usavam materiais desgastados da tradição, que estariam apenas expressando sentimentos de outra época sem durabilidade, distinção ou significância artística. Ele usa esse argumento como pretexto para divulgar o trabalho da *New Music Society*, uma vez que a música especulativa do futuro não poderia sair das organizações convencionais. Cowell tenta uma abordagem mais amena para propagar a música experimental ao não criticar os grandes mestres do passado, mas argumentando que, assim como eles inovaram em sua época, eles deveriam criar um idioma que expressassem o seu tempo. A *New Music* seria a única editora da América especializada em publicar composições americanas de alto nível, original e de valor permanente em seus experimentos. Ele destaca inúmeros compositores como Ives, Ruggles, Chávez, Ruth Crawford etc., e o trabalho da sociedade na produção de concertos de divulgação dessas obras (HCP/B143-F10).

Em uma revista para o público leigo, Cowell tenta explicar o porquê da música moderna. Ele retorna seu argumento de que a ausência de familiaridade se dava primeiramente pela raridade dos concertos, necessários para um aproveitamento real; a música moderna seria uma necessidade, pois não faria sentido emular os grandes mestres na esperança de ser melhor do que eles no jogo que eles criaram. De forma jocosa, Cowell explica que eles respeitavam tanto os clássicos que sua única chance era tentar criar algo novo, porque eles já haviam dito tudo que poderia ser dito nas velhas formas. “Ela expressa nossa vida hoje. Voltar para a música clássica representa um subterfúgio das austeras realidades dessa era e nos coloca, emocionalmente, em uma página antiga da história” (HCP/B143-F11:17). Em 1934, Cowell inicia uma preocupação com a relação entre dança e música que culminaria em suas formas elásticas e em todo o primórdio do desencadeamento da indeterminação na música experimental. A preocupação inicial de Cowell está na dominância de uma arte sobre a outra sob diferentes modelos sincréticos. Juntamente a Martha Graham, ele inicia sua solução através da alternância de relevância das duas linguagens ao longo de uma peça, tal qual um contraponto (HCP/B143-F24).

Cowell publica um artigo sarcástico de extrema crítica ao itinerário composicional ao designar compositores de estimação, *pets*, financiados pela alta sociedade, encolerados e com conotações sexuais ambíguas através do termo *kept*, o qual poderia encontrar equivalente hodierno no termo *sugar baby*. Compositores se dedicariam à uma *kept music*, uma música cujo objetivo era agradar a alta sociedade deixando o compositor acorrentado ao seu financiamento pecuniário. Ele segue com uma narrativa cômica e irônica sobre como uma dama de alta sociedade deveria

proceder, passo a passo, para criar o seu compositor de estimação e como passar a controlá-lo e direcionar sua estética ao gosto comum. O compositor nem perceberia que seu estilo estava sendo alterado e o fator econômico seria forte em suas decisões. Cowell descreve com desdém esse estilo musical, um estilo fácil, mas polido, pós-wagneriano com pitadas de Debussy e Stravinsky, exótico, emocional e discretamente erótico, não sendo intelectual nem induzindo ao pensamento, sem nenhuma qualidade experimental e que agrada a todos. Ele faz uma psicologia reversa em sua propaganda, criticando o inimigo no lugar de se enaltecer. Ao denunciar o sistema, o itinerário do compositor arrivista e os modelos de domínio e manutenção aplicados pela alta sociedade conservadora, ele demonstra e associa o compositor que se sujeita a esse sistema ao status de um animal de estimação e ao de prostituição musical, desencorajando a prática (HCP/B143-F26).

No anuário de 1935, Cowell pontua a importância da implementação de uma política de alternância de regentes em Nova Iorque, o que resultou em um aumento das apresentações de obras novas, ainda que a recepção do público não tenha sido agradável. Ele reprova a *League of Composers*, por ter apresentado obras pseudoclássicas, e o festival de Rochester, o qual teria apresentado uma dezena de compositores iguais, pós-românticos e wagnerianos. Assim, Cowell define a LEC como uma instituição para neoclássicos, Rochester para neorromânticos “e a *New Music Society* [de Cowell] para aqueles que desejam progredir mais ao experimentalmente novo” (HCP/B143-F27:474). Também neste ano, Cowell estende as atividades da *New Music* para a gravação de obras de compositores americanos. Em outro artigo, ele argumenta que o público constrói seu gosto através da associação, a partir do que ele já ouviu antes, desejando ouvir novamente, o que explicaria um maior sucesso do neoclassicismo e da vanguarda. Entretanto, ele considerava isto uma forma doente de dissipação, pois a música agia como um entorpecente agradável ao público, os alienando da vida contemporânea. Cowell defende, por consequência, um formato de composição oposto ao da reiteração, renovação ou expansão do passado, a utilização de elementos que representassem a contemporaneidade e que fossem exclusivamente baseados em parâmetros novos, sem precedentes tradicionais, – e não, “concertos que, lidando com uma forma de música impossível de se relacionar à nossa vida hoje, produzem uma letargia física e mental” (HCP/B143-F30:26).

No anuário de 1936, Cowell critica as orquestras constituídas por músicos velhos demais para aprender e sem resultado artístico e o aumento do número de apresentações, o que resultava em menos tempo de ensaio e, conseqüentemente, uma diminuição da qualidade das apresentações e a redução de música nova. Ele comenta brevemente sobre as pesquisas etnomusicológicas de Charles Seeger e John Becker no folclore estadunidense. Apesar do sucesso de *Porgy and Bess*, de Gershwin, Cowell relata ser uma música sem importância séria e que não merecia o status de “a

ópera americana” que havia recebido – mais uma vez, Cowell tenta desaprovar o jazz e a sua relevância que ameaçava a tomada do posto de música americana. Ele rechaça repetidamente o estilo francês de Copland e quaisquer adaptações ou imitações do estilo europeu e destaca as gravações americanas da *New Music*: Piston, Berezowsky, Cowell, Antheil e Ives (HCP/B143-F31).

Em 1937, Cowell retorna seu debate acerca da relação entre dança e música. Ele argumenta que, de um lado, a dança faltava com rigor estrutural e formal que permitisse a exploração musical rítmica e, por outro, a música possuía demasiado rigor formal, impedindo a improvisação na criação. Partindo na direção contrária da música absoluta tradicional, da rigidez levada aos mínimos detalhes, Cowell propõe uma das primeiras teorizações da música indeterminada para solucionar a interação entre música e dança.

A fim de estabelecer um ponto de encontro para a composição para música e dança, na qual a dança será mais definida em forma do que comumente é, embora tão livre quanto para realizar mudanças, e a música será menos rígida do que o comum, embora não contendo menos estrutura, eu proponho o estabelecimento daquilo que pode ser chamado de forma elástica (HCP/B143-F33:8).

Cowell apresenta sete recursos técnicos para atingir a forma elástica: a criação de frases passíveis de contração e expansão; composição em sentenças estruturais passíveis de repetição ou supressão; seções passíveis de repetição ou supressão; sentenças e seções passíveis de serem intercambiáveis; partes para percussão capazes de serem realizadas em instrumentos alternados, conforme a disponibilidade; a possibilidade de que tudo possa ser tocado ao piano e partes orquestrais opcionais e possíveis a variados instrumentos; e a realização *ad libitum* em termos de quantidades das seções e uso da instrumentação tornando toda a estrutura musical elástica, com uma forma diferente a cada apresentação. Desta forma, ele apresenta uma das primeiras abordagens teóricas para a música indeterminada, artigo lido e discutido por John Cage à época, e cuja característica seria desenvolvida ainda mais ao longo do desenvolvimento da música experimental tornando-se uma das suas principais características de definição (HCP/B143-F33).

Em 1940, Cowell endereça o sistema de ensino musical para crianças, o qual ele julgava padronizador, domesticador e repleto de regras a serem seguidas. Para ele, a solução estaria num sistema de ensino não impositivo, que não ignorasse o produto das crianças em termos de certo e errado e direcionamento de possibilidades restritas. Cowell advoga pela apresentação e escolha livre dos materiais musicais às crianças, sem aprovação ou desaprovação, e a exemplificação da resolução de problemas de cada escolha, evitando a discussão do significado ou comunicabilidade da música, junto à realização das obras criadas pelas próprias crianças. Assim, ele buscava trabalhar os interesses próprios dos alunos, sem condicioná-los a um único sistema musical, estimulando o

processo criativo e abrindo a possibilidade para novos compositores experimentais (HCP/B144-F1). No mesmo ano, Cowell realiza sua primeira divulgação do trabalho para percussão de John Cage e Lou Harrison, destacando a influência deles sobre Gerald Strang, Ray Green e J. M. Beyer. Ele argumenta que a proposta de ruídos dos futuristas teria sido mais conversa do que ação, apenas Varèse teria levado esse interesse mais adiante com *Ionization*. Cowell destaca a origem dos experimentos percussivos na relação com a dança moderna, o que tornava os instrumentos de percussão essenciais e na qual os instrumentos melódicos não estavam presentes de forma imprescindível. “Potencialmente, ritmo e timbre são tão importantes quanto melodia e harmonia, mas os primeiros são subdesenvolvidos em nossa música”. O interesse não teria surgido de uma teoria abstrata, mas do próprio desejo dos compositores. É importante percebermos como todas as descrições de Cowell se encaixam no conceito de música experimental ao mencionar que não é um modo de composição que se relaciona a uma escola musical; a associação com o ato de completar o objetivo dos futuristas italianos, movimento experimental; interesse na duração, ritmo e timbre como parâmetros musicais principais; desenvolvimento natural dentro do seu próprio ambiente musical e não advindo de ensinamentos formais e tradicionais de música; a associação interartística com a dança; antagonismo da vanguarda ao mencionar que não se baseia em uma teoria abstrata, em 1940, uma clara referência ao serialismo Schoenberguiano; exemplo de antagonismo à uma formação emblemática da tradição, o quarteto de cordas; por fim, também uma propaganda para dois relevantes compositores experimentais no início de suas carreiras, Cage e Harrison, que estavam levando a cabo as próprias preocupações composicionais de Cowell acerca da relação entre música e dança, utilização e desenvolvimento dos instrumentos de percussão e suas possibilidades sonoras, desenvolvimento dos parâmetros do timbre e do ritmo em detrimento da altura e a indeterminação e formas elásticas (HCP/B144-F4).

Em 1941, Cowell aborda mais uma vez a relação música e dança. Ele defende a construção musical baseada em parâmetros timbrísticos e o abandono do parâmetro de timbre refinado, rígido e padronizado exigido pela tradição, quando se tratasse de música para Dança. Para ele, os instrumentos tradicionais já seriam completos em si, não se coadunando bem à dança, sendo necessária a exploração de técnicas estendidas. Portanto, Cowell se aproveitava da noção restrita de como os instrumentos da tradição deveriam soar para incentivar uma abordagem experimental dos mesmos, contrária ao que se tinha como o som correto de determinado instrumento. Neste sentido, a percussão se tornava o instrumento ideal para a dança pela sua combinação de som-ruído (HCP/B144-F7). Em 1943, Cowell realiza uma resenha do livro *This Modern Music*, de John Tasker Howard, conhecido por ser um músico conservador, mas que, entretanto, realiza uma ode ao por que se deveria apreciar a música moderna. Para Tasker, todo grande músico da tradição havia sido

um contestador em algum momento. Sua postura consistia em um incentivo ao público confuso para que seguissem seus passos e, para Cowell, isto era importante de ser divulgado para a expansão do público de música moderna e o impacto positivo disto para a música experimental. Ele destaca alguns erros de Tasker, como ao afirmar que nosso ouvido escuta em subdivisões de dois ou três, o que implicaria que inúmeras culturas musicais ao redor do mundo estariam erradas, e ao assumir que Cowell teria sido o primeiro a usar *tone clusters*, o que também não era verdade, apesar de Cowell ter sido o primeiro a utilizar a técnica de maneira extensiva e popularizá-la (HCP/B144-F15).

Cowell faz uma divulgação do festival de *Eastman* e aproveita para realizar uma crítica às instituições de cidades grandes como criaturas esnobes, cujos regentes não tocavam música contemporânea e americana (HCP/B144-F16). Em 1946, ele escreve o prefácio para o livro de Lou Harrison sobre Carl Ruggles. Nele, ele descreve a estética de Ruggles como contrária à tradição e que ninguém escreveria dentro de seus padrões caracterizados pela sua experimentação particular dos sons e de origem própria (HCP/B144-F26). Cowell também propagandeia o método Schillinger de composição, o qual traduzia sua própria visão acerca do ensino de composição, baseado na apresentação livre dos materiais musicais e desvinculado de imposições estéticas, regras, imitações e estilos de época ou de um compositor específico e focando apenas no parâmetro da altura. O método era uma alternativa aos métodos tradicionais de ensino e se aplicava ao desenvolvimento de habilidades composicionais de quaisquer estilos musicais imagináveis. “Assim, o sistema de Schillinger oferece possibilidades, não limitações; ele é positivo, não uma abordagem negativa à escolha dos materiais musicais” (HCP/B144-F27). Ele se estende sobre o método Schillinger argumentando que, enquanto o ensino tradicional ofereceria uma escolha criativa dentro de uma gama restrita de possibilidades, Schillinger não realizaria distinções ou privilégios estéticos. Assim, ele exemplifica a possibilidade de construção musical baseada em durações, teorias completas de ritmo entre outras. Até certo ponto, Schillinger sistematizava o próprio projeto de ensino composicional de Cowell através de uma abordagem científica e matemática da música, a qual havia se provado como método de análise de obras tradicionais no reconhecimento de padrões (HCP/B144-F30). Como compositor, Cowell destaca as obras humorísticas, satíricas à tradição, de Schillinger. Em específico, Schillinger satirizava a influência de Scriabin sobre os os compositores russos e a utilização de técnicas de composição humorística bem definidas (HCP/B144-F34). Ele analisa três grupos de peças humorísticas de Schillinger que satirizavam o misticismo de Scriabin. As técnicas humorísticas mencionadas por Cowell sugerem uma caricatura estilística (I4), uso de títulos humorísticos (E2), notações visualmente redundantes (E5), exploração de tonalidades e harmonias estranhas ou inesperadas (I9) e a inesperada justaposição de elementos sintáticos

diferentes (I2) – para usar a nomenclatura de análise de música humorística em (PENA, 2017) (HCP/B144-F36).

Em 1949, Cowell também faz uma crítica positiva à ópera *White Wings*, de Douglas Moore, que trazia uma sátira a variados elementos característicos da ópera da tradição (HCP/B145-F12). Mesmo quando alguém usava um estilo definidamente de vanguarda e uma defesa experimental pudesse ser questionável, tal qual o dodecafonismo, como é o caso de Virgil Thomson, em *A Solemn Music*, Cowell tenta destacar como a atitude de Thomson seria provocativa ao quebrar as regras impostas por Schoenberg e escolhendo usar a série para privilegiar consonâncias, escalas e tonalidades familiares sugerindo uma sátira humorística do estilo apresentado (HCP/B145-F13). Em 1950, ele destaca o sucesso de Roger Sessions em compor uma obra que não sugerisse Stravinsky e sem soar como a música de Schoenberg, conquistando seu posto de compositor americano, não sendo mais um imitador. Cowell ainda sublinha o uso original e autêntico da música e instrumentos folclóricos cubanos por Amadeo Roldán em *Motivos de Son*, lamenta a padronização sofrida por Prokofiev e o abandono do estilo caracteristicamente humorístico de sua fase inicial, mas que fazia um retorno em sua ópera *The Love for Three Oranges*, e enaltece *Organum*, de Carl Ruggles, quem havia alcançado um sucesso real entre o mesmo público que havia vaiado a música bastante cerebral de Webern. Um dos impactos da segunda guerra mundial é o favorecimento do público americano a compositores americanos sobre compositores alemães. Ele destaca Ruggles como tendo a mesma posição de importância na América que Webern gozava naquele momento no mundo composicional germânico (HCP/B145-F25).

Em 1952, Cowell publica uma espécie de manifesto à música experimental em uma de suas críticas musicais. O foco inicial do artigo está em Cage. Ele destaca que Cage foi seu aluno e se interessou nos sistemas musicais do oriente e que o mesmo vinha compondo obras para grupos de percussão sem utilizar a organização convencional da música, concebendo os eventos musicais como entidades em si mesmas sem requerer completude, utilizando a duração como único mecanismo estrutural. Ele destaca o uso do piano preparado, a adição de timbres ao instrumento, a filosofia de Cage de “deixar os sons serem eles mesmos” e a dinâmica entre som e silêncio. Cowell segue com a crítica acerca de *Imaginary Landscape*, destacando a indeterminação musical e seu aspecto contrário ao controle total prezado pela tradição. Ele também destaca que, para Cage, o conceito da obra seria mais relevante que o resultado de uma única apresentação que não representaria a obra em si. Sobre *Music of Changes*, Cowell destaca a tentativa de fazer um piano não preparado soar como um piano preparado e a experiência sem precedência criada pelas variações rápidas e extremas da obra. Ele pontua que Cage não era um compositor isolado, sua obra era experimental e ele representava um grupo de novos compositores que seguiam a mesma linha:

“Entretanto, ele é um exemplo do alargamento de uma tendência experimental entre o grupo de compositores que são amigos ou estudantes de Cage”. Em uma era inexperimental, Cowell aponta o grupo de Cage na busca em fazer “de uma composição musical a continuidade daquilo que é livre do gosto e da memória (psicologia) individual e também da literatura e das ‘tradições’ da arte” (HCP/145-F34-35:127), a qual se traduziria na exploração dos elementos improvisatórios, escolha casual e acaso. É importante destacar, que Cowell aponta Ives como um dos predecessores desta ideia indeterminada em sua liberdade proporcionada ao intérprete em suas obras. Ele ainda destaca em Christian Wolff a necessidade de explorar todas as possibilidades dos materiais musicais em um conceito de variabilidade similar ao uso do I-Ching por Cage. Cowell finaliza salientando que “John Cage fala por todos esses jovens homens quando ele dá voz ao entusiasmo sobre a liberação da continuidade musical do “gosto e da memória individual” e da “literatura e das tradições da arte” (HCP/145-F34-35:134).

Em outra crítica, Cowell afirma que a composição não tinha tido tantas incursões experimentais no período entre 1920 e 1950, com exceção das explorações de música para percussão, começando inicialmente por ele e Varèse e adquirindo força e corpo com o trabalho de John Cage e Lou Harrison. Ele glosa uma mostra de música de percussão pelo *Junior Council of the Museum of Modern Art*, na qual nenhuma obra pura dos compositores supracitados foi apresentada. Cowell também apela para que houvesse uma sistematização da notação para obras de percussão, “se não quisermos que as composições dos experimentalistas permaneçam como um segredo pessoal” (HCP/B146-F5:599). Em 1953, ele destaca o trabalho de John J. Becker em divulgar a música nova no centro-oeste americano através da estreia de inúmeras obras, incluindo Ives e Ruggles. Cowell ainda argumenta que o público americano teria certo rechaço à música que colocasse a racionalidade em primeiro plano, o que pode explicar fatores que contribuíram para um maior interesse na música experimental sobre a música de vanguarda e seu racionalismo estrutural (HCP/B146-F11-12). Sobre a estreia de *Déserts* de Varèse, ele a coloca em um estilo distinto e conectado ao manifesto futurista, um movimento experimental. A obra seria a mais madura e integrada e teria causado certo *succès de scandale* em sua estreia em Paris (HCP/B146-F30).

Em 1956, Cowell faz uma revisita ao decorrer de sua carreira e o desenvolvimento do público em relação à música experimental através do preparo gradual de sua prática durante a primeira metade do século XX. Ele se viu famoso pelo uso dos clusters e pela sua composição original, não baseada na imitação de coisas familiares ao ouvinte e na crença fanática de que a estética europeia era a única possível. Entretanto, Cowell reconhece que o público estava mais interessado em como o piano era tocado do que pela música em si ou o porquê dela. Com a prática de concerto e a introdução do rádio, o público passou a estar mais disposto a ouvir músicas

diferentes e a própria reação dos críticos mudou com o passar dos anos, mesmo que a música não tivesse mudado. Cowell aponta que sua música havia se desenvolvido diferentemente dos padrões europeus em virtude do multiculturalismo californiano de sua infância, que contemplava diversas culturas sobre a cultura europeia. “A cultura musical da Europa parecia obscura e completamente não relacionada aos sons da natureza ao meu redor e aos ritmos ativos da vida na Costa do Pacífico” (HCP/B146-F34-45:6). Sua vivência musical havia sido completamente diferente da tradição de música de concerto europeia e ele buscava seguir o ensinamento transcendental de voltar a si mesmo: “*Bem-vindo, explore e questione tudo, novo ou velho, que apareça no seu caminho e, então, construa sua própria música sobre qualquer coisa que sua vida interior tem sido apta a tomar e a oferecer de volta*” (HCP/B146-F34-45:6). Ele destaca nunca ter tido interesse por compor em fórmulas matemáticas, como Schillinger, apesar do seu entusiasmo inicial, e Schoenberg, e que buscava sua inspiração em outros sistemas musicais. Sendo assim, o privilégio da harmonia pela tradição e vanguarda estaria fora de suas preocupações, dando lugar à melodia e ao ritmo como tais princípios. Para Cowell, o público estava mais preparado e disposto a ouvir músicas de outras culturas e tendia menos a descartar obras como “matemáticas”, “cerebrais” ou “experimentais”. Tudo isto, indica que ele percebia que o público americano estava finalmente preparado, através de anos de trabalho por sua parte e pelo seu círculo, para, finalmente, apreciar a música experimental que vigorou após a década de 1950 (HCP/B146-F34-45).

Em 1961, Cowell faz uma nova reavaliação do impacto de sua carreira, se destacando como compositor, e não musicólogo, preocupado mais com o futuro do que com o passado. Ele relata ter dedicado mais tempo ao estudo de outros sistemas musicais que o próprio sistema europeu do que outros compositores. “Pareceu natural para um americano estender sua mente além das limitações das tradições europeias e dar boas-vindas à infinita variedade e vitalidade da imaginação humana tal como ela expressou a si mesma na música do mundo [...] Nenhuma técnica única, nenhuma tradição única é mais o bastante” (HCP/B146-F55:36-37). Para ele, as limitações da música de um compositor deveriam ser determinadas pela sua própria capacidade de absorção de ideias novas e não imposta pelo passado. O compositor deveria analisar toda a música do mundo que lhe interessasse, velha ou nova, europeia ou não, tradicional ou experimental, não se privando aos ditames padronizados; essas seriam apenas as qualidades básicas para tal trabalho para que ele não soasse fraco ou limitado. Ele finaliza pregando por uma música de longa durabilidade em oposição à música comercial feita para morrer em poucos meses. Assim, a integralização de todo o mundo musical, manifestada pelo resultado inconsciente de uma mente que teve contato com tudo, através de uma obra de valor durável, é a característica máxima de sua música universal sistematizada ao fim de sua carreira e que se completa através do experimentalismo, da oposição a

uma tradição única e exploração dos parâmetros de outras culturas traduzidas sob a filosofia agressiva e agregadora do transcendentalismo americano. “Apenas assim, sua música, embora nacional, será mais que nacional, de forma que ele está apto a falar livremente, como homem e artista, em sotaques pessoais, mas sobre coisas universais” (HCP/B146-F55:49).

Nos seus artigos não publicados, ou publicados fora da catalogação oficial, vemos algumas resenhas de concertos de Cowell. No caso, Irvin Kolodin que destaca que a *Sonata for Violin and Piano* de Cowell representava como a cultura musical americana poderia ter sido se não tivesse cortado suas raízes por mais de cem anos, vítima da intimidação cultural europeia (HCP/B147-F12). Desde 1929, vemos Cowell defendendo a pesquisa dos outros parâmetros da música, em especial o ritmo, condenando a unidirecionalidade harmônica da tradição e argumentando em favor do estudo de processos polirrítmicos (HCP/B147-F13). Vemos também mais um ataque aos programas “mediócras” da Filarmônica de Nova Iorque e os repertórios escolhidos pelo capricho dos regentes europeus, Toscanini e Molinari, repertórios que ele julgava desperdício de tempo e recursos (1931). Eles haviam tocado peças de Casella e Respighi que seriam imitações baratas, “macaqueando” o estilo antigo, obras pobres e amadorísticas em imitações wagnerianas de Bloch, Martucci e Catalini e obras desinteressantes de Smetana e Korsakov. Ele critica inclusive a escolha da repetição destas obras ao longo da temporada por Toscanini. Ainda, obras triviais de Tommasini, wagnerianismo em Sibelius e um concerto dedicado a compositores franceses que seriam a sumarização das piores obras de Berlioz, Debussy, Franck e Roussel, sem nada da escola moderna, e obras neoclássicas de Stravinsky. Cowell conclui que a música não poderia mais estar sob o reino autoritário dos regentes, incapazes e relutantes em selecionar programas interessantes, o que deveria ser trabalho de um compositor. “Não obstante, parece-me que os regentes de grandes orquestras, a quem são pagos enormes salários para servir o público musical, deveria ter um escopo grande o bastante e estarem aptos a reger qualquer obra de importância na história da música, incluindo as composições importantes contemporâneas experimentais. Se eles não puderem fazer isto, eles são inadequados para tomar posições de liderança” (HCP/B147-F18:6).

Ele também faz uma breve divulgação do *Rhythmicon*, instrumento idealizado por ele e criado por Theremin, na esperança de que o instrumento pudesse trazer um maior desenvolvimento ao parâmetro menos explorado pela tradição, o ritmo (HCP/B147-F19). Cowell trabalhava continuamente na tentativa de educar o público para escutar música moderna. Ele argumenta que a música moderna era necessária a propósitos dos quais a música velha não dava conta por pertencer a uma era anterior, mas um apego sentimental pelo romantismo do século XIX impedia a realização de uma arte correspondente às preocupações do seu tempo (HCP/B147-F21). Em outro esboço sobre a relação dança e música, Cowell expõe que a percussão seria o melhor

recurso para lidar com a dança devido às suas marcações rítmicas (HCP/B147-F22). Também temos os manuscritos do possível livro sobre ritmo de Cowell e o qual servia de material ao seu curso sobre ritmo, o qual John Cage cursou. Nele, além de preceitos básicos aos avançados, ele expõe sua própria teoria rítmica e notacional, de forma ainda mais estendida do que a apresentada em *Fabric* e *New Music Resources*, e há uma infinidade de exercícios rítmicos passados a limpo por Cage. É também em meio a este livro que encontramos a carta de Cowell para Cage reproduzida no capítulo 2 (HCP/B147-F30-37). Ainda, temos os esboços de seu livro sobre Melodia, juntamente ao ritmo, as duas bases principais da música e anteriores à harmonia, na concepção de Cowell. Ele explora inúmeras formas de construções melódicas e como proceder entre escalas, propostas cromáticas, microtonais e de toda sorte de variações, fornecendo ao aluno um conhecimento de todas as possibilidades possíveis antes de se limitar a uma estética, evitando a imposição de um modo correto de construção. Ele realiza uma crítica ao ensino tradicional, focado em contraponto e harmonia, que nunca chegaria em um estudo detalhado dos aspectos melódicos e rítmicos, os quais ficariam sempre em um plano intuitivo do processo de tocar um instrumento. Para ele, a harmonia seria apenas um dos aspectos musicais e a ideia de natureza e cientificidade de seus processos seriam falsos e arbitrários, representando apenas o estilo de uma época (HCP/B148-F1-24).

Cowell realiza uma crítica à limitação do sistema atonal da segunda escola de Viena, uma vez que as relações que sugerem tonalidade seriam muito maiores do que aquelas que não. Parte disto teria sido resolvido com o sistema dodecafônico e a expansão dele, mas Cowell argumenta que o sistema havia se tornado mais um obstáculo do que uma ajuda (HCP/B149-F4). Também encontramos uma versão alternativa ao artigo *Kept Music, The Care and Feeding of Musicians*. Apesar do conteúdo e críticas semelhantes, esse artigo é mais focado em instruções passo a passo de como chegar no objetivo de domesticação de um compositor. Neste artigo, a conotação sexual se torna mais clara, uma vez que um dos passos se trata da seleção de beleza do compositor e a insinuação de que um anúncio na revista masculina *Swank* poderia ser de boa ajuda para encontrá-lo (HCP/B149-F6). Há ainda outro artigo sobre a educação criativa de música para crianças. Ele critica o erro de professores ao realizarem exercícios limitantes ou direcionados e recomenda desde o início a produção original do estudante e a investigação de todas as possibilidades possíveis para complementar o trecho, incentivando o estudante a desenvolver as coisas por si mesmo, em vez de tê-las colocadas por um professor (HCP/B149-F7). Sobre o ensino de música para adultos, Cowell critica que o ensino era sempre focado no ensino de um instrumento e nunca sobre a música em si e os próprios professores, mesmo nas universidades, não saberiam ensinar música, uma vez que eram vítimas do mesmo processo instrumental. Nenhum departamento de música, nem

mesmo nas pós-graduações, ensinava música grega, ainda que fosse parte de nossa origem musical, música oriental ou os desenvolvimentos musicais contemporâneos. Os cursos de apreciação musical seriam falhos, concentrados em aspectos fúteis e biográficos, enredos e possíveis inspirações cobrindo menos de cem anos de história musical, o contraponto era aplicado apenas em Bach, a orquestração ensinava apenas o manejo de Beethoven a Wagner e as aulas de composição eram focadas na imitação dos clássicos. “Desta forma, os estudos são absurdamente limitados e resultam em uma falta de conhecimento ignorante da história musical e em um ponto de vista conservador atrofiado” (HCP/B149-F20:8). Em suma, Cowell critica o aspecto conservatorial das universidades de música e sua limitação à cultura de concerto europeia e sugere a introdução de cursos centrados em música e a implementação de uma musicologia científica séria.

Cowell também tem uma crítica positiva ao crítico Paul Rosenfeld. Dentro de um panorama do início do século XX, quando os críticos possuíam um “temor absurdo e inacreditável”, capaz de fazer ou destruir a carreira de um músico, a maioria deles tentavam manter a distância e a imparcialidade, resultando num agravamento de seu desconhecimento sobre a música nova. Isto criou o hábito seguro e prático dos críticos de rechaçar a música nova, evitando a necessidade de ter de estudá-la ou de falar com os compositores para conhecer melhor do que se tratava. “Os críticos musicais viam a si mesmos como sagrados repositórios de uma tradição santificada e foi preciso Paul Rosenfeld para retirá-los de seus púlpitos”. Rosenfeld questionava frequentemente os compositores, se tornando, em pouco tempo, o porta voz dos compositores nos Estados Unidos (HCP/B149-F27). Ele ainda retorna sua crítica às universidades, desta vez, destacando a imaturidade dos calouros de música e sugerindo a criação de um curso introdutório para que eles se tornassem aptos a escolherem quais matérias cursar. Novamente, ele aponta o sistema conservatorial, focado no ensino de instrumento e não de música, no qual o estudante chegava ao fim do curso sem nunca ter tido uma reflexão séria sobre estética, estrutura ou história da música. Isto seria como colocar o carro na frente dos bois. Cowell chega a sugerir a criação de um conservatório de música e a separação do ensino instrumental da universidade, fortalecendo o argumento mencionando que isto apenas não faria parte de um departamento de música e que havia bons professores particulares disponíveis (HCP/B149-F31).

Em uma pequena descrição de obras, podemos perceber a relação de professor e aluno de Cowell para com John Cage e Lou Harrison, demonstrando uma influência maior do que frequentemente é relatado. Cowell assume influência direta nos quesitos instrumentais relativos ao uso da percussão, do piano preparado e no interesse em utilizar os parâmetros musicais da cultura oriental em sua música, realçando a afirmação de que, por essa razão, seus desenvolvimentos seriam substancialmente diferentes daqueles da música para percussão de Varèse (HCP/B150-F8). Por

fim, temos um malabarismo de Cowell para tentar defender Wallingford Riegger, compositor americano, mesmo quando o mesmo usava a técnica dodecafônica. O argumento dele é que sua peça teria humor e expressividade fazendo com que “a técnica empregada se tornasse um interesse secundário, como ela propriamente deve ser. O estilo soa como Riegger, nem um pouco como o de Schoenberg” (HCP/B150-F12:2-3).

Ao longo desses artigos, pudemos ver a luta de Cowell contra as instituições tradicionais da música dominadas por personagens europeus de grande relevância e cujo trabalho buscava tornar a América um ambiente de ensaio para a Europa; seu rechaço aos críticos que buscavam manter o *status quo* americano subserviente ao passado e à tradição romantizada do século XIX; sua luta para o público leigo através da informação e formação consciente do material apresentado pelos compositores experimentais americanos, assim como contra o público que buscava na idealização do passado a manutenção de um status burguês elitista associado à imitação do senhor de outrora; sua subversão dos métodos canônicos de manutenção da prática tradicional traduzidos no ensino tradicional de música aos moldes europeus em teor de aprovação ou desaprovação e a implementação de uma metodologia de ensino livre e materialística sem imposições estéticas; sua busca poética pelo desenvolvimento de práticas musicais capazes de traduzir um americanismo original e capaz de se impor ao mundo europeu enquanto música de concerto através da indeterminação, da exaltação sincrética das artes, da exploração heterodoxa dos instrumentos, dos outros parâmetros diversos à altura e valoração de formas e grupos composicionais não europeus. Sobretudo, Cowell agiu como o grande influenciador estético da América guiando, mentorando e sendo referência para os maiores nomes que viriam a cumprir seu objetivo de colocar a música americana de concerto no mapa internacional e a manutenção da mesma sob a ótica experimental e antagonizante do que se tinha como certo na dominação cultural do mundo antigo.

Há ainda artigos de Cowell que não tratam de questões relativas à música experimental e traçam apenas críticas ou propostas singulares dentro das questões relevantes de seu tempo. Seria esperar muito que todo o seu trabalho admitisse validade ao propósito de nossa hipótese. No que tange a esses trabalhos, por questão de completude analítica da obra escrita de Cowell, seus dados são encontrados em nosso Apêndice I na seção I. iv.

3.4. Livros

Seja qual for a ordem de leitura, partindo dos artigos para os livros ou vice-versa, o leitor perceberá que raramente há informações novas. De certa forma, os livros de Cowell atuaram como uma sistematização e coadunação mais concentrada e coesa de suas ideias expressas nos artigos ao

longo dos anos. Logo, é possível que os argumentos encontrados nos livros sejam mais sólidos e bem trabalhados, seja por edição ou pela própria reflexão sumarizadora de Cowell após certo tempo e pelo maior desenvolvimento e peso dos argumentos possibilitados por uma escrita de maior porte. Seus três livros, *New Musical Resources*, *American Composers on American Music* e *Charles Ives and his Music*, orbitam os três pilares embrionários do experimentalismo, talvez com maior predominância ao desenvolvimento poético ao primeiro, atuando de forma mista equivalente ao segundo e na construção de uma figura paterna para o nacionalismo radical americano, transcendentalista e experimental ao terceiro.

O primeiro livro de Cowell representa bem essa sumarização dos artigos, uma vez que a maior parte de seu conteúdo pode ser encontrada nos artigos entre 1920 e 1930. A primeira parte do livro trata de uma versão estendida dos três artigos de Cowell publicados na revista *Freeman* (HCP/B142-F1) com a adição dos processos de *Sliding tones*, trabalhados pela música dos povos orientais, um apelo à sistematização e exploração do parâmetro do timbre, sob o argumento de que a ausência de uma notação clara pudesse ser a razão do pouco uso do mesmo pela tradição, e a apresentação de uma simples proposta de subversão do uso contrapontístico através do contraponto atonal numa inversão dos papéis de consonância e dissonância pregados pelo ensino tradicional. A segunda parte representa a complexa teoria eufométrica de Cowell. Seu argumento se inicia com a crítica ao uso tradicional de quáleras e a incoerência linguística de sua nomeação, o que se é claro na língua inglesa ao nomear as notas como inteiras, meias notas, quartos de notas etc., sendo incongruente uma tercina de meia nota e assim por diante. Ele também argue, assim como em (HCP/B147-F13), que a reprodução de polirritmias não seria tão complicada caso os músicos dedicassem seu tempo a praticá-las, o que não ocorria. Outras polirritmias mais complexas poderiam receber o auxílio de instrumentos especiais futuros ou através do uso da pianola – estratégia à qual Conlon Nancarrow seguiu e levou ao extremo nos anos seguintes sob a influência do livro de Cowell. Ele também sugere o uso rítmico através de uma equivalência de altura aplicada sobre o mesmo, uma vez que seriam diferentes manifestações do mesmo fenômeno, pulsação regular de vibrações, possibilitando todo um campo de harmonia rítmica, a eufometria⁷ – desta forma, uma sobreposição polirrítmica de 6:5:4 seria o equivalente a um acorde de Dó maior e assim por diante até as relações harmônicas mais complexas. Para isto, Cowell apresenta sua tabela de novas figuras rítmicas que dava signos específicos para todas as formas possíveis de quáleras (representada na figura 23). Ele estende o mesmo argumento de harmonia rítmica para a possibilidade de uma harmonia métrica, seguindo os mesmos parâmetros e possibilitando uma

⁷ Eufometria é a combinação de Eu (bom) + Phone (som) + Metria (métrica), sendo portanto uma boa sonoridade métrica, a busca de boas relações sonoras no âmbito do ritmo ao que a teoria se propõe ao transpor aspectos da harmonia ao parâmetro da duração.

nova infinidade de relações métricas complexas. Com igualdade, Cowell inclui o parâmetro da dinâmica como subparte do ritmo. Ele pondera a limitação do nosso sistema baseado em poucas divisões não absolutas, expressas através de conceitos vagos como *pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff*, o que representava uma incongruência, uma vez que possuíamos a medida de decibéis para representar de forma mais vasta e absoluta a dinâmica e possibilitando a mesma aplicação harmônica à dinâmica – uma nota a 60 decibéis sobre uma nota a 40 decibéis representaria uma relação dinâmica de quinta justa. Ele aponta a insuficiente exploração das estruturas formais condicionadas a agrupamentos pares e paralelos em estruturas regulares e previsíveis, como a forma sonata, e advoga pela exploração de estruturas irregulares e mais complexas, não condicionadas às formas consagradas pela tradição. Da mesma maneira, ele critica a estaticidade e simplicidade do andamento da música tradicional e a utilização de termos expressivos vagos como *accelerando* ou *ritardando*, e aplica a mesma noção harmônica já apresentada – através da sobreposição de andamentos, poderíamos criar as mesmas relações complexas da harmonia. Já as transições de andamento poderiam contar com processos mais claros e complexos, o que será visto no desenvolvimento posterior do conceito de *Phase*, modulação métrica e micrométrica. É importante destacar que Cowell fornece tabelas em seu livro nas quais a maioria dessas relações complexas são resolvidas em um nível inicial. Entretanto, ele reconhece a enorme dificuldade que isto representava. Isto pode ser visto pelo seu abandono parcial de sua proposta ao decorrer de sua carreira, ao perceber a impossibilidade técnica apresentada aos músicos e sua insatisfação com instrumentos criados para trabalhar tais processos, como o *rhythmicon*. “A complexidade quase intransponível deste procedimento é, agora, suficientemente evidente. Entretanto, seria interessante ouvir tais ritmos cortados em um rolo de pianola” (COWELL, 2000:104). Apenas Conlon Nancarrow levou a cabo e ao limite essas explorações rítmicas durante o período. Todos esses procedimentos são possíveis hoje com o auxílio de um computador, com exceção de algumas expansões matematicamente impossíveis desenvolvidas por Nancarrow.

A terceira parte representa a aplicação e notação do uso de *clusters*, o qual Cowell identifica como uma alternativa não explorada da altura pela tradição, a qual se fundava na sobreposição de terças e, à época, na sobreposição de quartas, mas deixava de lado a sobreposição de segundas de maneira sistemática e não colorística. De fato, o livro serviu como gatilho para inúmeras práticas composicionais que apareceram durante o século XX, experimentais e de vanguarda. Cowell propôs uma maior atenção a todos os outros parâmetros musicais, em especial o ritmo. De certa forma, a teoria de Cowell antecede em muito a proposta dos *Modes de valeurs et d'intensités*, de Messiaen, e se assemelha quase a um serialismo integral *avant la lettre*, entretanto, em seu momento e contexto, sua postura é totalmente contrária aos parâmetros vigentes da prática musical americana

e europeia durante a década de 1920, quando o livro fora escrito, e, assim como o Dada, não pressupõe escola ou diretrizes mandatórias, senão um convite a uma abertura da moldura musical europeia para novas explorações musicais exteriores à tradição, questionando não apenas a prática vigente, mas até mesmo a própria escrita musical.

O segundo livro, *American Composers on American Music*, representa, sobretudo, assim como em outros âmbitos, a tentativa de Cowell em dar voz aos compositores americanos. Uma vez que eles não eram tratados pela musicologia tradicional e os críticos se mostravam incapazes de analisá-la com propriedade, ele possibilitou o espaço para que eles discorressem suas próprias visões estéticas da música. É importante detalhar que a escolha dos compositores é feita por Cowell e ele admite que “consideração especial foi dada a compositores que estão desenvolvendo tipos nativos de música, uma vez que eles têm mais a ver com a América do que aqueles que seguem mais intimamente os estilos europeus” (COWELL, 1933:vi-vii), destacando sua preferência experimental. Também, que vários artigos de Cowell e de outros músicos presentes no livro são reaproveitamentos de artigos já publicados em revistas. Cowell oferece, como abertura, uma classificação estética dos compositores americanos, apresentando na ordem dos mais experimentais aos mais conservadores em oito grupos distintos. Apesar de declarar que sua intenção não é criticar compositores europeus e advogar contra um nacionalismo pelo nacionalismo, ele defende o fim da imitação e a libertação da tradição europeia através de uma necessária consciência nacional para que a América pudesse alcançar uma posição significativa no panorama da música de concerto internacional. Podemos ver claramente sua definição de um nacionalismo radical, o qual se configura como um dos pilares da construção experimental.

Entretanto, a independência é mais forte que a imitação [...] Até agora, a composição americana esteve debaixo das saias da tradição europeia. Para conseguir uma independência musical, mais consciência nacional é uma necessidade presente aos compositores americanos. O resultado de tal despertar deve ser a criação de obras capazes de serem outorgadas uma estatura internacional. Quando isto tiver sido realizado, o nacionalismo autoconsciente não será mais necessário (COWELL, 1933:12-13).

O segundo artigo demonstra que Seeger propagandeava a mesma estética de Cowell ao se referir à ausência de passado musical genuíno americano e às amarras e influência tirana da tradição que a Europa sofria inconsciente, a necessidade de uma exploração da música de outros povos e a revisão do ensino musical valorativo do passado. Ao decorrer dos artigos, vemos declarações de reforço positivo aos compositores que optavam por explorar materiais genuínos americanos e trabalhar fora da imitação estética europeia. A busca dos parâmetros ignorados pela tradição, a

briga pela posição de música americana da música de concerto experimental com o jazz, a divulgação de obras modernas por Slonimsky, a posição de Ives como pai da música americana e sua impossibilidade de se confinar aos recursos da Europa, sua exploração da indeterminação e sua primazia poética em relação à atonalidade e exploração rítmica frente a Schoenberg e Stravinsky. Ainda, através da inclusão de compositores como Caturla, Roldán e Chávez, que, ao menos para Cowell, a noção de americano, em vigor na primeira metade do século XX, contemplava toda a América. Em geral, eles advogam, à sua forma, a mesma necessidade de se livrar das técnicas europeias e a valoração da música folclórica para a liberdade estética musical. Logo, tanto em questões técnicas composicionais, como na expressão de um nacionalismo e na exploração de parâmetros musicais extraeuropeus, o livro traduz bem o sentimento experimental que orbitava estes três pilares durante a primeira metade do século XX. A busca experimental desse grupo de compositores pode ser traduzida na fala do último artigo, de Daniel Rudhyar: “Eu sinto que qualquer coisa que quebre a idolatria estreita dos músicos em relação aos conceitos musicais europeus é valiosa” (RUDHYAR apud COWELL, 1933:185).

O terceiro livro, *Charles Ives and his Music*, é a sistematização da figura de Ives, através de sua biografia, como o exemplo a ser seguido, o modelo experimental de um compositor genuíno americano, em filosofia e poética, independente das tradições europeias, livre das amarras de um passado que não lhe pertence. O livro transita sobre todos os aspectos experimentais de Ives, desde a origem insólita de suas explorações técnicas em música até seu aliamento religioso à filosofia transcendental e sua busca de legitimidade como povo. É importante destacar que a maior parte, em especial a primeira parte biográfica, deste livro é redigida por Sidney Cowell. Ela abre destacando a posição única de Ives na música americana e seu posto experimental: “Ninguém hoje escreve como Charles Ives porque ninguém vive no mesmo mundo musical e filosófico em que ele viveu. Ele não ensinou pupilos, ele não fundou nenhuma ‘escola’. Ao mesmo tempo, ninguém hoje parece ser capaz de pensar em algum tipo de comportamento musical que não possa ser encontrado, às vezes de forma embrionária, às vezes de forma completa, na música de Ives” (COWELL & COWELL, 1969:3). O primeiro compositor a traduzir a música tradicional americana ao discurso sinfônico. Vemos a própria atribuição do espírito experimental à filosofia transcendental americana como algo natural: “Experimentar e explorar nunca foram revolucionários para um americano; ele está naturalmente em casa no desregulado e no não experimentado” (COWELL & COWELL, 1969:5). Sidney destaca o desprezo de Ives pela música clássica, em especial a Haydn e Mozart, e sua prática comum de não ouvir música, para não ser influenciado por outros compositores, o que justificava sua primazia de usos rítmicos e exploração da atonalidade, uma vez que ele afirmava nunca ter ouvido Schoenberg e Stravinsky,

desconhecendo o mundo musical moderno europeu, até o momento em que deixara de compor. Ela também trabalha com o desprezo de Ives pelo público tradicionalista e conservador que se recusava a apreciar as explorações da música nova, o que era ainda mais revolucionário à sua época, sua insatisfação com o ensino tradicional, fundado em um regimento germânico, e seu sofrimento dentro do sistema, em especial sua passagem por Yale. Ela também aponta as explorações e interesse de Ives pela indeterminação musical em suas ofertas de maior liberdade ao intérprete.

Sidney destaca a atividade de Cowell na propagação e alçada do nome de Ives frente ao mundo musical americano. Apesar de não ter sido o primeiro campeão da música de Ives, precedido, de forma modesta, por Bellaman e Schmitz, “pelos próximos dez ou doze anos, os amigos mais ativos e determinados da música de Ives foram os compositores experimentais quem haviam sido unidos pelas atividades de Henry Cowell em prol da música do século XX (COWELL & Cowell, 1969:103). Ela aponta a relevância da *New Music Society* na subida de Ives e na catalização da música experimental como genuína americana e reporta o sucesso, quase que imediato, dessa proposta estética ao destacar que, “paradoxalmente o bastante, os únicos americanos a serem realmente levados a sério por músicos europeus inteligentes eram aqueles quem faziam música sem referência às técnicas europeias” (COWELL & COWELL, 1969:109). As análises de Cowell são bastante descritivas e não acrescentam muito ao argumento já apresentado por Sidney na parte biográfica e de maior porte do trabalho. De forma geral, Cowell tenta realçar uma maior atenção aos parâmetros musicais desprezados pela tradição europeia fundada na altura, em especial, ao ritmo. Cowell foi o maior propagador da obra de Ives, talvez se não fosse pela sua propaganda, Ives não tivesse vindo a público ou, ao menos, não com a mesma importância que ele teve ao se tornar a referência para todo jovem compositor experimental americano, um ponto extraeuropeu em quem se espelhar. Como relata Sidney, na conclusão da obra, “o Sr. Cowell, quem, como compositor, compartilhava completamente a intensidade do desejo de Ives em ter sua música ouvida, considerou sua continua publicação e apresentação como sua responsabilidade primeira de executante musical e ele estava aflito com a probabilidade de ter os manuscritos desaparecidos por um tempo indeterminado em um cofre” (COWELL & COWELL, 1969:210).

Ao longo dos livros, podemos perceber a sistematização de toda a luta propagandística de Cowell em seus escritos. Sua busca por uma música americana, universal, capaz de se sobrepor à longa tradição europeia de concerto ao explorar todos os parâmetros opostos e ignorados pelo velho mundo, é traduzida sob a ótica experimental, a qual já estava plena em exemplos, atitudes, postura, técnicas, filosofia e possibilitada por um ambiente editorial, sonoro, escrito, político e público através de uma rede de cruzados e campeões dispostos a sacrificar a tentação de um sucesso fácil e subserviente pela ideia de deixar o palácio encantado da música europeia e fundar seu próprio

reino musical, longe das gaiolas limitadoras de outra cultura. Quando a música experimental finalmente vigora, aliada às mudanças excruciantes do pós guerra que alçaram os Estados Unidos ao posto de maior potência mundial, é natural que todo o trabalho catalisador de Cowell no estabelecimento das vigas estéticas mestras do embrião experimental viessem a florescer sob a prática *strictu sensu* já conhecida da segunda geração disposta no círculo cageano.

4. *Ultramodernismo Invendável*

O slogan da New Music era: “se isso vende, nós não aceitaremos”.

Henry Cowell (*Address on Charles Ives*).

Ainda que a relevância da atividade musical, estético e poética, de Cowell e sua propaganda viva através de suas atividades de ensino, palestra, composição e escritos não fossem o suficiente para comprovar sua imprescindibilidade para a construção e catalização de um ambiente hábil para o experimentalismo, o desenvolvimento da *New Music Society* finda qualquer margem para dúvidas de seu impacto. Em um ambiente musical regido pelas organizações tradicionais de concerto, edição, publicação e gravação, aliado à percepção de Cowell de que a música americana era desconhecida e ofuscada no panorama internacional, não apenas por uma ignorância premeditada, mas pela simples inexistência de visibilidade da mesma dentro do próprio solo americano, em virtude da ausência de mecanismos que pudessem proporcionar conhecimento mínimo acerca das partituras, gravações e concertos, frustrado com a constante negativa das editoras em publicar partituras que não garantissem retorno financeiro e a ausência de instituições dispostas a realizar concertos de música contemporânea, Cowell toma a ventura corajosa de resolver a questão pelas próprias mãos, dando início, em 1925 à *New Music*, inicialmente apenas com concertos, prosseguindo para a publicação de uma revista de partituras, *New Music Quarterly*, e, por fim, com a introdução de gravações através da *New Music Recordings*. É importante destacar que, antes desta empreitada, a música moderna, como um todo, era ignorada pelos mecanismos canônicos dos EUA, concertos de música moderna eram extremamente raros e a maioria dos compositores experimentais possuíam, quando tinham, apenas uma ou duas partituras publicadas através de editoras, geralmente, no exterior. Apesar de apresentar um corpo de colaboradores composto de diversos nomes que se tornarão relevantes no cenário experimental da primeira metade do século XX, sabe-se que as atividades da *New Music* eram praticamente todas centralizadas, idealizadas e realizadas por Cowell. O maior destaque que devemos dar é destinado à atuação secundária de Ives, o qual era um compositor resignado e ignorado pelo cenário americano, tido, mesmo por outros modernos como um charlatão, quem foi trazido à tona pela atividade de Cowell e de sua instituição e se tornou o aliado financeiro mais do que essencial à existência. Ainda que ele não tomasse parte nas decisões e no trabalho direto, é impossível pensar a longevidade de uma instituição sem fins lucrativos e fadada comercialmente ao fracasso, cuja vida se estabelece com o financiamento de Ives e se extingue com a supressão do mesmo após a morte dele, sem o investimento generoso e confiante do compositor.

Assim como realizado com os elementos biográficos, nossa fonte de informações é o único trabalho acerca das atividades completas da instituição, com exceção dos materiais brutos dispostos no acervo *Henry Cowell Papers*. Isto se trata da tese de doutorado de Rita H. Mead, defendida em 1978, pela Cuny, e publicada em 1981, pela UMI, a qual, perante a inexistência do acervo de Cowell à época, possui um panorama sólido através das cartas, documentos financeiros, publicações, gravações relativas à *New Music*, com a adição de inúmeras informações obtidas de forma direta com os participantes do projeto ao longo de sua existência: Sidney Cowell, John Cage, Gerald Strang, Charles Seeger, Olive Cowell, Dane Rudhyar, Nicolas Slonimsky entre outros.

Durante as três primeiras décadas do século XX, os EUA vinham passando por uma revolução cultural em todas as artes. O que caracterizava essa revolução era muito diferente do que acontecia no modernismo europeu, as artes americanas lutavam pela independência dos modelos europeus e das restrições acadêmicas. A arte americana era tratada como um apêndice dos maneirismos e estilos europeus reforçados pelo academicismo conservador. A literatura, influenciada pelos transcendentalistas, buscava uma nova expressão americana, livre das formas europeias, e a pintura prezava pela não imitação dos modelos estrangeiros. A ideia experimental permeava todas as artes no desejo de não estabelecer uma escola americana, mas sim de os colocar dentro do panorama artístico internacional (MEAD, 1981:1-3). Os revolucionários americanos não se reconheciam na limitação das nascentes vanguardas europeias e não queriam se apoiar nos velhos cânones, sob o desejo de produzir algo que lhes pertencessem completamente. Os EUA possuíam uma música completamente baseada nos moldes europeus, especialmente germânicos, e as tentativas de produções em materiais nacionais eram, com mais frequência do que não, recusadas pelas editoras por não se tratarem do estilo europeu desejado. A editora de Cowell não foi a primeira a embarcar em uma tentativa independente de propagação da música americana, Arthur Farwell teve uma iniciativa similar com a *Wa-Wan Press* e a *New Music Society of America*, entretanto, ambos os projetos não se mantiveram e seus representantes ainda possuíam inúmeros elementos derivados de um estilo europeu em suas obras (MEAD, 1981:6-7). O ambiente crítico hostil e composto por europeus, ou cuja educação se deu na Europa, tendia a ignorar a música moderna americana. A crítica de W. H. Hadow expressa bem o espírito da época: “qualquer tentativa de quebrar violentamente com o caminho é estranha à real natureza da arte” (apud MEAD, 1981:8). De fato, a maioria dos músicos americanos ainda seguiam o itinerário de serem enviados à Europa para realizarem seus estudos em música, como fizeram Copland, Gershwin, Thompson, Piston, entre outros.

Uma das primeiras grandes mudanças é realizada através da presença de Varèse no cenário americano e a criação da *International Composers' Guild*, a qual, sob um conceito experimental,

rechaçava os ismos e negava a existência de escolas, reconhecendo apenas o individual. Varèse iniciava sua batalha para quebrar os velhos paradigmas da tradição, buscando uma revolução na música: “A própria base do trabalho criativo é a irreverência! A própria base do trabalho criativo é a experimentação, a experimentação audaz... Nunca houve um criador de importância longa que também não tenha sido um inovador” (VARÈSE, apud MEAD, 1981:16). Entre os compositores que partilhavam esta visão de Varèse, estava Henry Cowell, quem buscava uma maneira de fortalecer o papel da música americana no mundo através da necessidade de quebrar com a tradição, mantendo-se afastado das correntes culturais dominantes da Europa (MEAD, 1981:17). Para isto, ele dá início à *New Music Society*, por vias de um concerto realizado em Los Angeles, com o objetivo de realizar obras que representassem as tendências ultramodernas de seu tempo, uma cidade onde, até então, o repertório se mantinha em linhas tradicionais e qualquer apresentação contemporânea era inevitavelmente de música europeia (MEAD, 1981:32-33). Assim como a maioria dos locais, a música experimental era descartada amiúde com escolhas baseadas na similaridade aos modelos europeus. Um caso representativo pode ser representado por Daniel Rudhyar, quem havia ganhado o concurso de composição organizado pela recém criada orquestra filarmônica, com a obra *Soul of Fire*, mas o regente decidiu que a obra não poderia ser realizada por ser demasiada moderna (MEAD, 1981:34). No panfleto do primeiro concerto, Cowell estabelece o objetivo de seu projeto, sanar uma deficiência do cenário musical americano: “apresentar obras musicais que incorporem as tendências mais progressivas desta era e disseminem as novas ideias musicais” (apud MEAD, 1981:36). O concerto contou com obras de Ruggles, Varèse, Rudhyar e Schoenberg.

O concerto não foi um sucesso. Assim como as primeiras apresentações de Cowell, os críticos qualificaram as obras como não sendo música e as descreveram como barulhos de cidade na hora do *rush*, que apenas tinham valor como um experimento e como promessa para o futuro, adicionando a ameaça do pandemônio que havia se criado ao abandonar a velha música antes que algo novo e estruturado fosse criado (MEAD, 1981:45). O segundo concerto aconteceu novamente em Los Angeles, em 1926, as críticas não foram tão diferentes, mas demonstraram um desejo dos críticos por uma maior atividade do que apenas um concerto ao ano. O programa manteve o mesmo objetivo do primeiro concerto e teve peças de Milhaud, Casella, Ruggles, Cowell, Schoenberg e Rudhyar (MEAD, 1981:51). Entretanto, em uma entrevista ao *The Carmel Cymbal*, Cowell, declarado como um compositor de formação exclusivamente americana, deu uma declaração esperançosa sobre o trabalho da *New Music*: “Em todo o lugar, existe um sentimento que a renascença está sobre nós e que a música americana, junto às outras artes, estará na frente da nova marcha [...] As formas do novo trabalho e a medida dele estão bem estabelecidas agora a fim

de garantir o direito de uma exigência de excelência nela assim como de modernidade” (COWELL, apud MEAD, 1981:54). O novo passo da sociedade de Cowell seria o anúncio do início das publicações de partituras através da criação da *New Music Quarterly*. Cowell estabeleceu a função da sociedade como sendo o

avanço, em todos os aspectos, do interesse na música de um tipo tão novo e que não fosse patrocinada por organizações conservadoras [...] A natureza da obra apresentada será, em vários casos, mais ultramoderna do que qualquer uma previamente apresentada em São Francisco [...] Uma função importante da *New Music Society* será a publicação de obras de compositores modernos sob o formato de um periódico quadrienal chamado *New Music*, começando em 1 de outubro de 1927 (MEAD, 1981:56).

Apesar de alguns compositores, Cowell incluso, terem tido algumas poucas publicações pelas vias tradicionais anteriormente, ele reconhecia o problema real dos compositores modernos americanos em conquistarem a publicação de suas obras. Mesmo a *Society for the Publication of American Music*, fundada em 1919, possuía um corpo de publicações dentro do idioma harmônico da tradição europeia, não sendo um espaço suficiente para os compositores que experimentavam novos modos de composição. Cowell, em retrospectiva, dá sua razão para a criação da revista através da seguinte declaração.

A música é um tipo de novo ou experimental e não se espera que ela tenha valores comerciais, mas um interesse artístico àqueles que sigam várias tendências novas na música criativa. Ela foi fundada em outubro de 1927 e ainda continua. Se a música, a qual parecia ter possibilidades comerciais, era oferecida, os compositores eram aconselhados a oferecê-la a editoras comerciais. Os trabalhos não comerciais eram publicados a fim de se tornarem disponíveis aos críticos, bibliotecas, a eruditos e compositores [...] Uma vez que toda a coisa era para o benefício dos compositores, eu sempre concordei com qualquer coisa que eles desejassem, se isto fosse financeiramente viável. (Por exemplo, Ruggles sempre fez mudanças abundantes em obras publicadas e elas eram republicadas volta ou outra com mudanças). As obras publicadas eram quase sempre de amigos pessoais – não porque eu publicava apenas obras de amigos, mas porque eu me tornei amigo de compositores cuja obra eu admirava (COWELL, apud MEAD, 1981:59).

Em uma entrevista pessoal a John Cage, Mead obteve uma declaração do compositor acerca da intenção da *New Music*:

O que era revigorante sobre a *New Music Edition* era que ela não tinha nenhum *parti pris* técnico da maneira com que estávamos enojados. Eu diria que pela oposição entre Stravinsky e Schoenberg. Nós não queríamos cair em nenhum desses dois [campos]. Nós queríamos que uma variedade de ideias fosse sustentada. Nós pensávamos em

todas essas peças como coisas insólitas que ninguém estava fazendo e, portanto, nós poderíamos fazê-las e sermos útil à sociedade. De outra forma, essas coisas passariam despercebidas. (CAGE, apud MEAD, 1981:60).

A declaração de Cage demonstra o caráter experimental da revista em sua posição alheia à divisão bipartite da modernidade musical europeia e através da não definição técnica das obras, se não pela postura opositiva. A madrastra de Cowell, Olive, demonstra a origem informal da preocupação de Cowell para a criação da *New Music*.

Nós três [pai, madrastra, Cowell] estávamos vindo pra casa de uma viagem ao campo em um Ford velho quando Henry teve a ideia de que algo deveria ser feito para ajudar os compositores cuja música não estava sendo reconhecida. Por que não publicar uma revista, ele disse, um periódico, quatro vezes por ano e publicar algumas obras desses compositores? Então nós falamos sobre isso e decidimos chamá-la de *New Music* (apud MEAD, 1981:60).

Cowell apostou na singularidade da revista para sua publicidade, declarando-a como a “única revista do mundo devotada à publicação de música moderna” (COWELL, apud MEAD, 1981:61), a despeito da precisão do fato, e declarando o aspecto sem fins lucrativos, caso qualquer lucro fosse obtido, ele seria dividido entre os compositores. No panfleto inicial da revista, Cowell descreve a necessidade:

Existem pouquíssimas oportunidades no presente para o compositor americano moderno publicar suas obras, uma vez que as editoras não querem correr o risco de perder dinheiro em tais publicações. Quando obras modernas são publicadas na América, quase nenhuma cópia é vendida. Portanto, a obra não é distribuída e o compositor não tem nenhum lucro financeiro. A *New Music* proporcionará os meios de publicação de obras ultramodernas e também garantirá sua distribuição entre um número de assinantes. Agora, é difícil obter cópias de obras modernas sem esperar que elas sejam enviadas da Europa e elas são comumente caras. A *New Music* oferece tal obra sem a espera da importação, por uma taxa nominal, e, portanto, será uma vantagem para os assinantes assim como para os compositores [...] A *New Music* se especializará nas obras de americanos, mas publicará, ocasionalmente, obras europeias também (MEAD, 1981:62).

Seeger declarou que havia tido a mesma ideia em 1916, mas, segundo ele, “a sugestão de Henry em publicar música de vanguarda naqueles dias era exatamente a que eu teria querido fazer eu mesmo, em 1916, mas não existia nada para publicar, para ser sincero” (SEEGER, apud MEAD, 1981:63). Em 1927, Cowell também toma a mais sábia decisão para a sobrevivência da *New Music* ao convidar Ives para ser assinante e parte do conselho e de compositores. Ives respondeu que ajudaria, em qualquer forma que ele pudesse, tal trabalho admirável, descrevendo-a como uma

“biblioteca circular musical através de uma revista de partituras invendáveis” (IVES, apud MEAD, 1981:63).

Antes mesmo da primeira edição, Cowell obteve um número inesperado de assinantes que atestava um interesse inesperado sobre a música ultramoderna e vislumbra um futuro promissor para a revista. Em uma entrevista de 1927, Cowell comenta esta situação e aproveita para criticar as editoras tradicionais americanas.

Eu esperava 200 ou 300 assinaturas daqueles interessados em música moderna americana. Assim como é, eu tenho mais de 600; e elas ainda estão chegando. Se eu conseguir mantê-las, eu posso prosseguir confortavelmente. Eu conto com a ajuda de minha família para todo o trabalho e não cobro nada por isto. Eu estou especialmente satisfeito que os regentes de orquestra estejam assinando, já que isto significa uma probabilidade de apresentação dessas partituras que estou elencando... As editoras de música americanas sempre foram conservadoras e elas continuam a sê-lo. Eu devo ser, francamente, experimental. Eu quero descobrir os compositores avançados da América e compará-los com aqueles da Europa (COWELL, apud MEAD, 1981:71).

Nesta entrevista, Cowell deixa claro sua postura experimental, em oposição ao conservadorismo e com o objetivo de colocar frente a frente, em disputa, a nova música americana com a música da tradição. A primeira partitura publicada continha o segundo movimento, *Lilacs*, de *Men and Mountains*, de Carl Ruggles, que Cowell chamou de “nada menos que uma completa transformação da música a qual o mundo ocidental praticou durante os últimos seis séculos”. Ainda na revista, podemos ver o momento exato em que Cowell deixa de ver o atonalismo schoenberguiano como uma possível faceta do ultramodernismo e passa a encaixá-lo na vanguarda com a criação do dodecafonismo. “Schoenberg está agora em um sistema acadêmico seco de um tipo medieval; Ruggles está impregnado por um fluxo de misticismo rico e uma onda de emoções humanas” (COWELL, apud MEAD, 1981:72). Após a primeira publicação, Cowell enfrentou duas confirmações, o público reagiu de forma violenta à peça publicada, resultando no cancelamento de metade das assinaturas, perda que Ives tentou cobrir realizando vinte e cinco novas assinaturas em seu nome, e a certeza da influência positiva sobre jovens compositores experimentais, Lou Harrison relata como um momento marcante a descoberta da primeira edição da *New Music* na biblioteca pública de São Francisco, destacando a música de Ruggles como tendo algo raro, algo diferente daqueles outros [Schoenberg e Berg] em sua extensão (MEAD, 1981:77).

Os concertos da temporada contaram com música de Ruggles, *Men and Mountains*, Schoenberg, *Quintet for Wind Instruments*, e Varèse, *Octandres*, às quais todas as críticas pontuaram o ultramodernismo aparente (MEAD, 1981:81). Cowell continuou administrando toda a *New Music*

praticamente sozinho, mesmo quando estava em turnê em sua carreira como pianista. Em uma declaração, ele explica:

Não havia nenhuma organização, na verdade. Eu fazia o trabalho, fazia a seleção da música (e dos intérpretes para os concertos em L.A. e S.F.). Eu tinha ajuda nisto por Dene Denny... Eu escrevi a um número de compositores amigos famosos, quem me emprestaram seus nomes para um Conselho; mas nunca houve uma reunião de qualquer grupo conectado à N.M.S. da Calif. – Eu falava com cada um separadamente e informalmente (COWELL, apud MEAD, 1981:83).

Em um concerto, em 1928, a pianista Winifred Hooke foi amplamente criticada pela sua capacidade ao piano. O problema estava no fato de que a maioria dos intérpretes americanos não tinham interesse em realizar tais obras, a maioria possuía uma formação tradicional e lhes faltavam experiência com a música moderna, restando apenas o apelo de amigos próximos e poucos intérpretes interessados dos quais não se podia exigir grandes virtuosidades. Cowell relata que

Havia um grande lapso entre os intérpretes e os compositores naquela época. Intérpretes tiveram o que eles consideravam ser uma educação sensível e superior e eles sabiam o que a música era. De forma geral, eles não iam se incomodar com este absurdo. Compositores meio que se renderam ao fato de que o mundo dos intérpretes era, em sua maior parte, fechado a eles. Você podia quase contar nos dedos das mãos os cantores e pianistas que emprenderiam a interpretação dessas novas obras (COWELL, apud MEAD, 1981:85).

A situação da *New Music* continuava a ser assombrada pela falta de fundos e um crescente número de dívidas, ainda que todos estivessem trabalhando de forma voluntária, as assinaturas não sustentavam as publicações e os concertos representavam, apesar do público pagante, quase sempre um saldo líquido negativo. A próxima publicação trouxe *Peans*, de Daniel Rudhyar, quem, apesar de ter publicado três pequenas peças em Paris, durante 1913 e 1914, declarava que, antes da *New Music*, não havia nenhuma possibilidade de ser publicado nos Estados Unidos. Ives continuou fazendo seu papel, ainda moderado, em sustentar a revista, desta vez pagando por assinaturas para outros compositores, um deles foi Elliot Carter. Finalmente, Cowell tomou a iniciativa de pedir doações diretas à revista para Ives, o qual ele aceitou com prontidão: “A probabilidade de ter um apoio regular para a *New Music* e para a *Pan American Association* me transborda com um sentimento de felicidade. O verdadeiro maior prazer na vida é ter os meios para estar apto a trabalhar para a progressão do bem geral do melhor da música nova, para mim!” (IVES, apud MEAD, 1981:89). Em agosto de 1928, Ives realizou a promessa final de que a *New Music* continuaria, mesmo que não houvessem outros doadores. “Existe uma coisa certa – na verdade, duas coisas certas (isto soa

como um teosofista) – A “*New Music*” deve continuar – e nós iremos continuá-la – se nós não conseguirmos defensores externos [posição de *baseball*], nós iremos ir completamente sem eles e eu acho que sem tardar, nós teremos as arquibancadas conosco – e talvez o árbitro” (IVES, apud MEAD, 1981:95). Ives passou a mandar quantias frequentes para Cowell, geralmente, em quantidades necessárias para cobrir os débitos a cada concerto e publicação, em média, algo em torno de \$75 a \$125 (2021 = \$1.213 a \$2.021). Um destaque curioso no panfleto de divulgação da revista de 1928 é a estratégia de Cowell para provar a necessidade vital da revista através da propagandeada primeira publicação de Ruggles, Daniel Rudhyar, Imre Weisshaus, embora todos eles tivessem tido uma ou mais pequenas peças já publicadas anteriormente.

As críticas aos concertos continuavam desfavoráveis. Em um concerto de Arthur Hardcastle, com peças de Cowell, Krenek, Hindemith, Weiss, Ruth Crawford, Scriabin, Chávez e Baldwin, vemos o crítico Alexander Fried, em relação a *Peans*, de Rudhyar, mencionar que as peças eram uma “bagunça ruidosa [...] Eu não acho que ele seja músico” (apud MEAD, 1981:103). Para a primeira publicação de Ives, Cowell pede que Ives financie toda a publicação da partitura, uma vez que se tratava de uma peça sinfônica e ele via a necessidade de enviar cópias complementares a todos os regentes de orquestras importantes do país. O número de assinantes também continuava a cair drasticamente. Em outubro de 1928, pela primeira vez, Cowell abriu uma chamada pública para partituras, destacando o aspecto necessário do ultramodernismo: “A *New Music* receberá para consideração obras não publicadas no idioma ultramoderno. Taxas de retorno devem estar no envelope. Embora todo cuidado será tomado para retornar as partituras em segurança, a *New Music* não será responsável em casos de perda ou destruição” (COWELL, apud MEAD, 1981:107). A publicação dos *Preludes*, de Ruth Crawford, foram não apenas a primeira da compositora, mas a primeira mulher a publicar pela revista. Cowell foi o responsável por apresentá-la para Charles Seeger e estudar com o mesmo em Nova Iorque.

A publicação de Ives acabou sendo atrasada em uma edição devido à quantidade de erros e dificuldade de correção por parte do gravador e pelas constantes e demoradas consultas com Ives. A partitura de Ives trouxe à tona um aspecto essencial da música experimental, até então, pouco utilizado, a indeterminação. O segundo movimento da quarta sinfonia continha indicações como: “Os intérpretes podem usar isto como quiserem”; “Dois trombones tenores podem reforçar os trompetes aqui, embora isto talvez não seja necessário”; “As cordas extras e o sino podem continuar um pouco mais adiante e parar gradualmente após os ritmos no *piu mosso* começarem” (apud MEAD, 1981:113). Embora a partitura de Ives tenha causado um enorme impacto nos compositores, como relatou Caturla: “Pode-se dizer definitivamente que a sinfonia de Ives, como é o caso da maioria das composições de hoje, é uma verdadeira canção ao ritmo [...] Em suma, esta

obra musical reflete o profundo conhecimento da música e das leis da acústica que o compositor americano, sem dúvidas, possui” (CATURLA, apud MEAD, 1981:116). Embora Cowell desejasse que a publicação causasse uma comoção nacional e que a sinfonia de Ives fosse realizada frequentemente nas salas de concerto, isto não aconteceu. Olin Downes, um crítico importante, descreve os motivos em 1937:

Por que nós não ouvimos essa sinfonia de novo? Parte da razão está na extrema dificuldade de interpretação; parte no quase vicioso hábito dos regentes modernos [de buscar novidades e enfatizar primeiras apresentações]; parte na congestão e riqueza demasiada das temporadas lotadas [dando pouco tempo aos críticos para refletir]. Mas, sobretudo, se deve ao caráter altamente original, despreocupado e independente do misterioso Sr. Ives, quem, na verdade, não tem o menor interesse em publicidade ou promoção de si mesmo e realmente coloca todo seu tempo e sua força disponível em sua música (DOWNES, apud MEAD, 1981:116).

Uma descrição comum da reação do público às peças ultramodernas de Ives e Cowell pode ser sumarizada em um comentário de Cowell a Ives acerca do concerto do pianista Anton Rovinsky, quem interpretou *Celestial Railroad – Hawthorne*, de Ives, e *Anger Dance*, de Cowell, no Town Hall, em Nova Iorque, em 1928. “Sua peça e a minha foram as únicas que pareceram gerar alguma ação do público. Alguns deles estavam ‘nas pontas dos pés’ e outros estavam ‘indo embora’” (apud MEAD, 1981:117). Em 1929, Ives dá a ideia de colocar em prática a remuneração dos compositores, a qual apesar da promessa de Cowell de repassar quaisquer lucros aos compositores nunca havia se realizado em virtude do débito constante da revista. Ives promete enviar, ainda que inadequado e nominal, uma pequena quantia, a qual seria melhor que nada, para ajudar na permanência das obras. Entretanto, Ives pede para Cowell para permanecer anônimo como doador. “Apenas, eu preferiria que apenas você saiba que isto vem de mim. Eu estou enviando um cheque de \$200 [2021 = \$3.234] para o primeiro e segundo ano, i.e., 8 x \$25 [2021 = \$404] e eu acho que eu posso assinar ao menos \$600 [2021 = \$9.704] anualmente. \$500 [2021 = \$8.087] para os fundos gerais e \$100 [2021 = \$1.617] para as quatro remunerações” (IVES, apud MEAD, 1981:122). Desta forma, o futuro da revista estaria garantido graças ao financiamento de Ives aliado ao trabalho de Cowell. Isto logo se provou necessário, uma vez que, no início da temporada de 1929, as assinaturas caíram para o modesto número de setenta e seis, dentre elas, a maioria de compositores ligados ao movimento ultramoderno, amigos pessoais de Cowell e algumas poucas bibliotecas.

Em uma declaração, podemos perceber o impacto da revista sobre jovens compositores. Na ocasião, após assistir o concerto de Dene Denny, Gerald Strang, quem viria a se tornar o diretor da *New Music*, quando Cowell deixou as atividades, em 1936, em razão de sua prisão, declarou:

“Através de Henry, eu ouvi Bartók pela primeira vez e fiquei, é claro, pasmo. Naquela época, a extensão do meu envolvimento com a música contemporânea era apenas em torno de Ravel. Isto foi, de uma maneira, o que abriu a minha mente e os meus interesses para a nova direção a qual eu, subsequentemente, fui” (STRANG, apud MEAD, 1981:130). A edição de 1929, trouxe, pela primeira vez, música composta especialmente para a revista, por Slonimsky. Slonimsky relatou toda a experiência dando créditos a Cowell: “Cowell já era, naquela época, um compositor moderno avançado. Ele era visto como um visionário extremo e anarquista da música e ele me perguntou se eu tinha algumas composições para lhe dar para publicar em uma edição da *New Music* – a *New Music Quarterly*, a qual havia começado bem naquela época – e é claro que eu fiquei muito feliz em fazê-lo” (SLONIMSKY, apud MEAD, 1981:133).

A publicação de Slonimsky enfrentou uma situação inusitada, talvez pela maior consonância de suas obras, a edição vendeu todas as suas cópias e foram necessárias duas re-edições nos anos subsequentes. Isto nunca havia acontecido na *New Music* e, de certa forma, não era esperado que acontecesse, esperava-se que as obras de caráter experimental fossem difíceis e desagradáveis ao público comum. Cowell respondeu a Slonimsky sobre a situação: “Nicolas, eu tenho uma má notícia em relação à qual eu temo que será uma boa reflexão acerca de sua postura como compositor moderno. Você sabe que toda a edição de seus *Studies in Black and White* esgotou e isto não é, simplesmente, suposto que se aconteça às publicações da *New Music*?” (COWELL, apud MEAD, 1981:134). A próxima edição publicou a obra *Portals*, de Ruggles, sobre a qual, o comentário de Seeger traduziu o caráter experimental da obra ao dizer que “Existe uma coisa que pode ser dita dele a qual pode ser dita de bem poucos, de fato: sua obra não é remanescente de nenhum outro homem, escola ou estilo” (SEEGER, apud MEAD, 1981:139).

Durante a temporada de 1930-1931, a revista voltou a enfrentar novas dificuldades financeiras, mesmo com o financiamento fixo de Ives, a qual passou a ser coberta com eventuais envios extras de Ives de \$100 [2021 = \$1.651]. Apesar disto, e das modestas noventa e uma assinaturas daquela temporada, Cowell, aparece em um jornal de Los Angeles dizendo que “A *New Music*, como um periódico trimestral, garante a distribuição de toda a música que ela imprime a todos os seus assinantes, os quais representam quase todas as pessoas que estão vitalmente interessadas em música contemporânea neste país assim como de algumas centenas na Europa” (COWELL, apud MEAD, 1981:150). A primeira edição de 1930 contou pela primeira vez com obras de um europeu, as *Three Sacred Songs*, de Anton Webern. Entretanto, é interessante perceber que ele apenas entra como substituto. Em uma carta a Ives, Cowell relatou que a intenção era publicar uma sonata de Roy Harris, quem desistiu no último momento. Cowell também pediu que Ives destinasse \$50 [2021 = \$828] para o projeto educacional da sociedade, os quais seriam usados

para financiar bolsas de estudo para alunos de Cowell na *New School* – uma dessas bolsas seria destinada futuramente a John Cage, como mencionado no capítulo 2. Cowell entendia isto como o começo de um esquema de propaganda (MEAD, 1981:154).

A próxima edição, de abril de 1931, publicou a *Airplane Sonata*, de Antheil. Apesar do desgosto de Cowell por Antheil e de continuamente ter destacado-o como um arrivista, ele dizia acreditar no talento e no desenvolvimento recente de Antheil em busca de uma originalidade. É possível que Cowell tenha escolhido a publicação de Antheil pelos mesmos motivos da publicação de Copland, uma vez que eles possuíam certa popularidade como compositores, seria interessante para a popularização da *New Music* que uma partitura deles fosse publicada (MEAD, 1981:156). Cowell também passa a se preocupar com a imagem internacional da música americana. Ele já alegava constantemente a Ives que “não há conhecimento, como um todo, de nossa música na Europa” (apud MEAD, 1981:117). Assim, ele tenta angariar, junto a Ives e à PAAC, a possibilidade de concertos de música americana pela Europa com o propósito de “combater a falsa impressão de que a música americana era trivial e apresentar concertos de compositores americanos sérios para orquestra em Paris, Viena e, talvez, Berlim durante o verão e outono de 1931” (apud MEAD, 1981:158). A edição seguinte contou com as *Variations*, de Henry Brant, jovem compositor quem Cowell acreditava ser uma promessa do experimentalismo americano com conhecimento, técnica, ideias originais e coragem. A revista também passou a ser publicada de forma bilíngue, em inglês e alemão, após um acordo de Cowell com a *Heinrichs-Hofen Music* para a publicação da revista em dezessete lojas espalhadas na Alemanha, Suíça e Áustria. A revista continuou a ter problemas financeiros, entretanto, Ives continua a enviar cheques e mais cheques emergenciais sempre que necessário a Cowell de forma indiscriminada. Cowell passa a enviar a partitura de *Lincoln, the Great Commoner*, de Ives a intérpretes do país para fomentar sua realização. Entretanto, a maioria dos músicos regulares da *New Music* estavam muito atribulados e não trabalharam rapidamente na realização. Quando realizada, a obra, entre várias críticas, foi definida como portadora do idioma da *New Music Society*, destacando o caráter ultramoderno da revista.

Em um panfleto sumarizado, de 1931, Cowell traz as conquistas da *New Music* até aquele momento: “O que a Sociedade já conquistou está divulgado em vários locais nesta nota; ela objetiva no futuro continuar estas atividades e aumentá-las oferecendo retornos financeiros mais adequados aos compositores americanos e intérpretes; ao estimular outras organizações para realizar mais obras contemporâneas e americanas” (apud MEAD, 1981:172). Na descrição do objetivo da revista, podemos ver mais uma vez Cowell destacando o compromisso para com a música ultramoderna e americana, sua oposição à Europa e sua indefinição técnica de caráter experimental:

A *New Music* é dedicada apenas à publicação de música que tenha uma tendência avançada: música que contenha elementos originais ou abram campos para especulação de desenvolvimento. O estilo de ninguém é favorecido pela *New Music*: pelo contrário, ela busca apresentar os desenvolvimentos mais importantes em todos os modos atuais de escrita. Enquanto ela não exclui obras estrangeiras, a *New Music* se especializa em composição americana, na crença de que se a América irá produzir uma música nativa, ela deve vir através da ênfase dos elementos originais e não europeus agora embrionários na obra de alguns americanos. A *New Music* é a única editora que se especializa em obras que empreguem esses elementos (apud MEAD, 1981:174).

Em uma carta, Cowell destaca a relevância de Ives na manutenção da *New Music* e o incômodo que a situação lhe proporcionava: “O fardo financeiro de TODAS as atividades musicais na América é muito grande para você suportar, a despeito de sua grande vontade em suportá-lo. Eu certamente irei fazer minha parte a fim de encontrar outra pessoa quem irá partilhar este fardo! É monstruoso que não TENHA mais ninguém, até agora!” (apud MEAD, 1981:178). Em abril de 1932, Cowell recebe uma oferta inusitada. Schoenberg havia oferecido seu Op.33^a, embora a publicação tenha sido do Op. 33^b, para a *New Music* sob o valor de \$100 (2021 = \$2.018). Cowell expressou a questão a Ives, destacando a contribuição que o nome de Schoenberg poderia agregar à revista, independente do caráter idiomático incongruente com a proposta da sociedade.

Adolph Weiss está me escrevendo dizendo que Arnold Schoenberg ofereceu sua peça para piano, opus 33^a, para nós (*New Music*) por uma taxa de \$100. Aqui é onde eu agradeceria seu conselho um pouco mais. Eu acho que, uma vez ao ano, nós poderíamos fazer alguma obra europeia, como nós fizemos com Webern na última temporada, e isto dá à *New Music* um padrão altíssimo ao ter representado apenas os melhores dos europeus. Também, parece-me que é uma oportunidade pegar um homem como o Schoenberg, que está entre contratos atados. Ele sempre teve um com a Universal. A taxa é bem baixa, na forma como as coisas vão. Stravinsky teria cobrado \$5.000! Entretanto, eu odeio ter que pagar por material da Europa enquanto eu sou forçado a oferecer nada a maioria dos homens que escrevem para nós. O que você acha? (apud MEAD, 1981:184).

Ives aconselhou a Cowell que aceitasse a oferta. A Sociedade também organizou a primeira demonstração do *Rhythmicon*, instrumento idealizado por Cowell e realizado por Theremin. Não obstante, o instrumento deixou a desejar em inúmeros aspectos, ele aparentava mais uma máquina do que um instrumento, não existia a possibilidade automática de troca de tempos com pedais e a presença de altura era uma distração ao aspecto rítmico, além de ser pesado e grande, impedindo a locomoção. Ives mais uma vez, apesar de considerar todos os defeitos do instrumento, acaba pagando pelo instrumento e pelo desenvolvimento de melhorias dizendo: “Eu apenas quero

ajudar – e sentar sob a sua sombra em um dia agradável” (IVES, apud MEAD, 1981:189). O instrumento foi definido por Cowell da seguinte forma no anúncio da demonstração:

O *Rhythmicon* é um novo instrumento musical para a produção de ritmos de todos os tipos através do pressionar de teclas ao teclado. Enquanto a tecla é segurada, o ritmo correspondente será sustentado. Harmonias rítmicas produzidas pelo som conjunto de vários ritmos tornam-se realizações fáceis e práticas. O ritmo está relacionado ao som cientificamente, de forma que uma harmonia sonora correspondendo com o ritmo em frequência de vibração é sempre ouvida. O som e o ritmo são ambos produzidos por um novo princípio de televisão e são causados pela influência da luz sobre uma célula fotoelétrica (apud MEAD, 1981:191).

Neste momento, Cowell já havia alcançado uma notoriedade internacional como o mais excepcional promotor da música americana e destaque em inúmeros jornais e revistas musicais ao redor do mundo. A fim de tentar manter o número de assinantes, ele entendeu que as partituras orquestrais não eram de interesse para muitos músicos, os quais não podiam realizar as obras em suas casas. Desta forma, ele decidiu separar as publicações em duas séries, a tradicional e a orquestral, o que significava dobrar o número de edições anuais de quatro para oito.

A *New Music*, começando agora, está embarcando na expansão de suas atividades. A maior necessidade para o encorajamento de composições em grandes formas na América, assim como a indução de um maior número de apresentações de obras americanas orquestrais, é a publicação de mais partituras orquestrais.

A *New Music* tem publicado ocasionalmente obras orquestrais, mas encontramos uma forma um tanto quanto imprática ao incluir partituras grandes na série regular, uma vez que vários dos assinantes não podem usar as partituras maiores e preferem obras para piano ou grupos menores; e, ao mesmo tempo, a publicação de partituras maiores é muito cara para ser vendida à taxa baixa de assinatura da série regular (COWELL, apud MEAD, 1981:193).

Em 1932, Ives criou um fundo monetário de segurança para Cowell, em seu testamento, o qual deveria ser utilizado futuramente para utilização na organização do acervo de sua vida. Em julho de 1932, Cowell decide publicar uma obra de Gerald Strang, *Mirrorrorrim*, o primeiro estudante financiado pela sociedade. Strang relata sua oposição ao seu passado educacional formal, na ocasião da publicação, deixando bem claro as razões experimentais por trás da escolha de Cowell. “Naquela época, não havia professores que realmente tivessem algum conhecimento de música contemporânea. Minhas aulas da Universidade da Califórnia não me faziam nenhum bem, então, eu me estabeleci em um programa de autodidatismo” (STRANG, apud MEAD, 1981:202). Outra declaração de Strang, deixa bem clara a proposta experimental de todo o círculo estético de Cowell:

Não havia uma escola... Nenhuma escola americana nem tinha um número de escolas americanas. Era uma coisa altamente individual. Eu lembro a compulsão que eu sentia como um jovem compositor para evitar a imitação de modelos tradicionais, mas também evitando fazer coisas como outros compositores contemporâneos. Nós tivemos que achar nosso próprio caminho para ser diferente do convencional, mas além disso, nós sentimos também uma compulsão que nós não devemos continuar a fazer a mesma coisa na próxima vez. Nós deveríamos tentar ser diferentes de nossa própria diferença. Parte da atmosfera era um sentimento centrípeto o qual, mais ou menos, nos forçava a ir o máximo possível em direções individuais. O culto de ser novo ou diferente por si só era uma força motivacional tremenda (STRANG, apud MEAD, 1981:204).

Sob o estandarte da *New Music*, Cowell também realizou diversas palestras na Europa sobre os compositores americanos, em especial Ives e Ruggles. No fim de 1932, Cowell começou a arquitetar mais uma expansão da sociedade para a área de gravações. Cowell tenta convencer Ives a se engajar no projeto em uma carta justificando os gastos necessários: “Então, embora a quantia envolvida seja grande, está na natureza de um negócio o risco, mais do que dar dinheiro que nunca sabemos se vai retornar! E o projeto parece muito atrativo, na medida em que não apenas não existe público para a venda, mas não há, até agora, praticamente nenhuma gravação das melhores músicas europeias” (apud MEAD, 1981:218). Em 1933, Cowell propõe a Ives a aquisição de um aparelho de gravação no valor de \$450 (2021 = \$9.574) cuja gravação de cada disco custaria \$0,50 (2021 = \$10,50). Cowell também inicia uma série de *Workshops* realizados pela sociedade, com o objetivo de fomentar o interesse social na música moderna, uma vez que o público era um fator essencial ao progresso da música ultramoderna americana, os quais seriam organizados e administrados por Gerald Strang:

O *Workshop* estabelece o encontro de sua organização na sexta-feira à noite em Lyon St., 2100. Ele é aberto a todos os interessados no estudo da música moderna. Programas irão incluir leituras de partituras contemporâneas, discussões, palestras e a preparação de ambas, obras grandes e pequenas, para apresentação em encontros abertos. Intérpretes de uma gama variada de instrumentos orquestrais são essenciais para um *Workshop* de sucesso, uma vez que a amplitude das atividades depende da disponibilidade de combinações instrumentais variadas (COWELL, apud MEAD, 1981:227).

Cowell era um homem multiatarefado. Gerald Strang relata bem a maneira com que Cowell passou a delegar funções, em específico a direção dos *workshops* a Strang, perante sua inabilidade de lidar com todos seus compromissos em prol da música americana.

Isto foi algo que ele deixou para mim e eu continuei a fazer durante seus períodos de ausência. É claro que Cowell viria, quando ele estava por perto, e ele tocava piano para

nós. Mas, na verdade, Henry nunca fez muita coisa neste lado da coisa. Uma coisa que eu devo dizer sobre ele, ele não era tremendamente eficiente em administrar todas as coisas que ele fez. Mas, em outro sentido, ele era um empreendedor extraordinário, porque quando ele encontrava alguém que podia ou poderia fazer algo, ele tinha o bom senso de dar liberdade e deixá-lo fazer isto e tirar aquilo das suas costas [...] Neste sentido, Henry era muito mais habilidoso, eu penso, que qualquer um de nós percebia em envolver outras pessoas. Ele nunca foi um ditador como Varèse. E, mesmo assim, ele conseguiu realizar as coisas. Ele tinha uma correspondência incrível. Você poderia contar com uma resposta de Henry a qualquer momento que escrevesse pra ele. Na maioria das vezes, era um rabisco – quase ilegível – nas costas de um cartão postal barato em lápis [...] Eu não acho que nós percebemos o quão efetivo ele realmente era em nos mobilizar a fazer as coisas (STRANG, apud MEAD, 1981:229).

Este relato deixa claro a força catalisadora de Cowell na movimentação do desenvolvimento da música experimental americana, muito além de sua música, mas em todas as atividades correlacionadas ao florescimento da estética. Durante 1933, Cowell adicionou ainda mais o número de palestras sob o nome da *New Music*, trazendo ao público o nome e a música de jovens compositores que ele julgava de valor e convidando ao palanque os seus inimigos críticos para discussões acerca da música moderna. Em 1934, Ives já estava contribuindo \$125 por mês (2021 = \$2.580) e pagando todas as publicações de partituras de seu nome, incluindo a publicação especial de trinta e quatro canções suas, sob o valor de \$444 (2021 = \$9.164). Porém, quando Cowell informa a Ives sobre os gastos do início da *New Music Recordings*, Ives foi relutante, uma vez que ele pensava que seria apenas uma única edição e não uma nova série trimestral. Ives também questionou as escolhas de compositores de Cowell, uma vez que ele via mais sentido na publicação de música de Ruggles, Weiss, Riegger e Cowell, ao invés de Ruth Crawford e Brant. Todavia, apesar da relutância e discussões por cartas, Ives acaba financiando o novo projeto. Cowell disponibiliza o primeiro disco da sociedade com gravações do segundo movimento do quarteto de Crawford e três canções de Weiss.

O panfleto de inauguração estabelece claramente os objetivos de Cowell com o novo projeto:

Tem tido uma demanda crescente por oportunidades de ouvir as obras de compositores americanos contemporâneos. Um número de sociedades gerais interpreta uma porcentagem de obras americanas; e nos grandes centros, há organizações especiais de apresentações de música nova que incluem obras americanas em seus programas. Enquanto programas de obras americanas são apresentados nos centros musicais, esses programas são disponíveis apenas para uma pequena porcentagem daqueles interessados em ouvi-los. Também, dado o grande gasto de apresentar tais programas, uma obra é comumente ouvida apenas uma vez e colocada de lado para dar a oportunidade de apresentação a outra obra. E mesmo uma pessoa que viva em tal centro

musical, ela está apenas apta a perder essa única apresentação e perder sua única chance de ouvir esta obra em questão” (COWELL, apud MEAD, 1981:259).

Apesar da insistência de Ives, Cowell continuava sua recusa de usar a *New Music* para se autopromover através da publicação de partituras e gravações de suas próprias músicas, sempre preferindo dar espaço a outros compositores que ele acreditava ter relevância ao futuro da música americana. Ives também estava pagando as gravações de Ruggles, o que se tornou um problema financeiro, uma vez que Ruggles não gostou da gravação de Slonimsky de *Lilacs* e exigiu uma nova por Charles Lichter. Ives, relutante, porém, talvez mais preocupado com a ofensa do que isso poderia significar a Slonimsky, acaba pagando pelas duas gravações e decidem incluir também as gravações de duas peças de Ives no disco. Para tentar acrescentar renda ao financeiro já delibitado da sociedade, Cowell criou, em 1934, um serviço de “Manuscritos para orquestra e obras de câmara. Disponíveis para aluguel (com partes), através da *New Music Edition*, para a examinação de possíveis apresentações” (COWELL, apud MEAD, 1981:281-282).

Em 1934, Cowell publicou uma das peças mais emblemáticas da revista, *Ionisation*, de Varèse. A partitura gerou inúmeros comentários críticos incoerentes como sendo uma peça puramente de efeitos e, até mesmo, impressionista. Uma crítica comum ao repertório experimental também apareceu no *New York Times*, por Howard Thompson: “Já pela ‘*Ionisation*’, de Varèse, ela sugeriu possibilidades, mas, em si mesma, ela dificilmente poderia ser chamada de música” (apud MEAD, 1981:286). Outros críticos habituados ao modernismo, como Marjory Fisher e Redfern Mason, destacaram-a como a mais importante peça ultramoderna e de ultravanguarda. Cowell via essas pequenas vitórias como um sinal do sucesso de sua missão em formar o público e os críticos, “Nós estamos educando-os. Ele nunca tinha dito nada do tipo antes sobre a música nova” (COWELL, apud MEAD, 1981:290). Ives decide expandir mais uma vez seu âmbito financeiro ao doar \$200 (2021 = \$4.128) a John Becker para que ele realizasse concertos de música contemporânea no centro-oeste do país, mais especificamente, em Chicago. “É importante que (até onde eu saiba) alguma organização no centro-oeste forneça algo além de engações bobas [*lady-lake*]. E Becker é um regente bom e notável e mais do que um bom homem, mas em uma péssima posição agora” (IVES, apud MEAD, 1981:293). Ives também enfrentou problemas com a publicação de *Sun Treader*, de Ruggles, a qual teve que ser reimpressa duas vezes, uma vez que a empresa inicial pertencia a um judeu na Alemanha, Adler, quem havia tido problemas em seu negócio. Ives acabou investindo cerca de \$1.000 (2021 = \$20.640) pela publicação de Ruggles.

A edição regular de 1934, trouxe a publicação de música russa. Embora as peças não representassem tecnicamente o idioma defendido pela *New Music*, elas faziam parte de um acordo, realizado por Cowell em uma de suas viagens em 1929, no qual eles publicariam música de

compositores russos em troca da publicação de música de compositores americanos na Rússia (MEAD, 1981:299).

Em 1935, Cowell reconhece mais problemas financeiros da sociedade e passa a enviar novos panfletos de divulgação apresentando as conquistas da revista até o momento e subindo o valor da assinatura. O crítico Frankenstein dá uma declaração acerca do histórico da revista que demonstra o status que a própria já havia conquistado:

Experimento é o objetivo da sociedade, o teste, a entrega e lançamento de ideias que, de outra maneira, não conseguiriam uma escuta. Ela pegou e patrocinou uma incrível variedade de indivíduos, do aposentado, velho americano de meia idade, Charles Ives, ao mais popularizado George Antheil e uma longa lista de novos jovens talentos que precisam encontrar um público a fim de encontrarem a si mesmos. Não é muito dizer que, se há alguma esperança para o futuro criativo da música na América, a *New Music Society of California* é uma das principais razões para essa esperança (FRANKENSTEIN, apud MEAD, 1981:315).

Cowell também patrocinou um concerto particular de música japonesa para shakuhachi, por K. Tamada, representando outro pilar da música experimental na promoção de música pertencente a outras tradições culturais. “O programa conterá música de templo autêntica desde o ano de 700 A.C. até o ano de 1785. Uma vez que a música, embora antiga, é nova para a maioria dos ocidentais, a *New Music Society* sente ser parte de sua competência patrocinar esta apresentação” (COWELL, apud MEAD, 1981:317). Mead argumenta que, mesmo após anos de atuação e apesar do desenvolvimento americano em direção a uma música mais conservadora e de orientação folclórica simples, “Cowell continuava publicando o estilo complexo, dissonante e iconoclástico com o qual ele havia começado oito anos antes” (MEAD, 1981:327). Ives também estava contribuindo \$150 (2021 = \$3.028) para bolsas de estudo para jovens compositores assistirem as aulas de Cowell na *New School*. Eram fornecidas doze bolsas de estudo, dentre os alunos, podemos destacar John Cage e Jerome Moross. A relevância para Cowell, além da fomentação do interesse pela música ultramoderna, era o fato de que estes alunos iam para outras escolas e espalhavam o conhecimento do trabalho em diversos lugares (MEAD, 1981:335).

Roy Harris, mesmo não sendo muito a favor da estética experimental, dizia defender a existência do grupo: “Eu os defendi bastante ao falar com outras pessoas que nós tínhamos que ter experimentalistas para que a música não envelhecesse e parasse. É muito importante que nós tenhamos experimentalistas da mesma forma que temos inventores e cientistas pesquisadores” (HARRIS, apud MEAD, 1981:350). O compositor Elie Siegmeister, nascido em 1909, relata bem o que significava a *New Music* para os jovens compositores modernos, sobre como ele conseguiu sua partitura publicada.

Então, eu fui à *New School* um dia para vê-lo [Cowell]. Ele olhou um envelope de ar suspeito sob meu braço e, então, disse, “O que é isso? Uma composição nova?” Dessa forma. Eu disse, “eu sou Elie Siegmeister”. Ele disse, “Sim, eu conheço você. O que é isso, uma composição nova?”. Desse jeito. Então, eu sentei ao piano (eu tenho a pior voz do mundo, típico de vários compositores) e eu cantei, eu toquei, eu bati, eu berrei, eu gritei e eu cheguei ao fim com um grandioso acorde batido em uma nota aguda. Henry disse, “Eu gosto disso; é uma peça muito boa. Você gostaria que eu a publicasse na *New Music*?”. Desse jeito. Eu disse, “Uou”. A *New Music* era como Deus naquela época; todo mundo e seu irmão¹ – Schoenberg e Webern e todos aqueles grandes compositores – tinham publicado na *New Music*. Então, eu disse “Uou, isto seria fabuloso”. Ele disse, “Bom, então me faça uma cópia e eu publicarei”. Desse jeito. E ele o fez. E foi isso (SIEGMEISTER, apud MEAD, 1981:352).

Henry me deu a minha primeira gravação dessa forma. Eu devo dizer que eu frequentemente pensava sobre ele – é uma coisa estranha a se dizer – quase como uma figura cristiana, porque ele não sabia de mim por Adão. Eu era apenas mais um dos vários garotos correndo por aí escrevendo música... Ele apenas gostou da música e seguiu o seu princípio “Eu devo publicar música que é boa, a despeito se o cara tem um grande nome ou se eu vou conseguir vender cópias”. Pouquíssimas pessoas farão algo apenas porque elas acreditam naquilo e Henry era uma delas, sem favores, sem *quid pro quo*, nada (SIEGMEISTER, apud MEAD, 1981:354).

Pouco tempo depois a ordem de prisão de Cowell saiu e ele foi obrigado a deixar a *New Music*. Strang relata o momento de indecisão sobre a sociedade frente a esta notícia.

Meu primeiro pensamento foi, “Bom, céus, isto é terrível, mas e a *New Music*? Então, minha esposa e eu pegamos nosso calhambeque e fomos a São Francisco para ver o que podia ser feito [...] Eu disse a Henry que eu simplesmente levaria adiante o que tivesse de ser feito aqui e manter as coisas acontecendo [...] Nós decidimos ali, uma vez que não dava pra dizer quanto tempo ele ficaria lá, que algo tinha de ser feito para manter as coisas rolando. Então, Henry simplesmente me deu uma nota de venda e entregou toda a coisa para mim (STRANG, apud MEAD, 1981:355).

Cowell vendeu toda a *New Music* pelo valor simbólico de \$1 a Strang. Ives, conhecido pelo seu machismo manifestado em diversas cartas e sua contínua associação à música moderna como virilidade e masculinidade e os conservadores como femininos e frágeis, decidiu que nunca mais veria Cowell novamente e não queria falar sobre o assunto. A primeira consequência para a *New Music* foi o fim dos concertos, os quais eram sempre organizados diretamente por Cowell e não restava mais ninguém para movimentar esse tipo de coisa. Após a publicação das partituras já em processo para a série orquestral, a divisão acabou e a série orquestral deixou de existir em 1937.

¹ *Everybody and his brother* é uma expressão idiomática que pode encontrar um sinônimo no Brasil na expressão “Eu e a torcida do flamengo”, por exemplo.

Ives abaixou sua contribuição anual de \$1.500 (2021 = \$28.811) para \$600 (2021 = \$11.524), argumentando que não podia mais manter o mesmo nível de apoio. Otto Luening assumiu a direção da *New Music Recordings* financiando as gravações de seu próprio bolso e tentando requisitar apenas os custos à sociedade posteriormente. Strang logo descobriu que toda a força motora da sociedade não vinha de uma empresa bem organizada e de atividades hierárquicas. Todo o trabalho era realizado por Cowell de forma bastante informal em meio a um caos de informações, no limite do funcionamento. Strang relata o momento em que assumiu a *New Music*:

Eu descobri várias coisas sobre a *New Music* às quais eu nunca tinha direcionado o pensamento. Primeiro, que era simplesmente uma empresa pessoal de Henry que ninguém tinha nenhum interesse, exceto Henry. Não existia nem incorporação formal. Era apenas uma coisa que estava ali. Até onde dizia a respeito do negócio, não existia ninguém para assinar um cheque ou entrar em um contrato, exceto Henry. Quaisquer fundos que estavam ali se tornaram minha propriedade pessoal. Meu Deus, era uma situação inacreditável. Eu estava ali, de repente, o dono de um elefante branco [...] Nesse momento, eu descobri pela primeira vez que Ives era o anjo por trás da *New Music* (STRANG, apud MEAD, 1981:363-364).

Quando Cowell deixou a prisão em 1940, Strang ficou feliz em devolver a propriedade da *New Music* a Cowell pela mesma nota de venda. Entretanto, Cowell não voltaria a ter a mesma atuação panóptica e irrestrita dentro da sociedade. Pela primeira vez, a revista publicaria uma peça de Cowell, *Maestoso*, para piano, como forma de homenagem à sua volta. A vida de Cowell já não era a mesma. Sua esposa, Sidney Cowell, relata alguns dos detalhes que o impediram de voltar à plena atividade de outrora.

Henry tinha uma esposa, tinha que ganhar a vida e tinha que reestabelecer sua própria carreira. Ele era também, naquele momento, músico editor chefe do *Office of War Information*. Além disso, ele acreditava que esse tipo de atividade – essa atividade voluntária – era um tipo de coisa para um compositor jovem e ele estava nos quarenta [...] Lou Harrison era um amigo de Henry que vivia no quarteirão, então ele iniciou Lou nisso. Bom, se alguém é menos organizado sobre papéis do que Henry, é Lou Harrison. Então, isto só aumentou a confusão geral (COWELL, apud MEAD, 1981:369).

Lou Harrison criou um conselho de compositores jovens para lidar com as questões que Cowell não mais estava apto a realizar, a princípio o processo de caçador de talentos e análise de partituras dignas de serem publicadas. O conselho foi formado por Harrison, John Cage, Elliot Carter e Kurt List. Harrison deixaria essa posição em 1946, abrindo espaço para Frank Wigglesworth. Ele tomou os mesmos princípios originários da sociedade e continuou com o mesmo padrão exigido por Cowell. “O problema, parecia, era encontrar o tipo de música que a

New Music Edition deveria fazer. Nós não queríamos publicar qualquer música que qualquer outro poderia publicar, porque nós sentíamos que seria uma perda de tempo da edição e de energia. Nós fomos ao ponto de ir até outras editoras e dizer ‘Se você publicará isto, nós não iremos’” (WIGGLESWORTH, apud MEAD, 1981:370). A empresa seguia de maneira completamente informal e registrada como uma empresa sem fins lucrativos a fim de não pagar impostos. Wigglesworth não realizava registros, depositava dinheiro, esperava cheques de Ives, não fazia a contabilidade e apenas esperava pelo melhor, chegando até mesmo a receber uma intimação para sua prisão, mas a qual não se concretizou. Quando Wigglesworth recebeu o *Prix de Rome*, em 1951, Ussachevsky assumiu a sociedade e as coisas começaram a serem inadmissíveis de vez. A maioria dos associados foram deixando o navio. Varèse, ao não conseguir receber uma cópia de *Ionisation*, na França, recebe seus direitos de volta; Ruggles pede de volta os direitos de suas partituras ao perceber que a *New Music* registrava as obras como propriedade da sociedade, para economizar dinheiro; Cage pediu os direitos de suas obras ao deixar o conselho dando como motivo de sua saída que “seus velhos amigos não estavam interessados em seus novos amigos” (CAGE, apud MEAD, 1981:375). O golpe final veio com a morte de Ives, em 1954, e a promessa do fim dos investimentos ao início de 1955. Sem a ajuda de Ives, sem um corpo administrativo, uma empresa endividada e que ainda buscava pagar seu débito pelos anos de trabalho de Cowell, dos quais ainda restavam \$2.807 (2021 = \$28.969), não lhes sobrou alternativa a não ser uma reunião dos membros restantes para decidir o futuro da sociedade.

Carter, Wigglesworth, List, Harrison, Cowell, Riegger, Goldman, Ussachevsky, Thomson, Cage e Luening venderam todos os direitos da *New Music* para a *Theodore Presser* em 1958. O texto final de Cowell segue:

Quando você concordou em permitir a publicação de sua obra na *New Music*, a publicação de obras não comerciais de valor artístico era quase não existente em outros lugares e o valor para você está em ter várias cópias para poder trabalhar, cópias enviadas a críticos internacionalmente e a distribuição a nossos assinantes entre as bibliotecas de música e aos músicos mais importantes. Você era protegido, no caso de obras subitamente obterem uma inesperada grande venda, mas, na verdade, tais vendas nunca ocorreram. Aqueles que servem e serviram editorialmente e administrativamente o fizeram sem salário e apenas as menores somas foram gastas para ajuda secretarial. Apesar disto, a *New Music Edition* operou em déficit, geralmente, um bem pequeno, o qual era suprido pelas contribuições de Charles E. Ives, durante sua vida, eu mesmo e, na primeira edição, pela Sra. E. F. Walton.

A situação editorial mudou muito desde que a *New Music* foi fundada. Enquanto ainda é difícil de pôr à venda obras não comerciais, existem várias editoras que algumas vezes empreendem suas publicações. Além disto, alguns tipos de música contemporânea são mais bem apreciados do que anteriormente e poderiam ter melhores vendas de alguma forma. Isto é verdade, particularmente, daqueles compositores que ficaram conhecidos

desde suas publicações pela *New Music*. Enquanto as vendas de música ainda trazem apenas uma pequena quantia, a *New Music* sente que seus compositores deveriam receber ao menos os direitos autorais de 10% em todas as vendas; e o novo valor surgiu – os direitos de rádio e televisão (COWELL, apud MEAD, 1981:379).

Para Cage, “Henry não era um angariador de fundos. Ele era uma pessoa que não tinha nenhuma razão para procurar por mais se o dinheiro estava vindo de Ives, e ele estava. Ele não queria mais dinheiro; tudo que ele queria era ter o trabalho sendo feito” (CAGE, apud MEAD, 1981:384). Após tudo isto, fica-nos claro que o catalisador de toda a *New Music Society* era a força empreendedora de Cowell em movimentar o cenário, em associar pessoas, em proporcionar oportunidades, em motivar os outros através de sua própria paixão pela causa de uma música americana independente das correntes da tradição europeia. A *New Music* publicou obras de todos os grandes formadores da estética experimental, ainda que muitos tenham sido abandonados e esquecidos pelo próprio ambiente musical americano, quem os substituíram por um experimentalismo pleno encontrado nos novos amigos de Cage, mas que seria impensável sem a fomentação de Cowell neste primeiro momento. Mais do que uma divulgação, Cowell realizou um resgate e criou a história de uma música americana paralela ao cenário canônico e conservador, criando referências locais através de Ives, Ruggles, Ornstein, Rudhyar, Seeger, Ruth Crawford, Weiss, Becker, Weisshaus, Riegger, Mcphee, Chávez, Antheil, Brant, Achron, Engel, Donovan, Hardcastle, Piston, Vivian Fine, Roldán, Green, Ardévol, Caturla, Strang, Creston, Luening, Ussachevsky, Harris, Siegmeister, Nancarrow, Harrison, Cage, Carillo, Thomson, Carter, Hovhaness, Feldman, Russel, Varèse, Moross entre outros². Cowell realizou uma façanha até então impensável, um impossível profanado por qualquer realista. Ives construiu sua fortuna através da venda de seguros, Cowell foi além, trabalhando em um terreno totalmente sem segurança e instável, em meio ao caos e à inexperiência burocrática, ele conseguiu vender o invendável, ele conseguiu vender a promessa de uma música americana independente e com força de se sobrepor à tradição europeia a todo o mundo artístico, seu ultramodernismo que viria a se materializar no experimentalismo pleno, a criação de um público e de uma relação com os críticos e a geração de um ambiente hábil ao jovem compositor experimental, sendo fiel ao seus princípios e ao seu ideal. Assim como Cage mencionou, Cowell tinha a necessidade de que algo tinha de ser feito, não importando a dificuldade dos meios e ele não abandonava suas ideias, quando elas lhes eram necessárias. Neste sentido, talvez possamos dizer que Cowell, ao lado de Ives, tenham sido uns dos melhores vendedores americanos da primeira metade do século XX.

² Uma lista completa de todas as publicações regulares, publicações orquestrais e gravações, realizadas durante a existência da *New Music*, pode ser encontrada em (MEAD, 1981:581-599).

5. *Magia Negra*

Em várias das South Sea Islands, (incluindo o Havai, originalmente), a tribo fixava a morte como punição para quem cantasse com o timbre errado (apenas imagine o que aconteceria se nós fôssemos fazer isto em nossas salas de concerto!). A ideia é que toda a tribo iria ficar sujeita à ira dos deuses, se um dos seus membros cantasse errado; portanto, o agressor deveria ser levado embora consigo. Também, é considerado que a razão pela qual ele canta com um timbre não convencional é por ele estar possuído por um demônio ruim ou que ele está, deliberadamente, tentando machucar a tribo chamando espíritos perversos sobre eles. A punição é feita com o mesmo espírito com que costumávamos queimar nossas bruxas. Cantar ou tocar diferentemente da tradição é considerado uma prova certa de magia negra.

Henry Cowell (*The Use of Music among Primitive Peoples*).

Qualquer um que tente abordar a obra musical de Cowell enfrentará diversos problemas. Se por um lado, sua relevância como catalisador transcenda, em muito, sua atividade musical e tenha uma vida própria independente da análise musical, em virtude da ampla ação do compositor em outras atividades de impulsão da estética experimental, a ausência da prática musical de Cowell tornaria a obra incompleta. Por outro lado, vários aspectos já supramencionados trazem uma dificuldade específica do trato de sua música. Cowell escreveu quase mil obras, 966 catalogadas por Lichtenwanger (1986) e mais 15 não catalogadas, disponíveis nos *Henry Cowell Papers*, isto sem contar movimentos como unidades. Ele também escreveu em quase todos os idiomas desenvolvidos ao longo do início do século XX, com exceção, até onde é possível afirmar, do serialismo e do método Schillinger. Sendo assim, qualquer tentativa de criar um grupo sólido metodologicamente estaria fadado a um tamanho inviável a um trabalho da natureza proposta. Ainda que nos limitássemos às obras que apresentassem diálogo com a estética experimental, o trabalho analítico seria imensurável ou seria relegado a uma abordagem descritiva e superficial sem grande relevância. Da mesma forma, eleger obras específicas nos forçaria a adotar uma arbitrariedade ou diretriz canônica incongruente com o método científico e a própria crítica filosófica do trabalho, resultando em uma contradição ao experimental. A própria eleição justificada de obras a serem analisadas deveria passar, inicialmente, por um crivo técnico capaz de observar todas as obras existentes e reconhecer seu potencial experimental como tal, resultando, novamente, em um trabalho desmedido. O fato de Cowell ter escrito tantas obras também remete ao fato de que a grande maioria dessas obras, em especial as de juventude, podem não possuir grande valor estético significativo, uma vez que se tratam de composições realizadas como presentes de aniversário e datas comemorativas a amigos, arranjos, estudos composicionais e peças

demasiado curtas que questionam o próprio sentido de obra como tal, como objeto representativo do processo composicional e pensamento estético do compositor. O escrutínio de sua catalogação levanta a questão se de fato Cowell gostaria que aquelas peças tivessem sobrevivido e não se apagado no tempo, como aconteceu a diversos compositores que não passaram pela hiperregistro biográfica que Cowell sofreu de seus contemporâneos. Outro impasse está na própria política de Cowell, em vida, de não utilizar dos próprios sistemas que criou para a publicação e propaganda de si mesmo. Se, de uma forma, ele buscou propagar e publicar a música experimental de outros compositores, frente à impossibilidade de publicação pelos meios tradicionais, ele o fez em detrimento à sua própria divulgação, causando a situação atual de que a maioria de suas obras se encontra apenas em manuscrito, não realizadas, e indisponíveis ao público de outra forma, se não através da visita *in loco* e análise física dos *Henry Cowell Papers* na *New York Public Library*. Com igualdade, a existência de gravações de obras de Cowell, com exceção talvez de sua obra pianística, é quase inexistente e representa uma porcentagem ínfima frente ao todo de sua obra, também resultante da dificuldade de realização que inúmeras de suas obras encontraram, em especial, as eufométricas. Outro motivo para esse esquecimento de sua obra se dá pelo próprio fechamento do arquivo até o início do século XXI, já mencionado anteriormente, em virtude da decisão de Sidney Cowell, motivada pelo receio de quaisquer injustiças levantadas sobre o período de encarceramento de Cowell no fim da década de 1930. Dentro da incapacidade metodológica de abordar tais peças, nos sobra o impasse científico da necessidade de uma abordagem justa da estética composicional de Cowell frente à impossibilidade de acesso aos meios e ao limite temporal do desempenho da atividade.

Portanto, iremos nos propor à realização de um breve panorama estético, reconhecendo o aspecto inconclusivo de tal abordagem, mas que complementa tudo que já foi dito nas outras partes deste trabalho. O critério utilizado será a abordagem de peças relevantes no contexto experimental dentro da possibilidade de seu acesso, as poucas partituras disponíveis, as gravações encontradas, as descrições do catálogo de Lichtenwanger e as informações acessadas pela bibliografia. Sendo assim, não propomos uma análise detalhada e completa das obras em questão, mas uma tentativa de criar uma perspectiva musical de Cowell, em especial daquilo que causou um impacto catalisador no desenvolvimento da prática e construção do ideário experimental da música americana da primeira metade do século XX.

As primeiras obras de Cowell possuem o aspecto encontrado em quase todas as primeiras incursões iniciais de qualquer compositor. Suas obras trazem nomes emblemáticos e imitativos de alguém que tentava compreender o modo composicional da tradição como *Quasi Mozart*, *Quasi Fuga*, *Invention Quasi Bach*, além de inúmeras obras com nomes fantasiosos como *Message from Mars*,

Brownie's Dance, *The Dinosaur's Skirt Dance*, que apontavam para as músicas de função lúdica para as brincadeiras entre seus colegas de infância e algumas pesquisas formais, representadas por valsas, sonatas, marchas fúnebres, prelúdios, canções de ninar etc. A primeira grande mudança de caráter experimental na obra de Cowell se dá através do desenvolvimento daquilo que o famigera hodiernamente na história da música, seus *Tone Clusters*, na obra *Adventures in Harmony (A Novelette)*, composta em 10 de junho de 1913, aos 16 anos. Nela, Cowell escreveu pela primeira vez aquilo que experimentava ao piano durante as apresentações teatrais de sua vizinhança. “Ele começou os escrevendo nota por nota, mas, pela página 17, ele estava indicando apenas o contorno das notas exteriores e adicionando ‘acorde de braço’, e depois, ‘braço’” (LICHTENWANGER, 1986:15).

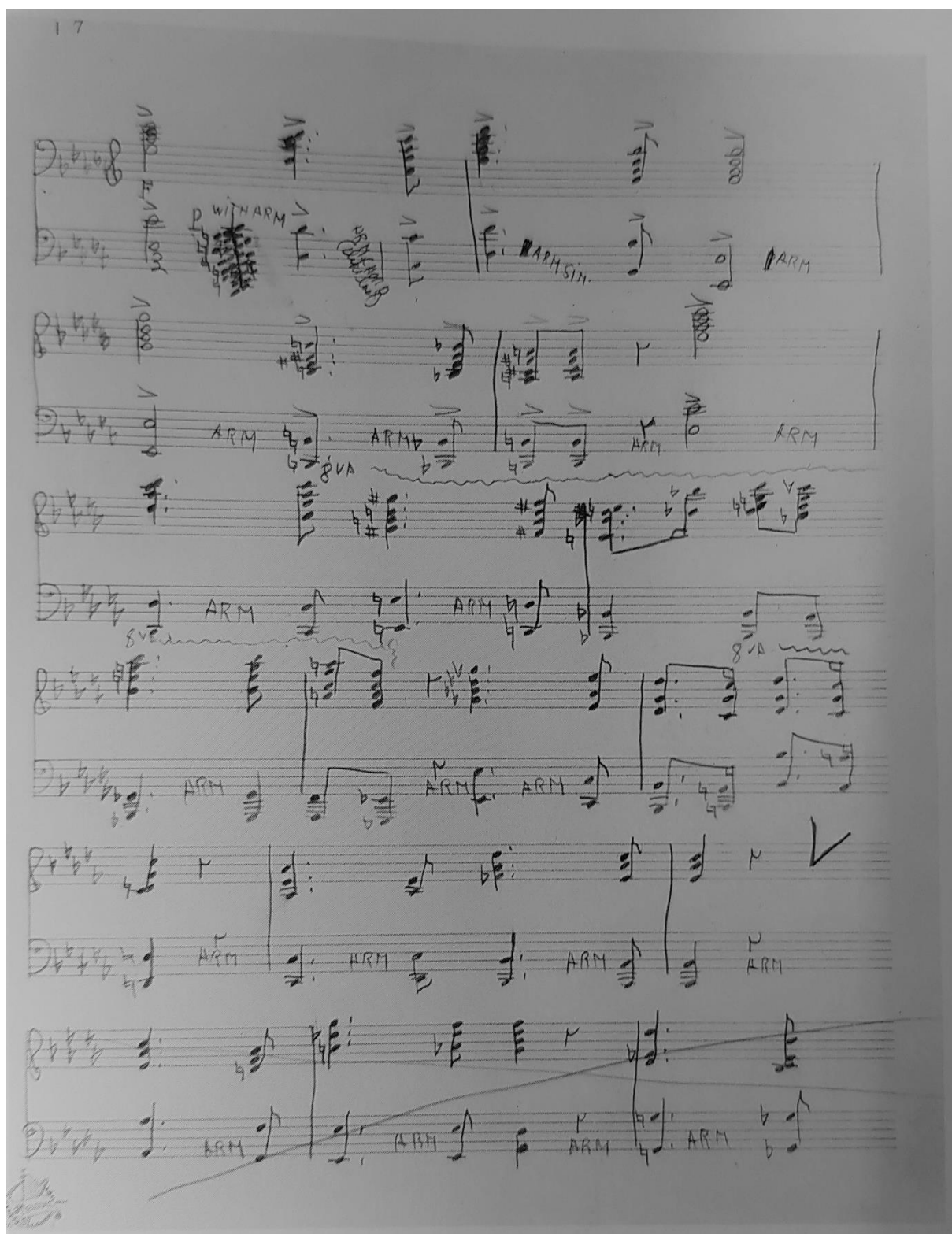


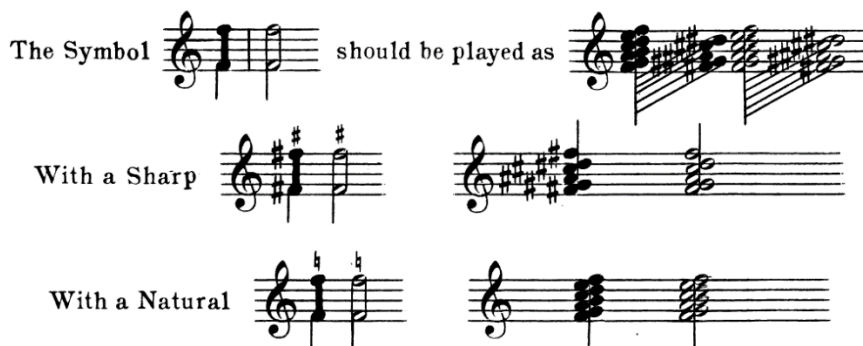
Figura 3 - Página 17 de *Adventures in Harmony (A Novelette)*, de Henry Cowell.

Outra peça deste mesmo período, composta em 15 de junho de 1913, que merece destaque é *Sounds of the Conservatory*, a qual propunha a replicação musical, através de dois pianos ou quatro instrumentos livres, do ambiente sonoro produzido nos corredores de um conservatório,

do qual se podia ouvir os sons advindos de múltiplas salas de estudo ao mesmo tempo. As peças deste período, entretanto, aparentam possuir o mesmo caráter inicial supramencionado, apesar dessas exceções. Um detalhe de possível interesse pode ser encontrado no primeiro quarteto de cordas de Cowell, *Quartet Pedantic*, composto em abril de 1916, que nos leva a ver um momento humorístico do compositor. A obra traz a inscrição “É esta a música do futuro?”, mas prossegue com um movimento completamente baseado em imitação canônica, uma possível sátira do retorno polifônico à música moderna e ao pedantismo da prática, que era vista como falta de inspiração e resultado de um academicismo teórico pelos círculos de compositores americanos (LICHTENWANGER, 1986:47). Em 6 de novembro de 1916, vemos o primeiro conjunto de peças maduras com a utilização de *Tone Clusters* por Cowell, *Dynamic Motion* e seus cinco bises *What’s this?*, *Amiable Conversation*, *Advertisement*, *Antinomy* e *Time Table*. Em *Dynamic Motion*, vemos os *clusters* sendo utilizados como parte motívica da obra, não apenas como um efeito isolado ou recurso timbrístico, o conteúdo musical parte e é estruturalmente os *clusters*. Também vemos a notação dos *clusters* consolidada e apresentada por Cowell na bula inicial. A notação consiste em uma ligadura vertical entre os dois extremos do *cluster*, quando fosse cromático, com a adição de um sustenido, quando fossem as teclas pretas, e um bequadro, quando fossem as teclas brancas. Para *clusters* menores, sem a utilização de todo o antebraço, Cowell marca um x acima para destacar o uso da palma da mão ou punho. Há também a indicação de notas pressionadas em silêncio para gerar ressonância simpatética nas cordas. A peça tem um caráter programático de uma impressão musical sobre o ambiente sonoro do metrô novaiorquino.

Explanation of Symbols

The Symbol (♢, ♣, ♠, etc.) represents a silent pressing down and holding of the key in order that the open string may be subjected to sympathetic vibration.



It will be noticed that half and whole notes are written open, or white; while notes of other time values are written closed, or black.

When such tone clusters are small, the fist or open hand is to be used (The symbol **x** indicates the use of the fist).

Figura 4 - Bula de *Dynamic Motion and Five Encores*.

A peça consiste no desenvolvimento de um motivo melódico e rítmico, apresentado como melodia, variado, como acorde e em *clusters*, o qual é intercalado por seções de arpejo que figuram, quase sempre, acordes em suas extremidades, porém sem relação tonal, C – F# – Escala de tons inteiros etc. O material da introdução, pequenos *clusters* de duas ou três segundas menores é utilizado como transição entre esses dois materiais.



Figura 5 - Motivo de *Dynamic Motion*.



Figura 6 - Apresentação do motivo em *clusters* em *Dynamic Motion*.

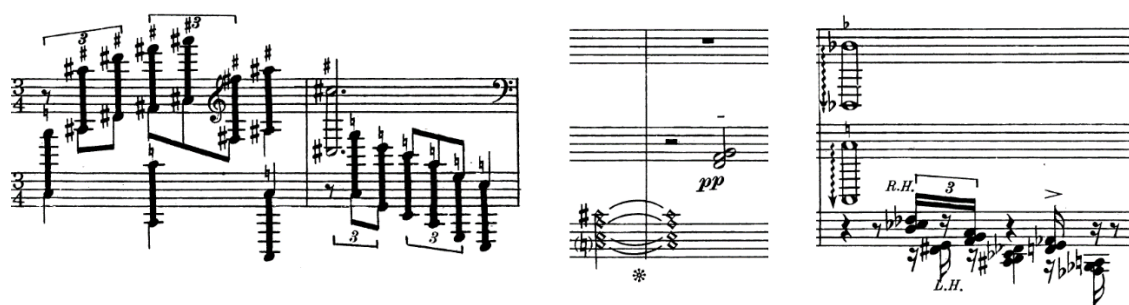


Figura 7 - *Clusters* figurando acordes; redução acórdica do motivo; e *clusters* menores usados como material de transição em *Dynamic Motion*.

What's This? é uma peça aforística baseada na justaposição de seções rítmicas contrastantes na qual uma melodia se desenvolve acompanhada por marcações acórdicas em *clusters*. O material melódico é composto através da alternância entre os intervalos de segunda menor e terça menor, o qual fica claro na escala ascendente ao final da peça que figura esse modelo. O nome da peça se dá através de uma história sobre a pergunta de um ouvinte ao ouvir a peça e se questionar o que era aquilo.

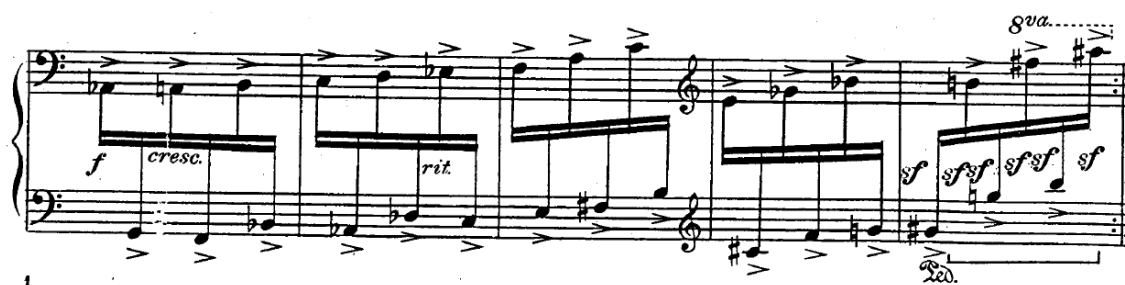


Figura 8 - Intercalação de segunda menor com terça menor na construção motivica de *What's This?*.

Amiable Conversation é, segundo Cowell, um “colóquio entre dois cantoneses em uma lavanderia” (LICHTENWANGER, 1986:50), o que poderia ser uma cena típica em Nova Iorque. Cowell usa uma voz aguda e uma voz mais grave, em um modelo de antecedente consequente, pergunta e resposta, em escala pentatônica, a qual deveria simbolizar o aspecto tonal da língua cantonesa, sobre um ostinato de *clusters*, o qual poderia representar o barulho das máquinas de lavar.



Figura 9 - Primeira fala à voz grave seguido do início da resposta em *Amiable Conversation*.

A peça seguinte *Advertisement* é, segundo Cowell, “uma impressão humorística da recepção das propagandas em luzes brilhantes da *Times Square* e existe uma seção a qual pode ser repetida, para enfatizar a absurdidade, quantas vezes o intérprete quiser” (HCP/B147-F9:5). Essa caricatura é descrita como rouca, em virtude de sua repetição. Infelizmente, a versão publicada pela *Breitkopf & Hartel* não contém a indicação dessa seção que poderia ser repetida e não há interpretações que contemplem isto – da mesma forma que a indicação para que se repita 267 vezes de Satie, em *La Défaite des Cimbres*, esse efeito não foi compreendido à época e é suprimido por edições e intérpretes. A peça é baseada em pequenos *clusters* de segunda menor, com trechos em segunda maior, que vão se acelerando ao longo da peça e se intensificando em volume e massa.



Figura 10 - Transição dos pequenos *clusters* para *clusters* de pulso em *crescendo* e *acelerando* em *Advertisement*.

Antinomy é um tradicional A-B-A' com introdução. Os motivos são simples e se repetem em meio ao constante uso de *clusters* ao acompanhamento. O maior destaque dessa peça, que rendeu seu título como a peça de maior volume ao piano se dá pela seção A', na qual o motivo inicial reaparece sobre *clusters* de três oitavas mais uma quinta justa e finalizam a peça em *clusters* de quatro oitavas mais uma quinta justa.

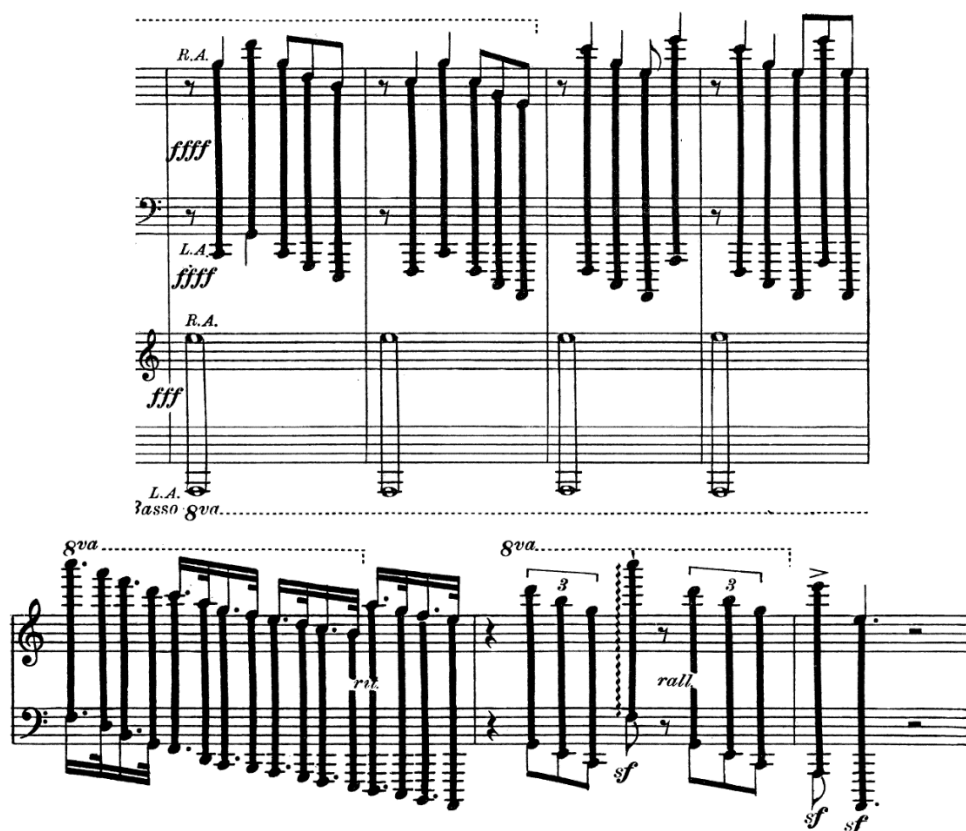


Figura 11 - Início e final da última página de *Antinomy*.

O último bis, *Time Table* é o desenvolvimento motivico de uma melodia, novamente baseada em segundas e terças menores, acompanhado por *clusters* sem maiores complexidades.

Andante Cantabile

Piano

(not sounded) *p* legato *pp*

8va Basso sempre Hold down until up

8va

up

non percussive

Figura 12 - Apresentação do motivo e início do acompanhamento em *clusters*, com o motivo já em desenvolvimento, em *Time Table*.

O próximo conjunto de peças emblemáticas de Cowell, embora não se difira tanto em natureza de *Dynamic Motion and Five Encores*, é a sua peça mais emblemática da história da música, as *Three Irish Legends*, as quais, apesar de compostas, em sua forma final, em 1917, incorreram no status de primeiras peças de Cowell com a utilização de *clusters*, devido à afirmação dele de que elas teriam sido compostas em 1912 para as peças de teatro em Halcyon, no *Temple of the People*, de John Varian. Entretanto, este relato trata apenas da primeira peça *The Tides of Mananaun*, as outras duas peças foram escritas em dezembro de 1920, *The Voice of Lir*, e em novembro de 1922, *The Hero Sun*. *The Tides Of Mananaun* narra a história do Deus do movimento, o qual enviou enormes ondas sobre o universo espalhando ritmicamente as partículas que viriam a criar o sol e os mundos. Para narrar essas ondas cosmológicas, Cowell usou de uma construção simples na qual um motivo, baseado no intervalo de terça menor, se desenvolve sobre um ostinato de *clusters*, inicialmente sobre oitavas, alternando entre Lá e Ré, criando um ambiente modal dubio entre Sib eólico e Réb Jônio. A medida em que o tema se desenvolve, os *clusters* aumentam para duas oitavas até atingir um trecho transitório no qual o modo de Sib eólico é esboçado pelos *clusters* culminando em um trecho em *clusters* de duas oitavas e meia, arpejando entre notas do acorde de Réb maior até que retorne ao repouso inicial do ostinato de *cluster* de uma oitava sobre Lá e Ré.

Largo, with rhythm

Piano

smooth, full tone

pp

mmp

p

Basso 16va with pedal.....

mf

mp poco a poco cresc.

Basso 16va.....

Figura 13 - Trecho inicial de *The Tides of Mananaum*.

The Hero Sun narra a história da criação das estrelas, os sóis, os quais se juntaram em sociedade deixando o universo na escuridão. Ao ouvir sobre a miséria de um povo que vivia na escuridão, o nosso sol teria abandonado a companhia das outras estrelas, sacrificando a companhia dos outros sóis para iluminar a Terra, portanto, um ato heróico. Toda a luz característica dessa história é representada por um A-B-A'-B'-coda, no qual, de maneira inversa a *Tides*, os *clusters* carregam a melodia e são tocados em regiões agudas, proporcionando ressonância e um caráter timbrico de brilho. Assim como em *Tides*, o aspecto rítmico lembra uma *jig* ou uma *slow air* irlandesa.

8va.....

ff

8va.....

mf rall.

ff

a tempo

Figura 14 - Início da apresentação motívica de *The Hero Sun*.

The Voice of Lir narra a história do Deus dos Deuses, quem deu as ordens da criação. Entretanto, os outros deuses entenderam apenas metade do que ele havia dito, porque ele havia apenas metade da língua, resultando em um aspecto inexpressado e oculto da criação, a outra parte do plano da criação de Lir. A estrutura da peça segue o mesmo modelo de *Tides*, o ostinato de *clusters* entre as oitavas de Dó-Si-Lá, vai se intensificando sob uma melodia que figura quase sempre uma sétima menor acima, representando a incompreensão dos outros deuses. O papel dos *clusters* é figurar este aspecto oculto da criação, inacessível ao conhecimento. Quando o ostinato cessa, os *clusters* passam a representar esse intervalo de sétima menor e aumentam a massa sonora em uma oitava mais uma sétima menor até retornar ao repouso do ostinato inicial, como se Lir tentasse avisar da incompreensão dos outros deuses e se resignasse.



Figura 15 - Trecho inicial de *The Voice of Lir*.

É interessante notarmos como Cowell utiliza do aspecto programático para a construção formal e estrutural de suas peças, sem a utilização de letras. Apesar da relevância alcançada pelas *Three Irish Legends* no repertório pianístico, elas não acrescentam tanto em inovação estética experimental ao que *Dynamic Motion* já havia sugerido, que é, efetivamente, a utilização essencial dos *clusters* à construção. Cowell estava produzindo um repertório que justificasse a sua inovação harmônica e tímbrica e também desenvolvendo o elemento característico que alavancava sua carreira pianística como ultramoderno. Mais do que mero recurso exótico e colorístico, os *clusters* representavam um primeiro passo a um pensamento heterodoxo do uso de um instrumento clássico, a expansão de suas possibilidades para além do tradicional, o balanço entre o programático e o abstrato, a utilização de elementos advindos de culturas foras da tradição europeia, e um novo modo de pensar a música, longe das discussões tradicionais da vanguarda de sua época acerca da

organização tonal e da composição abstrata. Ainda que questionássemos a natureza de ruptura dos *clusters*, argumentando que eles seriam apenas um desenvolvimento da técnica pianística, é um fato, frente aos relatos críticos mencionados no capítulo 2, que, durante seu desenvolvimento, eles representaram essa ruptura da tradição; também, é importante destacar que eles representam a atividade do jovem Cowell e que ele não para nos *clusters*, seguindo com o desenvolvimento de novas formas inortodoxas da utilização dos instrumentos; ainda, não se trata apenas de destacar Cowell como o experimental pleno, mas de compreender como suas práticas representaram um ponto de referência catalisador às práticas ainda mais disruptivas que se desenvolvem durante o experimentalismo posterior.

Ainda em 1917, Cowell tenta colocar em prática sua própria teoria eufométrica, desenvolvida em *New Music Resources*, através da composição de seu *Quartet Romantic*, para duas flautas, violino e viola, estreada apenas em 1978, no *Alice Tully Hall*, em Nova Iorque, e o seu *Quartet Euphometric*, iniciado em 1916 e terminado em 1919, para quarteto de cordas. Ambas as obras se mostraram de uma execução extremamente difícil e além das possibilidades técnicas de sua época, mas demonstraram tanto a viabilidade musical de sua teoria quanto culminaram na descrença de Cowell em seu próprio método no que tangia termos práticos de interpretação, ao qual ele não retornaria, relegando seu desenvolvimento a Nancarrow e outros compositores futuros, como Carter e a escola da nova complexidade sob um novo aspecto.

Um desenrolar importante dessa teoria rítmica é a única peça em que Cowell aplicou sua nova notação rítmica para exemplificar sua utilização (Figura 23). *Fabric*, composta em 1920, trata-se de uma melodia acompanhada em uma escritura bem tradicional harmonicamente para a época de sua composição. Não obstante, o aspecto rítmico, representado pelas contínuas polirritmias toma o primeiro plano e relega o aspecto da altura a um segundo plano. De toda forma, o objetivo da peça era demonstrar a praticidade da notação desenvolvida, ainda que ela não tenha sido utilizada novamente além desta peça, nem mesmo por Cowell, uma vez que uma nova notação requeriria que todos os intérpretes remontassem do zero sua prática de leitura musical, tornando-se imprática.

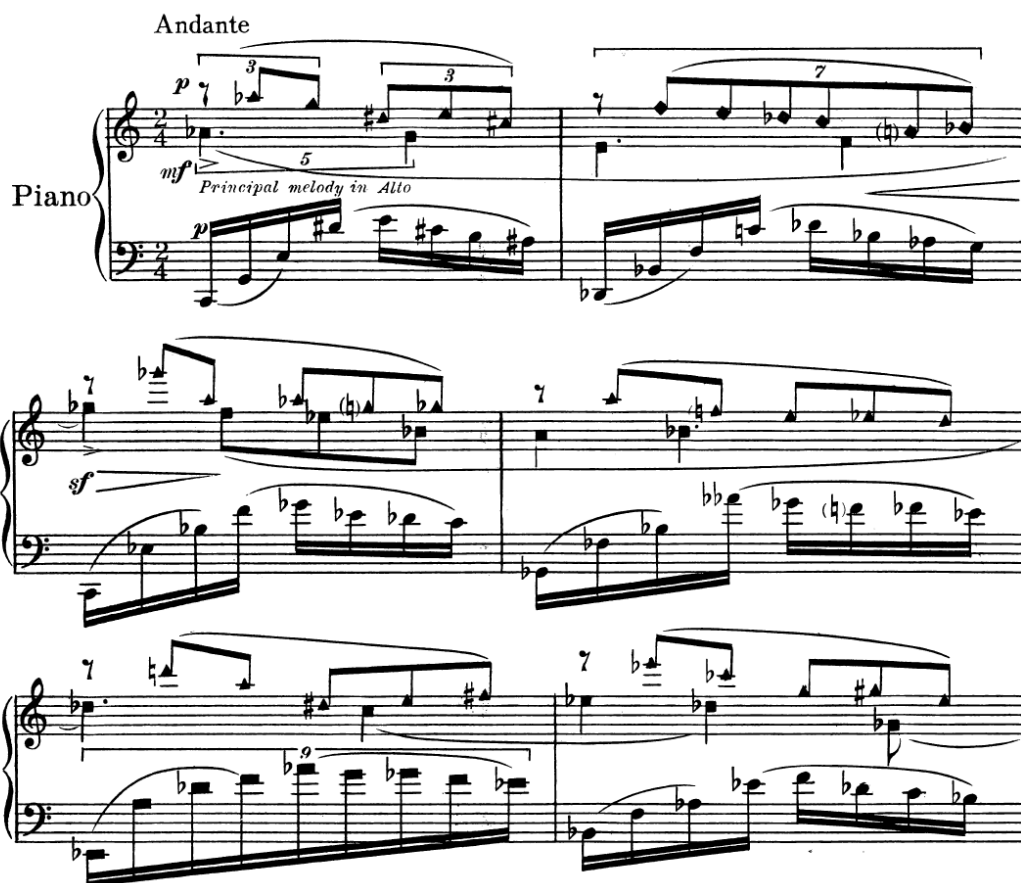


Figura 16 - Trecho inicial de *Fabric*.

O próximo passo de Cowell foi o desenvolvimento do *String Piano*, o piano tocado diretamente nas cordas, através, inicialmente, da peça *Aeolian Harp*. Em termos de harmonia, a peça é bastante tradicional para o ano de sua produção, 1923, sendo constituída de seções acordais que se movem de Mib maior a Lá maior, Sol maior e retornando a Mib maior ao fim, de forma bastante tonal, com a utilização de cadências de dominante e de sextas aumentadas. Entretanto, todo o aspecto harmônico é relegado a um segundo plano frente ao destaque timbrístico original produzido pelos acordes realizados diretamente às cordas. A execução é produzida através do pressionar, sem produção de som, das teclas referentes às notas e o toque varrido às cordas, indicado como *sweep*, ou em *pizzicato*. Cowell também utiliza a indicação *inside* para o toque ao centro da corda e *outside* para notas tocadas próximas às cravelhas. Ainda, há indicações escritas designando se as cordas devem ser tocadas com a polpa do dedo ou com o lado contrário, permitindo que a unha toque as cordas. O pedal deve sempre ser pressionado após o toque de cada acorde e liberado antes do próximo ataque. O objetivo tímbrico da peça é emular ao piano o som da harpa eólica, ou harpa de vento, uma harpa geralmente deixada ao topo de uma falésia que produz som ao ter suas cordas vibradas aleatoriamente pelo movimento do vento.

Explanation of Symbols

All of the notes of the "Aeolian Harp" should be pressed down on the keys, without sounding, at the same time being played on the open strings of the piano with the other hand.

sw. indicates that the strings should be swept from the lowest to the highest note of the chord given, or if the arpeggio mark is given with a downward arrow, from the top to the bottom note of the chord.

pizz. indicates the string is to be plucked. Both sweeps and plucks are made with the flesh of the finger unless otherwise indicated.

"inside" indicates that the notes are to be played near the center of the string, inside the steel bar which runs parallel to the keyboard across the strings.

"outside" indicates that the notes are to be played outside this bar, near the tuning pegs.

Except where indicated, the pedal must NEVER BE DOWN while the strings are being swept; as soon as the sweep is made, the pedal should be put down, and held until the time is ready to begin a new sweep, when it must be released.

Henry Cowell
(1923)

Tempo Rubato

Figura 17 - Bula e início de *Aeolian Harp*.

Antes de desenvolver mais peças do gênero, Cowell escreve a peça orquestral *Ensemble*, 1924, a qual se destaca por ser a primeira peça a utilizar um instrumento não pertencente à tradição como solista, os já mencionados *Thundersticks*. Apesar de designar uma instrumentação à partitura, Cowell também tomou a liberdade de permitir que qualquer instrumentação apropriada pudesse ser utilizada na realização da peça. Ele também inova na utilização de diferentes formações para cada movimento da obra, característica recorrente em suas peças com mais de um movimento. De volta ao *String Piano*, em 1925, Cowell compôs sua obra mais emblemática do gênero, *The Banshee*. *Banshee* é consideravelmente mais complexa do que *Aeolian Harp*, perdendo o aspecto demonstrativo da inovação e se alçando à categoria de obra. Nela, Cowell expande a técnica para doze formas de se realizar o toque às cordas. A peça deve ser tocada uma oitava abaixo do escrito.

- A. O toque com a polpa do dedo em um *sweep* ascendente, da nota mais grave até a nota escrita.
- B. Um *sweep* longitudinal com a polpa do dedo da nota escrita.
- C. Um *sweep* para cima e para baixo do Lá mais baixo até o Si $\flat$ mais agudo da peça.
- D. *Pizzicato* com a polpa do dedo na nota escrita, sem ser oitava abaixo.
- E. Um *sweep* em três notas, da mesma maneira que B.

- F. Um *sweep* da mesma maneira que B, mas com o lado da unha do dedo.
- G. Iniciar um *sweep* com o lado da unha e, à metade da corda, retornar com a polpa do dedo, abafando o som.
- H. O mesmo que C, mas iniciando de ambos os lados da corda ao mesmo tempo, com as duas mãos, cruzando o *sweep* ao meio.
- I. *Sweep* em cinco notas, assim como B.
- J. O mesmo que I, mas com o lado da unha dos dedos.
- K. O mesmo que J, mas com as unhas das duas mãos.
- L. O mesmo que C, mas com a palma da mão, em vez do dedo.

Os efeitos de timbre produzido por esta peça são tão diferentes de um piano tradicional que é comum que o ouvinte se questione se realmente se trata de uma peça apenas para piano sem o auxílio de recursos exteriores. Novamente, todo o aspecto da altura é deixado de lado em prol de uma música que coloca o parâmetro do timbre em primeiro plano estrutural, o que representava um *modus operandi* completamente oposto à época que via no dodecafonismo o desenvolvimento do controle da altura em um novo sistema que prometia a garantia de sua supremacia. Como motivo, a peça utiliza de três notas, Ré-Réb-Sib-(Sol), que se destacam em três momentos da peça.

The Banshee

Explanation of Symbols

"The Banshee" is played on the open strings of the piano, the player standing at the crook. Another person must sit at the keyboard and hold down the damper pedal throughout the composition. The whole work should be played an octave lower than written.

R. H. stands for "right hand." L. H. stands for "left hand." Different ways of playing the strings are indicated by a letter over each tone, as follows:

- (A) indicates a sweep with the flesh of the finger from the lowest string up to the note given.
- (B) sweep lengthwise along the string of the note given with flesh of finger.
- (C) sweep up and back from lowest A to highest B-flat given in this composition.
- (D) pluck string with flesh of finger, where written, instead of octave lower.
- (E) sweep along three notes together, in the same manner as (B).
- (F) sweep in the manner of (B) but with the back of finger-nail instead of flesh.
- (G) when the finger is half way along the string in the manner of (F), start a sweep along the same string with the flesh of the other finger, thus partly damping the sound.
- (H) sweep back and forth in the manner of (C), but start at the same time from both above and below, crossing the sweep in the middle.
- (I) sweep along five notes, in the manner of (B).
- (J) same as (I) but with back of finger-nails instead of flesh of finger.
- (K) sweep along in manner of (J) with nails of both hands together, taking in all notes between the two outer limits given.
- (L) sweep in manner of (C) with flat of hand instead of single finger.

Figura 18 - Bula de *The Banshee*.

Henry Cowell
(1925)

Tempo Rubato

Figura 19 - Trecho inicial de *The Banshee*.

Apesar de não envolver nenhum preparo do piano, essa peça é o primeiro grande marco de uma nova possibilidade de utilizar o instrumento e desencadeará toda a série experimentos posteriores do experimentalismo. Como Cage afirmou, seu piano preparado seria inconcebível sem o desenvolvimento do *String Piano* por Cowell. Cowell segue a exploração com *A Composition for String Piano with Ensemble*, a qual poderia também ser tocada em um piano de armário, apesar de não existir gravação desta obra. Ele descreve à partitura: “Os *sweeps* nestra obra podem ser tocados em qualquer piano de armário e na maioria dos pianos de cauda; alguns fazeres ao piano de concerto serão descobertos, entretanto, que são impráticos devido às disposições horizontas que impedem a estrutura de colapsar” (apud LICHTENWANGER, 1986:106). Cowell também escreve um *Concerto for Piano and Orchestra*, em 1928, no qual há um uso extensivo de *clusters* ao piano e uma *Irish Suite: A Concerto for String Piano and Chamber Orchestra*, em 1928. Em meio a essas peças, podemos ver também inúmeras pequenas peças com a mesma característica do jovem Cowell, presentes a amigos, peças infantis como *I wish I had an ice cream cone*, peças folclóricas, em especial, irlandesas e outras obras do gênero. Cowell também compõe mais duas peças de *clusters* que entraram no seu repertório emblemático ao piano, *Exultation*, em 1921, e *Tiger*, em 1928. Embora não acrescentem tanto ao conteúdo já apresentado em outras peças de *cluster*, é interessante notar o uso de um *cluster* de quatro oitavas e uma terça maior em *Tiger*, o que a coloca, ao lado de *Antinomy*, como uma de suas peças de maior volume.

For explanations and playing instructions also see inside back cover.

Правая.
Right.
Rechte
Hand

Левая.
Left.
Linke
Hand

Правая.
Right.
Rechte

Левая.
Left.
Linke

Играть заднюю руку
Play with flat of hand
Mit flacher Hand zu spielen

Играть обеими предплечьями одновременно
Play with both forearms together
Mit beiden Vorderarmen gleichzeitig zu (pp) spielen

Нажать клавиши беззвучно
Press without sounding
Die Tasten lautlos niederzudrücken

Figura 20 - Segundo sistema de *Tiger*.

A próxima grande obra explorando o *String Piano* de Cowell foi *Sinister Resonance*, composta em 1930. *Sinister Resonance* possui uma estrutura modal na qual um motivo melódico se alterna entre modos: Fá eólio $b5$, Lá b eólio, Fá eólio $b5$, Fá eólio, Fá frígio, Fá eólio $b5$, Lá b eólio, Fá eólio $b5$, Fá eólio, Fá eólio $b5$. Entretanto, assim como as outras peças para *String Piano*, o aspecto das alturas toma um caráter completamente secundário frente ao plano timbrístico explorado – inclusive pelo fato de que esses modos são consequenciais do próprio processo de execução da peça, a qual utiliza a mesma corda para produzir a melodia, sendo dependente dos harmônicos possíveis de cada corda. Nesta obra, Cowell utiliza cinco maneiras diferentes de se tocar as cordas.

1. Tocando a corda mais grave do piano, Lá, com a mão esquerda e pressionando com a mão direita a corda no ponto relativo.
2. Pressionando as cordas referentes às notas perto da ponte e tocando-as ao teclado usando o pedal *sostenuto*.
3. O mesmo que 1, mas na corda Fá, uma oitava abaixo do escrito, mas produzindo os sons a partir do meio na corda, soando a altura original escrita.
4. O mesmo que 2, mas abafando as cordas próximo aos abafadores, produzindo um som mais seco e com mais harmônicos.

5. Harmônicos de oitava, ou seja, tocados na corda uma oitava abaixo do escrito, tocando a tecla referente a cada nota com a mão esquerda e posicionando o dedo ao centro de cada corda tocada.

Cowell abre a possibilidade de que alterações possam ser feitas à peça para se encaixar em pianos de concerto que, por ventura, venham a ter uma construção não convencional que impeça a reprodução do trecho escrito. Desta forma, as quintas justas de acompanhamento podem ser tocadas uma oitava abaixo do escrito e há dois trechos marcados com asteriscos que podem ser tocados o primeiro uma oitava acima e o segundo uma oitava abaixo, caso seja necessário. Cowell também adiciona uma liberdade rítmica à partitura aconselhando a “tomar bastante tempo para pressionar as cordas, não apresse o ritmo ou o faça mecanicamente exato”.



Figura 21 - Trecho inicial de *Sinister Resonance*.

Em 1931, Cowell escreve seu *Concerto for Rhythmicon and Orchestra*, o qual serviria para demonstrar as possibilidades do *Rhythmicon*, encomendado a Leon Thérémin, instrumento capaz de produzir ritmos complexos de forma automatizada. Entretanto, a peça nunca foi realizada ao *Rhythmicon*, sendo estreada apenas em 1971, com um computador PDP-10 no lugar. Em 1934, vemos *Ostinato Pianissimo*, para banda de percussão. Esta obra marca uma das primeiras abordagens mais legitimamente minimalista, característica que será desenvolvida pelo experimentalismo americano. A peça é para oito percussionistas, dos quais um deve tocar *Woodblocks*, Pandeireta e Guiro, e apenas o xilofonista deve ser obrigatoriamente um instrumentista profissional, um dos instrumentos de percussão é o *String Piano* e também encontramos o uso de tigelas de arroz sem

altura definida. A peça vai incrementando aos poucos os instrumentos ao ostinato e realizando acentuações métricas diferentes a cada seção.

na. 1
Cop. 2
1934

ALLEGRO (♩ = 60) SEMPRE PIANISSIMO

(a)

String Piano (1st Player)

String Piano (2nd Player)

8 Rice Bowls (Jala Tarang)

Xylophone

2 Woodblocks
High
Low

Tambourine (No rattles)

Guiro, tapped with stick

2 Bongos

3 Drums
High
Medium
Low

3 Gongs
High
Medium
Low

Wood stick

Figura 22 - Trecho inicial de *Ostinato Pianissimo*.

Em 1935, teremos a primeira composição nas denominadas formas elásticas de Cowell, a primeira teorização de uma indeterminação em música que viria a ser a característica mais forte do experimentalismo através de John Cage, uma vez que a indeterminação questionava a própria ideia de identidade da obra prezada pela tradição, o *Mosaic Quartet*, para cordas. Cowell escreveu que “Os cinco movimentos do *Mosaic Quartet* podem ser tocados em qualquer ordem desejada. Uma sugestão é I-II-I-III-IV-III-V-IV-V-I-II-III-IV-V; mas qualquer outra... é igualmente válida. Cada movimento deve ser entendido como sendo uma unidade dentro do total padrão mosaico da forma” (apud LICHTENWANGER, 1986:148).

Outro aspecto relevante de Cowell, embora não tão frequente, é seu interesse pela composição humorística. Em 1938, sob textos disponibilizados por Nicolas Slonimsky, ele compõe três peças de humor sincrético denominadas *Three Anti-modernist Songs*. O primeiro poema é de um anônimo, publicado em um jornal de 1884, como crítica à música moderna, *A sharp where you'd expect a natural*; o segundo, intitulado *Modern Opera*, escrito por Henry Tyrrell, em 1909, em música representado pela primeira frase, *Hark! From the pit a fearsome sound*; o terceiro, publicado anonimamente, em 1924, no *Boston Herald*, *Who wrote this fiendish "Rite of Spring"*. Apesar do conteúdo humorístico ser majoritariamente relativo ao texto, Cowell utiliza inúmeras técnicas de descrição

sonora para representar o conteúdo do texto, embora não tenhamos a partitura disponível, apenas a gravação, para um maior detalhamento.

1.

Um sustenido onde você esperaria um natural,
Um natural onde você esperaria um sustenido;
Nenhuma regra seguida a não ser o excepcional,
E, então, (primeiro pensamento feliz!), tragam uma harpa!

Nenhum compasso é uma sequência do compasso anterior,
Nenhum compasso é um prelúdio ao próximo que vem;
O que segue o quê, você não precisa saber –
Mas, (segundo pensamento feliz!), tragam suas percussões!

Para harmonias, deixem discordes selvagens passar;
Deixem que tonalidades se misturem com tonalidades em confusões hediondas;
Então, (para um último pensamento feliz!), tragam seus metais!
E grasnido, estrondo, barulho – barulho, grasnido e estrondo!

2.

Escutem! Do fosso, um som horripilante
Que faz seu sangue correr frio;
Ciclones sinfônicos correm ao redor –
E o pior ainda está por vir.

Não – eles desacorrentam esses cães de guerra,
Os selvagens sarrusofones,
Um Mi bemol de Contrabaixo a rugir
Enquanto tritura os ossos de homens mortos.

A Tuba muda geme sombriamente
Rebeliando-se da melancolia,
E, respondida pelo Heckelfone,
Sugere o rachar da ruína.

Oh Mamãe! Essa é uma zona de terremotos?
O quê, como, lá, se ergue por baixo!
Ou é o Tonitruone
Apenas imitando o trovão?

Não, não temas, pequenino, porque

Desta sublime algazarra;
Essa ópera moderna pelas leis
Do Mestre Richard Strauss.

Cantores? Eles são parcamente ouvidos ou vistos –
Eles sentam acolá no banco de trás;
Os dias da canção são passado, eu suponho:
A orquestra é “isso”.

3.

Quem escreveu essa demoníaca “Sagração da Primavera”?
Que direito ele tinha de escrever a coisa?
Lançando contra nossos ouvidos desamparados
É *crash, clash, cling, clang, bing, bang bing?*

E ainda chamá-la de “Sagração da Primavera”,
A estação quando em asas jubilosas
Os pássaros melódiosos gorjeam
E a harmonia está em todas as coisas!

Ele poderia escrever a “Sagração da Primavera”,
Se eu estiver certo por direito, deveria balançar!

Em 1939, Cowell escreve a peça *Pulse*, para o grupo de percussão de John Cage, na qual há cinco percussionistas múltiplos. A partir deste período, Cowell começa a explorar cada vez mais a produção de uma música contemporânea, universal, utilizando como parâmetro composicional os princípios musicais de culturas extraeuropeias, como *Ancient Desert Drone*, 1940, *Persian Set*, 1957, *Hymn to Iran*, 1957, *Ongaku*, 1957, *Concerto for Koto and Orchestra*, 1962. Ele também dá início a série *Hymn and Fuguing Tune*, a qual se estenderá até o fim de sua vida em dezoito peças, as quais tinham como objetivo imaginar “como nosso contraponto seria se nós tivéssemos estudado a música da antiga igreja americana do século XVIII, em vez de Bach e Haendel?” (HCP/B150-F8), que em si já é uma proposta experimental contrária à influência da tradição musical europeia. Ele também passa a trabalhar em suas sinfonias, as quais contabilizam vinte e uma e possuem um caráter completamente variado, o ecleticismo pós-moderno que descrevemos acerca da estética de Cowell no pós-guerra e também na composição de peças para banda sinfônica. Um último experimento significativo de Cowell pode ser encontrado em uma composição de 1963, *26 Simultaneous Mosaics*, para Violino, Clarinete, Cello, Percussão e Piano, influenciada pela crescente indeterminação empreendida pelo grupo de John Cage. A peça consiste de vários segmentos não unificados de

música que podem ser montados à liberdade dos intérpretes. Cada intérprete possui cinco movimentos, o pianista possui seis. Cowell explica sobre a partitura:

Todos os intérpretes começam e param quando quiserem e escolhem a ordem dos movimentos como quiserem. Use repetições e *Dal Capo ad lib.* Use várias pausas entre os movimentos de forma que tudo não esteja sempre acontecendo ao mesmo tempo. Não há grade; é cada um por si. O pianista pode dar um sinal quando ele sentir que o último *round* chegou (7 ou 8 minutos), mas cada intérprete termina qualquer movimento que ele esteja tocando (apud LICHTENWANGER, 1986:307).

A obra musical de Cowell representou mais do que uma atitude experimental isolada em disputa crítica e ruptiva da grande tradição de concerto europeia, ela serviu como toda uma referência de que existia um novo caminho, de que existiam novas possibilidades de se fazer música e que os sistemas, instrumentos, técnicas não possuíam nada de sagrado ou intocável, o mundo da música poderia ser muito maior. Seus desenvolvimentos forneceram toda a base do experimentalismo pleno através dos *clusters* e do *String Piano*, que levaram ao piano preparado e à possibilidade da notação gráfica; o desenvolvimento das formas elásticas, que levaram à indeterminação, característica mais substancial do experimentalismo pleno; sua eufometria que trouxe atenção à possibilidade de uma música que não se guiasse pela altura, mas sim pelo ritmo, pela dinâmica, pelo timbre e quaisquer outros parâmetros, levando a inúmeros desenvolvimentos que se estendem desde Nancarrow até hoje na música complexa; sua defesa da exploração da polirritmia e sua nova notação em *Fabric*; a exploração da cultura musical extraeuropeia, seguida por Lou Harrison e que abre o caminho para um mundo musical pós-moderno; a possibilidade de música para percussão e banda sinfônica como estruturas formativas tipicamente americanas e disruptivas por natureza; o desenvolvimento de ideias de fase e minimalismo, que serão carregados adiante por Reich, Nyman, Riley etc; e a contracritica humorística frequente do experimentalismo. Mais do que o experimentalismo de sua obra em si, Cowell representa também o catalisador técnico e teórico da música experimental, o estabelecimento de uma base sólida para as construções futuras, demonstrando os ritos, feitiços e poções iniciais para a produção certa de magia negra em música.

Considerações Finais

Quantas vozes moldaram a música que conhecemos hoje e permanecem negligenciadas, vítimas da distinção do cânone e do silêncio dos que tomam a história como certa sem a revisitar?

Eder W. B. Pena

Ao longo deste trabalho, reconstruímos uma teoria do experimentalismo que buscou contemplar não apenas o histórico do conceito, mas todas suas possíveis manifestações e relevância hodierna, não apenas sob uma visão tecnicista, como de costume, realizada por compositores, mas pelas vias da musicologia e da estética. Apresentamos o caráter opositivo do conceito de experimentalismo e como ele se opôs à vanguarda moderna, tomando um caráter extrapectivo e não progressivo à tradição, e suas subdivisões práticas através de um conceito geral e um conceito estrito, relativo à prática plena americana da segunda metade do século XX e a possibilidade de um experimentalismo *avant la lettre*, assim como um experimentalismo paralelo e formas locais de microexperimentalismo. Pudemos ver, através de exemplos, como o conceito pode ser aplicado através de uma musicologia revicionista e de caráter experimental, revisitando e questionando o que há muito é tido como certo na história da música e da arte e como manifestações que correspondem a outros contextos culturais podem se beneficiar da aplicabilidade do conceito para um maior esclarecimento de métodos analíticos essenciais às práticas disruptivas de qualquer cânone e tradição. Também, foi apresentada a impossibilidade do conceito em relação ao mundo pós-moderno e a transição das linhas evolutivas da música a um movimento browniano artístico sem aplicabilidade de antes e depois ou de ideais de dentro e fora tornando incapaz a oposição à vanguarda frente ao próprio ocaso das vanguardas e a fragilidade de um conceito de negação que aos poucos é incorporado pela corrente principal, perdendo aos poucos suas possibilidades poéticas de negação.

Através da exploração de elementos biográficos da vida de Cowell, pudemos compreender os eventos propulsores de um pensamento avesso à tradição. A aversão às instituições, a ausência de uma cultura dominante de raízes europeias e uma influência castradora dos mestres do passado, a rejeição do cânone às práticas disruptivas e a recepção brutal que o compositor enfrentou ao longo da vida pela sua estética composicional heterodoxa e singular. Longe de forçar Cowell a se adequar aos moldes da tradição, a repulsa do cânone serviu como uma impulsão a uma arte cada vez mais radical e à necessidade de criar meios que possibilitassem seu florescimento e incentivo como força antagônica capaz de se impor em paralelo à história da música de concerto. Cowell representou a figura articuladora e mentora do experimentalismo agindo sem

protagonismo, mas estando por trás de todo o pensamento composicional ou de toda figura tida como estandarte da música experimental.

Através de seus escritos, demonstramos os planos de atuação de Cowell para a propagação do ideal experimental sob três grandes pilares. Cowell buscou na associação a um nacionalismo radical a possibilidade de uma arte independente e opositiva aos mecanismos de progresso da tradição europeia, a vanguarda, através do rechaço completo a toda forma de imitação e a qualquer técnica, forma, formação e esgares pertencentes a um estilo europeu, fortalecendo a arte experimental como um desejo nacional, mais facilmente aceito do que um processo de ruptura a tudo que fora tido como sagrado na história da música de concerto, de forma a colocar compositores de uma região secundária em uma posição de igualdade frente a um edifício intransponível e inacessível pela América. Pela busca de parâmetros de construção musical através do estudo da música de culturas extraeuropeias, Cowell associou o ideal de multiculturalidade de uma nação de origem imigratória à noção de que todo o mundo da música poderia lhes pertencer, gerando não apenas o interesse, mas apontando o caminho para que novas formas de pensar a música pudessem ser alcançadas sem se render ao refúgio dos desenvolvimentos europeus. Por fim, Cowell sistematizou, teorizou, e propagou meios técnicos que seriam desenvolvidos durante o experimentalismo pleno, em artigos e livros, que questionavam as falhas dos métodos europeus, sua afirmação de natureza e superioridade evolutiva e sua falta de atenção aos parâmetros exteriores à altura, dando um aparato referencial ao que possibilitaria um experimentalismo forte e autossuficiente em música.

Pela *New Music*, pudemos ver a extensão do trabalho de Cowell além do âmbito estético e poético, reconhecendo a necessidade de criar instituições paralelas capazes de não apenas combater, mas criar itinerários exteriores, permitindo aos músicos experimentais driblar os mecanismos de disciplina e distinção canônicos. Ele forneceu a possibilidade de publicação, realização e gravação de obras que, de outra forma, nunca teriam encontrado as vibrações das salas de concerto tradicionais, movendo o trabalho e adquirindo recursos através da figura imprescindível de Ives. O aspecto político e editorial de Cowell já teria sido relevante para o impulsionar da prática experimental, ainda que o mesmo nunca tivesse sido compositor, mas ele representou apenas uma dentre suas várias cruzadas contra a Europa e contra a ideia de que havia uma única maneira correta de se compor música, seguindo, replicando e expandindo a tradição.

Em sua obra musical, pudemos observar como Cowell desenvolveu os mais importantes mecanismos de ruptura às técnicas europeias ao apresentar a possibilidade de composição musical através do ritmo, da dinâmica, do andamento, do timbre e na utilização insólita dos instrumentos da tradição, o que culminaria nas técnicas estendidas e na criação do piano preparado; na

incorporação de instrumentos alheios ou que nem possuíam o status de instrumento que passaria a ser rotina da música para percussão; o desenvolvimento da indeterminação frente ao estruturalismo; do minimalismo frente a um maximalismo europeu; toda a composição através de teorias musicais extraeuropeias; novas notações, grafismos; formações de caráter americano, como a banda sinfônica; e o desenvolvimento da percussão, ignorada pela tradição europeia, como formação autossuficiente.

Por fim, este trabalho nos serviu para a comprovação de nossa hipótese inicial de que Cowell se consolida como o catalisador da estética experimental em virtude de suas práticas como compositor, musicólogo, editor, agente, mentor, professor, palestrante, acadêmico, pianista e crítico. Se a relevância de Cowell nos foi negligenciada até o momento pelo fechamento de seu arquivo e pela sua humildade generosa de não se autopromover em vida, ou, simplesmente, pelo fechar dos olhos da tradição musicológica que deu à aparição do experimentalismo um ar de súbito desenvolvimento no pós-guerra ou pelo crime de sua magia negra musical e atitude contendora aos construtores da história, é importante que não mais ignoremos a revisita dos elementos motores de todo o pensamento artístico antagônico à tradição europeia dominante que surgiram isolados e silenciados desde a ruptura de uma prática comum ao fim do século XIX. Não é mais aceitável que possamos falar de experimentalismo sem mencionar a figura catalisadora de Cowell e todos os agentes gerenciados por ele para que o pensar arte diferente da tradição viesse a deixar de ser um crime passível de punição e se tornasse a possibilidade de expressão diversa justa e imponente que o experimentalismo se tornou. Sobretudo, não há como a musicologia continuar sem reagir ao que tem sido feito há tanto tempo sem questionamento.

I. Apêndice I

Nunca deixe de virar uma página.
Joel Sachs¹

Apêndice correspondente ao Capítulo 3. Análise dos escritos de Cowell:

1. Artigos publicados; *Box 142 ao Box 147 Folder 29*.
2. Materiais não-publicados; *Box 147 Folder 30 ao Box 150*.
3. Palestras; *Box 164 Folder 17 ao Box 165 Folder 3*
4. Livros; *New Musical Resources*; *Charles Ives and His Music*; e *American Composers on American Music*; apresentados nas referências.

As análises estão dispostas na ordem descrita acima, mas divididas em quatro grupos maiores, relativos à hipótese geral do trabalho: I.i. Nacionalismo e experimentalismo; I.ii. Música exterior à tradição ocidental e Experimentalismo; I.iii. Experimentalismo geral; I.iv. Pouca ou nenhuma conexão ao experimentalismo.

I.i. Nacionalismo e Experimentalismo

Box 142. Folder 3. America Takes a Front Rank in Year's Modernist Output – A América Toma a Frente da Produção Modernista do Ano. *Musical America*. 28 de março, 1925.

Neste artigo, Cowell endereça o problema do atraso da música americana em relação à europeia: “A causa da Música Americana foi em muito retardada no passado por conta de performances super entusiasmadas de obras americanas com tão pouco mérito que davam aos europeus a ideia de que nós não poderíamos produzir bons compositores” (5). A partir disto, ele começa a tecer breves comentários sobre alguns grandes compositores modernos americanos através da comparação a fim de demonstrar uma inversão deste processo. Primeiramente, a obra *Men and Mountains*, de Charles Ruggles com *Pierrot Lunaire*, de Schoenberg, saindo em defesa de uma superioridade composicional de Ruggles:

A razão pela qual eu os menciono juntos é que, embora o espírito de suas músicas seja radicalmente diferente, eles têm certas similaridades técnicas [...] Ruggles possui uma maior fluidez melódica, uma maior tessitura, aplicando somente o essencial. Em sua escolha da “nota certa”, ele alcança uma perfeição técnica sugerida por Schönberg, mas, acredito eu, nunca alcançada por ele (5).

¹ Conselho dado a mim, durante uma conversa informal, antes da minha primeira visita ao acervo de Cowell.

Ele critica as recentes incursões “Mendelssohnianas” de Stravinsky que, raramente, “poderiam ser chamadas de obra moderna”. Stravinsky já se aventurava na estética neoclássica. “Stravinsky não é mais um arqui-inimigo, um bicho papão musical que assusta em submissão os ouvidos refratários dos estudantes de conservatório” (5). Cowell estende a mesma crítica a Leo Ornstein, quem teria iniciado sua carreira como um indivíduo e, agora, apenas “imitava compositores antigos”. O próximo compositor, Varèse, seria “O compositor que, provavelmente, se aventurou mais longe nos caminhos do novo e do estranho” (5). Ele descreve Varèse como um compositor que teria abandonado os elementos tradicionais como melodia, harmonia, contraponto e encontrado a melhor maneira de omitir essas referências através do uso extensivo de instrumentos de percussão e da repetição de sons nos outros instrumentos, destacando o aspecto rítmico e percussivo deles. Varèse estaria compondo suas obras em dois princípios alheios à tradição, o ritmo e o ruído. Sobre Honegger, ele o enquadra entre os “supostos modernos (*would-be-moderns*)”, tão “senil” quanto a *Jazz Sonata* de Antheil. “Qualquer inovação pode fazer com que uma música acabe sendo classificada como ultramoderna”. Sobre a música em quartos de tom de Hans Barth, Cowell comenta que soava apenas como um piano barato que não havia sido afinado por 4 anos: “Eu não consigo evitar em especular, enquanto eu escutava, quantos futuros economistas irão alegar estar experimentando com quartos de tom, em vez de pagarem por um afinador!” (6). Para Cowell, o único bom resultado da temporada residia no fato de que o público já não era mais completamente leigo em música moderna e teria mais armas contra os pseudomodernistas, os quais teriam mais trabalho para enganar o ouvinte. Importante destacar que, nesse período, Cowell classificava todos os compositores em moderno e ultramoderno, a divisão entre vanguarda e experimental ainda não era clara e o próprio termo experimental ainda não havia se desenvolvido. O que é importante notarmos neste artigo é como Cowell busca destacar uma superioridade do compositor americano “original”, que agia como “indivíduo”, i.e., não imitando compositores e técnicas europeias. Também, como ele lida com a questão dos compositores imigrantes e os move em sua classificação conforme lhe convém. Enquanto Ornstein imitava os europeus, sua nacionalidade russa era destacada, mas quando Varèse enveredava pelo caminho anti-tradição europeia através do experimentalismo, sua naturalização americana entrava em destaque. Assim, Cowell começa a associar o experimentalismo, independente e opositivo da tradição europeia, como objeto puramente nacional americano.

Box 142. Folder 8 e 9. Modern Amerikai Zeneszerzők – Modern American Composers – Compositores Americanos Modernos. *Crescendo*. Pgs (1-7). Outubro, 1927.

De modo geral, o mundo não espera composições significantes dos Estados Unidos e não examina seus produtos com muita seriedade; ainda, o fato de que algumas obras americanas tomem um caminho de desenvolvimento diferente do europeu gera uma falta de entendimento delas por parte dos *experts* europeus, sobretudo, a arte musical verdadeiramente nativa da América é tão jovem que é difícil para seus compositores terem uma fé completa em sua linha

de direção, face à indiferença por parte da Europa, de onde toda a inspiração anterior veio. Outra dificuldade grave é que há menos oportunidades na América para a publicação de composições que não se provem um negócio de sucesso; e as poucas editoras que publicam pequenas obras não comerciais são muito influenciadas pelos antigos padrões europeus e publicam, na maior parte, música que segue as velhas direções (1).

Cowell demonstra a sua clara associação de uma música genuína americana com o caráter descritivo do experimentalismo, ao seguir caminhos diferentes aos da tradição, e as consequências disto através da incompreensão sofrida por más análises, baseadas em princípios tradicionais, que sofre o repertório experimental. Os Estados Unidos, que, até então, apenas reproduzia e copiava a música europeia, agora apresentava uma nova música desvinculada dos princípios europeus. Desta forma, a Europa apenas ignorava sua produção, pois não tinha o aparato teórico necessário para entender e analisar propriamente aquela música. Cowell também demonstra as raízes da fundação da *New Music Society*, a necessidade de publicar partituras não comerciais, na sua maior parte, obras experimentais, as que estavam fora do *mainstream* composicional e, por não dialogar com a tradição, não despertavam o interesse dos editores que sempre privilegiaram composições que seguissem os padrões originários europeus. Ainda assim, Cowell deixa claro que a maior parte da produção musical nos EUA ainda era em padrões europeus. Ele também destaca que compositores de vanguarda ou neoclássicos tendiam a obter maior sucesso nos EUA do que os compositores experimentais: “Uma vez que as tradições da Europa são melhor conhecidas e mais aceitas que as outras, os compositores da América que as seguem de perto são melhor conhecidos e encontram uma reação favorável mais imediata do que aqueles que criam formas mais novas” (2-3).

O artigo se desenrola em uma série de críticas a alguns compositores americanos e seus materiais de trabalho. Iniciando por Gershwin, Cowell o aponta como uma tentativa falha de incorporar o Jazz, enquanto Copland teria tido sucesso em seu *Jazz Concerto*. Ruggles, quem havia criado uma série de regras composicionais próprias fora das tradicionais da harmonia. Ives, quem havia utilizado da música de igreja, de danças country e influências da música popular e folclórica; Ruth Crawford, que era a única mulher a escrever no idioma ultramoderno, naquele momento, e que teria em sua música “a força da feminilidade personificada”. O arquivo está faltando a página 5 e 6, que falariam de Ornstein, Rudhyar e Varèse, porém a julgar pelas críticas acerca de Gershwin, Copland, Ruggles etc., Cowell repetirá as mesmas críticas desse artigo em outros artigos publicados nos Estados Unidos – já que este havia sido publicado na República Tcheca. Ao falar de Adolph Weiss, pupilo de Schoenberg, Cowell o descreve como “conservador e não experimental” (7). Ele realiza bem a distinção como não experimental para um compositor ligado à vanguarda e que seguia os passos dodecafônicos de Schoenberg.

Box 142. Folder 12. The Impasse of Modern Music – O Impasse da Música Moderna. *The Century Magazine*. Vol.114. N.6. Pgs. (671-677). Outubro, 1927.

O artigo argumenta que todo grande inovador na história da música teria sido vítima de críticas ao apresentar suas ideias. Cowell reconta a história evolutiva de seu primeiro artigo, sobre o desenvolvimento da música europeia ser o desenvolvimento da harmonia, e defende que padres teriam sido expulsos quando apresentaram novas ideias e, adiante, compositores como Beethoven, seriam os criticados de seu tempo. Em seguida, ele disserta que, por a música europeia ter focado no desenvolvimento harmônico, ela acabou deixando a melodia e o ritmo de lado. Já a música oriental teria ido na direção oposta, eles desenvolveram ritmos e melodias complexos em contrapartida a uma harmonia simples.

Um chinês erudito não deriva nenhum prazer das nossas mais grandiosas sinfonias; nossa harmonia apenas o confunde e a simplicidade de nossa melodia e ritmo lhe parece infantil e desinteressante. Nós revidamos, é claro, buscando em vão por uma harmonia na Música Chinesa e tendo a complicada melodia e ritmo passando por nossos ouvidos desatentos sem muito significado (672).

Cowell expressa e advoga o interesse pela música oriental, a qual partiria de princípios exteriores aos da tradição europeia, princípios estes que, dentro de nossa cultura, possuiriam um caráter experimental, ao não seguirem o parâmetro de supremacia da altura e harmonia.

Nós estamos na encruzilhada musical de hoje. O ímpeto por alargar as possibilidades de beleza, parte tão integrada do gênio criativo, irá nos forçar a quebrar as barreiras. Nós somos forçados a nos afastar da tradição histórica do desenvolvimento, mas é exatamente onde as barreiras serão quebradas que é o problema que nos confronta hoje. O crítico conservador diz que o modernista escreve fora das velhas regras por ignorância e preguiça; que ele escreve dissonâncias por ignorância da harmonia e que ele quebra as regras porque ele não tem teoria alguma (674).

Cowell expõe a dicotomia da era moderna, apresentando o desencajamento da tradição não como uma possibilidade, mas como uma necessidade estética da criatividade musical em direção ao experimentalismo. Para progredir, é necessário avançar, mas quais barreiras quebrar era a grande questão composicional. Ele aborda uma crítica frequente aos compositores modernos e, particularmente, experimentais, as acusações de amadorismo. “Se somos bloqueados, pela limitação de nossos instrumentos a dar passos mais adiante na harmonia, nós podemos apenas nos direcionar ao progresso em outros elementos da música, ao contraponto, ao ritmo, ao tempo, à tonalidade, aos *tone clusters* e às adições de, talvez, *sliding tones*, que caracterizam a música primitiva” (675). Cowell, basicamente, aponta algumas das tendências modernas, vanguarda, experimentalismo e neoclassicismo. Entretanto, sua chamada à expansão de outros elementos musicais, independentes da harmonia perante a impossibilidade de expansão da mesma, que para ele significava não a formulação serial da vanguarda, mas sim a expansão

microtonal, representa um discurso de consequências formadoras e favoráveis aos contraprinípios experimentais de busca pelos parâmetros sonoros ignorados pela tradição. Cowell resgata o argumento de seu primeiro artigo afirmando que a “Poliharmonia tem, sem dúvidas, grande futuro pela frente” (676), assim como os *tone clusters* e, por fim, ruídos e os *sliding tones*, uma vez que a limitação dos nossos instrumentos impediria uma progressão aos próximos parciais da série harmônica por vias microtonais.

A linha tradicional do desenvolvimento nos trouxe às limitações dos nossos instrumentos, o desenvolvimento ulterior da harmonia está parado, e, deste impasse, nós devemos atacar em outras direções através do desenvolvimento daqueles outros elementos da música, os quais, os classicistas passaram por cima em sua busca por uma harmonia cada vez mais complicada. Nunca os compositores tomaram sua tarefa com tanta seriedade, e nunca antes a América – com Ruggles, Varèse, Rudhyar, Ornstein, Salzedo, Aaron Copeland e um anfitrião a outros jovens compositores – pisou na frente da música com composições que não são meros ecos e imitações da Europa, mas estão vivas com a vitalidade de um novo crescimento vindo de um novo solo (677).

Divergente da solução da vanguarda através do expressionismo atonal e do desenvolvimento do serialismo dodecafônico, Cowell propôs este desengajamento como única alternativa necessária à busca experimental por novos parâmetros contrários à manutenção do privilégio harmônico sobre outros elementos. Apesar dele apontar brevemente que essa busca se concretizaria no conhecimento da música de outros povos, seu argumento principal se desenvolve em torno da caracterização desta proposta experimental como produto genuinamente americano. Cowell finaliza reforçando esta prática experimental como um caminho necessário e não uma mera escolha. Entender sua teoria é perceber que Cowell acreditava que os próximos passos da tradição harmônica europeia não eram possíveis devido às limitações técnicas dos instrumentos de seu tempo e, portanto, era preciso produzir um novo tipo de música baseado em outros parâmetros – por isso a música oriental lhe era tão atraente. Não por acaso, todos os compositores citados são representantes desse primeiro experimentalismo e são considerados americanos – inclusive Ornstein, Varèse e Salzedo que tomam este caráter americano conforme lhe convém reforçar o experimentalismo a um americanismo musical. Também é importante notarmos o tom de quase manifesto nessa citação de Cowell ao dizer que é preciso se aventurar em novas direções e produzir uma música que não seja apenas um eco e imitação da Europa – a imitação da estética europeia será sempre condenada por Cowell como uma forma de pobreza musical individual.

Box 142. Folder 19. Four Little Known Modern Composers – Quatro Compositores Modernos Pouco Conhecidos. *Aesthete Magazine*. Vol. 1. N. 3. Pgs. (1;19-20). Agosto, 1928.

Os quatro compositores são: Charles Ives; Carlos Chávez; Nicholas Slonimsky; e Adolph Weiss. Sobre Slonimsky, ele não acrescenta nada do que foi dito no artigo anterior, publicado no mesmo mês

pela *Singing and Playing*. Sobre Carlos Chávez, vemos Cowell se contradizer, ao classificar Chávez por uma música modal com contrastes atonais e que, em seus *ballets* para orquestra completa, utilizaria instrumentos mexicanos e temas Aztecas, sendo único no seu campo a trabalhar com tais materiais, um discurso bem diferente do artigo anterior em que ele menciona Chávez como um conhecedor do folclore, mas que não o utilizava em sua música. Provavelmente, a mudança de discurso se deve a um contato maior de Cowell com as peças de Carlos Chávez através de sua relação pela PAAC.

Sobre Ives, Cowell o menciona como o único, dentre os quatro, que atingiu a maturidade composicional e o cita como um representante *Yankee* do velho estoque americano, um conhecedor das tradições. Ives possuiria domínio

do verdadeiro fervor religioso expresso através do meio do velho órgão de igreja do interior; a genuína musicalidade do rabequista do sertão; e ele reconhece que, na liberdade da improvisação, repousa uma profundidade de fruição musical natural, inalcançável por formas fixas; então, enquanto houve, por parte de vários modernos, uma tendência a realizar seus trabalhos de acordo com formas cada vez mais rigorosas e nunca utilizar uma nota sem que a sua posição em particular possa ser bem explicada, Ives desenvolve sua música na direção oposta, da grande liberdade. Ele torna o compositor e o intérprete um ao dar ao intérprete escolhas de ação frequentes; em vários locais, a música pode ser mais baixa ou mais alta, de acordo com o desejo do intérprete, e, em vários locais, diferentes compassos são dados ao intérprete, os quais podem ser substituídos à vontade [...] A meu conhecimento, ninguém levou a harmonia de ritmos tão longe quanto Ives (1).

Cowell era responsável por divulgar e trazer à luz compositores de toda música moderna. Esse tipo de ação prova seu papel de propagador que cumpriu um importante papel para a música experimental. Este artigo é o primeiro que realmente trata da música de Ives e já o classifica sobre todos os parâmetros experimentais de ignorância proposital das formas tradicionais, ausência do rigor estruturalista da música serial – a citação de Cowell sobre a necessidade de explicar muito bem cada nota utilizada, provavelmente, é uma referência a seu encontro com Anton Webern, quem o indagou por horas acerca do motivo de cada nota em uma de suas composições –, indeterminação e obras abertas, utilização do ritmo como parâmetro de destaque, além de associá-lo a uma música genuína americana destacando o aspecto *Yankee* e o folclore da região de *New England* – características que também se conectarão à filosofia transcendental em textos futuros.

O último compositor mencionado é Adolph Weiss que, sendo discípulo de Schoenberg, compunha de forma semelhante, utilizando o atonalismo e o dodecafonismo aliado a ideias de desenvolvimento motivico contínuo. Não há dúvidas sobre a admiração de Cowell por Schoenberg, ao menos quando manifestado publicamente. Sobre o dodecafonismo: “É, praticamente, o único Sistema lógico pelo qual a música ultramoderna pode ser bem manejada, dos quais é de fato ensinado em instituições musicais no presente momento, embora outros sistemas tenham sido inventados” (19). Cowell nunca se aventurou na técnica dodecafônica, apesar deste comentário. O adjetivo de lógico

também não quer dizer que seja o único viável, mas um dos únicos que possuía uma linha completamente racional, matemática e de total controle do material, e que estava presente na academia. Outro fator interessante é a implicação de que Schoenberg seja ultramoderno e não apenas, moderno. Porém, é bem provável que esta seja apenas uma primeira falsa impressão de Cowell, assim como ele o fez com Chávez, uma vez que sabemos que o seu discurso sobre Schoenberg e sobre o dodecafonismo se modificará nos próximos artigos.

Box 142. Folder 20. Music – Música. *American Annual*. Pgs. (500-503). 1929.

Novamente, Cowell faz uma avaliação retrospectiva de todos os eventos musicais do ano anterior, 1928, para o *American Annual*. Ele dá o destaque de evento musical mais importante para a demonstração do “*ether organ*”, de Leon Theremin, atualmente conhecido como Theremin. “A palavra ‘demonstração’ é utilizada apropriadamente, uma vez que o interesse reside mais nas potencialidades do instrumento do que na música ouvida” (500). Cowell acreditava que o instrumento ainda era limitado por não poder fugir do continuum de altura e intensidade, o que ele pensava poder ser resolvido com pedais. Porém o “*ether organ*” de Theremin pode, provavelmente, ser o pai de toda uma nova categoria de diferentes instrumentos” (501). Ele faz uma série de comentários sobre Carlos Chávez, agora, definitivamente, “um Jovem Mexicano que escreve em um estilo nativo [...] o sentimento Azteca está por trás disto [sua obra]” (501). Seguido por Adolph Weiss, Charles Ives, Slonimsky, não muito diferente do artigo anterior sobre os mesmos quatro compositores. Roy Harris é mencionado por usar materiais “irritados” em formas acadêmicas. A estreia do *Quintett* de Ornstein, “era, inegavelmente, tocante, mas foi uma queda em relação ao velho Ornstein, marcado pela originalidade” (501), representa outra crítica a Ornstein que havia abandonado seus aspectos ultramodernos – além de demonstrar um dos aspectos da crítica de Cowell que consiste no enaltecimento de compositores experimentais e na depreciação de compositores que se voltassem às técnicas de vanguarda ou neoclássicas, imitações da Europa ou do passado. Dane Rudhyar é citado por sua teoria de considerar todos os aspectos musicais, nota única ou complexos harmônicos, apenas como uma unidade material. Cowell relata o primeiro concerto de Ravel na América: “O evento, o qual era a estreia de Ravel na América, arrastou um enorme público, o qual ficou bem desapontado ao descobrir que Ravel não é um grande pianista” (502). Cowell critica Gershwin por ter uma concepção bastante limitada do que é música clássica em virtude de sua obra *An American in Paris*. Cowell critica, assim como a Ornstein, as novas incursões neoclássicas de Stravinsky em *Oedipus Rex*:

Todos os tipos de Harmonia e orquestração que se identificavam com o Stravinsky antigo são omitidos com o maior dos cuidados, de acordo com uma teoria assim chamada ‘intelectual’ sobre o que a música deve ser, inventada, ao menos em parte, por Jean Cocteau, que não é um músico. A teoria aparenta ser desinteligente, na medida em que ela se provou desastrosa para

o desenvolvimento de Stravinsky, que agora espousa o senso comum como o maior elemento na música e se recusa a se permitir uma expressão própria” (502).

O que de fato é essa teoria intelectual, ele não chega a mencionar, muito menos qual o papel de Cocteau na mesma, mas, provavelmente, é uma referência à estética neoclássica como um todo e a influência de Cocteau sobre compositores franceses, como no grupo *Les Six*. Também, é um pouco improvável que Cocteau fosse a cabeça por trás de incursões neoclássicas na obra de Stravinsky. Varèse havia viajado para a França. O anúncio da criação da PAAC e da *Copland Sessions*, uma das poucas companhias “que interpretam obras de compositores jovens e, relativamente, desconhecidos, mesmo quando eles ainda não estão completamente aperfeiçoados em estilo, pelo propósito de realizar ‘descobertas’ entre estudantes de talento” (502), o que também contribuía para a aparição de novos compositores que podiam se guiar pela estética experimental. Ele também menciona a primeira aparição de Horowitz, em Nova Iorque, e também a de Andrés Segovia: “Ele foi um sucesso instantâneo, e merecidamente, uma vez que ele é, provavelmente, o maior intérprete de seu instrumento e tem adicionado insuspeitadas possibilidades a ele” (503). Por fim, Cowell reconhece a nova tendência de interesse científico por trás da música e “como um colorário natural do interesse científico, existe uma grande desconfiança da nova música que não tenha uma base aparentemente científica” (503). Neste comentário, Cowell explicita a predominância do pensamento estruturalista da vanguarda sobre outras formas de composição.

Box 142. Folder 21. Why the Ultra-Modernists Frown on Krenek’s Opera – Por que os Ultramodernistas Desaprovam a Ópera de Krenek. *Singing and Playing*. Pgs. (1;39). Fevereiro, 1929.

Este artigo é um dos primeiros ataques ferozes de Cowell na imprensa. Embora sempre relativista e educado em suas críticas, pela primeira vez, vemos Cowell rechaçando completamente uma peça e a “expulsando” da égide moderna. O artigo é uma resposta à crescente opinião pública e propaganda em torno da ópera *Jonny Spielt Auf*, de Krenek.

Um ponto de vista tipicamente modernista. Como esta atitude pode ser preservada após ouvir uma obra que é um mistério, porque é mais do que evidente que ‘Jonny’ não é apenas completamente romântico, em seu manejo sentimental do tema, mas o material musical é uma franca reminiscência de vários outros estilos e compositores. O fato de que o seu material é utilizado de forma cômica não a faz moderna, nem o próprio Krenek; a tentativa de sátira é, meramente, uma péssima desculpa pela falta de habilidade em originar mecanismos nativos” (1;39).

Cowell não estava dizendo que sátiras não pudessem ser modernas, mas simplesmente que a sátira de Krenek era mal construída e ruim, em especial por ser uma imitação de estilos e compositores,

sem uma característica original e nacional, Krenek teria usado o humor para mascarar sua insuficiência em produzir um ambiente musical americano. Ele conclui dizendo:

Uma vez que não há, reconhecidamente, nenhum valor musical inerente na música e nenhuma ideia séria e importante no drama, “*Jonny Spielt Auf*” deve ser julgado como um show de comédia em vez de uma ópera, ela é completamente incongruente com o “*Diamond Horseshoe*” [famoso clube noturno], assim como, com as tradições da tragédia séria ou da comédia séria; pois, apesar de não ser nova em essência, “Jonny” não é, com certeza, tradicional. É a glorificação do mau gosto e isto está fora de sintonia com a “dignidade” da casa de ópera e sua atmosfera ultrassocial (39).

Para Cowell, a obra não se encaixaria nem como ópera nem como um show da Broadway, sendo apenas uma peça de mau gosto e que, se fosse para trazer algo representativo da ópera alemã, deveriam trazer uma obra incomparável como *Wozzeck*, de Alban Berg. Cowell realça o sentimento nacional ao criticar aquilo que ele considerava antinacional. A obra de Krenek tentava satirizar de forma anedótica elementos representativos de um americanismo e se passar como um modernismo quando, na verdade, apenas representava uma cópia e imitação estilística de outros compositores da tradição.

Box 142. Folder 28. Who Are The Composers in America – Quem São os Compositores na América. 1930.

O artigo contém escrito à lápis no topo, provavelmente, por Sidney Cowell: “Uma reimpressão, por volta de 1930, mas do quê? HC olhou isto uma vez, em 1959, e disse “eu acho este artigo um tanto pobre!”. Ao que tudo indica, este é o rascunho em inglês de uma série de três artigos que serão publicados em alemão pela revista *Melos* ao longo do ano de 1930.

A ideia de que este é um artigo pobre, dita por Cowell anos depois, pode ser fundamentada pelo fato de este artigo ser apenas um resumo de caráter “quem é quem” e o que cada um, dentre os compositores atuantes nos EUA, fazia. No entanto, para os nossos propósitos, este artigo possui informações relevantes. A primeira, é compreendermos a quase onisciência de Cowell em relação à prática musical nos Estados Unidos e entender o impacto de suas atribuições de valores aos compositores, a qual é feita com base em termos de originalidade e não seguimento dos princípios da tradição europeia, uma vez que ele já era uma das figuras de maior força na imprensa musical americana. Outro ponto, é compreendermos como, para Cowell, a característica de uma música genuína americana está conectada com a ideia de rejeição da tradição europeia e a evocação de elementos originais, novos. O argumento inicial é que ninguém conseguiria nomear os compositores na América, mas sim, pensaria primeiro se eles existem e se seriam dignos de se mencionar e, portanto, a Europa não perdia seu tempo com tais compositores,

e com razão, uma vez que os compositores americanos apresentados à Europa demonstraram ter uma grande influência de vários estilos europeus variados que a origem de sua música não era difícil de ser encontrada. Quase em todos os casos, este produto americano era uma imitação pobre, bastante inferior à sua original em qualidade; sobretudo, ela era muito mais pobre do que muitas das imitações europeias.

Edward MacDowell é apontado como o primeiro a tentar dar um gesto americano em suas composições, mas que não passavam de títulos relacionados a coisas americanas vestidos por um estilo romântico popular similar ao de Grieg. Em reflexão sobre o que constituiria, de fato, uma música americana, Cowell entende que as discussões, até aquele momento, haviam sido vagas. Alguns pequenos grupos de compositores encontraram na música nativa e na música negra elementos de real beleza, no entanto, a maioria dos americanos não seriam negros ou nativos e, não interessava o quanto esses elementos fossem interessantes, essa música ainda era estrangeira, pois travestia os elementos com uma técnica composicional europeia. Ela se constituía de melodias folclóricas descoloridas e modificadas adaptando-se a uma harmonia europeia, um nacionalismo falso que nada se compararia a um nacionalismo real.

Porém, havia certas melodias verdadeiramente americanas como as músicas dos *Cowboys*, canções de montanha do Kentucky (*Ozarks*), tocadores de rabeca nas fazendas etc. Charles Ives e alguns outros músicos haviam voltado sua atenção a esse material, mas, de forma geral,

Talvez a razão para a falta de interesse nas velhas canções folclóricas americanas esteja no fato de que a América é um país que não olha para trás. Desprovida das antigas tradições que permeiam a Europa e adentram na própria essência da vida, o americano comum olha para frente, pensa no progresso, no “presente” e nas prováveis expectativas de amanhã.

Para a Europa, a música Americana havia se tornado sinônimo de jazz, portanto, somos levados a pensar que a verdadeira música americana seria uma música artística com temas e ritmos de jazz como base, mas, mesmo os americanos que abraçaram esta ideia, como Gershwin e Copland, haviam descoberto o jazz em Paris. E, naquele momento, a Europa sempre buscava elementos de jazz em uma partitura para poder considerá-la “americana”. Cowell argumenta que a associação do jazz a uma música tipicamente americana havia sido uma construção europeia e não americana, de fato. Os Estados Unidos seriam resultado de uma grande mistura de raças, sendo assim, todo novo elemento trazido à música por um americano deveria ser um elemento americano?

Os primeiros nomes que Cowell menciona, como tendo qualidades americanas inerentes em suas obras são Carl Ruggles e Charles Ives. Ruggles buscava uma perfeição científica em sua música através de suas próprias regras de composição. “Ele desenvolveu uma maestria invejável de uma técnica absolutamente independente. Em suas composições ele se subordina a uma regra estrita – não regras estabelecidas por outra pessoa –, mas por ele mesmo, adquiridas através de suas primeiras experiências”.

Ives, pelo contrário, teria um caráter de improviso em suas peças, nunca tocando duas coisas da mesma maneira e desejando proporcionar que os intérpretes pudessem fazer mudanças em sua composição de acordo com seus próprios espíritos e julgamentos, i.e., indeterminação. Ives havia desenvolvido, muito anteriormente à Europa, uma harmonia ultramoderna, trabalhado com ritmos sincopados e polirritmias de forma mais avançada do que qualquer outro e, também, havia feito incursões no mundo microtonal, inspirado por seu conhecimento de antigas canções folclóricas americanas. Sobre a indeterminação, Cowell escreve:

Ives acredita que um grande artista interpretativo, quando inspirado, pode intensificar a excelência de suas composições. É difícil para ele expressar suas ideias no papel; o que ele busca não é a cristalização de uma ideia musical, mas prover a semente para que outros intérpretes possam a compreender e cultivar. O espírito da improvisação e da liberdade completa suas criações. A fim de dissipar o sentimento de dureza e finalidade tão definitivamente criado por uma partitura impressa, frequentemente, Ives dá direcionamentos aos intérpretes para mudar quaisquer passagens que eles desejem, conforme seus próprios sentimentos. Da mesma forma, ele dá uma seleção de nuances das quais o intérprete pode escolher de acordo com seu humor naquele momento em particular.

Sobre Gershwin, Cowell repete o que havia dito em artigos anteriores. Ele começara escrevendo jazz, mas quando quis transpor o jazz para música séria, se tornou evidente que ele não havia ideia do que era música de alta qualidade e suas obras nunca foram aceitas na classe de música séria. Gruenberg seria um músico talentoso tecnicamente que incorporava o jazz, mas não saía muito das formas e harmonias convencionais e mantinha uma técnica europeia de composição. Copland, havia tido sucesso, novamente, o *Jazz Concerto* é mencionado com a ideia de criar uma música artística “mais apimentada que o jazz”. No entanto, Cowell adiciona: “A ideia é boa, mas a harmonia se prova como sendo puramente francesa”. Adolph Weiss é apresentado como um discípulo de Schoenberg que compõe de forma tão similar ao seu mestre que suas obras podiam ser facilmente confundidas com as do mestre. Ruth Crawford recebe um breve comentário dizendo que ela não buscava masculinidade em suas peças, mas que, “de forma habilidosa, ela transmitia elementos de feminilidade” – [esse tipo de comentário reflete um pouco o caráter sexista do mundo musical do período; a própria música de Cowell era referenciada como masculina e viril, pelo uso de *clusters*, e, muito disto, é posto em xeque, quando ele passa a ser associado a práticas homossexuais ao fim dos anos 1930]. Antheil, para Cowell, é um produto de uma propaganda de alguém que faz música que não tem nada a ver com o passado, se olharmos suas partituras: “Sob análise, entretanto, é difícil encontrar uma única nota original em suas obras”. Cowell conclui que ele é um músico talentoso, mas que, no entanto, não está interessado em se encontrar e sempre acaba mordendo a isca dos últimos aparatos dos inventores parisienses. “Virgil Thomson, apesar da influência de Satie, é contagiosamente cômico em sua música irônica, a qual pode ser entendida como uma sátira bem apontada para os outros membros da colônia americana em Paris” [possivelmente, Copland e

Gershwin entre outros]. George Harris, quem realizaria desenvolvimentos musicais melhor que os europeus, ainda no estilo europeu. Henry Eichheim teria realizado uma mistura entre a música europeia e a música do oriente, criando uma mistura tonal, uma música própria, um casamento forçado entre Europa e Oriente. Mark Blitzstein é apresentado como um hábil e promissor compositor. Sobre compositores menores, ou “sem qualquer originalidade em particular”, Cowell menciona Roger Sessions que se voltava ao estilo contrapontístico antigo e jogava alguns acordes dissonantes inexplicáveis. John Carpenter que colocava títulos de jazz e usava temas de jazz, mas “não conseguia conciliar seu estilo aguado francês” [por aguado, Cowell quer mencionar um estilo diluído, uma versão imitativa do original, mas sem a concentração do estilo puro e original]. Howard Hanson, quem daria “uma impressão de ‘um Wagner em versão de bolso’”; ele ainda menciona os nomes de Deems Taylor, Emerson Whithorne e Frederick Jacobi.

Sobre americanos naturalizados, Cowell menciona Varèse como um desenvolvedor dos instrumentos de percussão na orquestra, tornando-os um grupo fundamental; autor de descobertas sonoras explorando as fronteiras de cada instrumento e escrevendo uma música que soava extremamente original. Ornstein é descrito como o mais sutil dos ultramodernistas, com um início de carreira promissor compondo com pequenos *clusters* de duas e três notas quando quase ninguém fazia isso; “Ornstein fez da ‘ausência de forma’ sua especialidade”. No entanto, “ele mesmo não seguiu por essa estrada, se voltou para a imitação e, finalmente, desapareceu completamente do horizonte”. Dane Rudhyar, quem estaria criando uma música baseada em quintas e ressonâncias. Imre Weiss Haus, que não usaria um método americano, mas teria uma maneira arquitetônica de construir uma música abstrata. Carlo Salzedo, quem havia descoberto novas possibilidades para a harpa, “mas fora de seus novos métodos para se tocar a harpa, seu estilo é o mesmo de um modernista francês puro”. Por fim, Ernst Bloch, quem uniu a música tradicional judia em um estilo pós-wagneriano, mas sem muita originalidade. “É raro imaginar qualquer coisa tão inamericana como seu poema sinfônico ‘America’. A forma, harmonia, métodos de desenvolvimento temático, a orquestração e o caráter geral da composição são tipicamente europeus”.

Em conclusão, podemos ver a clara associação de originalidade, americanidade e qualidade musical como a refuta de qualquer material que pudesse ter sido originado ou se assemelhasse a qualquer produto advindo da tradição europeia. Cowell, com toda sua força na imprensa, desqualificava compositores que seguissem os preceitos da tradição europeia e valorizava como americanos, originais, aqueles que desenvolviam uma música contrária à tradição, sob novos parâmetros. Até mesmo os aspectos de Thomson, em realizar sátiras desses compositores imitadores, são realçados, sendo o humor outra clara arma do experimentalismo. Neste artigo, vemos a associação de qualidade e americanismo à música experimental, contrária aos métodos e estilos europeus.

Esse artigo é uma reiteração de *Who are the composers in America*. Cowell retoma a temática de que foi a Europa quem elegeu o jazz como elemento identitário da música americana. Segundo Cowell: “Isto se dá porque vários de nossos sangues jovens na composição musical correm para Paris no minuto em que eles conseguem o valor de uma passagem de barco na classe turística, absorvem as mais recentes modas lá, voltam e vendem elas para os desconhecedores que ficaram em casa” (184). Copland teria tirado a ideia de adaptar o jazz para a música clássica em Paris, Gruenberg em Viena. Gershwin nem é mencionado. “Nós sabemos que o jazz é aceito pela maioria dos americanos como algo deleitável e para ser apreciado, mas isto vem para eles como algo vindo de fora da mesma maneira com que chega aos europeus” (184). Para Cowell, americanos anglo-saxões seriam tão bons escrevendo jazz quanto qualquer europeu, ambos estariam apenas estragando o jazz. “O que os americanos anglo-saxões fizeram em termos de composição original, se é que fizeram algo? Eu acho que eles fizeram bastante coisa, mas eles não estão definidos como um grupo nas mentes do público musical e o público não sabe o que procurar neles” (184). Essa afirmação deixa bem claro um dos principais problemas: a definição de música experimental ainda não havia sido estabelecida, portanto, ainda era difícil agrupar compositores e realizar uma classificação de uma corrente estética. O ambiente que definiria a identidade da música americana e que Cowell buscava estabelecer ainda não era uma realidade.

Inicialmente, “os primeiros compositores americanos anglo-saxões imitaram compositores europeus de segunda classe de uma maneira de terceira classe” (184). No século XIX, ninguém esperava que a América tivesse algum grande compositor, mas agora, eles acreditavam que deveriam ter. Entretanto, as orquestras americanas eram regidas por europeus que aplicavam seus gostos.

Nossos compositores americanos que criaram algo novo e deste solo (seja em materiais ou em estilo), portanto, não apenas não ficaram famosos por isto, mas as suas chances de produção são, atualmente, mais limitadas do que se eles escrevessem arranjos semiprontos dos talentos medianos da Europa. Além disso, suas chances de serem entendidos, caso eles sejam produzidos, é bem pequena, porque nós julgamos tudo através de padrões europeus e não gostamos de admitir novos dos nossos (185).

Cowell explicita o problema que aflige toda música experimental, em especial, a *avant la lettre*. Ela, de forma geral, não é compreendida e é descartada sem maiores considerações ou análises apropriadas por não corresponderem aos parâmetros europeus da tradição, parâmetros estes aos quais as obras nunca se propuseram a corresponder. Ainda, ele denuncia a hipervalorização da imitação do estilo europeu e a presença de diretores europeus à frente das orquestras americanas que agiam como mantenedores desta tendência. Cowell escolhe três compositores para exemplificar: Charles Ives, Carl Ruggles e Roy Harris. Sobre Ives e Ruggles, ele basicamente repete, em outras palavras, o que foi dito no artigo *Who are the composers in America*. Mas há algumas menções adicionais: “O ambiente inicial de Charles

Ives era um pequeno vilarejo no sertão de Connecticut. Seu pai era músico, um músico experimental”. Ives utilizaria dos quartos de tom e das descolocações rítmicas dos cantos tradicionais e as incorporaria em sua música.

Não que isto seja tudo que há do seu estilo; ele tem precedido em muito um complexo desenvolvimento próprio, mas ele tem um fundamento nessas coisas, as quais são chave para a compreensão de sua música e do seu ponto de vista, o qual é tão diferente do atual ponto de vista europeu que ele é incompreendido por muitos. Sua liberalidade no uso de várias partes, harmonias abundantes, constantemente mudando ritmos e vários ritmos juntos, seu prazer por um estilo improvisatório, seus pedidos escritos para que os intérpretes de sua música usem seu julgamento ao tocar certas passagens, sua ânsia de que eles devessem adicionar algo ao espírito de sua música (como a música folclórica cresce); todas essas coisas foram incompreendidas pelos músicos em geral. Ele adora o espírito da liberdade, em oposição ao grande rigor da forma aplicado por homens como Schoenberg; ele acredita que o intérprete deve tocar a música de acordo com o sentimento do momento, ao menos em alguns lugares, e que a música irá crescer através disto; ao invés de concordar com a ideia de que uma maneira de se tocar deve ser decidida com antecedência e que, então, sempre será aderida pelo intérprete (185).

A descrição de Ives como um compositor experimental é clara, assim como o problema da compreensão desse formato. Ainda, podemos já ver a clara oposição do experimentalismo com a vanguarda através da oposição entre indeterminação e total controle dos materiais e a associação do caráter nacional e nativo à origem dos materiais utilizados pelo experimentalismo de Ives. Sobre Ruggles, Cowell menciona seu desenvolvimento, similar a um velho Debussy, mas que aos poucos havia encontrado sua própria identidade. “Ruggles tomou os padrões europeus de perfeição e os levou um passo melhor do qualquer um na Europa” (185). Roy Harris é apresentado como um jovem promissor que utilizava temas “quadrados”, que qualquer europeu descartaria como impossíveis de se desenvolver, e desenvolvia esses temas. “Mas Harris alcança um difícil feito de encontrar algo novo na maneira de manejar os tipos de harmonias e mudanças usualmente associadas a Franck e Brahms. Por esta razão, ele é considerado um conservador entre os modernos” (186). No entanto, Cowell diz que, embora algumas das harmonias de Harris sejam *old-fashioned*, existe ainda muito mais elementos na música que não dizem respeito à harmonia. “Isto se dá porque criamos uma visão estreitada à harmonia (*harmonic-minded*)” (186). Assim, Cowell comenta que ele mostra inúmeros novos elementos em expansão temática, melodia e forma, mas ainda o coloca como uma promessa futura, ainda em desenvolvimento.

Box 142. Folder 32. Nuevos Polifonistas Norteamericanos – Novos Polifonistas Norteamericanos. *Musicalia*. N.12. Pgs. (86-89). La Habana: julho-agosto, 1930.

O artigo trata de cinco novos compositores americanos, alguns ainda adolescentes. Wallinford Riegger, quem estaria compondo uma música atonal, mas com a fabricação de novas entidades

harmônicas funcionais. Riegger montava acordes de dez notas e os estabelecia um como tônica, e outro como dominante, e criava uma espécie de atonalismo funcional. John J. Becker, quem voltava a elementos dos coros renascentistas de Palestrina, mas acrescentando dissonâncias modernas. “Becker persegue um ideal de difícil realização – o aperfeiçoamento da antiga polifonia mediante o uso de harmonias e procedimentos melódicos de novo cunho” (87). Henry Brant, um jovem de dezesseis anos: “Uma vez examinada, sua obra, vemos que, de fato, não há nada de Stravinsky nem de ninguém. O trabalho mais interessante de Brant é um quarteto que pode ser executado por quaisquer quatro instrumentos, desde que tenham a extensão conveniente e que sua qualidade tonal ofereça algum contraste” (87-88). Cowell entende Brant como um compositor de grande originalidade e fecundidade de conceitos musicais. O uso da obra aberta pelo garoto pode ser a razão para que Cowell dedicasse a maior parte do artigo a ele. Dentre os compositores citados, Brant apresentava ser a melhor promessa americana em termos de experimentalismo. Vivian Fine, uma jovem de dezessete anos, quem compunha música atonal com uma tendência à repetição. E, por fim, Gerald Strang, dezenove anos, quem estava compondo música diatônica, mas usando princípios de inversão, retrogradação, etc., schoenberguianos, mas de uma maneira humorística.

Cowell conhecia todo o mundo composicional americano, mesmo os compositores jovens e iniciantes, tentando lançá-los e torná-los conhecidos mesmo em outros países. Apesar dos compositores serem apresentados em forma de promessa, através do destaque de Brant e de seu caráter experimental, naquele primeiro momento, isto justifica uma associação do experimentalismo ao nacionalismo como originalidade e independência europeia.

Box 142. Folder 34. Bericht aus Amerika. Amerikanische musik? – Relatório sobre a América. Música Americana?. *MELOS: Zeitschrift Fur Musik*. Ano 9. Vol. 8/9. Pgs (362-365). Agosto, 1930.

Cowell reafirma que a visão da Europa era que compositores americanos não existiam, e, se existiam, seria preciso apresentá-los à música europeia e que isso não demorasse muito tempo para ser feito. “A opinião que prevalece na Europa é que, se, de fato, existem compositores americanos – a Europa precisa ser introduzida a eles; mas não se espera na Europa que este conhecimento demore muito” (362). Cowell diz que as obras americanas encontraram pouco sucesso na Europa e isso acontecia porque os compositores americanos apenas imitavam o estilo europeu: “Isto se dá porque as obras americanas que vieram à Europa eram em sua maior parte moldadas por estilos europeus de ponta a ponta” (362). Ele cita Edward MacDowell como o primeiro a tentar realizar uma música americana de fato. No entanto, MacDowell estava errado em acreditar que a música americana seria representada apenas por algumas canções folclóricas de grupos indígenas do norte dos EUA, uma vez que os EUA seria uma nação de anglo saxões, apesar das inúmeras misturas de raças. Novamente, Cowell pontua que o jazz não deveria

ser o elemento característico da música americana: “O jazz é uma das linhas evolucionárias da música americana, mas, dificilmente, ele é mais importante do que uma série de outros caminhos que podem ser seguidos. Os Estados Unidos são, apesar de sua composição de VÁRIAS raças, basicamente, de origem anglo-saxônica” (363). Para Cowell, o jazz seria música negra e, assim como a Europa o reconheceu e o acolhera, os EUA também haviam feito o mesmo.

A base do jazz são as sincopações e os acentos rítmicos do negro; sua modernização e presente forma é o trabalho dos judeus – a maioria judeus nova-iorquinos de *Tin-Pan-Alley*. Jazz é música negra, vista através dos olhos desses judeus. O resto da América achou o jazz fascinante e o adotou, da mesma forma que a Europa o adotou agora. Mas o jazz não vem propriamente da América, apenas foi reconhecido por toda a América – o que faz toda a diferença (364).

De certa forma, o crescimento do jazz como produto musical representativo dos EUA representava uma ameaça para Cowell e para toda a música de concerto americana, e, em especial, à consolidação da prática experimental como genuína americana. Assim, a desassociação do jazz a essa oposição representa um ato político de proteção. Cowell segue dizendo que, essa modernização clássica da música negra, feita por Copland e Gershwin, foi influenciada pela ida dos mesmos a Paris e que a modernização da música negra ao jazz seria a obra dos grandes empresários judeus do ramo musical da *Broadway*. Ele aponta que as orquestras americanas haviam tocado todas as obras jazzísticas de Copland e Gershwin, mas nunca se dedicaram a “obras sérias” como Ives e Ruggles. “As orquestras sinfônicas tocaram as obras do pessoal do jazz, aquelas de Copland e Gershwin, por exemplo, mas as obras-primas mais sérias de um Ruggles ou de um Ives nunca foram interpretadas em concertos sinfônicos oficiais” (364). Cowell finaliza o artigo mencionando seus dois campeões experimentais, Ives e Ruggles, como compositores inovadores cujos trabalhos seriam dignos de análise e atenção internacional.

Seria de algum interesse olhar separadamente para as obras de um número de compositores e descobrir quais são as inovações que eles desenvolveram. Acredito que as suas obras forneçam evidências convincentes em dois aspectos, ambos em termos de expressividade musical e de importância do material musical descoberto nelas, que os Estados Unidos têm produzido compositores que são dignos de atenção internacional (364).

Cowell realiza não apenas um ataque à ascensão do jazz como música americana, como apresenta a sua posição de qual deveria ser a música associada à nação americana. Ives e Ruggles seriam os representantes dessa música genuína, esta música de caráter experimental, independente da tradição europeia de composição, a qual ele faz questão de propagar e divulgar em âmbito internacional.

Box 142. Folder 35. Bericht aus Amerika: Teil II – Relatório sobre a América: Parte II.
MELOS: Zeitschrift für Musik. Ano 9. Vol. 10. Pgs. (417-420). Outubro, 1930.

Cowell abre a segunda parte focando nas duas figuras mais importantes da música americana, a julgar pela qualidade analisável das obras e não pelo sucesso público. “Na América, as duas figuras mais importantes em composição são (se julgarmos não de acordo com a opinião pública, mas de acordo com a qualidade analisável de suas realizações) Charles Ives e Carl Ruggles” (417). Cowell prossegue explicando que a diferença básica entre os dois está no fato de que Ruggles buscava sempre a perfeição e “ai” do intérprete que ousasse alterar qualquer elemento de sua música, enquanto Ives colocaria em suas obras um espírito de liberdade e que a notação de sua peça seria apenas uma das várias possibilidades, encorajando o intérprete a sempre acrescentar algo. Cowell prossegue dando uma pequena biografia e descrição sumária da música dos dois compositores apenas repetindo informações ditas em seus artigos anteriores. Há, porém, um detalhe importante sobre Ives, ele menciona que o mesmo sempre foi bastante interessado nas práticas experimentais do pai e que, quando Ives estudou música em Yale, esteve em constante conflito com seus professores:

Seu pai era um músico que possuía um raro desejo por experimentar e suas várias investigações insólitas eram uma fonte de grande interesse ao seu filho. O garoto Ives também recebeu impressões duradouras da música da banda da cidade, da música de dança rural, da música da igreja. Mais tarde, ele estudou música em Yale, mas sempre teve discussões com seus professores e o espírito da música de cidade pequena de Connecticut foi realmente seu terreno fértil e sua escola (419).

Cowell comenta sobre a questão rítmica de Ives e da inspiração em músicas das igrejas. Cowell apresenta Ives como um pioneiro que, para expressar seus sentimentos insólitos, escreveu harmonias estranhas, usou o jazz em sua música, tudo antes mesmo de uma ideia de ultramodernismo existir.

Desde o primeiro momento, Ives escreveu por um desejo de expressar seus sentimentos; e ele sempre teve sentimentos insólitos. Então, o material musical teve de ser encontrado para fazer justiça a sentimentos tão estranhos. Esta é a razão pela qual ele – em uma época em que ninguém sabia nada sobre ultramodernismo – usou essas estranhas harmonias que foram, enquanto isso, atribuídas ao ultramodernismo. Muito antes de outros círculos pensarem no uso do *ragtime* e do jazz na música séria, Ives os usou em suas obras (419).

Esse comentário de Cowell é relevante no contexto alemão, o qual atribuía a questão da atonalidade a Schoenberg, enquanto Ives seria uma forma de predecessor a isto. Cowell insiste e estende seus comentários sobre Ives e sua indeterminação: que o mesmo daria instruções para os músicos mudarem passagens, de acordo com seus sentimentos, e menciona uma das peças orquestrais de Ives para duas orquestras que tocam materiais diferentes e independentes uma da outra, sem tentar unificar. “Em uma de suas obras orquestrais, Ives escreve para duas orquestras que tocam simultaneamente, mas completamente independente uma da outra; elas nem ao menos tentam ficar juntas. Uma pode ter terminado enquanto a outra ainda tem alguns compassos para tocar – uma relação exata entre as duas

não é importante” (420). Desta forma, Cowell traz à luz a obra experimental de Ives, desta vez para o conhecimento europeu, no berço da tradição, a Alemanha. O artigo foi traduzido por Hanns Gutman para o alemão. Apesar dessa segunda parte, não focar em um aspecto específico, uma vez que ela complementa o argumento da primeira parte, classificaremos ela como parte do argumento nacionalista de Ives e seu experimentalismo.

Box 143. Folder 1. Bericht aus Amerika: Die Kleineren Komponisten – Relato sobre a América: Os Compositores Menores. *Melos*. Pgs. (526-529). Dezembro, 1930.

O próprio nome deste artigo já é um pouco categórico. De fato, Cowell reafirma a posição de Ives e Ruggles como os dois grandes compositores americanos. Ele abre o artigo falando dos líderes do grupo de compositores judeus que usariam jazz em suas peças. Cabe questionar a insistência em caracterizar certos compositores como judeus, algo que Cowell não faz em outros artigos – talvez alguma modificação do editor alemão? Sobre Gershwin, Cowell faz suas típicas críticas, um bom compositor de jazz, “mas sempre que ele tenta escrever música séria com base no jazz, se revelava que ele não tinha ideia do que é música ‘boa’” (526). Seu estilo seria uma fusão de Macdowell com as rapsódias húngaras de Liszt e ele removeria o ritmo do jazz e o harmonizaria com acordes de nona sem sal com insípidas modulações, criando um jazz “aguado” e “como música clássica, muito pobremente trabalhado para justificar uma contemplação séria” (526). Gruenberg é descrito como um hábil músico que domina muito bem a técnica europeia de composição e que sempre acrescentava elementos de humor em sua música, diferenciando-o das tentativas europeias de aventura no jazz. Quase que como uma simples tradução de artigos passados, Cowell descreve Copland como um compositor com vários talentos e que compõe em vários estilos, mas que seu *Jazz Concerto* seria sua melhor peça e que, diferente de Gershwin, ele havia compreendido que a solução não era tentar domesticar o jazz, mas fazer algo ainda mais “*jazzier*” que o próprio jazz. Para isso, Copland teria analisado, mais do que qualquer um, os elementos constituintes do jazz, suas melodias e ritmos cruzados. Cowell menciona que Copland, em seu movimento lento, realizou o experimento de desacelerar os ritmos do jazz: “essa ideia pode ser significativa em uma outra instância, mas a harmonização francesa toma muito do poderoso efeito dessa sentença” (527).

Adolph Weiss, discípulo de Schoenberg, que estaria procurando uma nova combinação, através do senso comum do sentimento musical, criar um estilo agradável e de fácil escuta, mas ainda incorporando o método dodecafônico. Ele descreve Ruth Crawford como tendo tido uma boa educação musical, a melhor compositora mulher que conheceu e que sua obra era original e em melhor estilo, sem a intenção de parecer masculino [há muitas associações da música moderna à virilidade ou masculinidade nos textos dessa época]. Ela teria um sentimento feminino em suas peças e qualquer um poderia aplicar os mesmos padrões de exigência que se aplicariam a um homem. A originalidade estaria no fato de que ela havia encontrado uma paleta de acordes que seriam bem diferentes daqueles comuns entre as modas

modernistas. Sobre Antheil, apesar de estar em alemão, aparentemente Cowell utilizou o mesmo texto de “*Who are the composers in America*” descrevendo-o como um produto de propaganda, cuja música não tem nada de originalidade e que, apesar do talento, ele estaria apenas se deixando levar pelo esnobismo das modas parisienses ao invés de desenvolver um estilo próprio. Sobre Virgil Thomson, George Harris, Eichheim e Blitzstein, Cowell apenas repete o conteúdo. Em reavaliação, *Who are the composers in America*, provavelmente, foi o rascunho ou a versão pré-edição, para essa série de quatro artigos publicados na Alemanha. O caráter de repetição que encontramos ao longo dos artigos de Cowell é explicado pelo fato de que eles agiam como uma propaganda dos seus ideais. Estabelecendo determinados compositores como bons e originais, os experimentais, e criticando aquelas que compunham música partindo de princípios europeus, estrangeiros ou por clichés nacionalistas ruins, Cowell consolida sua associação do experimental ao nacional.

Box 143. Folder 2. Music – Música. *American Annual*. Pgs. (513-515). 1931.

Cowell descreve o ano de 1930 como sendo muito mais rico musicalmente que o ano de 1929. Ele destaca como fator mais importante do ano a aparição de três jovens compositores, os mesmos mencionados em seu artigo *nuevos polifonistas americanos*, que prometiam continuar significantes na música americana: Henry Brant, “Suas obras foram reconhecidas pelos ouvintes por possuírem riqueza sentimental, vivacidade e técnica” (513); Vivian Fine “mostrou infinita variedade na prolongada melodia” (513); Gerald Strang utilizava de retrógrados e técnicas revividas por Schoenberg, “mas de tal nova maneira e com intervalos tão diferentes que suas obras soam surpreendentemente únicas” (513). Para Cowell, um dos maiores problemas do ano foi que eles tiveram inúmeras peças de grande porte produzidas por americanos, como as peças orquestrais de Rudhyar, *Portals* de Ruggles, *New England Suite* de Ives, *Arcane* de Varèse, e todas foram selecionadas, pelo comitê americano, para o Festival Anual Europeu, em Liège. No entanto, “infelizmente, apesar da grande proporção de trabalho preparatório feito pelo comitê de seleção americano, o comitê final europeu escolheu para interpretar no Festival de Liège a obra mais insignificante oferecida a eles, a *Symphonietta* de Wagenaar” (513). O comitê europeu, como de praxe, apenas escolheu a obra mais similar aos princípios europeus de composição, gerando a indignação de Cowell que buscava uma forma de propagar os compositores experimentais como representativos dos EUA. Cowell menciona a estreia com *ballet* da Sagração da Primavera e de *Glückliche Hand* de Schoenberg. Sobre a estreia do quarteto de Leo Ornstein, quem passou a apenas imitar os europeus: “O Quarteto de Cordas de Leo Ornstein se arrastou infinitamente, em um estilo desbotado, vergonhoso para um homem que um dia foi um fator vital para a música deste país” (514). As canções de Ruth Crawford teriam sido as melhores que ele ouvira aquele ano. Sobre quartetos de cordas, Cowell menciona o quarteto de Weiss como o melhor do ano, o de Crawford como sendo menos interessante que suas canções e o de Delaney: “O de Delaney era fraco. Ele tem talento, mas ele permitiu que seu

estilo fosse diluído pela influência francesa” (514). Cowell menciona o concerto da *New Music Society*, regido por Pedro Sanjuan, assunto de outro de seus artigos. Um breve comentário sobre a nova ópera *Transatlantique* de Antheil, sobre a qual Cowell se exime de fazer comentários, pois não assistiu e os comentários dos críticos europeus não seriam confiáveis para se julgar, pois todos falavam mal, mas isso poderia significar qualquer coisa, e que, talvez, “sua música tenha ganhado seriedade e comece a refletir algo do seu talento genuíno” (514). Cowell menciona a estreia da ópera *Von heute auf morgen*, de Schoenberg, e de um quarteto de Bartók, além da estreia do Bolero de Ravel que se tornou a moda pelas orquestras do país naquele ano, uma música viva, porém trivial “e a orquestração é apenas correta” (514). Ele também cita a obra *Machine Music*, de Mossolow, como o melhor trabalho já produzido pela Rússia Soviética. Ele mantém as críticas a Toscanini, quem levou a filarmônica de Nova York, regida por um europeu e composta de músicos europeus, para a Europa a fim de tocar música europeia: “A única participação da América nisto foi em comprar os serviços dos músicos, trazendo-os à América através de persuasão financeira” (514). Sobre a viagem do regente Henry Hadley para a *Tokyo Symphony*: “Ele não cometeu o erro de não apresentar obras americanas, mas interpretou apenas obras que são em um estilo fraco de diluição de modelos europeus de segunda classe do século passado” (514). Sobre a ópera de Hamilton Forest, *Camille*, “A música assume o estilo de Debussy e é sem originalidade” (515). No mais, Cowell apenas comenta sobre a criação de um grupo para pesquisas em Ciência Musical e a adição de cursos de música em diversas universidades do país graças ao trabalho de Mrs. J. Ottoway. A propaganda antagônica ao estilo europeu de Cowell continua. Neste artigo, podemos ver um amplo exemplo de como Cowell desqualifica tudo que provém da Europa ou utiliza técnicas, imita ou se assemelha a estilos europeus, ao mesmo tempo em que engrandece tudo que seja independente dos mecanismos da tradição, o propriamente experimental, e a necessidade de enquadrá-lo como o verdadeiro produto americano.

Box 143. Folder 6. What Constitutes Modern Music – O Que Constitui Música Moderna.

The Daily Carmelite: Carmel-by-the-sea. Vol. IV. N. 23-4. Pgs. (1). 28 de julho, 1931.

Esta é uma breve carta de Cowell enviada ao jornal para realizar alguns esclarecimentos sobre o tipo de música que estava sendo tocada como moderna em algumas regiões do país. Ele descreve que aquela música vaga, de devaneios sentimentais, voluptuosa demais, que não chega a lugar nenhum e que, frequentemente, era apresentada como moderna, não satisfazia o público que reclamava: “‘Se isso é música moderna’, eu ouço sempre, ‘então eu não gosto de música moderna’” (1). Então, Cowell decide que é preciso dar uma melhor definição para o termo música moderna, pois os próprios compositores modernos eram os mais contrários a esse tipo de música tocada por organizações convencionais para representar a música contemporânea, que difamava a qualidade de suas próprias obras dentro do estilo. “Música, à qual possa ser dada genuinamente o título de música moderna, através do uso geralmente aceito pelo termo, deve conter elementos de frescor, de natividade. Ela deve também ter alguma afinidade

emocional com a presente era, não deve ser um retrocesso” (1). Assim, essas peças contendo harmonia convencional como base, colocando algumas semi-dissonâncias para efeito e fervilhando um estilo meio vitoriano não poderiam ser classificadas como modernas. “Tais obras arruinam a reputação do modernismo, em virtude de sua reação negativa muito forte, a qual induz ouvintes inteligentes, que, algumas vezes, por não saberem, acreditam que elas são a representação do modernismo em música” (1). Os representantes apontados por Cowell dessa

“música pseudo-moderna” seriam “Respiggi, van Dieren, Pizzetti, Cyril Scott, etc” [...] O espírito e o conteúdo dessa música moderna semifusa [pequena, *hemi-demi-semi-modern*], sendo um retrocesso, ela pode ser entendida até certo ponto por esses intérpretes e, embora eles não aprovem totalmente, eles estão dispostos a dar uma chance a elas [...] Vamos todos ser cautelosos e não sermos mais enganados por esse tipo de coisa” (1).

Basicamente, Cowell avisa para que o público tome cuidado com estéticas de caráter *Kitsch* ou neoclássicas e qualquer obra que significasse um retrocesso artístico, i.e., um retorno às técnicas tradicionais de composição, harmonias convencionais etc. O aspecto indígena/nativo, mencionado por Cowell, é um dos destaques para a sua concepção de modernidade que, neste ponto, já está muito mais ligada ao experimentalismo do que à vanguarda, a qual, apesar de não estar retrocedendo ao passado e sim expandindo a tradição, não possui o aspecto nativo americano, justamente por ser o *continuum* da tradição. Aos poucos, a visão e defesa de Cowell por uma música moderna que não tenha um caráter europeu e sim um caráter nativo vai aumentando. O experimentalismo se associa a um nacionalismo radical.

Box 143. Folder 7. Bericht aus Amerika: Die Eingewanderten (Die “Radikalen” in Amerika) – Relato Sobre a América: Os Imigrantes (Os Radicais na América). *MELOS: Zeitschrift Für Musik*. Ano 10. Vol. 8/9. Pgs. (275-277). Agosto-setembro, 1931.

Esta quarta e última parte trata sobre os compositores naturalizados americanos. Novamente, os mesmos compositores de “*Who Are the Composers in America*”: Varèse, Salzedo, Rudhyar, Slonimsky, Weishauss e Ornstein. Cowell menciona como imigrantes puderam iniciar seu trabalho de renovação do material musical nos Estados Unidos e que foi justamente este estímulo espiritual que os levou a emigrar. “Se alguns deles foram capazes de renovar o material musical justamente aqui ao curso de sua atividade composicional, então, isto pode advir do mesmo estímulo espiritual que os fizeram emigrar” (275). Para Cowell, este grupo, “embora tenham origem Europeia, trabalhou no trabalho de rejuvenescimento americano” (275).

Cowell descreve Ornstein como um dos primeiros ultramodernos que usava dissonâncias e uma nova harmonia quando ninguém mais fazia, exceto Schoenberg e Stravinsky, “mas, desses dois, o estilo

de Ornstein se difere fortemente” (275). A especialidade de Ornstein seria seu completo desinteresse em forma e o uso de “estúpidos” obstinatos por horas. Entretanto, Ornstein havia mostrado um caminho que outros seguiram melhor do que ele. Ele se afundou cada vez mais como um imitador até que desapareceu completamente da cena musical e as pessoas passassem a se referir a ele como alguém que já estivesse morto (275).

Varèse teria composto suas melhores obras na América. “Seu estilo é bastante original, desenvolvido com base em sua própria técnica; e é mais vitriólico do que qualquer música que alguém possa imaginar” (275) [vitriólico = repleto de críticas amargas ou maliciosas]. Seu interesse estaria na instrumentação e ele havia realizado estudos nos mais remotos sons de cada instrumentos “rangidos, gemidos, estridentes e outros sons que são comumente considerados não-musicais e pouco conhecidos” (275). Varèse havia expandido a percussão orquestral, fazendo com que ela fosse várias vezes o grupo principal, e explorado “ácidas desarmonias e sons mordentes que davam um caráter de talento peculiar” (275).

Rudhyar teria construído seu próprio sistema harmônico baseado na sobreposição de quintas e dificilmente alguém encontraria traços do estilo francês em suas obras (276).

Slonimsky estaria reinventando a aplicação de consonâncias através da politonalidade; Weisshaus ainda não seria americano e seu estilo abstrato de partir do mais simples elemento possível também não seria americano, mais próximo do estilo da Bauhaus, mas ele tinha talento; Carlos Salzedo teria descoberto inúmeras novas possibilidades e timbres para a harpa em suas composições, mas seu estilo era de um moderno francês (276). Por fim, Ernst Bloch, sobre o qual, Cowell diz ser difícil encontrar elementos originais e que ele compunha melodias judaicas em um estilo pós-wagneriano completamente germânico em seu conteúdo. Não haveria nada mais não americano do que seu poema sinfônico “*America*” (276-277).

O discurso de Cowell, claramente favorece aqueles que não estão seguindo os parâmetros Europeus, além de fornecer um status de americano legítimo àqueles que seguem uma estética experimental e reforçar o país de origem daqueles que seguem parâmetros neoclássicos ou de vanguarda. “Como você pode ver a partir deste esboço, alguns de nossos compositores encontraram novos métodos e um novo material, outros retornam aos estilos europeus, mas eles trilham novos caminhos” (277).

Box 143. Folder 8. **The Development of Modern Music: American Composers** – O Desenvolvimento da Música Moderna: Compositores Americanos. *Proceedings of The Ohio State Educational Conference, Eleventh Annual Session*. Pgs. (375-379).

Cowell, talvez por estar se comunicando a um público genericamente leigo musicalmente, inicia comentando sobre os novos materiais apresentados pela música moderna e como ela tem tido uma reputação dúbia, recebida com dúvida pelos músicos conservadores, mas que aos poucos todas as grandes

orquestras e virtuosos estariam incorporando-a em seus repertórios. [Isto soa um pouco contraditório com os outros artigos onde ele reclama exclusivamente do contrário, talvez, por se tratar de um público de não músicos, Cowell tenha querido dar um caráter propagandístico a fim de convencê-los de seu ideal]. Cowell narra a história do desenvolvimento harmônico de forma similar ao seu primeiro artigo, na qual intervalos que eram considerados dissonantes em uma época passam a ser consonantes e novas dissonâncias aparecem e assim por diante até termos músicas regidas por dissonâncias ou politonalidade. Cowell apresenta uma descrição da música moderna através da vanguarda. Isto pode ser pela propaganda e uma maneira de convencer o público leigo dessa conferência, uma vez que o exemplo da vanguarda não só seria de mais fácil compreensão, mas ajudaria a justificar a ideia de uma continuidade e não de estranheza. Ainda que Cowell valorizasse mais a música de caráter experimental, ele, frequentemente, advogava por toda a música moderna e progressiva, fosse ela de vanguarda ou experimental, uma vez que ambas se beneficiariam com o sucesso da outra.

“Modernistas, então, não são compositores que romperam com os clássicos e tentam jogar fora todos os conceitos antigos da música. Eles carregam o mesmo tipo de progresso que sempre existiu através da história da música, utilizando todos os materiais clássicos, mas adicionando materiais deles mesmos” (376-377).

Na segunda palestra, Cowell menciona que é raro ter a oportunidade de ouvir grandes peças de compositores americanos: “Isto é bastante natural, porque as oportunidades de se ouvir obras americanas importantes são infrequentes” (377). Isto pode significar que ele contradiz a informação inicial da primeira palestra de que a música moderna tem sido tocada com frequência: “Agora, nós vemos que a música moderna é tocada por quase todas as principais orquestras e virtuosos e está dando cada vez mais prazer genuíno aos amantes da música conformes eles se acostumam à ela” (375) ou, o que é mais provável, que simplesmente está claro uma oposição entre grandes compositores americanos, experimentais, e o genérico artigo inicial sobre uma música moderna, referente à vanguarda. Cowell cita pesquisa de Daniel Gregory Mason, já mencionada em outro artigo, da Columbia University, de que apenas 2% do repertório tocado nos EUA são de obras americanas, dentre as quais, a maior parte pertence a compositores estrangeiros e naturalizados que compõe em estilo Europeu: “Dos dois por cento que têm sido interpretados, muitos são de estrangeiros que se tornaram cidadãos americanos, mas que são muito europeus em seu estilo musical. É, portanto, inquestionável que o nosso conceito de música nativa americana é nebuloso” (377). Para Cowell, o compositor americano do século XIX teria aceitado os padrões Europeus sem se questionar, resultando em ninguém ter produzido uma música verdadeiramente americana neste período. Edward MacDowell teria sido o primeiro a tentar, mas apesar dos títulos evocativos americanos, seu estilo ainda era europeu, bastante similar ao de Wagner e Grieg. Outro erro foram os compositores que tentaram copiar a música dos negros americanos e dos índios, mas eles destituíam dessas músicas seus aspectos característicos, desnaturalizando-as e as tratando com harmonias e ritmos europeus.

Portanto, de acordo com Cowell, o primeiro compositor a ter sucesso, em produzir uma música nativa, foi Charles Ives.

Na música de Ives, todas as pequenas coisas que fazem a música nativa americana diferente daquela de qualquer outra terra são enfatizadas ao invés de removidas e fizeram a base para grandes obras sinfônicas e outras obras. Ives desenvolveu os ritmos cruzados, novas harmonias, poliharmonias, ritmos de jazz com completa independência e os usou em sua música tão cedo quanto 1897, muito antes de eles serem usados pelas pessoas que comumente são creditadas por sua invenção (378).

Outro compositor seria Carl Ruggles, quem não teria se fundamentado na música popular, mas criado seu próprio estilo: “é um estilo autoconstruído, muito bem costurado, em estilo muito polifônico no qual cada nota é escrutinizada com o maior dos cuidados antes de ter sua entrada permitida na composição” (378).

Cowell segue dizendo que, na Europa, pensavam que a música americana era apenas o jazz, mas que isso não seria verdade. A verdadeira música americana seria a de Ives e Ruggles, apesar do jazz ser mais conhecido. Aqui, Cowell muda sua opinião sobre o jazz. Ele passa a não mais considerá-lo um produto de negros importado e aceito nos EUA e passa a assumir o jazz como parte da música americana. “Jazz, entretanto, embora não seja um produto Anglo-Saxão, é sem dúvidas americano” (378). Mais uma vez, ele menciona Copland como tendo tido sucesso em fazer um jazz mais *jazzier* que o próprio jazz e que Gershwin foi incapaz de ter sucesso por remover os elementos que caracterizam o jazz.

Cowell estabelece a divisão entre duas correntes de compositores nos EUA. “Aqueles que veem a música como algo com o propósito de entretenimento e aqueles que a veem como um meio para a expressão das maiores profundezas do sentimento” (379). O primeiro grupo seria composto por “homens que estudaram pela maior parte em Paris e se tornaram distintamente influenciados por certas modas filosóficas francesas” e o segundo por “homens que estudaram na América e, que, embora mais crus em técnica que os outros, estariam construindo um estilo distinto fundado nos sentimentos e tradições deste país” (379). Nesta citação, Cowell, claramente, realiza a associação de um experimentalismo ao nacional legítimo, além de tornar claro sua associação de Copland e Gershwin, compositores que estudaram na França, a uma música de entretenimento e, implicitamente, menor.

Além desses dois grupos, Cowell cita compositores como Taylor, Cadman e Carpenter, “que são americanos, mas que não fazem nenhuma tentativa em criar um estilo americano distinto” (379). “Ninguém pode criar uma ópera americana ao misturar Wagner, Puccini e um pouco de água com açúcar” (379), atacando novamente os imitadores da técnica e do estilo europeu. Por fim, Cowell pensa que “é para se esperar, portanto, que nossas principais organizações musicais possam ser persuadidas a empreender a apresentação de algumas das mais distintas obras dos compositores americanos mais verdadeiramente nativos, agora, tão raramente ouvidos” (379). Como é improvável que ele tenha se

contradito na palestra do dia seguinte, parece mais plausível entender que no primeiro artigo, ele está se referindo à música moderna, como a música de vanguarda, fundada na expansão da tradição europeia e, esta sim, estava sendo tocada pelas orquestras, em contrapartida à música americana, nativa, sem fundamentos europeus, experimental, que ainda não encontrava seu espaço no repertório – tornando a chamada à persuasão das orquestras a se engajarem com este repertório frente ao público comum e de possíveis financiadores um forte ato de propaganda.

Box 143. Folder 12. *Music* – Música. *American Annual*. Pgs. (485-488). 1932.

Neste resumo do ano de 1931, Cowell destaca três grandes pontos de relevância. O primeiro, “relacionado à composição, é uma tendência a simplificar os materiais usados” (485). Ele menciona que críticos e músicos conservadores começaram a aplicar um novo truque: “dizer que esse tipo de música é antiquado, que era apenas uma moda que morreu e que a última moda é voltar para a era anterior, cortar de vez a modernidade” (485). Essa ideia talvez não tivesse tido tanto sucesso e se espalhado, não fosse Stravinsky ter se voltado ao neoclassicismo:

Minha crença é que ele percebeu que seu grande sucesso o trouxe muitas obrigações sociais e isto tomou uma grande quantidade de tempo, logo, ele foi levado a uma escrita de uma música preguiçosa que não demanda uma grande quantidade de tempo ou de pensamento. Escrever uma música imitativa do estilo clássico é brincadeira de criança para qualquer um que tenha o seu talento [...] A capitulação de Stravinsky foi o primeiro importante sucesso dos *standpatters* [pessoas que se negam a considerar ou aceitar mudanças] contra o progresso musical (485).

O segundo compositor responsável seria Kurt Weill, quem “invadiu círculos de sofisticação musical com a ideia de que o mais novo na música era a ‘*gebrauchsmusik*’, que é, música que pode ser usada por qualquer um e a qual tem um apelo imediato. (485). Cowell descreve a ópera dos três vinténs como uma obra medíocre, a qual foi espalhada por vários círculos pelo discurso de Weill de que ela representaria a nova grande ideia na música. “A ideia da música para o uso cotidiano não é errada em si mesma – mas é o empreendimento desta ideia *à la* Weill que é tão angustiante” (485). A terceira influência, já tão mencionada em outros artigos, seria o caso da União soviética. Cowell menciona que os russos tiveram uma ideia similar, “música, a fim de expressar o comunismo, deve ser apta a ser usada e apreciada de uma vez só por todas as pessoas” (485). Ele menciona apenas um pequeno grupo de compositores que representariam um traço de esperança em uma direção diferente da ausência de vida musical na URSS: Mossolov, Eisler, Weisshaus e Ferenc Szabo. A tendência para voltar atrás parecia ser a moda daqueles dias.

A mais nova obra de Stravinsky, um concerto para violino e orquestra, é como a composição mais fraca de Carl Maria von Weber, com algumas notas erradas e nenhuma técnica [...] O

novo oratório de Hindemith, *‘Die Unaufhörliche’*, extirpa a maioria da dissonância e deixa apenas um Bach mal composto com algumas mudanças de tonalidade inesperadas e algum resíduo de dissonância que soa fora de lugar, pois a estrutura geral é de consonância (486).

A partir dessas duas críticas, fica claro o desprezo de Cowell pela estética neoclássica.

O segundo grande ponto seria “A súbita onda de interesse na música americana na Europa e suas várias realizações lá” (485). Cowell relata que, até 1931, nunca havia acontecido um concerto relevante de música americana na Europa, mas que a PAAC, associação em que ele era um dos líderes, invadiu a Europa com essa música.

Na primavera de 1931, a *Pan American Association of Composers* decidiu invadir a Europa com música americana, selecionando com cuidado obras que tivessem elementos de originalidade e seria, portanto, esperado que elas fossem de interesse à Europa [...]. O teor das críticas foi que aqui é um novo mundo da música com tendências desconhecidas pela Europa; que a América realmente provou que tinha algo a dizer artisticamente; que a música da América é fresca e jubilante, enquanto a Europa tem envelhecido; que o novo lado, o sentimento americano, foi revelado; que a América, originalmente descoberta por Cristóvão Colombo, tivera sido descoberta novamente por Slonimsky (486).

Esse resumo das críticas mostram o caráter experimental, com tendências desconhecidas pela tradição europeia, e o caráter nacional, como música americana, das obras descritas. Outra indicação do fortalecimento do interesse pela música americana, por parte da Europa, foi a busca de editoras, como a *Eschig* e a *Universal*, para publicar as peças dos compositores americanos. No entanto, enquanto a música americana contava com certo “sucesso” na Europa, nos Estados Unidos, “as composições americanas se saíram mal em casa” (486). Dentre elas, a obra mais importante americana apresentada teria sido a *New England Suite* [*Three Places in New England*], de Charles Ives: “Essa é uma combinação maestral de todos os melhores recursos conhecidos pela música contemporânea com um apelo emocional pungente; uma composição prestes a crescer na estima do público e se tornar um clássico” (486). Outros concertos tiveram tocadas a *Chamber Symphony*, de Weiss, e *Three Cannons*, de W. Riegger: “Estes concertos, parte das atividades da nova organização da *New School*, que começa em janeiro, apresentaram três noites orquestrais de música nova e vários outros concertos experimentais” (487). Aqui vemos o uso de experimental em seu formato tradicional novamente utilizado. Concertos de música nova são utilizados para se referir à música de vanguarda, dodecafônica, de Weiss e Riegger em contraste à música dos experimentais.

Sobre espetáculos gerais, Cowell menciona ao menos dois de grande importância: A estreia de *Wozzeck*: “A música é cheia de fogo e de talento nativo, embora falte um pouco de refinamento. É a primeira ópera de música moderna. Seu sucesso genuíno e instantâneo foi notável. Trens especiais vieram de Boston, Nova Iorque, Chicago e Washington para a primeira apresentação na Filadélfia e um público musical representativo estava presente” (487). *Wozzeck* não é a primeira ópera moderna, temos *Erwartung*,

entre outras, no entanto, cabe questionar se é desconhecimento de Cowell ou atributo de valor, a primeira ópera de fato. Cowell ataca novamente Stravinsky e a estética neoclássica: “A realização de ‘*Oedipus Rex*’, de Stravinsky, foi dada no *Metropolitan Opera House*, durante a primavera. Stokowski regendo. A música para mim é irrelevante; a montagem meramente enfatizou sua falta de interesse” (487).

Cowell demonstra conhecimento sobre os desenvolvimentos da “música elétrica”, a criação do Trautonium, que seria uma melhora do Theremin vox, (não mais chamado de *Ether Organ*), e da Exposição Colonial em Paris, que apresentou música e instrumentos tradicionais javaneses, balineses, da Indochina e da África.

Por fim o terceiro ponto: “A terceira tendência se relaciona ao mercado da música e vai em direção de fusões e combinações” (485), esta se refere à união entre os administradores de concertos e as corporações de rádio. O resultado disso é que, a partir daquele momento, artistas menores teriam menos oportunidades e artistas que traziam dinheiro às bilheterias seriam privilegiados.

Portanto, vários artistas pouco conhecidos e de extraordinárias realizações foram jogados ao desemprego pelas fusões ou, embora seus nomes estejam retidos na lista, nenhum esforço é feito para encontrar compromissos para eles [...] Em todo o caso, sob as condições presentes, concertos de artistas bem conhecidos, em sua maior parte, são totalmente padronizados e comercializados [...] Desta forma, acontece que vários concertos se tornaram uma tão “música enlatada” quanto as gravações de gramofone” (487-488).

Cowell não comenta mais, mas este é um dado alarmante para toda tentativa de expansão da música nova que havia se iniciado e representava um alerta. Os outros pontos demonstram a atitude anti-neoclássica de Cowell e a promoção da música americana como sinônimo de música experimental, sendo Ives o destaque maior da representatividade americana para o exterior.

Box 143. Folder 13. Charles Louis Seeger Jr – Charles Louis Seeger Jr. *The fortnightly*. Vol.1 N. 10. Pgs. (5-7).15 de janeiro, 1932.

Este artigo é uma propaganda de Seeger como um dos grandes pioneiros intelectuais da música. Mais pela sua prática estética e musicológica e didática do que pela sua prática como compositor. “Charles Louis Seeger Jr. é o maior explorador musical no campo intelectual que a América já produziu; O maior musicólogo experimental” (5). Cowell menciona que Seeger sempre entregaria de mão beijada suas ideias estéticas e composicionais em círculos musicais como forma de provocação e desafio a outros músicos que, após um tempo, espalhariam essas ideias mundo afora e alguém sempre aparecia com uma nova composição seguindo o princípio, primeiramente idealizado por Seeger, mas tomando o crédito para si.

Enquanto Seeger desenvolveu alguns de suas descobertas por si mesmo, sua maior importância está em sua influência sutil que ele teve ao sugerir ambos, um novo ponto de vista musical e

também usos específicos em composição para outros. Muitos poucos compositores modernos, seja na América ou fora, são totalmente não influenciados por ele; entretanto, a maioria daqueles que usam ideias obtidas dele não conhecem o seu nome e acreditam que eles mesmos originaram essas ideias, tão delicado é a forma com que ele trabalha! (5).

Sobre as próprias composições de Seeger, Cowell menciona que ele não tem tantas, “mas o que ele produziu é de toda a importância na história do desenvolvimento nativo na América. Do ponto de vista da precedência, deve-se conceder a ele a posição de ser o segundo, em questão de data, a criar obras que são genuinamente dissonantes do começo ao fim e que, em outros respeito, são completamente experimentais” (5-6). O primeiro, claro, seria Charles Ives. Cowell já usa, ao menos ocasionalmente, o termo experimental da forma que conhecemos hoje, o mero desenvolvimento harmônico das alturas para dissonâncias se apresenta separado dos aspectos completamente experimentais da obra de Seeger e, novamente, vemos o experimentalismo conectado à ideia de um indigenismo/natividade americano(a), uma música puramente nacional. Isto é reforçado pelo modo como Cowell segue o discurso: “Eu não tenho conhecimento de ninguém antes de Seeger, por volta de 1912, quem rompeu com o estilo imitativo de suas primeiras canções e começou uma série de experimentos nervosos que resultaram em sua música *Parthenia* para duas produções públicas no *Greek Theatre*, em Berkeley” (6). Cowell continua a rechaçar o estilo imitativo europeu.

Sobre os aspectos estéticos e musicológicos de Seeger e sua posição de divinação do futuro estético, Cowell menciona que ele soube que Schoenberg e Stravinsky seriam os dois grandes nomes da composição ocidental antes de todos e previu que Stravinsky ganharia o apelo público enquanto Schoenberg seria relegado aos músicos intelectuais. Seeger sabia que *Pierrot Lunaire* causaria uma tendência a uma música menos expressionista e mais enxuta. Que, quando Debussy estava no auge, Seeger teria alertado do seu fim estético próximo e o impressionismo teria desaparecido por completo tempos depois; Seeger teria sugerido um retorno ao contraponto e, logo, puderam ver Hindemith e Schoenberg incorporando princípios de contraponto em suas obras. Seeger teria previsto a emancipação das dissonâncias em um tempo em que elas ainda eram consideradas inestéticas. Ele também havia apontado muito antes as similaridades e correspondências da música moderna com a música antiga. “Hoje, quase todos os modernistas desenvolveram um interesse na música muito antiga e a relação entre o muito antigo e o muito novo é reconhecida” (7). Seeger também teria defendido uma música intelectual quando a música só tinha valor se ela não tivesse nenhuma conexão com o intelecto.

Por fim, o último pioneirismo de Seeger seria seu interesse por musicologia: “Seeger sempre advogou por um interesse na ‘musicologia’, ou o estudo de todas as coisas pertencentes à música cientificamente. Sua última atividade foi a edição de uma nova edição do *The American Library of Musicology*. Quanto tempo irá levar até que o público musical letárgico aprenda as estases da investigação neste campo sedutor?” (7). De fato, a musicologia ainda estava em seu início. Devemos enxergar nesse artigo a

importância dessa propaganda de Seeger como um experimental na pesquisa, na estética e didática da composição e seu status nativo.

Box 143. Folder 14. Roy Harris, an American Composer – Roy Harris, um Compositor Americano. *The Sackbut*. Vol. XII. N. 3. Pgs. (133-135). Abril, 1932.

Este é um artigo no qual é difícil de decidir se Cowell está elogiando ou criticando Roy Harris. De fato, Cowell não reconhece muito valor na obra presente do compositor, mas acredita que ele pudesse desenvolver um futuro como compositor americano se se desenvolvesse da maneira correta. Ele menciona que, se ele continuasse evoluindo constantemente, ele poderia se tornar o mais importante compositor americano.

Ao Falar com Harris, alguém compreenderia que sua música deve ser radical. Ao ouvir a música, alguém perceberia que ela soa bem convencional. Não é música modernista. Alguns elementos dela são bastante do senso comum, de forma que os ouvintes comumente perdem a originalidade genuína contida em quase todos os seus trabalhos em sua forma de desenvolvimento. Modernismo e originalidade têm sido tão associados com a harmonia que, se alguém interpreta para um público uma obra com novas harmonias, ela é tomada automaticamente como moderna; mas se alguém interpreta para eles uma obra com tipos antigos de harmonia, mas com uma real inovação rítmica, formal, ou mesmo melódica, ela será chamada de antiquada e os novos elementos irão passar despercebidos (133).

Esse parágrafo representa o potencial experimental que Cowell enxergava na obra de Harris, um compositor que estava desenvolvendo os outros parâmetros musicais, independente da altura, elemento da tradição. Sua descrição faz lembrar as peças para piano iniciais de Cage.

Cowell menciona que Harris não segue um estilo imitativo.

Harris carrega uma ideia adiante em novos desenvolvimentos dele mesmo e é nesse campo em que ele é realmente original, um criador mais do que um imitador; entretanto, mesmo aqui, ele é convencional, na medida em que o que ele faz é aplicar os princípios de forma de Beethoven, com algumas adições, em um idioma melódico e harmônico semimoderno (134).

“Essa última curiosidade é um compositor que foi um moderno na vanguarda e que depois renunciou ao modernismo em uma tentativa de reduplicar um estilo antigo” (134). Cowell tenta pegar o lado experimental dessa atitude composicional de Harris, uma maneira de estar na contramão da vanguarda, mas sem ser um neoclássico completo, em virtude de suas outras inovações. Ele menciona processos de construção de séries de compassos como 3 por 8 + 4 por 8 + 1 por 8, para evitar um 4 por 4 e cair em um tradicional. No entanto, na página seguinte vemos Cowell fazer comentários desanimadores como: “Na Sonata, particularmente, ele tem sido influenciado pelo francês moderno e

não está no seu melhor, que é o seu eu fortemente americano” e a “Toccata para orquestra, uma obra mais tardia, adquire forma; embora ela se abra novamente como uma Sinfonia de Bethoven faria” (135).

Cowell vê o jovem compositor como uma promessa da música experimental e americana, mas ainda incerta e que precisaria definir melhor seu estilo. “[...] um dos mais promissores compositores americanos anglo-saxônicos jovens. Seu crescimento ulterior pode ser observado com ansiosa antecipação” (135). O que Cowell realiza é uma aposta: embora ele ainda considerasse Roy Harris como um compositor com tendências neoclássicas e com traços vestigiais de imitação e influência europeia, ele também reconhece que Harris estaria desenvolvendo parâmetros contrários à tradição europeia e ignorando a supremacia da altura e, aliado à sua condição genuína americana, ele poderia se desenvolver como mais um dos grandes representantes da música experimental americana no futuro, caso trilhasse os caminhos corretos.

Box 143. Folder 15. Elbow music! – Música de Cotovelo!. *Emanuel and the Jewish Journal*. Vol.72. n. 11. Pgs. (1;5). San Francisco: 8 de julho, 1932.

Esse artigo foi escrito por Raymond Dannenbaum e contém trechos de uma entrevista com Cowell. O mais importante dele são algumas das críticas que ele escreve sobre a música de Cowell. As perguntas feitas para Cowell são todas relacionadas a compositores judeus. As críticas de Dannenbaum demonstram o caráter experimental de Cowell.

“O modo de tocar de Henry Cowell me lembra o piano dançante [livro infantil]”.

“Cowell é um redemoinho que varre a tonelada de cordas de cobre, metal e madeira em ciclone blasfêmico, esmaga toda a tradição musical em uma cacofonia magnífica – bela porque é tão única e tão perturbadora”

“Quando ele termina, o piano treme como se tivesse sido violado”

“Porque você fica como a Alice (quando Cowell toca), encolhendo cada vez mais pequeno, com a sala crescendo a proporções fabulosas, se enchendo com cascatas de sons curiosos até que ela chegue no seu pescoço, como água; quando, em um gesto de gentileza, Cowell para” (1).

Sobre os compositores judeus. Cowell responde: “Existe Arnold Schoenberg – um austríaco. De todos os judeus na música moderna, eu acho que apenas ele se tornará imortal [...] Em apenas uma coisa eu concordo com Damrosch’, ele riu, ‘e isto é simples: Stravinsky está enfraquecendo” (1).

Raymond menciona que Cowell teria citado, embora não fossem judeus, Ives e Ruggles como produto da cena americana, rural, onde estariam seus típicos compositores. Mesmo quando não é o assunto principal, ele insistia em propagar o nome dos compositores experimentais como os verdadeiros americanos.

Cowell volta a comentar sobre os compositores judeus: “Mas de todos eles, Copeland [sic]² é de longe o mais talentoso. Eu ousou dizer que ele está em primeiro entre todos os judeus modernos por volta da idade de trinta anos” (5). A adição de idade no comentário de Cowell é bastante relevante quando compreendemos que ele não era partidário da música de Copland. Com isto, ele quer dizer que outros compositores judeus jovens possuíam um aspecto mais promissor e de proeminência em sua visão, como Henry Brant e Vivian Fine, a qual aparece citada no artigo como se fosse um homem, talvez por algum preconceito dos editores do jornal em não imaginar a possibilidade de uma compositora mulher, mesmo que o nome Vivian seja claramente feminino.

Por fim, Raymond define que, “a partir disto, Cowell apontou, assume-se que os judeus desempenham um papel não insignificante na manufatura de ‘uma nova música, um idioma musical fresco’” (5).

Box 143. Folder 17. Charles E. Ives – Charles E. Ives. *Disques: a musical monthly*. Vol. III. N. 9. Pgs. (374-377). Novembro, 1932.

Um artigo propagandístico sobre Charles Ives que nos serve para mostrar como a ideia de música experimental e seu conceito estava intimamente conectado à ideia de uma música nacional, verdadeiramente americana, sendo Ives o grande pai representativo deste formato. Cowell menciona Ives como um compositor verdadeiramente americano e todas as descrições de sua prática musical genuinamente americana se coadunam com o conceito de experimentalismo, uma música alheia à instituição e academia, contrária à tradição europeia e aberta ao humor crítico e à indeterminação. O início do artigo é essencial:

O que é um compositor americano? O tema da composição americana está sendo muito agitado agora; entretanto, os candidatos à posição do maior compositor americano algumas vezes apresentam credenciais curiosas. Ernst Bloch é um cidadão americano, mas ele viveu fora do país até a maturidade completa e sua música não tem nenhum vestígio de renúncia aos padrões europeus. Deems Taylor é um americano real, de sangue e nascimento, mas a sua música é uma diluição fraca de Wagner e Puccini. Aaron Copland está a um passo de diferença destes – ele é americano de nascença e ele faz uso de elementos do jazz em parte de sua música; o jazz se originou na América. No entanto, toda a sua técnica de composição, assim como o seu ponto de vista estético, é tomada completamente dos ensinamentos de Nadia Boulanger, de Paris. Roy Harris é beligerantemente americano, na medida em que vai a sua filosofia, – mas a sua música é uma mistura de Brahms convencional com uma tintura de uma “atmosfera” francesa semimoderna. Poderíamos seguir indefinidamente, mostrando que a maioria daqueles que são debatidos como grandes líderes criativos americanos são, comumente, apenas parcialmente americanos na melhor das hipóteses. Isto, em si mesmo, é provavelmente uma característica nossa. Nós viemos da Europa, na maior parte, como um povo. Seria loucura

² Este é um erro comum encontrado em vários textos que mencionam Copland, uma vez que a pronúncia de seu nome se adequaria mais à grafia Copeland, pensando na fonética da língua inglesa.

esperar que nós começaríamos aqui com uma fundação musical totalmente nova, não mais do que trocamos nossas raças ao nos movermos através da água. Desta forma, não é uma reflexão sobre os méritos dos senhores mencionados acima apontar que eles não são tão exclusivos desta terra, em todos os respeitos, quanto eles, normalmente, gostariam de ser considerados. Nós temos, contudo, um compositor – e, provavelmente, apenas um compositor – quem é baseado nas práticas tradicionais americanas em sua música tanto quanto qualquer compositor Europeu teve sua obra baseada nas tradições de seu país. Este compositor é Charles E. Ives, nascido em Danbury, Connecticut, e agora com cinquenta e sete anos (374).

Cowell determina o primeiro fator para um compositor genuíno americano: a não aderência aos padrões e elementos europeus da tradição. Cowell coloca Ives como provável único compositor, talvez por achar a posição de Ruggles dúbia em alguns aspectos e, quanto a si mesmo, ele nunca se colocava em seus discursos sobre música, ou por ele já estar idealizando a sua ideia de música universal e sua obra continha tanto peças exclusivamente experimentais quanto peças de acordo com quaisquer estéticas simultâneas.

Cowell afirma que Ives “criou vários materiais, comumente creditados a Schönberg e Strawinski, e os usou em suas primeiras obras” (374). Cowell destaca a relevância de se encarar Ives como um compositor sério, uma necessidade comum que se faz quando tratamos de compositores experimentais, uma vez que os mesmos são tipicamente tidos como não-músicos, comediantes, amadores e provocadores por se oporem à tradição ou criticar certos maneirismos com humor. É provável que todo compositor experimental tenha sido visto como comediante em determinado momento de sua vida: Satie, Ives, Cage, Samuel, Schulhoff, Allais, Cowell etc. E que é necessário entender o propósito de seu humor. “Ives é, fundamentalmente, um compositor sério [...] Ives tem muito do genuíno humor *Yankee*, mas sublinhando com uma amplitude de propósito” (375).

Cowell insiste nas origens de Ives, descendência e localidade, como provas de um americanismo: “Ives foi trazido em uma pequena cidade de Connecticut. Ele era muito sensível a este primeiro ambiente. Ele não apenas se tornou imbuído com tradições americanas, em um local onde a América traçou primeiro uma linha demarcatória em sentimento da Europa, mas ele também ouviu a música de vilarejo” (375). Cowell descreve que Ives ouviu a música dos rabequeiros, das bandas da cidade, das congregações e utilizou disso como base para suas obras, mas sem adaptá-las a um estilo tradicional, e sim, mantendo todas as características reais daquelas práticas, as notas fora de afinação, os ritmos fora do tempo e a nébula dos corais. “Todas essas coisas, e vários outros pontos de partida similares, Ives notou que não eram crudezas nem erros, mas elas eram repetidas o tempo todo, eram apreciadas, eram, na realidade, as práticas americanas corretas e genuínas contendo o sentimento real do *Yankee*. Corte esses elementos e a música é desnaturada” (375). Ives teria desenvolvido a harmonia rítmica mais do que qualquer outro compositor e gerado poliharmonias, *clusters* e toda forma de dissonância, mas nunca havia evitado usar consonâncias, da mesma forma. “Em suma, Ives é um *yankee* americano. Ele vem de uma família que tem

vivido na América por várias gerações. Ele mergulhou nas tradições americanas e na música americana através de um sentimento nativo e de uma exposição ao ambiente desde cedo” (376).

Cowell também pontua o aspecto de indeterminação da música de Ives:

Usualmente, há uma liberdade de espírito improvisatória sobre a música que é muito refrescante após o tipo de desenvolvimento mecanicista exageradamente exato pelo qual a maioria da música moderna tem passado. Ives sempre considera o intérprete como parte integral da sua obra [...] Assim, ele comumente dá direções aos intérpretes, em suas partituras, que sugerem que eles joguem a si mesmos na interpretação de suas composições como uma liberdade incomum, observando a forma escrita apenas como um ponto do qual partir (376).

Cowell exemplifica com passagens que podem ser tocadas *piano* ou *forte*, de acordo com a vontade do intérprete, ou versões alternativas de um trecho, que, ao contrário da tradição que colocava *ossia* apenas como versões simplificadas de um trecho tecnicamente difícil, Ives colocava trechos para que o intérprete pudesse escolher baseando em seu próprio gosto. Cowell também cita a experiência das duas orquestras independentes da quarta sinfonia, a qual surgiu da experiência de Ives ao ver duas bandas militares se encontrando e tentando afogar sonoramente uma à outra.

Por fim, Cowell destaca a posição alheia de Ives à academia: “Sua educação musical formal completa pela *Yale University* não o impediu de desenvolver materiais musicais originais e nativos em todo o campo da música – e eles se provaram essenciais à expressão musical” (376).

“Porém, todas essas coisas empalidecem ante ao fato mais significativo de todos – Ives é excelente e todas as suas explorações notáveis em substância musical são utilizadas por ele para dar expressão às emoções e ideias que, embora contenham humor e delicadeza, são profundas e cobrem quase toda a gama da experiência humana” (377).

Box 143. Folder 18. American composers: IX Charles Ives – Compositores Americanos: IX Charles Ives. *Modern Music: A Quarterly Review*. Vol. X. N. 1. Pgs (24-33). Novembro-dezembro, 1932.

O arquivo só contém a página 24, as páginas 25 a 33 foram perdidas. Porém, dado a proximidade, o mesmo mês, é possível que a abordagem seja praticamente a mesma do **Box 143. Folder 17**, mas em outras palavras. Ainda assim, na primeira página temos escolhas de palavras importantes que provam a associação da ideia da música experimental com a de uma música genuína americana.

Charles E. Ives é o pai da música nativa americana e, ao mesmo tempo, um dos compositores mais novos e mais experimentais de hoje [...] Seu pai, um músico, regente de banda e experimental o bastante para estar interessado em acústica, foi, evidentemente, uma influência esplêndida. Ele não tentou padronizar o ponto de vista de seu filho, quem ouviu toda a música local em sua totalidade encantadora e ingênua, cuja ampla fonte foi sua experiência posterior para criar uma nova estrutura musical (24).

Por estrutura/construção musical, entendemos uma nova poética musical, um novo modo de compor. Infelizmente, não há o resto do artigo, mas novamente vemos a insistência regular de Cowell, ao longo dos anos, em propagar Charles Ives como o grande compositor americano e, conseqüentemente, a popularização do que viria a ser a estética experimental.

Box 143. Folder 19. Music – Música. *American Annual*. Pgs. (514-517). 1933.

Resumo da atividade musical americana de 1932.

Cowell aponta os primeiros efeitos colaterais da quebra da bolsa de 1929 para a prática musical. “Portanto, muitos empresários anunciaram a redução de eventos musicais em virtude das condições financeiras. Em alguns casos, os apoiadores da música foram à falência ou sustentaram perdas financeiras tão pesadas que eles foram forçados a abandonar o suporte a projetos musicais” (514). A *Chicago Opera Company* fechou. A *Chicago Symphony Orchestra* também. Músicos de orquestra desempregados faziam concertos independentes para tentar ganhar algum dinheiro e as orquestras que resistiram remodelaram seu repertório para uma versão que atraísse mais o público. “A *Philadelphia Orchestra*, percebendo que a renda da bilheteria de programas de concerto clássicos era mais alta que a dos programas de concerto modernos, anunciou publicamente que neste ano não haverá novidades ou música experimental em seus programas” (514). Sendo assim, apenas organizações como a PAAC, LOC e a AOC apresentaram músicas contemporâneas.

Mais uma vez Cowell tece elogios aos músicos experimentais e críticas ruins aos que seguiam o estilo europeu. Sobre a ópera H.P., de Carlos Chávez, “um dos maiores músicos latino-americanos” (514). Cowell critica bastante a escolha de Gurrelieder pela LOC,

Essa composição é uma das primeiras do Schoenberg, escrita quando ele estava bem sob a influência de Wagner, Strauss e Mahler [...] Se Schoenberg nunca tivesse desenvolvido além disso, seu nome certamente não seria conhecido ao mundo. E, uma vez que a América tem muito poucas produções de Schoenberg, no todo, parece um grande erro apresentar ao público, como característico, uma obra de sua juventude que é em um estilo quase oposto daquele que o fez famoso (515).

Cowell faz uma breve crítica ao esquema de influências na escolha de repertório. Geralmente, uma orquestra tocava três composições de compositores americanos por ano: a primeira, de um amigo do regente; a segunda, em virtude de um encontro do regente com um compositor em uma festa, depois de uma conversa e vários coquetéis; a terceira, escolhida por um mecena da orquestra que gosta bastante de determinado compositor. No Entanto, Stokowski, teria avaliado quatrocentas obras de compositores americanos, naquele ano, e escutado noventa para finalizar um repertório de oito peças em um concerto.

Dentre as quais, estava a obra *Synchrony* de Cowell. O comentário do compositor sobre a sua própria peça é bastante interessante: “E devo reprimir a tentação de criticar minha própria peça, mas devo dizer que era a peça mais experimental do programa, e que, de todas as obras, ela foi a peça que mais agradou de acordo com tais críticos modernos, como Paul Rosenfeld, e foi a que menos agradou, de acordo com a maioria dos críticos de jornal da Filadélfia” (515). É uma atitude tipicamente experimental medir o sucesso pela desaprovação das instituições conservadoras. Sobre a estreia de compositores russos feitas por Stokowski: “Todos juntos, eles pertenciam a uma estranha mistura do estilo de Max Reger e Alexander Scriabin, o qual é adotado quase universalmente na Rússia Soviética pelos compositores mais reconhecidos, por nenhuma razão que um forasteiro consiga entender” (515). A única exceção que Cowell aponta é a obra de Mossolov. Tanto esse mapa da Rússia Soviética e do México demonstram que Cowell desconhecia a cena experimental russa com Arseny Avraamov, Wischnegradsky ou a presença de Juan Carillo no México.

Cowell comenta que havia sido um desperdício utilizar a filarmônica de Nova Iorque para um concerto com apenas peças do Regente Resphigi. “Sua música é orquestrada de tal modo que ela soa clara e efetiva, mas o material musical que ele orchestra é do completo senso comum – os doces sentimentalismos dos anos 1850” (516).

“Outras orquestras trouxeram poucas novidades, com a exceção da Filarmônica de Rochester, sob a direção de Howard Hanson, quem continuou com a política de dar vários concertos experimentais de novas obras americanas” (516). Novamente, vemos o nome experimental associado à ideia de música americana. Sobre concertos na Europa, Cowell menciona que a PAAC organizou dois novos concertos de música americana, no sentido geral, contendo: Ives, Ruggles, Riegger, Weiss, Harris, Rudhyar, Crawford e Cowell, dos EUA, e Chávez, Caturla, Roldán, Villa Lobos, Broqua, Pedrell, Revueltas e Allende, da América Latina. Ele também menciona a aparição de um compositor chamado John J. Becker que, assim como ele, estaria caminhando em uma música universal. “O compositor provou se pertencer a um pequeno grupo de supermodernistas que tem um domínio de seus materiais combinado com algo original e importante a se dizer” (516). A continuação da publicação da *New Music Quarterly*, com obras de Ives, Ruggles, Becker, Weiss, Riegger, Crawford e Rudhyar.

Cowell menciona um livro de Daniel G. Mason, um ultraconservador da música americana que trabalhava por uma música americana que nada se diferenciaria da música alemã de 1800 a 1860. “Toda a música empregando o material musical do século XX, ele classifica como feia ou como charlatanismo. Infelizmente, ele que tem tanto interesse na música americana, em teoria, não consegue aceitar uma única nota de música do tipo que foi realmente originado na América” (517). A associação de uma música experimental à ideia de uma música nacional.

Resumo musical do ano de 1933. A primeira tendência que Cowell aponta é a ascensão do ultranacionalismo na Alemanha pela nova ditadura política nazista e como ela alterou a música na Alemanha. “Os nazistas acreditam em promover as coisas alemãs o máximo possível, na exclusão da influência estrangeira e ‘impura’ (judaica). Eles aplicaram isto à música” (390). Assim, cerca de 90% de todo repertório tocado em salas de concerto ou rádios pertencia a compositores alemães.

Deve ser presumido que várias obras foram produzidas porque elas eram alemãs e não porque elas eram dignas de serem produzidas. Os nazistas também decidiram que o uso de novas ideias musicais na música constitui um “bolchevismo cultural”, se relacionado culturalmente aos ideais comunistas tão odiados. Consequentemente, a música moderna, ou música que possua qualquer coisa progressiva ou experimental, foi praticamente abandonada. Isto, apesar do fato de que a Alemanha, até 1933, foi a líder mundial em progresso criativo musical (390).

Desta forma, a música tocada na Alemanha não seria a grande música alemã, mas sim um “renascimento das obras medíocres dos anos 1890 e obras de contemporâneos que imitam as velhas marchas de banda kapelmeisterizadas [*kapelmeisterish old band marches*] e canções sentimentais mal construídas com harmonias de livro didático” (391). Cowell também menciona que essa seria uma tendência que se espalhou pela Europa e países como França, Inglaterra e Itália a fim de privilegiar a música de compositores nacionais. “Aqui, novamente, a propaganda, em sua maior parte, é produzir uma música porque ela é nacional mais do que porque ela tem mérito ou interesse” (391). Ele também cita um manifesto de O. Respighi, “no qual o modernismo musical é abjurado e é advogado um retorno aos velhos princípios da ‘pura’ melodia italiana” (391).

Cowell menciona que os Estados Unidos também foram afetados por essa influência, e que, desde que não acontecendo de uma forma perigosamente nacionalista, seria bom e, de fato, o percentual de realização de obras de americanas havia triplicado, de 2% para 6% do repertório total. Todavia, o problema foi que, seguindo a ideia alemã e italiana de olhar para o passado para encontrar a verdadeira música da nação, a América escolheu apenas obras convencionais.

Mas no caso da música americana, existe um coringa neste procedimento. Quão mais voltemos em nossa música criativa, mais ela se torna imitativa da música da Europa, menos ela é americana! Nossa música americana do século XIX não era música americana pura, mas um puro empréstimo de diferentes influências europeias. Quase tudo que a América pode reivindicar como nativo na música é um desenvolvimento do século XX e está no campo da música moderna. Nossa música convencional é puramente de convenção europeia (391).

Assim, Cowell cita Charles Ives e Carl Ruggles como os genuínos compositores americanos, mas que apenas Ives havia sido incluído no repertório do ano. Um dos exemplos danosos desse nacionalismo contraditório teria sido a formação da *Society of American Conductors and Composers*, a qual tinha como líder Henry Hadley, um inglês, “e cada um dos compositores da lista desta organização é

altamente imitativo dos padrões e tendências europeias, embora sejam cidadãos americanos. Nem um compositor americano com tendências nativas está na lista deles” (391).

A segunda tendência seria que, em virtude do fechamento de inúmeras orquestras e da crise financeira americana, novas orquestras surgiram, mas eram grupos menores, mais baratas de se manter.

A terceira tendência foi um maior reconhecimento da atividade musicológica e de estudos sobre a natureza e história da música. Também, que a América teria se beneficiado com o exílio de inúmeros músicos alemães. Em especial,

Arnold Schoenberg, o maior de todos eles, veio à América sob os auspícios do recém criado Conservatório Malken, de Boston, onde ele está lecionando composição [...] A *League of Composers* o deu um concerto de gala no *Town Hall*, Nova Iorque, com um programa puramente de Schoenberg e que foi recebido com uma estrondosa ovação; e os mesmos críticos que, 10 anos atrás, o chamaram de malabarista sem importância com dissonância e feiura, escreveram que sua vinda era o evento mais importante da temporada (392).

Sobre novos compositores, Cowell menciona o aparecimento de William Russell, quem publicou sua *Fugue for eight percussion instruments* simultaneamente à *Ionization*, de Varèse. O grupo dos jovens compositores teria se desfeito, Bernard Herrmann teria se voltado mais à regência que à composição. Jerome Moross teria composto um ballet, mas que, por suas características humorísticas de música não séria (*tongue-in-the-cheek music*), não sobreviveu por muito tempo. Henry Brant, não teria demonstrado desenvolvimento, o que é um grande choque, já que Cowell apostava no desenvolvimento experimental do jovem em artigos anteriores. Vivian Fine teria mantido sua tendência ao contraponto dissonante. Lehman Engel teria mostrado melhoras, mas nada de grande importância e Lahn Adohmyan teria conseguido melhores resultados que Engel em trabalhar com temas de temática radical e comunista. Sobre os compositores mais velhos, Cowell destaca o quarteto de Ruth Crawford, “contendo um movimento andante que é talvez a melhor coisa para quarteto já escrita neste país. Essa é a minha inapta opinião e ela é compartilhada por vários de meus colegas que não são nem um pouco entusiastas descontrolados das obras de Crawford!” (392).

O mais importante projeto do ano, para Cowell, é o início das atividades da *New Music Quarterly Recordings*. Assim como a revista se encarregava de publicar as partituras experimentais, agora ele passaria a publicar quatro discos por ano. “Portanto, a nova trimestral é o único meio pelo qual a música moderna americana séria pode ser ouvida e reouvida sem os custos quase impossíveis de apresentações constantes. As gravações são inestimáveis para ambos os propósitos, musical e didático” (392). A relevância deste projeto para a música experimental é tremenda. Assim como já vimos, por música moderna americana, Cowell compreende música nova que não imite os padrões europeus. Ele estava intimamente empenhado no projeto, pois ele significava uma alternativa ao fato de que a instituição orquestral privilegiava o repertório convencional e nunca fornecia repetições necessárias ao repertório de música nova. Também,

pelo fato de que nenhuma outra empresa tradicional gravava a música de compositores americanos experimentais.

Cowell menciona algumas palestras sobre a história da música americana que ele conseguiu realizar em universidades e sobre a publicação do livro *American Composers On American Music*. Sobre a publicação de partituras:

Houve bem pouca atividade na publicação musical. Talvez, em virtude das deprimidas condições financeiras, as editoras não foram profundamente em direção a novas obras sérias [...] A *New Music Edition* foi a mais ativa e trouxe obras orquestrais de Alejandro Caturla, Ruth Crawford e Jerome Moross; um trio de Walter Piston; quatro canções de Vivian Fine e 34 canções de Charles Ives; uma sonata de Carlos Chávez; danças de Richard Donovan; e um prelúdio para piano de Arthur Hardcastle, quem traz todo um novo mundo de sonoridades às suas produções para piano (393).

Logo, vemos a extrema relevância do papel da *New Music* na expansão da música americana e, conseqüentemente, na criação de um terreno hábil para a música experimental. Também, a disparidade da quantidade de obras publicadas de Ives em relação a outros compositores. O aspecto quase filantrópico dessa revista também só era possível pelo financiamento de Charles Ives.

No mais, Cowell apresenta uma lista pontuando óperas, peças sinfônicas, destaque para *Ionization*, de Varèse, que foi considerada como a melhor peça dos últimos 15 anos pelo crítico Paul Rosenfeld e, para Cowell, “provavelmente, a sinfonia de ruídos mais elaborada que já foi tentada” (393). Uma lista de todos os regentes e suas orquestras. Cowell conclui apontando a tendência reacionária da influência do nacionalismo político na produção musical, mas que, por outro lado, o interesse musicológico havia expandido o interesse pelo conhecimento musical.

Box 143. Folder 25. Jazz Today – Jazz Hoje. *Trend: an illustrated bi-monthly of the arts*. Vol. II. N. 4. Pgs. (162-164). Outubro-novembro, 1934.

Cowell afirma que o Jazz não é problemático. “Ele é um ponto de partida definido e interessante, nascido em solo americano através da estranha fusão do menestrel Negro e do Judeu de *Tin-Pan-Alley* em algo tão típico de nossa época e tão reconhecível que ele epode ser chamado novo, ainda que cada elemento dele possa ser traçado de volta na música mais antiga e em outras” (162). Sobre a recepção do jazz na Europa, Cowell segue dizendo que “ele é erroneamente visto como a única contribuição da América a tal ponto que, algumas vezes, peças novas americanas, verdadeiramente muito características, são negadas na Europa porque elas não são construídas sobre o jazz!” (162). Inúmeros compositores europeus, como Krenek e Stravinsky, teriam tentado emular o jazz, mas falharam completamente. Definitivamente, a opinião de Cowell sobre o jazz não ser uma música americana mudou, ele reconhece

a origem exterior do jazz, mas agora sobre o estandarte americano. Entretanto, ele ainda representa um impasse à música verdadeiramente característica do americanismo, a experimental.

Não apenas é muito raro para os músicos europeus tocarem os ritmos de jazz bem, mas, mesmo peças orquestrais americanas, nas quais divisões rítmicas irregulares ocorrem, se provaram muito difíceis para os europeus e os seus melhores homens não se comparam aos nossos músicos médios-ruins, ao realizarem esses ritmos. Entretanto, o compositor americano de uma obra sinfônica pode ficar muito irritado se lhe fosse apontado que seus ritmos irregulares eram relacionados ao jazz (162).

O interessante dessa passagem é perceber que ambos, Jazz e a música de concerto americana, estão fora dos padrões europeus e, por isso, não são compreendidas, mas que, para Cowell, isso não necessariamente fazia do jazz a principal música americana. Cowell explica que o motivo, pelo qual os europeus não entendem o jazz, seria:

Um motivo pelo qual os europeus não conseguem tocar jazz é porque eles estão acostumados a tocar música exatamente como ela está escrita; quanto mais exato, melhor, eles supõem. O jazz é escrito descuidadamente e com grande imprecisão. Ele não pode, com a nossa notação atual, ser escrito da forma com que ele é tocado. Sendo este o caso, nossos compositores de jazz confiam no conhecimento e sentimento dos homens em termos de jazz e escrevem um esqueleto cru da peça, permitindo aos homens e aos compositores o imbuírem com o tempero e a jazzidade [*jazziness*] necessárias. Desta maneira, o jazz se torna uma música quase improvisada (162).

Cowell discute que os europeus entenderam erroneamente que a sincopação seria o elemento representativo do jazz. “A Sincopação é usada em quase toda a música – Brahms estava cheio dela e Beethoven também; no entanto, eles não eram jazzistas” (163).

Ele aponta como elementos constituintes do jazz: acentuação cruzada, i.e., instrumentos acentuando diferentes partes do compasso, e.g., a bateria no primeiro tempo e o contrabaixo no segundo tempo; a divisão irregular de compassos simples, 8 colcheias de um 4_4 serem construídas melodicamente em grupos de 5+3, 2+3+3 e assim por diante; a utilização constante de *glissandi* e alcance de notas sem necessariamente passar pelos degraus da escala; e a utilização de dissonâncias constantes:

Isto nos dá provas, também, de que as tão chamadas dissonâncias não são propriedade exclusiva dos compositores ultramodernistas de veia sofisticada e não é necessário ser “educado” a elas. Nada é mais indicativo do gosto popular do que os sucessos do jazz. Se o jazz deve conter dissonância constante, então a dissonância pode ser (e, sem dúvidas, é) muito indecente e pecaminosa, mas, ao menos, ela não é exclusivamente apreciada pelos ultras-ultras (164).

Por último, a utilização deliberada de ruídos e de timbres heterodoxos aos instrumentos.

Cada instrumento em uma banda de jazz tem uma qualidade sonora de um tipo que a Europa desaprova e, durante o último século, [...] Então, o jazz fez mudanças na maioria dos elementos musicais [...] É uma influência na música do mundo, particularmente, na música americana, embora ele não seja, de forma alguma, a única nem a mais séria música americana (164).

Mais uma vez, é interessante ver como Cowell valoriza os novos aspectos do jazz, não apenas por trabalhar com elementos novos musicais, mas também por estar em posição contrária a padrões europeus. Entretanto, ele continua defendendo a posição da música experimental como música séria americana.

Box 143. Folder 34. Hudební tvorba pro americký národ – Música para a nação americana.

Rytmus: měsíčník pro soudobou hudbu. Vol. 2. N. 7, 8, 9 e 10. Pgs. (74-75;86-87; 97-99). Maio, 1937.

Esse artigo, publicado em tcheco, por Cowell, de dentro da prisão de San Quentin, é como quase todos seus artigos publicados em outra língua, o papel de divulgação da música americana. Cowell afirma que os compositores têm várias alternativas de como seguir em composição e, poucos compositores, se tornam à atividade de erguer a música de seu país. Enquanto a Europa teria raízes folclóricas muito bem estabelecidas e antigas em cada país, os Estados Unidos representavam uma confluência de culturas, europeia, indiana, africana, eslava, o Jazz, a igreja entre outras inúmeras influências (74-75). Cowell discorre novamente o problema de as orquestras americanas serem formadas por músicos europeus e regidas por regentes europeus, resultando em um grande número de reproduções de peças europeias e os compositores americanos acabando por ser uma imitação dos padrões estéticos europeus (86). Outro problema estaria no crescimento da produção de música para rádio e cinema, a qual havia popularizado o jazz e outras formas de música popular, ofuscando ainda mais a tentativa de uma música americana séria (86-87; 97). Cowell descreve as características do que seria uma música americana tradicional: alturas não temperadas, relativamente mais baixas que a altura europeia; ritmos cruzados e complexos e divisões irregulares do compasso; *glissandi* de entoação para alcançar alturas; tendência a dissonâncias; textura semitonal. Então, ele resume que se combinássemos todas essas influências na música americana, do jazz, da música country, da igreja, das canções folclóricas, conseguiríamos um estilo genuinamente americano (99). E o pai disso e mais importante compositor desse formato genuíno americano seria Charles Ives. “Quais compositores são os mais proeminentes neste novo campo? A resposta é quase prematura hoje. Charles Ives é o pai desta obra” (99).

Mais um artigo em que Cowell espalha o nome de Ives internacionalmente como o pai da música americana. E, uma vez que ele era um compositor experimental, isso ajuda a estabelecer um terreno para a música experimental como música americana e a relevância de Ives no contexto.

Box 143. Folder 35. Creative Music in the South Today – Música Criativa no Sul Hoje.

Southern Literary Messenger. Vol.1. N. 6. Pgs. (371-374). Junho, 1939.

Este artigo é um grande exemplo do trabalho propagandístico de Cowell. Uma revista sulista o convidou para escrever um artigo e ele resolveu publicar sobre compositores vindos do sul. Cowell resolve inflar e exagerar a importância de todos os compositores citando que “ao menos vinte e três dos compositores sinfônicos vivos, nascidos no Sul, são internacionalmente famosos” (371) e que, por incrível que pareça, as pessoas do Sul não conheciam seus próprios compositores. “Mas quando alguém menciona os nomes dos verdadeiros filhos do Sul, que se tornaram famosos mundialmente como compositores, o sulista mediano, com quem eu tenho falado, nunca ouviu falar deles!” (371). O objetivo de Cowell é claro: incentivar a propagação, execução e produção de música americana dentro do próprio país através de um argumento que trata como absurdo o desconhecimento do povo americano de seus próprios grandes nomes da música. Isto fica claro em sua conclusão “Não seria agradável se os sulistas fossem tão bem informados acerca de seus próprios compositores da mesma forma que as outras pessoas o são em outros lugares? E não seria bom que as obras sinfônicas e outras obras de compositores sulistas fossem tão tocadas no Sul como elas são em Nova Iorque, Boston, São Francisco e na Europa?” (374). Basta ler alguns dos resumos anuais de Cowell para entender que, embora alguns dos compositores mencionados tenham sido tocados na Europa e no norte do país, eles estavam longes, a música de compositores americanos como um todo, de serem tocados com tanta frequência ou de serem internacionalmente famosos – a estratégia de Cowell consiste em simular uma realidade inexistente, a qual apenas os sulistas não acompanhariam, e incentivá-los a criar uma valorização dos compositores americanos. Embora Wallingford Riegger tenha sido regente da Filarmônica de Berlim por dois anos e suas peças tenham sido tocadas em alguns concertos europeus, é bastante inflado quando Cowell descreve que as peças dele “foram programadas por quase todas as grandes orquestras da Europa” (372). E, embora Riegger fosse um dos nomes mais ligeiramente conhecidos, a coisa fica mais dispar quando vemos Cowell citando nomes como: Lilly Strickland, Rhea Silberta, Robert McBride, por exemplo. Aparentemente, Cowell decidiu citar todos os compositores que ele conhecia, que vinham do Sul, e criar um artigo propagandístico para tentar estender a produção dos mesmos no país. Os compositores mencionados são: John Powell, Wallingford Riegger, John J. Becker, Lehman Engel, Lamar Stringfield, Beryl Rubinstein, William Grant Still, Radie Britain, Lilly Strickland, Rhea Silberta, David Guion, Harold Morris, Roy Harris, Conlon Nancarrow, Robert McBride, Arthur Fickensher, Glen Hayden, Ernst Bacon.

Um destaque deve ser dado a duas informações: a primeira é que Cowell dedicou mais texto para descrever os compositores que de fato possuíam um pouco mais de renome, como J. Becker, Riegger e Roy Harris; o segundo é o destaque para um dos únicos compositores mais propriamente experimentais desse grupo, Conlon Nancarrow que, com 27 anos, estava sendo patrocinado pela *New Music Edition*, a editora de Cowell. “Eles são Conlon Nancarrow, de Texarkana, Arkansas, quem é financiado pela

importante *New Music Edition*, e cujas obras são interpretadas de leste a oeste e fora do país (particularmente na Espanha)” (373). Dificilmente, a música de Nancarrow era tocada de leste a oeste nos EUA e provavelmente o único concerto no exterior que Nancarrow teve foi na Espanha, mas era assim que a propaganda de Cowell funcionava. A escolha de patrocínio dele também é mais um dos pontos de que Cowell não só tentava alavancar a música americana como um todo, mas, de forma especial e privilegiada, os compositores experimentais.

Box 143. Folder 36. John Becker: A crusader from Kentucky – John Becker: Um cruzado de Kentucky. *Southern Literary Messenger*. Vol. 1. N. 10. Pgs. (657-659). Outubro, 1939.

Cowell faz um artigo propagandístico sobre John J. Becker como extensão ao anterior. Da mesma maneira, Cowell não poupa elogios e exaltações. Os motivos desse exagero e inflação era a tentativa de popularizar as atividades da música americana na parte do sul do país e estender as atividades musicais para fora do eixo Califórnia – Nova Inglaterra/Nova Iorque.

Ele é um dos compositores excepcionais da América [...] Ele é um redemoinho de energia: ele palestra, faz concertos, rege orquestras, leciona em colégios e universidades, escreve artigos e críticas e arranja atividades para outros, além de realizar sua própria e abundante composição. Todo o seu trabalho é feito com tanta convicção, com um fervor tão extraordinário, com uma sinceridade esmagadora [...] Reforçando sua surpreendente veemência, há uma base de conhecimento perfeitamente organizado (657).

Esta citação é o suficiente para entendermos o teor do discurso. Cowell define a estética de Becker como alguém que buscava uma melhor compreensão e apreciação do muito antigo e do muito novo e tentaria incorporar isso em sua composição. Becker pesquisava a música do século VIII ao XVI e tentava adaptar e renovar esses materiais, juntamente a materiais novos, em sua música. Sobre a música clássica e romântica, Cowell menciona que “Becker reage violentamente contra ela” (657). Becker representaria o comum elo de coincidências estéticas do mundo antigo com o mundo moderno. Cowell também coloca Becker como não sendo um imitador: “Becker não acredita em tentar imitar os velhos mestres em estilo, mas prefere cumprir ideias musicais similares em um novo estilo que se adéqua aos dias de hoje como o estilo deles um dia se adequaram aos seus dias; ele reage contra os salpicos de emocionalismo em favor de um sentimento simples sustentado calmamente” (658). O retorno a uma simplicidade. Cowell também destaca a ausência de interesse pecuniário da obra de Becker, quem odiaria composições que visavam dinheiro ou diversões frívolas. Por fim, Cowell destaca o compositor como membro da diretoria da “*New Music Edition*, para a publicação da melhor música nova da América” (658), e seu trabalho como musicólogo e crítico em revistas.

“Se a América melhorar em entendimento musical, ficar menos interessada em jazz e *swing* e se voltar para a sua própria música nova e com ideais sérios, Becker será parcialmente responsável” (658). Nos últimos anos, com a música de cinema e de rádio, Cowell se distancia do jazz, reconhecendo os malefícios mercadológicos do formato e sua ameaça para a música de concerto e para a representatividade de uma música americana.

Box 144. Folder 2. Wallingford Riegger leaves the South – Wallingford Riegger deixa o Sul.

The Southern Literary Messenger. Vol. 11. N. 9. Pgs. (510-512). Setembro, 1940.

Cowell continua com sua propaganda de compositores sulistas para tentar ampliar a atividade musical no sul dos Estados Unidos e criar um novo terreno ativo para a composição musical além da Califórnia e de Nova Iorque. Cowell chega mesmo a aplicar uma certa forma de chantagem leve para estimular a criação de um ambiente artístico hábil para compositores no sul. Após realizar inúmeros elogios inflados a Riegger, Cowell comenta:

Quando os pais de Wallingford descobriram que ele precisava de treinamento musical especial, eles sentiram a necessidade de levá-lo do Sul para que ele buscasse sua educação musical; e eles estavam certos. Não existia naquela época, e pode ser que não exista agora, qualquer escola de música sulista capaz de dar a educação mais avançada a um gênio musical. É por isso que o Sul perdeu Riegger. E, agora, ele retém muito pouco sentimento pelo Sul. Ele se lembra dele bem vagamente de sua mais antiga infância e pensa nele mais como um lugar do qual ele foi removido porque não tinha oportunidades de desenvolvimento musical do que com um lugar pelo qual seus músicos e amantes da música nativos pudessem ter um local muito esplêndido no qual desenvolver e praticar seus dons musicais. Existem agora, no Sul, jovens mestres da música em potencial, meninos e meninas, que, como homens e mulheres, serão nomeados entre os maiores músicos da América? Sim, não há dúvidas que existam. O que deve ser feito com eles? Onde eles devem ser educados? Existe algum lugar no Sul no qual eles possam ser recomendados para o estudo, ou deveriam eles, também, serem levados embora, talvez, para serem perdidos em pessoa e em sentimento pelo Sul no futuro? [...] Existe algo de concreto sendo feito para se alcançar esse objetivo? (512).

Cowell faz breves comentários sobre a junção de dança e música, sobre o bailarino não interpretar uma composição, mas que ele trabalharia conjuntamente com o compositor para criar um produto conjunto e que Riegger seria

o chefe dentre estes compositores de música que se especializaram em escrever obras de dança de concerto, obras com os bailarinos neste novo esquema de cooperação [...] Não é o caso de ele escrever a música e a dança ser arranjada para ela; não, eles trabalham diferente – a orquestra de dança, ritmo, cena, figurino, coreografia e música é feita, até certo ponto, simultaneamente, o compositor e os bailarinos trabalhando juntos (511).

Cowell também destaca a importante participação de Riegger nas sociedades de música moderna: *New music Recordings* e PAAC e a *American Composers Alliance*; sua atividade docente na *Drake University* e no *Institute of Musical Art of New York* (Juilliard); sua atividade como regente na *Berlin Bluethner Orchestra*; suas publicações pela Schirmer e *New Music Edition*. Destaque para as instituições de Cowell sempre aparecendo. Apesar do teor em exagero e dos elogios em demasia, o artigo segue a mesma linha dos outros, a de tentar catalisar um movimento de música americana no Sul do país.

Box 144. Folder 8. Community Music Festival – Festival de Música Comunitário. *New York Herald Tribune*. Seção 6 (p. 2). 8 de junho, 1941.

Este é um relato de Cowell sobre o festival de música de uma pequena cidade do Sul dos Estados Unidos. Spartanburg na Carolina do Sul. Ele descreve o festival como um exemplo para outras cidades pequenas e sua divulgação também é uma maneira de enxergar um resultado na propaganda que ele havia iniciado ao sul do país. Durante o festival, foram tocadas a ópera *The Beggar's Opera*, de John Gay, que é uma “sátira das óperas lúgubres padrões, nas quais o único objetivo parece ser matar todos os personagens, é sempre uma rebelião porque ela dá tão inteligentemente as visões dificilmente secretas sobre a ópera familiar de quase toda a média” (2). O Réquiem de Mozart, Pequena Serenata Noturna, Fantasia e Fuga em F menor; Arias de Bach, Trio de Beethoven op. 70, “então, deixando de lado o século mais banal da música, o programa pulou para a apresentação de obras de contemporâneos” (2). É interessante ver o deboche de Cowell ao mencionar o século XVIII. As peças de contemporâneos foram *Annabel Lee*, de Irving Hyatt; *Connecticut guide*, de Edwin Gerschefski; *Welcome*, de Ernst Bacon (regente e organizador do festival). A escola de música da cidade também apresentaria peças de Bach, Tchaikovsky, William Byrd, Richard Nicholson, Debussy, Mendelssohn, Schumann, Rachmaninoff e William Grant Still.

A questão para Cowell é que, ainda que as interpretações tenham sido falhas em diversos pontos – ele descreve o coral como “quase afinado”, notas erradas sendo tocadas, falta de segurança dos intérpretes –, o fator mais relevante era que, ao invés de contratar músicos profissionais, o que certamente garantiria uma qualidade mais impecável de interpretação e casas lotadas, mas também custaria mais e produziria uma interpretação sem vitalidade, o festival utilizou os músicos da própria cidade e procurou tocar os compositores do próprio distrito, incentivando a música interna, o que seria mais produtivo do que fazer o *Messiah* de Handel a todo custo anualmente, como era de costume. “Se alguém fosse tentar formular teoricamente justamente o que seria a melhor coisa a se fazer para o avanço musical de uma comunidade, ele chegaria à conclusão de que ele deveria envolver o maior número de pessoas possíveis do seu próprio distrito” (2).

Outro importante destaque desse texto é vermos Cowell apresentando a situação musical da cidade, o que novamente realiza essa conexão entre o incentivo à música propriamente americana como sendo contrária aos padrões europeus da tradição, propriamente experimental.

Entre o terço restante [da população] estão a faculdade e o corpo estudantil do *Converse College*, uma instituição que possui uma tradição tão conservadora que ela ousa ter um departamento de música criativa e experimental. Não que a teoria musical convencional estrita não seja ensinada aqui – ela é; mas quando as regras do contraponto acadêmico são digeridas, os estudantes são convidados a aplicá-las aos novos materiais de sua própria criação; as tradições das salas de concerto são ensinadas, mas em adição a elas, existe um *workshop* de rádio, com os estudantes ganhando experiência do que está de fato indo ao ar várias vezes por semana em duas estações locais (2).

Box 144. Folder 9. Summer Festivals in the U.S.A – Festivais de Verão nos EUA. *Modern Music*: a quarterly review. Vol. XIX. N. 1. Pgs. (42-44). Novembro-dezembro, 1941.

Cowell destaca a importância dos festivais de música acontecendo em cidades menores dos Estados Unidos e a validade dos mesmos ao incorporarem realizações de novas obras “[...] eles ajudam a espalhar o interesse em música contemporânea e arremessar a pontos do país além dos confins estritos das poucas cidades grandes” (42). Cowell destaca novamente o festival de Spartanburg, especial destaque para a adição de um comentário sobre a peça de Gerschefski “[...] a qual mostra uma boa técnica em contraponto dissonante sem ter que recorrer ao recurso do sistema dodecafônico” (43). O festival no *State College*, na Pennsylvania, para bandas, que teve obras comissionadas de Richard Franko Goldman e Morton Gould. Sobre Gould, Cowell comenta que teve apenas alguns momentos de interesse musical genuíno e Goldman desenvolveu sua melodia de forma simples e bem costurada. Sobre o festival de *Bennington College*, em Vermont, Robert McBride compôs para a dança em *Punch and Judy*, de Martha Graham, mas “embora ela se adéque tecnicamente à notável dança, ela é muito fraca em conteúdo musical para ser interessante como uma composição” (43). Sobre as outras peças, é interessante percebermos a natureza dos comentários negativos de Cowell, sempre relacionados às questões de conservadorismo e às suas escolhas para elogio representadas por um compositor experimental como Lou Harrison. Cowell destaca a canção de J. Becker, *you and I*, como fresca e brilhante, simples, mas inesperada, e vocalmente perfeita; “A *Sonata* de Lou Harrison para flauta e percussão revela uma maneira muito original e característica de desenvolver um germe melódico simples; e a percussão, a qual inclui gongos, fez um surpreendente plano de fundo emocional para o entrelaçar intrincado da melodia” (43-44); Gerschefski apresentou duas canções quase impossíveis de se cantar, mas que eram um verdadeiro sucesso. Sobre peças de Goldman, Herbert Elwell, Horst, Carpenter, John Barrow e David Van Vactor, temos comentários, respectivamente, de: “As coisas não se encaixam nem se contrastam o suficiente”, “é uma

maneira pseudoclássica, atrevida e cantável”, “um estilo esquecido”, “uma tentativa de senso comum de incorporar o sentimento Negro em uma canção de homem branco e sua melodia negra semi-folclórica se decai em um final vago, impressionístico francês, e curioso”, “é quase como uma cantiga e soa bastante ordinária, obviamente influenciada pelo *Doppelgänger* de Schubert”, “conduz de forma segura de volta à tonalidade original” (44).

Box 144. Folder 10. In time of Bitter War – Em tempos de Guerra Amarga. *Modern Music*: a quarterly review. Vol. XIX. N. 2. Pgs. (83-87). Janeiro-fevereiro, 1942.

Este artigo fala sobre a situação musical na Rússia, devido às transformações trazidas pela segunda guerra. Cowell pontua a força da tradição russa de exigir música no meio militar para levantar a moral do exército. Para isto, a União Soviética teria criado cerca de quarenta orquestras, compostas por músicos profissionais e amadores. Essas orquestras seriam continuamente incentivadas pela produção de novos materiais. “De fato, manter os grupos fornecidos com novos materiais se tornou um trabalho de guerra de tempo integral para um grande número de músicos criativos” (85). Cowell menciona alguns desses compositores da Guerra, como Rusanov e Merchilov, que faziam uma espécie de jazz soviético. Cowell também pontua que nem toda a música tinha como objetivo exclusivo servir à guerra, como era o caso de Vassilenko (ópera), Ivanov-Radkevich (sinfonia), Veprik (Cantata e concertos), Dzerzhinsky (ópera), Shostakovich (sinfonia). No entanto, a grande parte da atividade musical era direcionada ao clima de guerra, embora Cowell mencione que não pode julgar a qualidade dos trabalhos por não ter acesso à maior parte. Dentre aqueles que apareceram nos Estados Unidos, ele relata que as peças são quase sempre baseadas em canções folclóricas e com uma simplicidade forçada, como a ópera de Dzerzhinsky: “Esse é um caso extremo de uma simplicidade bastante forçada em obras de grandes dimensões. As melodias eram semi-folclóricas, vários temas podem ser identificados facilmente como tomados da Sagração de Stravinsky, mas, na construção diatônica, são injetados sons cromáticos sentimentais como manchas muito maduras em uma maçã” (85). Prokofiev estaria fazendo uma “música semi-folclórica simples, mas forte” (86). Também haveria uma série de compositores escrevendo diretamente canções para o exército como V. Krutchnin; A. Heifman; P. Akulenko.

A conclusão de Cowell é o que mais nos interessa, pois vemos ele adaptar toda essa questão em seu formato propagandístico para incentivar a produção de música americana e a não imitação do passado da tradição.

A guerra parece ter acelerado a atividade criativa na Rússia de todas as formas, em um grau muito mais elevado do que um dia já foi sonhado em outro lugar. Apenas imagine qualquer um neste país sugerindo que nosso exército necessita de quarenta companhias de ópera novas! Entretanto, entre outras coisas, isso aconteceu lá. Para levar o ponto mais adiante, suponhamos que tivéssemos quarenta novas trupes de ópera para apresentações ao exército, quem

estipularia que as óperas apresentadas deveriam ser recém comissionadas por compositores nativos? (87).

E sobre a música dos últimos 10 anos da Rússia:

“A maioria dela soa como se tivesse sido escrita pela mesma pessoa – uma estranha entidade combinando o místico Scriabin e o polifonista Reger. Turgidez era o tom predominante. Mas a produção contemporânea completa de qualquer nação não suportaria um escrutínio crítico” (87). Cowell usava o movimento de valorização dos compositores nacionais da Rússia para tentar estimular a valorização dos próprios compositores nacionais dos EUA.

Box 144. Folder 12. Centenário da Sociedade Filarmônica Sinfônica de Nova York.

Boletim da União Panamericana. Pgs. (236-238). Maio, 1942.

Primeira publicação de Cowell em português. Este é um pequeno artigo de divulgação do centenário da Filarmônica de Nova York. Cowell destaca a fundação da mesma, em 1842, e a sua fusão com a sociedade sinfônica, em 1878. Em seu início, a orquestra apresentava apenas de três a cinco concertos por ano:

de modo que os interessados tinham o ensêjo de assistir a diversas execuções da mesma obra, prática esta de grande valor educativo e musical, especialmente se tratando de composições novas e cheias de inovações, que não podem ser bem apreendidas com uma só audição. E, ao que parece, durante os primeiros cinquenta anos de sua existência a Filarmônica dava preferência justamente a obras novas e de valor ainda controverso (237).

No entanto, Cowell refaz as suas críticas do começo do século XX,

Com a passagem do século, a Filarmônica passou a adotar uma atitude mais conservadora. Os músicos contemporâneos começaram a figurar menos nos programas e começou-se então a adotar o sistema de convidar regentes estrangeiros para virem dirigir os concertos, desviando-se assim o interesse principal da música propriamente dita para a personalidade e as idiossincrasias dos executantes (237).

Entretanto, Cowell aponta uma recente mudança nessa direção nos últimos anos, devido a uma política de ter novos regentes a cada três semanas. Embora o regente titular, John Barbirolli tivesse a política de “evitar a execução de obras ainda não consagradas” (237), os regentes alternativos como Stokowski mantinham a política, “a excelente prática, iniciada no ano passado, com a Orquestra da Juventude Americana, de incluir em cada programa ao menos uma nova composição de autor americano – entre as quais encontram-se obras de Paul Creston, Henry Cowell, Roy Harris e Morton Gould” (238). Cowell aponta que Rodzinski apresentou programas de jazz, Bruno Walter foi conservador, mas que

havia esperanças para Koussevitsky e Mitropoulos, “conhecidos apologistas da música moderna, executarão obras novas” (238).

A publicação desse artigo, como extensão dos trabalhos da PAAC, parece ser disseminar o interesse tanto na Filarmônica de Nova York como a instituição orquestral das Américas, em despertar o interesse para a produção de compositores nacionais e modernos no repertório das orquestras.

Box 144. Folder 13. A new opera on an American Theme – Uma nova ópera sobre um Tema Americano. *New York Times*. Seção. 10. Pgs. (7). 24 de maio, 1942.

Este artigo é apenas uma crítica sobre a ópera *A tree on the plains* de Ernst Bacon. O destaque é a atitude positiva de Cowell em relação à ópera pelo seu caráter anti-europeu. Cowell abre o artigo afirmando que

Nós temos óperas compostas por americanos que seguem as tradições da Europa quase em exatidão, com uma música florida e uma montagem artificial. Mesmo aquelas que usam uma cena americana como plano de fundo, comumente, são localizadas em qualquer época menos o presente e, com frequência, provam ser uma mistura confusa de Verdi, Wagner e Puccini. Exemplos de óperas que fazem uma abordagem diferente são raras (7).

Cowell então descreve que para uma ópera ter sucesso nos EUA, ela precisaria do seguinte: “Isto é uma qualidade de simplicidade: dramatização do real mais do que do artificial, confiança na afinação simples mais do que em pompa e floreios” (7). Para ele, o melhor exemplo disso seria a ópera de Bacon. Um destaque deve ser dado para este comentário: “Seus autores são cuidadosos em rotulá-la como “música-teatro” em vez de ópera, embora seja um pouco difícil de enxergar a razão para esta distinção” (7). Talvez Cowell estivesse procurando uma diferença estética, a qual, provavelmente, não existia. Porém, a real diferença talvez seja a atribuição proposital de um nome diferente para se desvincular da carga histórica e conectada à tradição europeia que o nome ópera traria.

Cowell destaca que a ópera possui elementos de grandeza e que isto seria raro, mas “isto não significa que a ópera seja perfeita. Pelo contrário, ela grita bastante com imperfeições. Poder-se-ia escrever um livro de sugestões para a sua melhora” (7). Não obstante, as críticas de Cowell seriam mais direcionadas ao enredo do que à música.

Meu sentimento é que a música é esplêndida do começo ao fim. Bacon pode e escreveu melodias que estão verdadeiramente no espírito folclórico americano e, algumas delas, podem se tornar melodias folclóricas através do uso por toda a nação. Ele também tem a feliz faculdade de compor música em um estilo popular urbano que elimina o mau gosto dos comerciais de *Tin-Pan-Alley*. “*A Tree on Plains*” é um bom esforço pioneiro em um campo que está fadado a ficar lotado. Haverá centenas de óperas tratando de uma vida americana simples

onde agora existe apenas uma [...] A música não precisa de mudança; é o texto entre os números musicais e a ação dramática que precisa de atenção (7).

Nesse artigo, vemos a noção de música experimental mais uma vez conectada à ideia de uma música nacional americana.

Box 144. Folder 21. The Contemporary Composer and His Attitude Toward Band Music

– O Compositor Contemporâneo e Sua Atitude Ante à Música de Banda. *Music Publishers Journal*: dedicated to the advancement of Music in America. Vol. III. N. 1. Pgs. (17;46-47). Janeiro-fevereiro, 1945.

Cowell faz uma chamada para que compositores passem a compor música para Bandas e, o mais interessante, é que ele realiza uma descrição experimental desse formato, como alternativa à orquestra tradicional pela resultante indeterminação do formato.

Cowell discorre sobre o status associado à composição sinfônica. “Por que um compositor sinfônico deveria se preocupar em escrever música para banda? Escrever para orquestras sinfônicas é bom para a reputação. Adiciona polidez ao seu halo, se um regente famoso tocar o resultado. Também, a música – se você a fez bem – soará muito bem, de fato. Mas existem limitações” (17).

As limitações apontadas por Cowell reside no fato de que os “compositores que escrevem para elas não podem escolher sua instrumentação” (17). As chances de uma orquestra realizar uma peça que exija uma grande quantidade de metais e madeiras é improvável e nenhum diretor ficaria feliz vendo toda a seção de cordas parada durante uma peça inteira. Desta forma, a banda sinfônica viria como uma alternativa para novas ideias e formações diferentes, especialmente, as que incluem muitos instrumentos de sopro e a chance de serem tocadas seria alta, uma vez que existia pouco repertório para bandas e havia mais bandas que orquestras nos EUA. Ele também pontua que as melhorias modernas nos instrumentos de sopro os tornaram mais aptos a um padrão alto de realização. “É fácil ver o porquê, uma vez que a orquestra se desenvolveu muito à frente da banda, existe ainda um repertório muito pequeno de obras sérias escritas diretamente para a banda com as qualidades especiais de seus instrumentos em mente” (46).

Cowell explica o “aspecto extremamente interessante da composição contemporânea para banda” (46). Assim como a orquestra foi se moldando ao longo dos anos, com adição e subtração de instrumentos, até chegar ao seu formato atual, com um grande número de cordas e poucos instrumentos de sopro, “a banda sinfônica é bem menos definida e ainda se desenvolve ativamente” (47). Ele prossegue a uma propaganda positiva do aspecto da indeterminação e destaca a orquestra de sopros e a variação instrumental como uma alternativa à noção romântica de unidade imutável da orquestra, tornando a ideia da banda sinfônica uma união de três pilares experimentais, conectado ao folclore, ao nacional americano,

à indeterminação e um antídoto à rigidez da instituição orquestral no que concerne o parâmetro do timbre. Assim como a dança moderna, que deu origem a um pensamento mais rítmico e às formas elásticas, a contribuição das bandas ao mundo experimental se encontra na indeterminação instrumental.

Na orquestra sinfônica dos tempos modernos, todo o sucesso e significado de uma obra, frequentemente, dependeu do timbre exato de um certo instrumento. Se este instrumento não estiver disponível, toda a coisa está arruinada [...] É um fato que, hoje, a maioria das bandas do país possuem uma instrumentação variável, de acordo com os recursos humanos disponíveis na vizinhança imediata. Portanto, é sábio que a música escrita para banda seja construída de maneira que a música em si seja a coisa – música construída de forma que a essência e a qualidade não sejam perdidas através das inevitáveis substituições na instrumentação. Então, a diversão de escrever para bandas nos leva à exploração de grandes grupos de sopro e longe da ideia bastante pomposa da era romântica de que uma determinada peça deve sempre ser tocada com o mesmo conjunto instrumental.

A ideia de uma peça que irá soar diferente sempre que for tocada por uma diferente organização é naturalmente nova aos compositores que têm trabalhado em valores de som precisos [...] Em vez de arrancar os cabelos cada vez que eles falharem em ouvir o resultado de seus delicados efeitos instrumentos em uma apresentação, eles podem ter o prazer genuíno de ouvir uma obra específica soar diferente cada vez que ela é tocada – sempre com novas variações sonoras, mas sempre efetiva em sua interpretação, se ela é escrita de forma que seja impossível desequilibrar por mudanças de instrumentação (47).

Box 144. Folder 24. Shaping music for total war – Moldando a música para a guerra total.

Modern Music: a quarterly review. Vol. XXII. N. 4. Pgs. (223-226). Maio-junho, 1945.

Este artigo é sobre o trabalho de Cowell e o papel da música na propaganda de guerra americana – também já nos proporcionando uma previsão do que seriam as estratégias de globalização da cultura americana no pós-guerra. Cowell trabalhou no *Office of War Information*.

Apesar do que se possa pensar inicialmente, que a música seria inútil durante a guerra, Cowell argumenta que sua grande relevância foi descoberta na transmissão de notícias dos Aliados para milhões de pessoas do exterior. O uso da música se tornou parte relevante, em 1933, após os aliados usarem a música de um compositor pertencente a uma nação inimiga em suas transmissões e a rádio alemã ter “começado a ridicularizar a América, alegando que nós éramos incapazes de produzir uma cultura nativa e tínhamos que nos voltar às canções alemãs como parte de nossa música nacional” (223). Eles também perceberam que o psicológico das pessoas, ao ligarem uma rádio, era de, frequentemente, pular as estações de discurso e ouvirem as estações com música.

Isto resultou no emprego de dois ou três compassos de música para identificação das estações em quase todo o mundo; a música captura e segura a atenção dos ouvintes como nada mais irá. Ela também poupa tempo. Ao transmitir para o território mantido pelo inimigo, as primeiras notas de *Yankee Doodle* identificaram os programas como nossos e mais rapidamente

do que se você pudesse dizer “Aqui é os Estados Unidos da América, uma das Nações Unidas”, palavras comumente ditas quando havia o tempo (224).

A música também atuou como competição contra as rádios inimigas. A estratégia consistia em utilizar a música que melhor agradasse a população local, atraindo mais ouvintes para a rádio aliada.

Nós usamos música artística, velha e nova, de todos os países, e descobrimos que as peças dos americanos modernos, cujo estilo não é tão complexo, foram bem recebidas [...] Nós usamos música popular comercial – os últimos sucessos do jazz, do swing e peças de shows, canções de cabaré europeias – onde fosse necessário, embora nós não quiséssemos que as pessoas que pedem e gostam dessas músicas formem uma opinião de que essa é a única música da América (224-225).

Assim, Cowell cita uma série de medidas como: música popular americana sendo tocada em instrumentos orientais para países orientais; músicas antigas e religiosas da igreja Católica foram enviadas à Itália; música luterana para a Islândia; cuidados foram tomados para não se tocar música cristã aos “mohamedianos”, “maomênicos” e muçulmanos; e não tocar nada de conteúdo religioso no Japão, que ameaçava sua população de que os EUA forçariam o cristianismo se vencessem a guerra.

Finalmente, ele aponta o maior efeito benéfico desse trabalho. Para que fosse possível realizar toda essa estratégia de domínio de transmissão através da atração musical, foi necessário que o Escritório reunisse uma quantidade gigantesca de gravações de todo o mundo.

A característica mais excitante do meu trabalho com a OWI foi a velocidade com que o material do exterior podia ser obtido, quando vitalmente necessário.

Assim, a coleção da OWI, construída por um período de anos, contém mais música folclórica dos povos do mundo e mais obras sinfônicas de compositores sérios americanos que qualquer outra que eu conheça, além de ser notavelmente completa em outros campos também; Eu entendo que a *Library of Congress* tem negociado a obtenção desta após a guerra (226).

Por fim, aquilo que marcaria toda uma política do pós-guerra: “Enquanto alcançava o objetivo primário de ganhar os públicos ao redor do mundo para os nossos programas de notícias e opiniões, nós tivemos sucesso em introduzir a música americana à várias pessoas que nunca haviam ouvido ela antes. Inevitavelmente, agora, eles irão considerar seriamente o nosso lugar no campo da arte internacional” (226).

Isso destaca em muito a importância do papel da música experimental como símbolo americano no pós-guerra. Não se sabe ao certo quais compositores foram mais transmitidos nesse período, mas sabendo que Cowell era um dos encarregados dessas escolhas, conhecemos as prioridades de Cowell e sua predileção por compositores modernos, em especial, os experimentais como Ives e Ruggles e a si mesmo, e, em tempos de guerra, qualquer obra que se assemelhasse, ainda que distante, à grande tradição Europeia, essencialmente, italiana e alemã, seria um grandioso não.

Box 144. Folder 25. Music – Música. *Swank*: A modern magazine for men. Pgs. (26; 30). Setembro, 1945.

Esse artigo tem dois assuntos distintos. O primeiro é a crítica de Cowell ao seu contemporâneo Virgil Thomson. Thomson desenvolveu sua técnica na França, com Nádia Boulanger, e possuía um tom humorístico em suas composições, provavelmente, em virtude do seu contato com o grupo *Les Six* e a influência de Satie, de onde vem sua associação do humor crítico de função experimental. No entanto, Thomson tendia mais à estética neoclássica em suas obras sérias. A crítica de Cowell é neutra, não é muito claro se ele desaprova ou aprova o que Thomson faz em sua música, ele apenas descreve o que acontece, mas faz questão de destacar sua origem no Kansas. Cowell comenta sobre a série de retratos de Thomson, o qual fazia com que amigos seus se sentassem para conversar e escrevia rascunhos musicais enquanto isso. “Seus retratos provaram ser caricaturas sagazes nas quais os traços do sujeito são habilmente exagerados – algumas vezes não tão lisonjeiramente” (26). Cowell também o compara com pintores e insinua que ele estaria “sonhando com longas filas de mulheres elegantes, cada uma esperando sua vez para ter um compositor famoso a retratando em música” (26). Sobre a *Symphony on a Hymn Tune*, Cowell destaca o ponto experimental provocativo da peça.

A *Symphony on a Hymn Tune*, que Virgil Thomson regeu recentemente com a *New York Philharmonic Symphony*, alfineta uma bolha tradicional. Espera-se que Sinfonias sejam bombásticas e, principalmente, sem humor. Mas a de Thomson é mais casual do que barulhenta, embora ela conduza algumas ferroadas certeiras em alguns hinos famosos. As melodias tem um maior valor através da associação do que pelo seu valor musical intrínseco e, na *Symphony*, Thomson nos deixa saber que ele aprecia este ponto ao trazer o lado cafona dessas melodias à tona, com uma nostalgia séria e com brincadeira. Thomson nasceu no Kansas e viveu por vários anos em Paris. Em sua *Symphony*, é fácil ver o *Kansan* zombando do parisiense e o último dando um belo golpe de volta (26).

A segunda parte desse artigo é uma chamada ao público americano para que aproveitassem a oportunidade de poder conhecer e comparar todas as orquestras americanas através das novas transmissões radiofônicas. Em especial, pela *NBC Network*, o programa *Orchestras of the Nation* passou a tocar, em sucessão, várias orquestras americanas. Por fim, Cowell destaca e faz propaganda de uma orquestra especializada em música de compositores americanos:

Você pode pensar que um grupo de escola não consegue realizar grandes coisas. Mas a *Eastman School Symphony*, a qual começou uma série, no programa da NBC, em 28 de abril, toca música americana muito bem. Esta é a sua especialidade. Como isto se deu? O regente, Howard Hanson, ele mesmo um compositor de alto nível, e ele toca mais música americana, ao longo do ano, que qualquer outro regente neste país. Dê a Hanson uma escuta. Ele tem algo de especial a oferecer (30).

Já no final da guerra, as rádios estavam bem mais desenvolvidas. Também, o sentimento de nacionalidade e patriotismo americano estava no seu auge, o que fazia com que este fosse o melhor momento para a propaganda efetiva da música americana dentro do seu próprio país, não apenas entre os especialistas, mas com o público comum.

Box 144. Folder 28. The use of music by the OWI – O uso de música pela OWI. MTNA Proceedings. Pgs. (61-65). 1946.

Esse artigo é uma versão mais elaborada, completa, clara e concisa do primeiro artigo de Cowell sobre a OWI e o papel da música durante a guerra, assim como o início do projeto propagandístico americano pelo mundo.

Cowell descreve o objetivo principal:

o propósito das transmissões de rádio da *Overseas Division of the Office of War Information* eram apresentar notícias aos povos do mundo, indisponíveis de outra maneira, particularmente, nas terras ocupadas pelo inimigo, e apresentar a essas pessoas mais informação acerca dos Estados Unidos do que eles estariam aptos a conseguir em outro lugar (61).

Cowell então expõe um fator em comum a todos ouvintes de rádio do mundo:

eles devem ter um programa de entretenimento, se eles não quiserem que as pessoas desliguem. Discursos são tediosos para a maioria dos ouvintes, a menos que se prove o contrário; música, para a maioria dos ouvintes, é boa de se escutar, a menos que se prove o contrário. Logo, a fim de ganhar o público para nossos programas de rádio, música que atraísse e segurasse a atenção dos ouvintes era uma necessidade absoluta (61).

Cowell relata que, inicialmente, os radialistas não aceitaram ajuda na seleção de músicas e tocaram as músicas populares do momento, clássicos sem relação com os EUA e até mesmo músicas com conotações nazistas. Como consequência:

músicas das paradas de sucesso eram apenas de um interesse vago e, em geral, perdia os ouvintes, enquanto, ao mesmo tempo, construía um desrespeito para com os padrões musicais da América. O uso em demasia de clássicos familiares foi aceito como evidência de que a América pega tradições musicais legítimas emprestado, mas não tem a oferecer o que seja próprio dela. O uso exacerbado de jazz resultou em ouvintes não retendo o interesse, eles não respeitavam a realização do jazz também, mesmo onde interesse superficial era manifestado (61).

Finalmente, o exército passou a adotar conselheiros para o serviço. Cowell, um desses conselheiros, estabeleceu os princípios para os quais a música era utilizada:

Provavelmente, o uso mais frequente da música era na identificação da estação [...] À parte do uso acima, então, a música era usada da seguinte forma:

1. Para atrair e reter os ouvintes para todos os programas. Para este propósito, acabamos por perceber que cada distrito tinha de ser tratado individualmente, de acordo com seus gostos.
2. Para apresentar a música americana ao resto do mundo. Acabamos por perceber que aqui, novamente, era necessário considerar os gostos dos distritos aos quais os programas eram enviados, mas que era sempre desejável representar a música séria, folclórica e popular em alguma proporção, ao invés de deixar algum tipo de música completamente de fora.
3. Para mostrar a vida musical e a educação na América. Aqui, era possível enviar programas gerais, fosse representada ou não a música criativa americana (62).

O sucesso foi maior quando passamos a reconhecer as seguintes políticas gerais:

1. Reconhecer como o maior ponto de interesse para as pessoas às quais transmitíamos o sucesso de sua própria música regional na América. Isto inclui um respeito sincero pela sua música em uma base igualitária com a nossa, seja em um nível culto ou folclórico.
2. Apresentação da música americana de uma maneira prática acompanhada da música do resto do mundo, para que ela ganhasse seu lugar entre as nações musicais, ao invés de separar programas para ela, exceto em casos especiais onde isto representasse algum ponto em especial. Pessoas da França, Áustria, Itália etc., sentem que eles têm uma grande tradição musical onde nós não temos; se nós ignorarmos isto e tentar empurrar nossa música às custas das deles, eles não irão levá-la a sério; se nós incluirmos as obras de nossos compositores casualmente em programas gerais, eles podem, possivelmente, se acostumar com elas com o tempo!” (63-64).

Assim, Cowell comenta que transmitiram compositores banidos na Alemanha para a Alemanha, como sinal de que os EUA eram uma nação livre; que transmitiram para nações fora da tradição europeia, como o Irã, músicas que representavam o seu país, estabelecendo uma conexão de aliança entre países alheios à tradição europeia, um dos casos que Cowell cita é seu *Persian Set*, assim como a *Symphonic Improvisation on a Persian Theme*. Cowell não segue os exemplos, justamente por destacar que há uma infinidade de casos. Além dos claros objetivos necessários aos tempos de guerra, a propaganda também propôs “criar um respeito aficionado por nossa música no exterior” (65). Conhecendo Cowell e seu destaque contínuo dos compositores experimentais como representativos da música americana, em especial Charles Ives, não sobra dúvidas da natureza dessa música americana que ele propagava pelo mundo.

Box 144. Folder 32. *Music in our time* by Adolfo Salazar – *Música em nosso tempo*, de Adolfo Salazar. *The Musical Quarterly*. Vol. XXXIII. N. 1. Pgs. (126-130). Janeiro, 1947.

Crítica do livro *Music in our time*, de Adolfo Salazar, New York: Norton & Company, 1946.

Cowell realiza uma crítica um pouco ambígua sobre o livro, destacando inúmeros pontos de falhas e equívocos, mas chegando a uma conclusão final boa sobre o mesmo. O livro tem uma narrativa de vanguarda e a visão sobre a música é predominantemente harmônica. “Então, já era hora de aparecer um estudo sério e compreensivo da maneira com que a música do passado se tornou a música dos dias de hoje. *Music in our time* é tal estudo, feito de forma pensativa e calorosa” (127). Cowell pontua Salazar como uma refinada e madura mente europeia e destaca sua posição conservadora: “A introdução deixa claro que Salazar considera a expressão emocional como o objetivo principal da música, ele desgosta de técnicas especiais e falha em encontrar qualidades expressivas em quase toda a música que siga o esquema de forma planejada moderno” (127), com uma preferência a Stravinsky e Ravel, mas ainda assim, dedicando bastante espaço a compositores como Schoenberg.

Sobre as explicações, Cowell comenta que “ele oferece várias especulações interessantes sobre a transformação do que era para o que é; mas deve-se admitir que o livro também contém uma quantidade de erros surpreendentes [...] Há tantas imprecisões aqui que é difícil desembaraçar todas elas” (127). Tais erros compreendem a suposição de que o atonalismo teria surgido dos harmônicos onze ao vinte e dois da série harmônica, a afirmação de que atonalismo e dodecafonismo seriam a mesma coisa e o oferecimento de nomes “melhores” para as práticas, mas que seriam resultados de uma incompreensão, como chamar a música tonal de “funcional” e a atonal de “não funcional”, no entanto, não funcional e atonal não são sinônimos.

Cowell explica a raiz por trás desses erros e a forma correta de tratá-los, mas sem grandes novidades. Apenas um destaque deve ser feito para o tom provocativo ao explicar a atonalidade e que demonstra seu interesse pelo mundo microtonal ainda não suprido. “Este conceito é feito possível pela adição do temperamento igual: os sons estão a uma distância igual um dos outros e, desta forma, é possível dar a eles uma independência equidistante” (128).

Cowell então comenta os paralelos do autor sobre a origem da música moderna, em um início no século XIX, com Tristão de Wagner e sua influência sobre Wolf e Mahler, como um link entre Bruckner e Schoenberg e Webern, e Wolf como o link entre Wagner e Strauss.

Sobre a música nos Estados Unidos. Cowell comenta que o mesmo apresentou um estudo fiel sobre a música Americana e talvez essa seja a razão da boa crítica sobre o livro apesar dos equívocos conceituais. No entanto, ainda não seria uma boa visão pelo material escasso de Salazar:

Era provavelmente inevitável que ele tivesse baseado suas estimativas de certos compositores sobre obras não características ou sem importância; que ele nunca tivesse ouvido falar da força da música “primitiva”, mas refinada de Billings e de outros homens na América colonial; e que ele não soubesse nada da música folclórica dos povos do interior e das montanhas [ozarks] americanos e suas características. Como os outros europeus, ele conhece melhor o nosso jazz e a nossa música negra. Uma vez que sua ênfase é nos tempos modernos, entretanto, é fácil perdoá-lo em virtude do espaço que ele considera a uma série de homens, geralmente, ignorados completamente pelo observador superficial: Wallingford Riegger, Colin Mcphee,

Gerald Strang e Charles Ives, por exemplo. Salazar parece verdadeiramente ter analisado suas partituras. Isto não o previne de chegar à costumeira conclusão de que “com Aaron Copland e, alguns de seus contemporâneos, nós chegamos ao ponto mais alto da música americana hoje” (129).

Embora Cowell dê um destaque positivo para a análise de obras de compositores experimentais americanos em um livro de um musicólogo europeu conservador, ele lamenta o inevitável fato de que Copland e sua técnica francesa de composição seja elevado ao posto de melhor compositor americano. Sobre a música latina, Cowell o descreve como superficial e desapontador. Cowell tenta justificar sua boa crítica do livro com o argumento da importância de trabalhos panorâmicos, o que perdoaria os erros técnicos, mas fica bem claro que a real razão da boa crítica é o destaque a compositores americanos, apesar de tudo.

“A musicologia histórica lida com o microcosmo dentro da maior precisão que possa ser alcançada. O livro de Salazar sugere o desejo de uma musicologia do macrocosmo, a qual dá oportunidade a especulações mais amplas, de um tipo dentro do qual a precisão completa é humanamente impossível. É deste ponto de vista que este produto, de uma mente curiosa e reflexiva, me parece ser mais valioso do que o que várias críticas possíveis dos seus detalhes implicariam” (130).

Box 144. Folder 37. Goldman's Influence – A Influência de Goldman. *New York Herald Tribune*. Seção. V. Pgs. (7). 28 de dezembro, 1947.

Cowell retorna sua propaganda e chamada para a composição de música para bandas sinfônicas. Bandas sinfônicas, que se encaixavam em sua visão, tanto quanto um aspecto nacional americano como uma alternativa à estrutura engessada da orquestra sinfônica da tradição, como visto em artigo prévio. Novamente, a ideia experimental associada à ideia nacional opositivo à tradição.

Cowell utiliza de Edwin Franko Goldman e a homenagem que ele receberia aos setenta anos como líder da mais importante banda sinfônica de Nova York. Ele faz um breve histórico, relatando que, por muitos anos, as bandas marciais tocaram apenas marchas militares, mas que, ao final do século XIX, aos poucos, começaram a aparecer transcrições de música séria no repertório, e Goldman teve um grande papel em colocar músicas melhores nos programas das bandas de concerto. Goldman escreveu peças para seus grupos e incentivou compositores a escreverem para sua banda.

Cowell comenta que a prática não é nova, uma vez que Berlioz, Bach, Haydn e Mozart já teriam composto para extensos grupos de sopro. Porém, os compositores modernos teriam se esquecido do que uma banda é e não saberiam compor para instrumentos dela, como o saxofone e a trompa barítono. Ele culpa um pouco a tradição do ensino de composição, por isso “Os estudos de instrumentação dos compositores são focados em orquestração. Bandestração nem ao menos é uma palavra” (7).

“Isto está mudando rapidamente agora. Graças, em grande medida, à determinação gentil dos dois Goldmans, pai e filho, um impressionante número de compositores de ‘nome’ escreveu obras para banda que estão em ranking de igualdade com as suas mais conhecidas peças orquestrais” (7). Goldman também teria grande mérito em ter adaptado o público a ouvir também essa música séria, dividindo seus concertos em duas partes: uma primeira com a música séria; uma segunda com as marchas militares.

Cowell destaca as peças que seriam tocadas na comemoração. Maior importância é dada à peça de Percy Grainger e Cowell cita o comentário de Grainger tipicamente experimental sobre o ato de compor pra bandas: “Ela é para banda de sopros e órgão e é chamada ‘*The power of Rome and the Christian Heart*’. Grainger, como compositor, está mais interessado na banda, com sua grande elasticidade de instrumentação, do que na orquestra sinfônica convencional, a qual ele acha limitante” (7). Haveria no programa também peças de Honegger, Auric, Roussel, Miaskowsky, Vaughan Williams, Milhaud, Cowell, “*Shoonthree*”, e Schoenberg “*Theme and Variations*”.

Sendo a peça de Schoenberg e Roussel as únicas mais fincadas em parâmetros da tradição.

Box 144. Folder 38. Review of Virgil Thomson’s “The Mother of us all” – Resenha de “*The Mother of us all*”, de Virgil Thomson. *Notes*. Pgs. (260-262). Março, 1948.

Esse artigo é bastante controverso. Em 29 de março, Cowell manda uma carta a Dick, editor da revista, questionando as inúmeras alterações realizadas na versão publicada que modificaram completamente o seu texto e intenções originais.

Eu não sei quem é o responsável na equipe da *Notes*, mas eu estou surpreso e perturbado com as mudanças que foram feitas em minha resenha de *The Mother of Us All* de Thomson. Eu entendo que as coisas ficaram mais difíceis por eu estar em turnê na época, de forma que não tinha como me consultar. Entretanto, eu acho que há várias opiniões críticas (ou implicações), sobre a obra de Gertrude Stein, agora no artigo, que eu não concordo e eu sinto também que a escolha do material a ser deixado de fora, para ganhar espaço para incluir essas opiniões, enfraquece tanto minha tese geral que ela é dificilmente perceptível.

De fato, o texto publicado possui falhas que alteram em muito o discurso de Cowell. O artigo de Cowell é consideravelmente maior que a versão publicada, o que provavelmente gerou as alterações. Analisamos as duas versões, o manuscrito e a versão publicada.

Cowell inicia o artigo comentando que “o *Metropolitan* nunca produziu uma ópera americana de sucesso, talvez porque as óperas que tivemos encenadas sejam escritas com o estilo do grandioso século XIX em mente. Nenhuma escola americana de escrita de ópera se desenvolveu dessas tentativas” (original). Cowell novamente associa a ideia de nacional como contrária a uma tradição. Ele segue fazendo uma série de comentários sobre a adoção, na América, de uma preferência a óperas de conteúdo

humorístico, exemplificando e descrevendo várias peças, as quais na versão publicada aparecem apenas em título.

A primeira alteração drástica apontada por Cowell é que a publicação aponta que “Virgil Thomson teve sucesso em estabelecer sozinho uma variante básica desta tradição” (publicada). Enquanto no original, “[...] Um outro tipo de tradição Americana de Ópera” (original). Ou seja, Thomson estaria criando um ponto de partida para uma ópera americana e não apenas sendo uma variante das óperas cômicas que fizeram notoriedade nos Estados Unidos.

A segunda alteração que Cowell reclama é a omissão de que Thomson utilizaria de técnicas francesas de composição. No texto original, Cowell escreve. “Ele leva adiante a estabelecida tradição de ópera-em-inglês com uma homenagem habilmente musical ao humor. Palavras significativas, aqui reforçadas por meios de técnica retiradas do recitativo francês moderno, aqui usadas muito efetivamente no inglês” (original). Para Cowell, isso é essencial para sua construção da estética de simplicidade de Thomson, pois ele se utiliza da técnica recitativa francesa como oposição a uma versão malabarística vocal italiana, mas de forma adaptada à língua inglesa.

A terceira questão é que na versão publicada, devido a certas omissões de comentários analíticos ou de resumo, cria-se a impressão de que a simplicidade atingida por Thomson tem um caráter negativo, quando, na verdade, Cowell aponta a mesma como um aspecto positivo.

Ninguém deve se enganar em pensar que a extrema simplicidade de meios musicais empregada por Virgil Thomson na montagem de *The Mother of us All* é senso comum ou comumente encontrada. A simplicidade acordal é tão radical que tríades maiores sem adornos formam a maior porcentagem dos acordes. A austeridade de tríades dominantes, usadas mais comumente que acordes de dominante com sétima, é especialmente refrescante. Quando a dissonância é introduzia, ela é usada com uma simplicidade radical igual [...] A montagem das palavras por Thomson realiza, com uma habilidade admirável, seu ritmo natural e inflexão da fala. Superficialmente examinada, ela parece mais perto do recitativo do que de uma melodia lírica. Todavia, o compositor faz um uso muito preciso de seu conhecimento de construção melódica, como é divulgado na primeira página da partitura (original).

Enquanto que na versão publicada, uma frase de resumo, inventada pelo editor, que não está na versão original, faz com que a radical simplicidade evocada por Cowell tome um caráter de crítica ao libreto de Stein: “O tratamento se encaixa ao texto com singular adequação, uma vez que a Sra. Stein, em seu lado, usa os tipos mais simples de palavras. Ela parece ter sentido que as palavras básicas do cotidiano tinham mais significado e ela conseguiu seus efeitos ao colocar esses elementos caseiros em padrões rítmicos ímpares ou em sentenças com sintaxes incomuns, ao não usar um vocabulário amplo ou estranho” (publicada).

Um destaque nesse artigo deve ser dado à crítica de Cowell, implícita no restante do artigo, mas feita de forma mais clara no original, ao aspecto conservador das óperas do Metropolitan e seu não interesse em música americana.

Enquanto *The Mother of Us All* é mais provável de acontecer em outras partes da Broadway, do que na esquina da rua 39, ela certamente irá permanecer no repertório padrão dos grupos de ópera universitários, cujo público, ao redor do país, é maior e mais constante do que qualquer Grande Companhia de Ópera pode se gabar. Eu prevejo que uma nova Tradição de Ópera Americana será estabelecida em torno dela, uma tradição fundada sobre humor e clareza condutiva para várias apresentações amadoras, não um embotamento elaborado e uma audição no Met (original).

Desta forma, Cowell estabelece novamente esse link de um produto nacional americano com um novo formato experimental de ópera que circularia fora das grandes instituições operísticas e em círculos amadores nacionais, embora a obra de Thomson simbolizasse apenas um primeiro passo nesta direção – assim, o artigo também atuava como uma chamada a novos compositores ao gênero.

Box 145. Folder 1 – 2. Charles Ives: Second Pianoforte Sonata, “Concord Mass., 1840-1860” – Charles Ives: Segunda Sonata para Pianoforte, “*Concord Mass.*”, 1840-1860”. *Notes*. Vol. V. N. 3. Pgs. (412-413). Junho, 1948.

Na pasta 1 temos a versão publicada e na pasta 2 o manuscrito. Devido ao problema do último artigo, Cowell escreveu na própria versão manuscrita o que poderia ou não ser removido, caso precisassem de um artigo menor. Os editores assim o fazem, alguns trechos são mantidos e outros removidos, dentre os quais, dois merecem atenção.

Como sempre, Cowell tem a intenção de exaltar e realizar uma propaganda da obra de Charles Ives e, tendo em vista, a publicação da segunda edição da segunda sonata, Cowell publica uma curta revisão da obra. Cowell a descreve como: “É uma obra explodindo com magnificências celestiais sobrepostas, tonais e filosóficas. Seus quatro movimentos levam mais de uma hora para e tocar; eles são cheios de uma música altamente original, profundamente sentida, viva com novas ideias de forma, melodia, harmonia, contraponto, ritmo e timbre” (412). No entanto, Cowell aponta o fato de que a obra é baseada no tema da quinta sinfonia de Beethoven, embora o mesmo nunca apareça de forma exata ou idêntica. A isso, Cowell adiciona uma reprovação que poderia vir do público, a qual é omitida na versão publicada, mas que aponta que, tal citação indireta de Beethoven poderia ser visto como zombaria pelo público. “Aqueles que sentem que o empréstimo de Beethoven é um sacrilégio, sem se importar com o resultado, são provavelmente formados de forma que fiquem furiosos com o idioma audaz de Ives de qualquer jeito” (versão original). A pequena provocação de Cowell ao público conservador, que se irritaria com isso, e a pressuposição de que eles não gostariam de nenhuma música de Ives de qualquer maneira, pressupõe Ives como esse personagem experimental. Como forma de exemplificar essa relação prevista de oposição de um público tradicional à peça experimental de Ives, Cowell comenta sobre a publicação de *Essays before a Sonata* que possuía o prefácio: “Esses ensaios preliminares foram escritos pelo

compositor para aqueles que não conseguem suportar sua música – e a música para aqueles que não conseguem suportar os seus ensaios; para aqueles que não conseguem suportar nenhuma das duas, o todo é respeitavelmente dedicado” (412).

Cowell, pela primeira vez, de forma modesta, fala abertamente de seu papel como descobridor e propagador de Ives no mundo musical:

Charles Ives sempre viveu tão completamente fora do mundo musical profissional que, cada admirador de sua música, em troca, acredita ele mesmo ser o seu descobridor. Geralmente, eu sou creditado pela primeira disseminação ampla da música de Ives, através da publicação e de concertos aqui e na Europa; mas, na verdade, eu fui antecipado por Bellaman e Schmitz (412).

Um crítico e um pianista que tocaram a música de Ives e a avaliaram previamente, mas cujos trabalhos e relevância como divulgação foram infinitamente menores que o de Cowell na disseminação da obra de Ives. Cowell descreve que Lawrence Gilman, importante crítico musical, teria declarado “inequivocamente que a *Concord Sonata* é a maior obra para piano da América” (412). Desta forma, esse artigo se constitui em mais uma propaganda efetiva de Ives.

Por último, embora parte tenha sido eliminada da versão publicada, Cowell lamenta falhas da segunda edição, falhas essas que nos são relevantes pois ocorrem em virtude do pensamento tradicional das editoras que decidem excluir justamente os elementos característicos de uma estética experimental da obra.

“É uma questão de arrependimento que as várias anotações para o intérprete de Ives estejam separadas da música da música à qual elas se referem e estejam concentradas ao fim do trabalho” (original). As indicações são colocadas como em nota de rodapé ao final de partitura, em contraposição à intenção original que, assim como nas partituras de Satie, temos o texto abaixo da própria seção musical a que se refere.

Também é bem infeliz que a nota de Ives: *Prose*, originalmente colocada em parênteses nas páginas 1 e 12 e *Verse* na página 5 (Primeira Edição), tenham sido eliminadas nesta edição. Se alguém pensa na primeira seção do movimento *Emerson* como sendo na forma de uma prosa narrativa, isto faz com que seja mais fácil seguir a estrutura, a qual não, (como a maioria das formas musicais fazem), confia na repetição para o seu balanço e design (original).

Box 145. Folder 4. Music as propaganda – Música como propaganda. *Bulletin of the American Musicological Society*. N. 11-12-13. Pgs. (9-11). Setembro, 1948.

Essa é a transcrição de uma palestra de Cowell, realizada em 23 de janeiro de 1945, ainda durante a guerra. Portanto, o conteúdo dessa palestra já foi totalmente apresentado nos outros artigos sobre o trabalho do compositor no *Office of War Information*.

O único aspecto interessante que podemos destacar é: “Propaganda é uma palavra bastante nova e nós não pensamos nela com frequência em conexão com a música clássica; todavia, qualquer música que sirva a um propósito definido pode se dizer que tenha algum aspecto de propaganda” (9). Desta forma, Cowell exemplifica que a música dos imperadores chineses com novecentos músicos eram uma forma de propaganda do poder da corte e que as sonatas de Mozart eram uma forma de propaganda da beleza das formas clássicas e do estilo. Outro trecho interessante em rever é a reafirmação do objetivo de divulgar a música americana no mundo que o projeto tinha:

Outro objetivo é espalhar no exterior notícias acerca da música e dos músicos nos Estados Unidos. Alguns países europeus não possuem qualquer percepção da extensão da atividade e da criação musical na América; nós tentamos dar a eles uma ideia disto. Não apenas de um tipo de música – um dos principais pontos da política musical é que ela deveria ter uma base ampla e incluir, em proporção aos interesses diferentes dos ouvintes de diferentes partes do mundo, sucessos populares, sinfonias, música de filme, óperas, shows de palco, música folclórica, canções antigas, canções novas – em outras palavras, tudo que faz parte da construção da vida musical da América, incluindo os excelentes padrões de concertos de clássicos por artistas e orquestras americanas (10).

Box 145. Folder 5-6. Paul Creston – Paul Creston. 5. Publicado; 6. Rascunho. *The Musical Quarterly*. Vol. XXXIV. N.4. Pgs. (533-543). Outubro, 1948.

Aparentemente, Paul Creston estava em voga nos anos de 1942-3, com um interesse crescente por parte das orquestras em realizar suas obras. Cowell nos fornece uma pequena biografia do compositor nas duas primeiras páginas do artigo, dentro da qual, além de assuntos técnicos biográficos, devemos mencionar que Cowell se coloca como o descobridor de Paul Creston: “Ele escreve que seu ‘primeiro encorajamento profissional’ veio quando eu o apresentei na primeira apresentação de suas *Seven Theses*, para piano, em um dos fóruns de compositores na *New School for Social Research*, em outubro de 1934” (533). Cowell também foi o primeiro a publicar as mesmas peças de Creston pela New Music e a primeira gravação de Creston pela New Music Recordings.

Creston aparenta ser um compositor comum dentro de uma linha formalista. Cowell menciona os estudos de Creston da técnica orquestral de Rimsky Korsakoff, mas alguns destaques de sua biografia devem ser dados, como o fato de o compositor ter iniciado trabalhando com música incidental, para cinema e dança, e o fato de sua esposa fazer parte da companhia de dança de Martha Graham, com a qual diversos compositores experimentais trabalharam, inclusive Cowell. O ideal abstrato e formalista de Creston fica claro em uma carta do mesmo para Cowell, citação que Cowell faz do mesmo:

Minha abordagem filosófica à composição é abstrata. Eu estou preocupado com questões de design melódico, cor harmônica, pulso rítmico e progressão formal; não com imitações da natureza, ou narrativas de contos de fadas ou propostas de ideologias sociais. Não que a fonte

de inspiração não possa ser uma imagem ou uma história. Apenas que, apesar da origem do assunto do tema, apesar da escola de pensamento, uma composição musical deve suportar o julgamento puramente em critérios musicais. Seu valor intrínseco depende da integração de elementos musicais em direção a um todo unificado (CRESTON, 535).

Esta pode parecer uma descrição geral sobre qualquer compositor do século XX, mas o interesse de Cowell se desvela quando o mesmo descreve os princípios nos quais a música de Creston se baseia. Também podemos ver Cowell realizar uma afirmação estética bastante marcante da estética Experimental, a construção com base no elemento rítmico.

“A unidade musical subjacente de uma obra musical é a sua estrutura rítmica”. Um compositor de vanguarda nunca afirmaria algo dessa forma, para a vanguarda e a tradição, o elemento estrutural da música continuava sendo a harmonia.

Portanto, não é surpreendente encontrar Creston vitalmente interessado no ritmo e reclamando (com justificativa) da falta de um desenvolvimento sério da teoria do ritmo no treinamento musical convencional. Toda a sua música mostra seu cuidado com continuidade e consistência. Ele parece ter seguido determinados usos rítmicos que contribuem para este tipo de integração desde a primeira vez que ele tentou escrever uma composição. Esses usos rítmicos foram tabulados, recentemente, por ele para uso didático. Enquanto ele não alega que eles sejam alguma novidade surpreendente, sua exposição clara possibilita, aos estudantes e compositores, coordenar suas próprias ideias sobre o uso de vários ritmos simultaneamente e, notá-los da maneira com que ele faz, tornando-os mais facilmente tocáveis pelos músicos convencionais de orquestra (535).

Cowell segue explicando o modo composicional de Creston. A tabela de Creston consiste em cinco classificações básicas de estruturas rítmicas. 1. Divisão regular – divisão igual de elementos rítmicos. 2. Divisão irregular – Divisão desigual de elementos rítmicos. 3. Sobreposição – atravessar a duração da nota pela barra de compasso. 4. Divisão regular com sobreposição. 5. Divisão irregular com sobreposição.

Assim, Creston construía sua música a partir da combinação dessas categorias, em contraste de oposição ou na criação de polifonias rítmicas e ritmos complexos, sem perder a simplicidade unitária ou gerar dificuldade aos intérpretes. Por exemplo, Cowell sugere um trecho da peça *Frontiers*, a qual está em $\frac{3}{4}$ e contém um instrumento fazendo três semínimas regulares, um fazendo colcheias em divisão de $\frac{6}{8}$, um fazendo semínimas em divisão de $\frac{6}{8}$ e outro fazendo quáteras de quatro em $\frac{3}{4}$, quatro colcheias pontuadas.

Cowell contradiz um texto no qual Creston se considera uma pessoa que trabalha com todos os tipos de materiais composicionais independente de época, apenas de acordo com sua expressão, e que o mesmo diz não fazer esforço em ser americano, mas em ser ele mesmo. Cowell argumenta que a música de Creston sempre é caracterizada por uma tonalidade ambígua e que, embora Creston chame isso de atonalidade, o procedimento nada tem a ver com o sentido da escola Vienense. Ou seja, Cowell o opõe

à vanguarda. “Às vezes, a palavra é usada neste sentido, mas é claro que isto não é, de forma alguma, o sentido aplicado à ‘atonalidade’ pela Escola Vienense” (539).

Cowell também destaca o interesse timbrístico de Creston: “A instrumentação de Creston é sempre extremamente gratificante ao intérprete. Ele conhece completamente as possibilidades de cada instrumento e dá a cada um uma preponderância de suas notas mais efetivas, com digitações que caem confortavelmente dentro da mão e com tessituras que são fáceis e não forçam os recursos dos instrumentos” (540). Ele destaca a utilização instrumental instrumentos não tradicionais na posição de solista em um Concertino para Marimba, Concerto para Saxofone, Concerto para Trombone e música para banda sinfônica.

No presente momento, a originalidade de Creston está mais em seus objetivos estéticos do que nos meios que ele usa para alcançá-los. Treinar-se na técnica de uma arte parece ser o mesmo que se deixar sem o impulso de desafiar as convenções, os quais tomam, para o autodidata, uma aura de inevitabilidade que eles demoram a perder [...] Entretanto, o estudo da música faz com que fique claro que, apesar do brilho instrumental, ele escolheu deliberadamente uma certa simplicidade e delicadeza de efeito (540).

Isto também demonstra a oposição de Creston ao crescente hermetismo da música de vanguarda. Cowell finaliza o artigo com a lista de obras de Creston. Apesar de Creston não ser o melhor exemplo de um compositor experimental *ipsis literis*, é importante ver todo o malabarismo de Cowell para validar um compositor americano ao mesmo tempo que precisa focar nos elementos que se opõe à tradição europeia dentro das obras.

Box 145. Folder 11. Current Chronicle: New York – Crônica Atual: Nova Iorque. *The Musical Quarterly*. Vol.XXXV. N. 2 e 3. Pgs. (292-296; 458-465). Abril-julho, 1949.

Há duas crônicas nessa pasta.

A primeira se destina a um concerto realizado pela *League of Composers*, em 23 de janeiro de 1949, com música de Harris, Sessions, Mills, Volpe, a retomada, após trinta anos, de Ornstein, com *Three moods*, e Varèse, com *Hyperprisme*. Cowell destaca que as peças dos dois últimos foram as melhores do concerto e que eles ainda soavam atuais, destacando a relevância dos mesmos, no início do século XX, quando ninguém possuía aquela linguagem. Um destaque deve ser dado para o comentário que classifica a música de Varèse como experimental.

Apesar de suas referências especulativas às formas matemáticas, (as quais eu acho difíceis de entender), é o som na música de Varèse que invocam os aplausos selvagens com os quais ela é recebida, pois toda a música falta em ter uma construção sustentada por formas musicais através do desenvolvimento temático que era tão importante aos compositores da era clássica. Se essa incrível hipertensão puder ser combinada com valores desenvolvidos em música

anterior, como a extensão formal, associação harmônica e movimento linear múltiplo, Varèse terá feito uma contribuição substancial para o futuro (293).

Cowell segue a crônica comentando sobre a recente peça de balé de Blitztein, *The Guests*, que ele classifica como uma continuidade do estilo original de Stravinsky, o qual o próprio havia abandonado. No entanto, Cowell critica o uso de música popular na obra, não pela música popular em si, mas por ter sido mal-feito e uma má escolha

cheio de glicose popular da Broadway. Obviamente, a ideia do compositor era incorporar todos os maneirismos dos estilos populares na música “séria”, mas o gosto de alguém ainda é ofendido por tal desistência aos elementos populares mais baratos e “açucarados”. Se a doçura fosse mel ou açúcar em vez de sacarina, nós não nos incomodariamos tanto (295).

Cowell antagoniza a obra de Blitztein com a de Lou Harrison, a qual ofereceria “uma abordagem completamente diferente à música para dança” (296). A peça, *The Perilous Chapel*, “esta música foi sempre bonita em gosto, enquanto Blitztein variava de brilhante para piegas [...] A música de Blitztein incita os bailarinos a afiar, movimento interessante com frequente mudanças de passos e espaçamento; A de Harrison estabelece um estilo de dança lírico e moldado livremente” (296).

A segunda crônica realiza também a contraposição de peças. Aparentemente, Cowell escolhe peças ligadas a um conteúdo humorístico em contraposição a peças mais conservadoras. A primeira delas são as Sonatas de Charles Ives, mas, especialmente, a *Three-Page Sonata*, que, na verdade, possui dez páginas. As análises de Cowell são bastante cansativas e não contribuem muito além de uma descrição dos elementos utilizados. “A *Three-Page Sonata* é pequena, mas completa, com os elementos característicos da sonata clássica, quatro movimentos comprimidos em um único movimento de caráter mutável” (459). Ele aponta a necessidade de fazer certas técnicas porque a música de Ives seria frequentemente “descrita criticamente como faltando coesão ou mesmo qualquer forma compreensível” (461). Muito embora a tentativa de mostrar que Ives segue a forma sonata nessa peça, como um apontamento de seu domínio formal, pode ser um pouco a direção errada quando o mesmo diz: “Isto é tudo bem claro que na *Three-Page Sonata*, a qual é recomendada àqueles que desejam examinar uma obra de Ives comparativamente fácil e condensada pela sua forma. É uma peça atrativa e compreensível, mesmo que Ives tenha dito sobre ela: “É um tipo de piada”” (461). A continua tentativa de justificar a qualidade do repertório experimental e/ou humorístico frente às acusações dos críticos conservadores pode ter desviado Cowell do real propósito da obra, que aparenta ser uma sátira da própria sonata. Ele também comenta brevemente do processo de restauração da primeira sonata de Ives por Lou Harrison e o fato dela já conter elementos como policordes, clusters, polirritmias etc., mas que, no entanto, “não parece nem tão bem costurada musicalmente como a *Concord Sonata*, nem ter sido concebida em uma relação próxima com a filosofia transcendental de Ives” (462). De Fato, a *Concord* é a mais representativa do estilo

experimental de Ives. Em contraposição a Ives, Cowell comenta da *Music for Brass Choir*, de Riegger. Ele relata o passo natural do dodecafonismo, dado por Riegger, ao utilizar clusters de vinte e quatro notas nessa peça, divididos entre os metais, e comenta que o efeito não era de dissonância, mas de uma completa anulação, produzindo uma simplicidade concordante.

A outra contraposição é entre o *Concerto for Woodwinds, Harp and Orchestra*, de Hindemith, o qual é construído todo em cima da marcha nupcial de Mendelssohn e foi feito em homenagem aos seus 25 anos de casamento. “Se alguém espera que, por causa de sua importante posição como compositor e sua carreira acadêmica, sua música irá ser seca e pomposa, este alguém está enganado. Hindemith é cheio de bondade e de um forte humor e sua música é apta a ceder a jogos e diversão” (464). E entre a Terceira Sinfonia de Randall Thompson, a qual Cowell descreve como um cansaço, ao ver o desenvolvimento de um motivo baseado em duas segundas maiores e com tratamento de material folclórico. “A simplicidade de estilo direta e modesta é, em seu melhor, o manejo sensível de elementos folclóricos em sua música” (465).

Este artigo consta a primeira menção de Cowell a um aspecto importantíssimo da noção de um nacionalismo americano aliado à música experimental, em especial a de Ives, por isso, como um ponto inicial apenas, apesar dele não desenvolver o tema da filosofia transcendental, ele se encontra na categoria nacional.

Box 145. Folder 33. Current Chronicle: New York – Crônica Atual: Nova Iorque. *The Musical Quarterly*. Vol. XXXVII. N. 3. Pgs. (396-402). Julho, 1951.

A primeira resenha dessa crônica é sobre a Sinfonia de Alan Hovhaness, a qual Cowell imediatamente pontua não se tratar de uma sinfonia no sentido formal, mas apenas no sentido geral. A peça possui vinte e quatro movimentos, entre os quais, cânones, árias, formas religiosas e os grupos instrumentais se alternam a cada movimento. Cowell descreve a estrutura tonal e, às vezes, politonal, em virtude do tratamento, resultante de linhas contrapontísticas em imitação real. A opinião estética de Cowell segue:

O sentimento desta música é fortemente arcaico, puro, firme, bem enraizado em uma tradição que dá a impressão de ter estado em desenvolvimento ativo por um longo período da história da música. Ela é aliada à música europeia antiga, mas se manteve tão oriental em sonoridade que ela parece ter desviado dos desenvolvimentos ocidentais desde o século XV.

Compositores ocidentais que voltarem aos estilos dos séculos anteriores ao XVI, deliberadamente, evitam qualquer ar de modernidade e se intitulam “neoclássicos”. Frequentemente, sua música soa inibida, uma vez que a sua atitude representa um extremo do conservadorismo. Por outro lado, a música de Hovhaness soa moderna (mas não ultramoderna), em um estilo natural e desinibido, pois ele encontrou novas maneiras de usar os materiais arcaicos com os quais ele inicia, seguindo sua tendência natural à sequência modal

e ao polimodalismo. Suas inovações não quebram com as tradições antigas, mas sim, seguem através das implicações dessas tradições (398-399).

Um exemplo raro de um compositor neoclássico que não é rechaçado por Cowell, talvez pelas incursões orientais descritas por Cowell, mas, ainda assim, ele faz questão de destacar que não se trata de um compositor experimental.

A segunda resenha trata da Segunda Sinfonia de Ives. Cowell conta que essa sinfonia foi escrita entre 1897 e 1901 e estava, simplesmente, amontoada entre papéis no celeiro da fazenda de Ives, da qual ele a resgatou. Em fevereiro de 1951, a peça foi estreada pela NYPHIL e regida por Bernstein, obtendo sucesso. Cowell comenta que essa Sinfonia de Ives não contém uma forte relação com o material musical pelo qual ele é reconhecido, mas que o sucesso poderia ser explicado pela mesma razão do sucesso de *Verklarte Nacht*, que também não possui relação com o trabalho pelo qual Schoenberg ficou reconhecido. “Da mesma maneira, não se pode chamar a Sinfonia nº2 de Ives de completamente não original, mas ela contém apenas, em seu estado mais embrionário, o derramamento único de dissonâncias, ritmos, poliharmonias, polimetrias etc., pelas quais Ives se tornou especialmente conhecido” (400). Mesmo quando a peça ainda não é totalmente característica de um experimentalismo, Cowell molda o discurso para destacá-la como tal. Ele destaca o aspecto folclórico americano da peça, pois Ives utilizou, amplamente, canções folclóricas americanas para construir a peça: “baseado em citações de, ao menos, doze canções conhecidas” (402). Entretanto, Cowell lamenta a transformação dos últimos cinquenta anos que fez com que a obra perdesse o efeito: “A impressão da obra seria, sem dúvidas, muito mais nostálgica se nós ainda conhecêssemos essas canções; mas várias delas não são mais lembradas; mesmo Ives se esqueceu dos nomes de várias delas” (400). Assim, mais uma vez, temos esse estágio embrionário do experimentalismo associado à ideia de um nacional americano, à prática da banda sinfônica e à ideia de indeterminação, representada nessa peça pelo acorde final. “Ives diz que esta foi a fórmula para significar o final de verdade da última dança de todas: os músicos tocam qualquer nota anterior, bem e estrondoso, para o último acorde. Essa era a prática comum na época da *Danbury Band*, regida pelo pai de Ives” (402).

Box 146. Folder 8. Current Chronicle: New York – Crônica Atual: Nova Iorque. *Musical Quarterly*. Vol. XXXIX. N. 2. Pgs. (251-255). Abril, 1953.

A primeira resenha é sobre a Cantata para Soprano, Tenor, Coral Feminino e Pequena Orquestra, de Stravinsky. À parte da análise descritiva de Cowell, temos uma descrição interessante sobre o estilo composicional de Stravinsky, naquele momento. Cowell retém suas críticas costumeiras e apresenta o estilo de Stravinsky de forma imparcial.

Stravinsky escreveu em vários estilos diferentes; certamente, cada uma de suas primeiras grandes obras tem um caráter próprio, deliberadamente diferente umas das outras, e, ao

mesmo tempo, inconfundivelmente, o trabalho das mãos de Stravinsky. Isto entrou naquilo que foi chamado seu período “neoclássico”. Aqui, novamente, ele se preocupou não com um estilo, na verdade, escrevendo ora como um indivíduo, ora como outro: Perotin, des Prez, Lasso, Handel, Weber, Tchaikovsky, Mussorgsky, Debussy – podemos até mesmo encontrar algum Stravinsky neojovem.

Entretanto, mais tarde, Stravinsky chegou a um estilo único que marcou o seu próprio e, com pequenas diferenças, se manteve identificavelmente o mesmo. É um estilo enraizado, no principal, em um sentimento das práticas do fim do século XV e início do século XVI. Traços de suas primeiras explorações podem ser detectadas aqui e ali, em elementos retirados de vários outros períodos, mas eles não são de grande significância (251).

A segunda resenha é sobre o concerto especial do *Composers' Forum*, na *Columbia University*, no qual Boulez apresentou, pela primeira vez, em Nova Iorque, a Música Concreta de Schaeffer. As peças tocadas foram *Symphonie pour un homme seul* e *Antiphonie*, de Pierre Henry. “Elas tinham um certo apelo para ouvidos cansados, mas essas composições não são convincentes musicalmente, porque elas são simplificadas demais em forma e desenvolvidas demais em técnica” (254). O interessante é Cowell apresentar uma preferência pelos experimentos eletrônicos americanos.

O mesmo ano marcou o começo de experimentos independentes aqui, por John Cage (maio, 1952), Otto Luening e Vladimir Ussachevsky (setembro, 1952) e outros [...] Nós achamos os comentários, após o recente concerto, muito interessantes, de fato, porque eles apoiaram empaticamente nossa opinião de que a versão americana da Música Concreta é mais musical e demonstra uma melhor organização (255).

Quando confrontado com uma oposição entre Europa e América, Cowell sempre termina por favorecer o nacionalismo experimental.

Box 146. Folder 9. Review of Recordings of Ives violin sonatas 1 and 3 – Resenha das Gravações das sonatas para violino 1 e 3, de Ives. *Musical Quarterly*. Vol. XXXIX. N.2. Pgs. (323-325). Abril, 1953.

Joan Field, violino. Leopold Mittman, piano.

A introdução sobre Ives é bem interessante e defende, como sempre, o status do compositor de pai da música americana.

Charles E. Ives alcançou uma reputação invejável como o grande e velho homem da música americana. Ele é mais conhecido por suas inovações surpreendentes – redes tonais de grande complexidade melódica, harmônica e rítmica, escritas nos primeiros anos deste século [XX]. No começo dos anos vinte, ele era tido como um exemplo de charlatanismo extravagante. Agora, apenas os mais resistentes dos insubordináveis [*die-hards*] falham em encontrar valores musicais substanciais em suas criações. O que é, talvez, menos conhecido sobre Ives é a grande porção de sua música que soa melodiosa e compreensível ao público geral agora e que eles são

aptos a encontrar algo especialmente tocante. A esta categoria pertencem as presentes sonatas. Elas soam não insólitas e contém várias surpresas, mas elas não soam “modernistas” (323-324).

Nesse comentário, podemos ver Cowell quase que se vangloriando pelo sucesso de sua empreitada propagandística da imagem de Ives no mundo – a qual estava por se intensificar.

Cowell relata o fato de a primeira sonata ser, na verdade, a segunda e Ives ter publicado uma *A Sort of Pre-First Violin and Piano Sonata, Not to be Played* antes. Sobre a primeira sonata, Cowell destaca o limiar tonal da peça e a citação de várias canções folclóricas (*the old oaken bucket, glory, glory halleluja, watchman, tell us of the night, work, for the night is coming* etc.). Sobre a Sonata 3, Cowell destaca o uso de elementos jazzísticos no segundo movimento e um terceiro movimento de caráter experimental. “O terceiro movimento é temperamental e veemente, como Ives acenando sua bengala e gritando aos “músicos moles”, em um momento, e se tornando introspectiva no próximo” (324), também com uma canção folclórica na coda.

Box 146. Folder 21. The Music and Motives of Charles Ives – A Música e os Motivos de Charles Ives. *Center: A Magazine of the Performing Arts*. Pgs. (2-5). Setembro, 1954.

Esse artigo é quase uma homenagem a Charles Ives, quem havia morrido no início do ano de 1954.

“Existem poucas dúvidas de que ele era o maior compositor americano de sua época. Seu período de mais intensa atividade foi de 1899 até 1915 e, nesses anos, ele era o único compositor americano de originalidade e de amplo espectro” (2).

Cowell estabelece várias características de Ives e suas influências na estética experimental e as razões pelas quais Ives não seria ainda mais apreciado como compositor. “Enquanto seu nome é conhecido àqueles que seguem música, sua posição como músico é, talvez, não geralmente apreciada. Parte desta culpa está nos jornalistas, que têm sido irresistivelmente tentados a destacar aspectos divertidos e sensacionalistas de sua carreira e obra” (2).

Cowell segue comentando que as pessoas focavam mais na curiosidade de Ives ser um mega-empresário que juntou 450 milhões de dólares em sua carreira e que, se perguntassem para alguém nomear um grande compositor americano, era mais comum que citassem Copland ou Gershwin.

Parcialmente, porque elas eram difíceis de se tocar, as maiores e mais importantes obras são raramente ouvidas; e o público geral não se sente apto a avaliar a posição de Ives em referência a outros americanos [...]

Ives nunca usou meios musicais velhos ou novos apenas por usar. Para ele, a música era inseparavelmente associada com o que ele sentia sobre a vida e a filosofia [...] Ao executar suas filosofias e declarações musicais, Ives nunca empregou um sistema mecânico (como a

série dodecafônica) nem confiou no uso sistemático de novos materiais (como Hindemith faz). Nem se voltou ao neoclassicismo.

O que ele fez foi sacar e usar todo e qualquer meio musical para realçar os poderes expressivos de sua música e fazer com ela fosse viva e significante. Nesta causa, ele nunca teve medo de recuar a meios banais nem de usar alguns dos sons mais extravagantes já encontrados na composição musical (3).

Cowell também destaca o uso da música folclórica americana, como já vimos. A ideia experimental sempre esteve conectada a ideia do nacional americano e mais ainda em Ives.

Ele preferia conjurar cenas e impressões dos seus primeiros anos – as típicas experiências de um garoto americano que foi trazido à uma cidade pequena perto do interior e que, de vez em quando, visitava a cidade. Obras como “*In the Night*”, “*Central Park in the Dark*” (ambas usadas por George Balanchine em *Ivesiana*) e “*The Housatonic at Stockbridge*” tecem uma teia de som misteriosa, com tonalidades sinistras e uma complexa construção do ritmo; impressionista, todavia, nada relacionada com o impressionismo Debussista (4).

O próximo comentário de associação experimental é sobre o uso da indeterminação por Ives.

Um de seus sentimentos mais fortes era de que a música, e sua música em particular, não deveria ser cristalizada [talvez uma referência de oposição a Webern]. Ele gostava de tocar suas próprias obras um pouco diferente a cada vez e esperava persuadir os intérpretes a fazerem mudanças, de acordo com como eles se sentiam quando tocavam. Ele esperava que a música fosse crescer na mão dos intérpretes e que eles teriam sua própria parte no processo criativo. Semeadas por toda a sua música, estão marcações como “Se você estiver se sentindo todo agitado desta vez, toque alto; caso contrário, toque fraco”; “Se você achar que deve, toque oitavas, se não, notas únicas”; ou “aqui estão alguns compassos extras – insira o que você desejar aqui”. Novamente, tais comentários são divertidos porque eles são inesperados (4).

Essa é uma das características mais marcantes e relevantes do experimentalismo e, para compositores como John Cage, sua característica de definição.

Cowell também comenta sobre o aspecto de humor na música de Ives. Algo também tipicamente relacionado à prática experimental. “A música de Ives tem um grande humor e, ao mesmo tempo, uma grande seriedade maior do que praticamente qualquer outro e isto vai de uma grande simplicidade a uma grande complexidade maior do que você comumente encontra em outros lugares” (5).

Por fim, podemos ver Cowell apontando Ives, em seu último trabalho, a Sinfonia Universal, o princípio da ideia estética que Cowell adotou neste último momento da vida, com a sua definição, a ideia de uma música universal, da qual, Ives também seria uma referência. Ele conclui destacando Ives como a referência para todos os futuros músicos americanos. Também devemos destacar a associação desse nacionalismo experimental à filosofia do transcendentalismo americano que aparecerá com mais frequência nos próximos artigos.

O abraçar de tudo Whitmanesco e o conceito de relação interna Emersoniano do todo e a unidade de um universo constantemente mutável não poderia ser mais bem demonstradas do que na *Universal Symphony*, de Ives, a última composição na qual ele trabalhou. A ideia é incorporar todos os elementos da música, sem deixar de fora nada conhecido e omitir nada, não importa o quão extremo ou desconhecido. E, uma vez que é impossível para qualquer compositor alcançar isto, foi a ulterior ideia de Ives de que todos os compositores deveriam continuar a trabalhar nisto. E, uma vez que o universo continua a mudar e crescer, esta Sinfonia nunca será finalizada, mas continuará sempre a ter adições e a ser desenvolvida por todos os compositores de imaginação suficiente. Vários dos amigos compositores de Ives, este escritor incluso, foram convidados a levar adiante sua *Universal Symphony*.

Tal era a pontaria de Ives: sua filosofia, assim como sua prática musical, estão se fortalecendo e influenciam fortemente a formação do futuro da música criativa deste país (5).

Box 146. Folder 26. Current Chronicle: New York – Crônica Atual: Nova Iorque. *Musical Quarterly*. Vol. XLI. N. 1. Pgs. (85-89). Janeiro, 1955.

Esta crônica é uma resenha da adaptação de cinco peças de Ives, por Ballanchine, para o balé *Ivesiana*. Cowell elogia bastante a adaptação e a ordem lógica das peças: *Central Park in the Dark*, *Over the Pavements*, *In the Inn*, *Hallowe'en*, *The Unanswered Question*, *In the Night*. Ele descreve brevemente as peças de Ives e dá um destaque especial para os aspectos de indeterminação em *Hallowe'en*.

Ives dá instruções “se tocado quatro vezes” e “se tocado três vezes” (no último caso – A primeira vez: *Allegretto* – *pp*. Segundo violino e cello, até dois compassos antes do D.C., no qual todos tocam. Sem piano. Segunda vez: *Allegro* – *mf*. Todas as cordas e o piano podem tocar; caso sim, *pp*. Apenas as notas mais agudas e graves de cada mão; ou o piano pode nem tocar nessa vez. Terceira vez: *Presto* – *ff*. Todos tocam todas as notas e a coda). Então, Ives adiciona: “P.S. Um bumbo ou uma caixa durante a última vez podem tocar as pausas completas dos compassos 3, 4, 5, e 8 e, daí, podem adicionar sua própria parte – improvisada ou de outro jeito”. Nada poderia ser mais típico de Ives do que esta atitude para com a interpretação de suas obras (86).

Por fim, Cowell conclui não apenas estabelecendo a posição de Ives como um compositor experimental, mas também sua influência musical sobre os jovens compositores, genuinamente americanos, que desejassem seguir um caminho informal, fora das escolas tradicionais.

Desde a morte de Ives, em maio de 1954, houve, como poderia ser antecipado, uma série de apresentações de suas obras e uma nova onda de interesse nelas. Todavia, apesar de tudo, ele continua sendo uma figura controversa. Na América, ele está se tornando cada vez mais uma influência real entre os compositores mais jovens, talvez mais em filosofia do que em sua prática musical; no entanto, para isto se operar, deve haver um pré-requisito de apreciação do transcendentalismo e uma certa apreciação da informalidade. Os americanos seguidores das escolas modernas de Paris e Viena estão propensos a serem muito críticos de sua posição na música americana, muito embora ambos os centros tenham respondido com um grande

interesse às suas composições. Contudo, entretanto, não pode haver nenhuma indiferença, em qualquer campo, à singularidade e ao fervor das obras de Ives, em comparação ao produto da maioria dos outros compositores americanos, durante o seu período de maior fertilidade – por volta de 1893-1914 (89).

Box 146. Folder 31-32 (publicado-manuscrito). Charles Ives – Charles Ives. *Perspectives USA*. Henry and Sidney Cowell. Pgs. (38-56). Outono, 1955.

Este artigo foi encomendado pela revista e se trata de um resumo do livro *Charles Ives and his Music*, escrito por ambos os autores.

A introdução do artigo apresenta o caráter experimental de Ives e a sua posição como influência no mundo americano.

Ele não ensinou pupilos, ele não fundou uma “escola” e, por causa da complexidade de sua música, ele ainda é raramente ouvido. Mas, por conta do vigor com o qual ele expressou sua determinação a descobrir o que o que significava ser um compositor, enquanto o século vinte começava na América, com frequência, ele é chamado de “o pai da música americana”. É o exemplo de Ives quem emprestou uma força decisiva aos jovens homens que esperavam falar, de forma significativa, por si mesmos e por seu próprio mundo. Cada americano escrevendo música hoje é mais independente e confiante em si mesmo por causa da coragem com a qual este *New Englander* rabugento obedeceu à prescrição de Thoreau: Direcione o seu olhar para dentro... e, então, seja um expert em cosmografia-caseira.

Nenhum outro compositor escreveu como Charles Ives porque nenhum deles viveu no mesmo mundo musical e filosófico que ele viveu. Ao mesmo tempo, ninguém, hoje, teve sucesso em criar um novo tipo de comportamento musical que não possa ser encontrado, às vezes em embrião, às vezes completamente trabalhado, na música de Ives [...] Nenhum compositor de música sinfônica escapou das influências de Stravinsky e Schönberg – influências que agora se encontram razoavelmente assimiladas. Bartók e Ives, por outro lado, defendem algo novo cujo poder está apenas começando a ser sentido e o qual, sem dúvidas, tem muitos anos por se realizar. Ambos homens que foram atrás, deliberadamente, de uma música não sofisticada para explorar e carregar adiante aspectos frescos do comportamento musical que passou despercebido ou tinha sido abandonado pelos compositores do século dezoito e dezenove, que estabeleceram a tradição sinfônica da cultura ocidental [...] A música de Ives tomou como seu ponto de partida a igreja, o palco, o palanque e a música de dança de uma pequena cidade americana – a música popular de seu tempo, em suma. Ele foi o primeiro compositor dos Estados Unidos a se comprometer com o vernacular para a gramática de um novo discurso sinfônico (38-39).

Nesse texto vemos vários aspectos do experimental em não criar uma escola ou não ter aluno, a propagação por Cowell da influência de Ives como pai da música americana. A diferença sobre como as inovações de Ives como atonalismo aparecem num contexto experimental, diferente do contexto de vanguarda no qual se desenvolve o atonalismo de Schoenberg e ritmos de Stravinsky etc., e como a ideia de experimental é associada ao folclórico e ao nacional americano.

Cowell cobre os principais pontos experimentais: o não seguimento das regras de composição acadêmicas e desenvolvimento de suas próprias, “Mas ele nunca foi levado a pensar que as regras cobriam toda a música” (40). A atitude do pai de Ives e o pensamento americano de não seguir os padrões europeus:

Por detrás de Charles Ives, estava outra mente poderosamente imaginativa e experimental, a de seu pai, George Ives [...] para ele, a teoria musical convencional não era nada além de um ponto de partida para o seu próprio pensamento. (Isto foi, é claro, a atitude prevalente de *New England* em relação aos sistemas europeus de pensamento). O germe de quase toda inovação em tratamento musical, pelas quais Charles Ives se tornaria famoso, podem ser encontradas nos experimentos com o som de vivaz líder de banda de Danbury (41).

Cowell segue descrevendo o espírito e mentalidade do americano como razão das práticas:

Experimentar e explorar nunca foram revolucionários para um americano: ele não é afetado, se sente em casa, no desregulado e no não tentado. Isto não é porque os americanos são determinados a serem iconoclastas ou excêntricos. Eles apenas são ansiosos por si mesmos a estabelecer sua relação com a vida e com a arte, direto de seu interior. Esta atitude não é a expressão de um romantismo pessoal, mas mais um conceito espiritual, derivado do “evangelho” pregado pela Concórdia dos Transcendentalistas, Emerson e Thoreau. Transcendentalismo é uma filosofia do Ideal, a qual é baseada na crença de que o homem, a natureza e Deus são um; sua ênfase está no que pode ser, na possibilidade sentida intuitivamente que é ilimitada, em vez de estar no que já foi ou no que as outras pessoas são (41).

Aqui descobrimos e identificamos o transcendentalismo americano como chave para a compreensão das origens da atitude experimental. A filosofia transcendental não idealiza o passado, focando na infinidade de resultados possíveis e no desinteresse de seu exterior. Não obstante, isto poderia ser representado pelas características bases do experimentalismo, sua oposição à tradição e ao passado, seu interesse pela experiência infinita através da indeterminação e sua distinção e distanciamento dos progressos musicais da Europa. O transcendentalismo representa o mais forte aspecto desse nacionalismo, desse modo de pensar americano por detrás da estética.

Em uma época em que Ives estava se sentindo profundamente desencorajado pela rejeição de sua música por outros músicos, um amigo o perguntou por que ele não tentava escrever algo que as pessoas pudessem gostar. “Eu não posso fazer isso”, Ives disse, em uma grande aflição, “eu ouço outra coisa!” (43) [...] “Eu comecei a sentir que, se eu quisesse escrever música que tivesse algum valor (isto é, para mim), eu devo ficar longe dos músicos” (Ives apud, 47).

É também em Ives que encontramos parte das ideias iniciais de incorporar os sons do cotidiano à música e o ato de deixar os sons serem eles mesmos, que serão motos de John Cage, por exemplo. Todos esses processos composicionais são típicos da prática experimental plena, em todos seus aspectos.

Cowell propaga a todos essas características de Ives e o coloca como a fonte máxima da qual todos os experimentalistas deveriam beber:

Assim como seu pai, Charles Ives era intrigado pela casualidade musical, por todas as peculiaridades das colisões rítmicas e tonais acidentais que são partes que não são notadas ou são rejeitadas pela experiência de todo um público casual; estudantes praticando peças em diferentes tonalidades e em casas adjacentes, por exemplo; ou o efeito criado por várias vozes em uma congregação regional, onde a intensidade de alguns indivíduos deixam a afinação mais alta e a letargia de outros abaixam ela, assim, circundando a melodia de intenção técnica com uma aura de tons adjacentes. As linhas conflitantes do contorno de uma montanha, o fluir da água, as linhas de força de uma explosão, os padrões de movimento em um campo de futebol, os grupos cambiantes de pessoas em um pique-nique de quatro de julho ou no *Central Park* – alguns correndo, alguns brincando, alguns à deriva, alguns dançando... todos esses padrões de atividade sugerem tipos possíveis de comportamento em música (48) [...]

Ele apenas sentiu que a canção exigia ser escrita daquela forma e que ela deveria ter uma vida própria dela, mesmo se nenhum humano viesse a ser construído de forma que fosse capaz de cantá-la (54).

Cowell termina associando completamente a música de Ives ao nacional americano, ao sentido de identidade nacional e a sua influência essencial sobre todo compositor que buscasse sua identidade musical americana, a associação ao transcendentalismo e ao nacional do experimental. “Charles Ives é o compositor que Emerson estava esperando quando ele escreveu: ‘Ele pensa que ele é o complemento dos seus ouvintes; que eles bebem suas palavras porque ele cumpre para eles sua própria natureza... A melhor parte do sentimento de cada homem: Esta é minha música, este sou eu’” (56).

Box 146. Folder 46. Composing with tape – Compondo com fita. *Hi-Fi music at home*. Vol. 2. Pgs. (23;57-59). Janeiro-fevereiro, 1956.

Este artigo é um breve histórico e descrição dos processos da música para fita magnética em seu início. Cowell aponta que alguns compositores teriam se livrado do intermediário musical [*middleman*], o intérprete. Ele descreve alguns dos processos possíveis com a fita, como a possibilidade de cortar e colar e realizar edições em gravações; utilização de gravações já existentes para recortar sons e compor; utilização de sons concretos. No entanto, Cowell não considera a escola francesa como compositores.

Este nome permaneceu, embora Schaeffer seja mais um experimentador do que um compositor e existem outros, cuja música para fita é mais criativa, cujo sons gravados magneticamente resultam em composições reais [...] ambos, Henry e Schaeffer, sofrem de uma falta de organização na composição e é evidente que eles estão mais interessados como engenheiros do som do que como compositores, com o resultado que a forma é simplificada demais ao ponto de ser infantil, enquanto os sons empregados são bastante complexos, mas, frequentemente, parecem ter pouca sequência (23).

Cowell segue comentando sobre seus próprios pensamentos, anteriores à prática da música concreta, sobre a criação de um banco de dados sonoros, na qual teríamos uma gravação de cada nota e em cada técnica possível de cada instrumento em um banco de dados acessível ao compositor – de certa forma, o que foi tentado com o *Telharmonium*.

“Isto era meramente uma ideia de minha parte e eu nunca fiz nada sobre isso; mas John Cage e Earle Brown, quem estavam presentes enquanto eu estava teorizando confortavelmente e preguiçosamente, começaram a fazer experimentos reais” (57). No entanto, Cowell comenta que, após realizarem a primeira pequena peça, eles descobriram que não tinham interesse em trabalhar com sons orquestrais familiares. Cowell comenta sobre o início das atividades com Cage, seguida pelos dois professores da Columbia, Otto Luening e Vladimir Ussachevski, mas que a estreia do gênero teria acontecido, primeiramente pelos franceses, em Nova Iorque, em 1953. “Mais tarde, quando a obra de Luening e Ussachevsky foi ouvida, foi acordado quase unanimemente que a forma deles era melhor e a música mais clara mesmo que a famosa *Timbres-Durées*, de Messiaen” (57). Cowell comenta sobre *Deserts*, de Varèse, em 1954, e o experimento estereofônico. “Por experimento, os alto-falantes estavam localizados de certa maneira a fim de produzir um efeito estereofônico” (58).

Por fim, Cowell finaliza colocando, em ordem de superioridade, o trabalho dos compositores americanos no gênero, nominalmente, Cage, Luening, Ussachevsky e Varèse. De certa forma, ele estava tentando desqualificar o produto europeu e estabelecer uma propriedade estética sobre os experimentos eletrônicos à música americana.

Engenheiros americanos reclamaram que todo este novo mundo do experimento com fitas em composição musical é pouco notável, porque eles fizeram tais experimentos por diversão nos estúdios sonoros e não pensaram nada sobre isto. A resposta, é claro, é simples. Eles não são compositores e não aplicaram nada de forma criativa e com conteúdo aos seus experimentos. Nem o fizeram o primeiro homem na França, quem começou a *Musique Concrète*. Mas uma ingenuidade composicional real pode ser encontrada nas ofertas recentes (59).

Box 147. Folder 1-3. Freedom for Young Composers – Liberdade para Jovens Compositores. *Music Journal*. Pgs. (29-30; 70). Março, 1962.

Neste artigo, Cowell articula novamente, e agora de forma madura e concisa, a ideia da música experimental aliada ao modo de pensar americano e a certo nacionalismo necessário do compositor estadunidense. Também vemos Cowell manter seu discurso de que, antes de um aluno definir seu estilo composicional, ele deveria ter uma experiência direta com todas as possibilidades musicais do mundo, não apenas a europeia. Isso é um traço de vida de Cowell e é importante lembrar que John Cage foi fazer aulas com Schoenberg por indicação de Cowell. Neste sentido, mesmo para Cage, Cowell entendeu

que foi preciso que ele tivesse esse contato direto com a prática de Schoenberg para poder negá-la em seu fazer musical.

Cowell inicia o artigo dizendo que todo compositor deseja expressar o seu individual e que, quando ele começa a compor, ele já teve um treinamento dos elementos básicos de composição. “Neste ponto, parece-me que a maior importância é de que ele seja exposto a uma expansão deliberada da sua experiência musical, pela prática real de vários estilos e técnicas diferentes” (30). Cowell não considerava a análise um método suficiente para a compreensão de uma obra.

Hoje, há, ao menos, uma dúzia de técnicas de composição musical do século XX, algumas delas desenvolvidas na Europa, algumas aqui, e eu acho que elas devem ser parte do desenvolvimento da habilidade e experiência de um compositor. Apenas através da compreensão real de vários estilos, ele estará livre para reconhecer e levar adiante o seu próprio estilo, enriquecendo sua escolha inicial, conforme ele decide levar adiante uma tradição, ou outra, mais longe, ou combinar várias ou ir para fora delas em caminhos paralelos ou opostos (30).

Cowell segue criticando a ideia herdada da tradição europeia de que um grande artista, conseqüentemente, seria um grande professor.

A convenção do Ensino de uma arte, a qual nós herdamos da Europa, assumiu que um grande artista era o melhor professor e cada professor tinha orgulho em colocar suas próprias digitais em seus pupilos e em estabelecer sua própria “escola” com sua própria tradição. A necessidade de um compositor jovem evitar essa digital não era evidente até mais tarde – algumas vezes, tarde demais pra escapar, de forma que o estudante poderia viver uma longa vida criativa sem amadurecer em qualquer coisa além da imitação (30).

Desta forma, Cowell descreve que alunos de Schoenberg escreviam como ele, alunos de Hindemith só conheciam a maneira de Hindemith e todos os alunos de Nadia Boulanger possuíam o mesmo estilo Franco-Russo reconhecível. “Radical como cada técnica era à sua maneira, todas elas ainda carregaram um conceito estético solidamente europeu que, em cada caso, criava um estilo de composição reconhecidamente alemão, vienense ou franco-russo” (30).

É claro que essas técnicas e materiais do século XX viajaram facilmente a este país, com ou sem seus praticantes mais famosos. Mas, porque nenhum americano vive completamente dentro de uma tradição cultural europeia, nós não podemos compartilhar das convicções estéticas dos grandes mestres europeus. Nós podemos ser influenciados pelas suas técnicas de várias maneiras, mas nós não podemos escrever música alemã, vienense ou franco-russa. Agora, os americanos olham para trás à sua própria história cultural, com suas várias raízes e crescimento natural neste continente. Estas não são uma, mas várias extremamente variadas (30).

Neste parágrafo, vemos Cowell defendendo e advogando pela estética experimental, a ideia de fugir da tradição europeia, ainda que fosse impossível fugir de algumas influências de técnicas elementares; também vemos o mesmo associar o experimentalismo ao nacionalismo americano e a afirmação de que, naquele momento, em 1962, o terreno já estava preparado para que os novos compositores pudessem olhar para trás e reconhecer essa cultura.

No restante do artigo, Cowell apenas aborda experiências com seus alunos de composição em eventos de composição que possibilitaram a gravação das peças de novos compositores. No entanto, ele realiza um comentário sobre o festival de *Eastman School*, estabelecido por Howard Hanson, e sobre o qual Cowell já havia escrito antes, que demonstra novamente a ideia de experimentalismo associada ao “modo de pensar americano”. “Sua ativa *Alegria com a diferença*, a qual eu considero a melhor qualidade de meu país, sempre marcou a longa história de festivais de música americana em Rochester, assim como as séries excelentes de gravações pela *Eastman-Rochester Symphony Orchestra* que ele regeu (30).

Box 147. Folder 6. Homage to Charles Ives – Homenagem a Charles Ives. *Proceedings of the American Academy of Arts and Letters*. Series 2. N. 13. Pgs. (263-272). 1963.

Neste evento, Cowell realizou essa palestra antes de um concerto em homenagem a Charles Ives. Cowell, desde o momento em que conheceu Ives, se tornou seu defensor e propagador até o último ano de sua vida e, junto a Ives, à estética experimental de sua obra. Ele apresenta Ives como primeiro compositor americano de importância que pode ser nomeado.

Cowell apresenta uma crítica comum realizada aos compositores experimentais, pela qual Ives também passou. “As pessoas, algumas vezes, falam dele como um amador. Ele escolheu o status de amador apenas no quesito da exploração de suas obras pelo mercado. Não dizia respeito às suas qualificações profissionais como músico” (263-264). Cowell se estabelece como o primeiro a publicar obras de Ives e destaca a parceria dos dois na *New Music*. “Eu fui o primeiro editor a pedir a Ives alguma de suas músicas. Quando ele descobriu que a *New Music*, da qual eu era o editor, era um empreendimento sem fins lucrativos, cujo slogan era: ‘se isso irá vender, nós não aceitaremos’, ele permitiu que eu publicasse suas obras” (264). Cowell disserta aspectos biográficos de Ives e os já conhecidos experimentos com seu pai, o desenvolvimento de quartos de tom, experimentos politonais, polirrítmicos e de espacialização sonora. Também, o fato de Ives ter escolhido não ganhar dinheiro com música para manter sua liberdade estética. “Mas ele disse – eu acho isto bastante maravilhoso – ‘Eu nunca deixarei o dinheiro entrar. Eu não vou ser um profissional, porque, se eu compor música pelo dinheiro, eu, então, teria que escrever da maneira que alguém quer que eu escreva. Eu prefiro escrever como eu gosto e ganhar a vida de outro jeito’” (266).

Cowell destaca as explorações da indeterminação por Ives: “Ives sempre explorou o oposto de qualquer conclusão a que ele chegava e, em uma ocasião, ele disse,

“Henry, eu tenho uma peça que eu nunca deixei ninguém ver, porque eu estou com medo que eles possam tocá-la muito próximo do jeito que eu escrevi”. Entretanto, na sua maior parte, Ives confiava em pessoas vendo sua obra diferentemente, o mesmo músico diferente a cada vez e, certamente, diferentes músicos diferentemente em vezes diferentes (268).

O quanto da ideia de indeterminação não pode ser atribuída à própria prática de Cowell e à sua propaganda da obra de Ives?

Cowell também comenta que Ives apresentou muitos aspectos de forma pioneira, antes de Schoenberg, Bartók e Stravinsky e é neste sentido que essas inovações, apesar de serem da vanguarda, em Ives, possuem caráter experimental, pois partiam de sua negação da tradição.

Eles eram conhecidos como grandes inovadores, e eles eram. Eles nunca tinham ouvido falar de Ives. Mas Ives também nunca tinha ouvido falar deles e, o fato é que, por uma questão de anos, Ives é o seu predecessor e, à minha mente, o maior de todos eles. Algumas pessoas, que preferem os europeus, reclamam que a música de Ives não tem forma. Mas a questão é, Ives era uma pessoa que deu forma às coisas sem forma (269).

Também é importante ver Cowell colocando Ives acima de Schoenberg, o que contrapõe o artigo em que Cowell nomeava Schoenberg como o maior compositor e reforça o caráter de carta de recomendação a Schoenberg.

Assim, Cowell demonstra e associa a música e os aspectos experimentais de Ives a um modo de pensar americano:

Nisto, ele estabeleceu o que é, talvez, o maior princípio americano, porque o que fazemos aqui é pensar nas coisas por nós mesmos e a colocar essas coisas juntas a materiais que vêm da Europa ou do Oriente ou de qualquer outra parte do mundo em uma maneira que eles se integrem. Sempre me pareceu que esta é uma conquista, peculiarmente, americana e que veio naturalmente a Ives. Você não está consciente das origens estrangeiras, enquanto em casa, elas podem parecer muito diferentes, muito díspares para se integrar (269-270).

Cowell finaliza apresentando os intérpretes e o programa que foi tocado no concerto.

Box 147. Folder 9. Piano Music By Henry Cowell – Música para Piano de Henry Cowell. Pgs. (4-8).

Manuscrito. Apresentação da coleção de gravações da obra para piano. Alguns são relevantes para identificação e análise. O texto é escrito por um terceiro, mas com a inserção de comentários de Cowell e comentários de outros compositores sobre Cowell.

A Harp of Life “Melodias e acordes são simples; *clusters* diatônicos e cromáticos são arpejados em âmbito para construir uma série de clímaxes em uma das músicas mais altas já produzidas em um piano. Isto produziu uma série de piadas na imprensa, sugerindo que abafadores de ouvido fossem vendidos juntamente aos ingressos do concerto e a previsão da construção de pianos reforçados de concreto para aguentar a investida dos intérpretes desta peça.

Advertisement “A peça é uma impressão humorística da recepção das propagandas em luzes brilhantes da *Times Square* e existe uma seção, a qual pode ser repetida, para enfatizar a absurdidade, quantas vezes o intérprete quiser” (5).

Virgil Thomson, 1953: “A música de Henry Cowell cobre uma gama de expressão e técnica maior do que qualquer outro compositor vivo. Seus experimentos começaram, há três décadas atrás, em ritmo, em harmonia e em sonoridades instrumentais eram considerados por muitos como selvagem. Hoje, eles são a Bíblia do jovem e calmo, para os conservadores, ‘avançado’... Nenhum outro compositor do nosso tempo produziu um corpo de obras tão radicais e tão normal, tão penetrante e tão compreensiva... Não há nenhum outro como ele. Ser ambos, certo e fecundo, é algo para poucos” (8).

Henry Brant, 1957: “O débito da música americana a Henry Cowell é grande e substancial. Ele teve um papel majoritário em libertar a nossa música das imitações servis dos modelos europeus, por um lado, e uma exploração dos materiais folclóricos nativos superficial, bruta e pretenciosa, por outro; ele é amplamente responsável pela aceitação das tendências experimentais de hoje, as quais, em sua própria música, atingem a audácia convincente, a qual só pode proceder uma necessidade expressiva autêntica... e sua mão tem sido poderosa em moldar a nossa cultura musical na entidade autossuficiente que ela é hoje” (8).

Essa citação de Brant nos serve para comprovar que, de fato, o conteúdo dos artigos de Cowell eram recebidos da forma como apresentamos. A consolidação de uma música americana, a propagação e criação de um ambiente para o experimentalismo e a oposição à imitação europeia, assim como o engajamento real com a música folclórica americana e nacional.

Hugo Weisgall, 1959, 1962: “Desde sua estreia formal em Nova Iorque, em 1924, Henry Cowell tem sido uma força criativa maior na música americana. Seus talentos musicais e a gama de sua energia, o escopo de sua música, o tamanho de sua influência e o reconhecimento que ele alcançou se combinam para fazer dele uma figura maior do que a vida, uma espécie de Paul Bunyan da música [figura folclórica americana]. À parte de sua vida como compositor, Cowell viveu várias outras vidas completas como campeão da música nova, empresário, intérprete, palestrante, crítico, editor, professor e patrocinador dos jovens.

Não se pode apontar algum outro compositor na cena americana que tenha se submetido, com tanta confiança, a toda a gama de experiência musical e quem criou uma quantidade impressionante de obras incorporando tantos tipos variados de ideias musicais, técnicas e sons...

Em uma época assaltada por forças divisórias, Cowell se destaca como um genuíno humanista musical” (8).

Box 147. Folder 14. The Work of Carl Ruggles – A Obra de Carl Ruggles. *The Carmelite*. 5 de junho, 1930.

É uma pequena propaganda da obra de Carl Ruggles. Cowell destaca novamente o trabalho lento e meticuloso de Ruggles ao compor e descreve algumas de suas regras de composição, baseadas em evitar tautologias, como não repetir uma nota na melodia até que oito diferentes tenham sido tocadas, ao menos; não utilizar oitavas; variação rítmica na melodia. “Estas regras e a maestria de Ruggles fazem sua música uma das expressões mais significativas deste país”.

Box 147. Folder 20. Who writes in the idiom of America? – Quem escreve no idioma da América? *The San Francisco Examiner*. 14 de agosto, 1932.

Esse artigo é a clássica exaltação e propaganda de Charles Ives e Carl Ruggles como compositores americanos. Aqui temos novamente a associação de experimentalismo, uma música oposta aos conceitos europeus da tradição, com a ideia de nacionalismo, sendo a música americana original e baseada em outros parâmetros diversos à tradição das nacionalidades europeias.

O primeiro compositor americano, quem teve sucesso em criar um idioma distintamente americano, a partir deste solo, é Charles Ives [...] Ele estudou todos os modos convencionais de música em Yale, mas isto não o deteve de construir, para ele mesmo, desde o começo, um novo estilo musical, tendo suas raízes nas práticas típicas americanas. Na música de Ives, todas as pequenas coisas que fazem a música nativa americana diferente da de qualquer outra terra são enfatizadas, em vez de removidas, e fizeram a base para grandes obras sinfônicas e outras obras. Ives desenvolveu ritmos cruzados, novas harmonias, poliharmonias, ritmos jazzísticos com independência completa e os usou em sua música desde 1897, muito antes que eles fossem usados por pessoas que são, comumente, creditadas por sua invenção.

Carl Ruggles, de Cape Cod, também teve sucesso em desenvolver um estilo único, e, na mesma medida em que ele é americano e desenvolveu o estilo sem o ensinamento europeu, não podemos olhar o estilo como americano? [...] É um estilo autoconstruído, muito bem tecido, um estilo muito polifônico, no qual cada nota é escrutinizada com grande minúcia, antes de ser permitida a sua entrada em uma composição.

Na segunda parte, Cowell reitera sua opinião de que o jazz não é uma música estritamente americana, embora genuinamente americana por adoção. “Jazz, entretanto, embora não seja um produto Anglo-Saxônico, é, sem dúvidas, americano. É a música do menestrel negro interpretada pelos novaiorquinos ‘*Tin-Pan-Alley*’ de origem hebraica”. Ele refaz os comentários sobre Copland e Gershwin no mesmo formato de outros artigos do período. A similaridade do texto aponta que, talvez, essa seja apenas um reaproveitamento do texto enviado para a Alemanha, na série de quatro artigos, *Bericht aus Amerika* ou *Charles E. Ives* (HCP/B143-F17).

Box 149. Folder 1. America Creates Music – A América Cria Música.

Este artigo foi enviado à revista *The Concert Guild* e sua publicação foi negada pelo editor alegando não haver espaço para ele na próxima edição.

Este artigo é provavelmente a primeira versão de *Box. 142. Folder 28. Who are the composers in America*, 1930. Os compositores apresentados aqui são os mesmos e o texto é ora similar ora idêntico nas descrições. Cowell apresenta Ives, Ruggles, discute o aspecto do jazz em Copland, Gershwin e fala sobre Ruth Crawford.

Um ponto interessante, é uma parte da introdução na qual Cowell discute a questão da dificuldade do repertório americano e que ele não seguia os padrões europeus em se sobressair.

Enquanto alguns desses compositores estão ganhando reconhecimento, na sua maior parte, eles são, de alguma forma, vitimizados pelas circunstâncias. O mundo, como um todo, não espera composições significativas dos Estados Unidos e não examina seus produtos muito seriamente; também, o fato mesmo de que algumas das obras americanas procedam por um caminho diferente de desenvolvimento daquele da Europa, o que deveria ser uma questão de interesse em particular, se a atenção fosse voltada a isto, colabora com a falta de compreensão por parte dos especialistas europeus ou daqueles que, sem questionar, aceitam os métodos de composição europeia como o único critério possível. Sobretudo, a verdadeira arte musical indígena/nativa da América é tão jovem que é difícil para os seus compositores terem total fé em sua linha de direção, face à indiferença por parte da Europa, de onde toda a inspiração anterior veio. Outra dificuldade é que, na América, há menos oportunidades para a publicação de composições que não se provarão um sucesso de mercado; e as editoras, que publicam um pequeno número de obras não comerciais, são, em sua maior parte, muito influenciadas pelos padrões originários europeus e publicam muita música no estilo antigo.

Novamente, temos o argumento de Cowell que traça a ideia de uma música nacional americana a uma ideia de música experimental. Da mesma forma, vemos a contínua crítica, de Cowell, que trabalha na direção de uma maior aceitação do repertório experimental, ao denunciar o preconceito estético das instituições e a contribuição de um ambiente mais viável à prática experimental.

Box 149. Folder 34. Why New Music – Por que Música Nova.

Esse artigo foi negado pela revista *The Atlantic Monthly*, em 31 de dezembro de 1936, por ser considerado ainda em um “formato caótico”.

O artigo possui inúmeras passagens e comentários sobre compositores, que acabaram sendo utilizados por Cowell em outros artigos, e determinados tipos de narrativas de opinião que foram utilizadas diversas vezes de forma reescrita pelo compositor. O artigo realmente se encontra em um formato caótico e realiza certas transições temáticas sem conexão ou conclusão da anterior.

A primeira parte foca em uma crítica ao público e às instituições da orquestra, quanto à reprodução de repertório moderno nas salas de concerto.

Ouvintes em concertos sinfônicos são, com frequência, desapontados ao descobrir que [...] o regente, aparentemente com malícia premeditada, deliberadamente, colocou uma obra contemporânea no programa. Como podem os regentes serem tão perversos! Qual motivo eles podem oferecer pela perturbação do prazer musical de seus ouvintes, ao insistirem em obras modernas que soam completamente incompreensivas para noventa e nove por cento? Será que é porque eles têm um prazer sado em beliscar o aparelho auditivo daqueles presentes? Assinantes irritados da orquestra costumavam deixar o teatro em multidões, quando música “ultra” moderna era tocada, com movimentos dignos, mas apressados, olhos irritados e ouvidos tapados. Então, a administração receberia uma enxurrada de cartas deles, quem ameaçavam desistir de seus assentos se tais coisas continuassem. Alguns ficavam para ouvir e rir; alguns ficavam para escutar seriamente e se tornarem acostumados ao idioma que estava sendo oferecido. Atualmente, a atitude dos ouvintes não é tão clara. A maioria deles não gostam muito de música moderna; todavia, é evidente que ela veio para ficar. Todos os regentes apresentam algumas delas, alguns mais do que os outros [...] A maioria deles preferiria apresentar muito mais obras, em proporção às antigas em seus programas, e são impedidos de fazer isto pela diretoria das sinfônicas (1-2).

Cowell segue tentando esclarecer as razões para que o público não goste de tal repertório, firmando-se no argumento de que “o prazer musical é derivado da associação” (5). Ou seja, o estabelecimento de associação emocional ou material com músicas do passado. “Desta forma, certas expectativas são construídas. O ouvinte comum tem prazer ou não em uma obra nova de acordo com como essas expectativas são cumpridas” (5).

Cowell questiona esse ato dizendo. “Não seria uma completa loucura, para nós, julgar que algo é sem valor ou não musical apenas porque nós não entendemos os princípios de sua estrutura e achamos os sons desagradáveis por falta de associação?” (6). Uma defesa ao repertório experimental, a partir de uma ridicularização do motivo pelo qual o ouvinte comum não gostava de determinado repertório.

Ele segue pontuando que a mesma reação negativa ao repertório contemporâneo é encontrada nesse público quando a música começa a se localizar mais ao passado do que Bach, o que anularia o argumento de respeito a grandes mestres, pois grandes mestres, como Palestrina, também seriam não apreciados como os compositores modernos. “Então, não é uma questão de que o amante da música comum goste de toda a música antiga, mas não esteja aceitando a nova. É que ele vive em um determinado período da música. Este período é, a grosso modo, de Bach (1750) até Brahms (1897)” (6).

Cowell então transforma o artigo em mais um de seus repetitivos catálogos de compositores e suas estéticas. Assim, ele reapresenta Schoenberg e seu princípio de expansão da tradição clássica; Stravinsky e sua ideia de transmitir a reação que o mesmo tinha sobre determinado material musical, fosse ele primitivo ou o de Bach, por exemplo; Ele comenta sobre o estilo folclórico aplicado às formas clássicas de Bartók; e os inúmeros experimentos e histórias originárias de técnicas aplicadas por Charles Ives, e contada em inúmeros outros artigos e livro; Cowell comenta sobre Ruggles; sua crítica à *Gebrauchmusik*, iniciada em 1932, de Kurt Weill, também presente em artigos publicados; ainda comenta

sobre Hindemith e seu estilo contrapontístico; os russos como Korsakov; e, por fim, estabelece o caráter experimental dos americanos:

Entretanto, à certa distância, vários, que não estão impressionados pelas últimas modas neoclássicas na Europa, sentem que há, simplesmente, uma falta de vitalidade na música criativa aqui. Nenhum compositor europeu consideraria “*passé*” descobrir novos elementos musicais importantes e usá-los; mas, talvez, por conta de tanta tradição, ele parece ser incapaz de encontrar algum! É aqui que os americanos entram. Como um grupo, os compositores americanos faltam na perfeição de estilo dos europeus, mas eles trazem à frente ideias novas, fortes e interessantes, mesmo que elas estejam em um estado incompleto (21).

Cowell retoma comentários mais detalhados sobre Ives e Ruggles, segue com Roy Harris, W. Riegger, Copland, W. Piston, Colin McPhee, Elie Siegmeister, Lon Adomyan, Carlos Chávez, Alejandro Caturla, Amadeo Roldan, Virgil Thomson, Adolph Weiss, Carlos Salzedo, Dane Rudhyar, Gerald Strang e Lou Harrison. Tudo no mesmo formato que pode ser encontrado em seus textos publicados, um catálogo de compositores e suas características estéticas, publicados nesse mesmo período dos anos 1930.

Box 149. Folder 36. Incomplete article on Twentieth Century Music – Artigo incompleto sobre a Música do Século XX.

Este artigo seria um total de 27 páginas, mas as primeiras 13 páginas estão ausentes. O que temos nesse artigo é mais uma clássica versão dos catálogos de Cowell explicando a estética de cada compositor, o primeiro a ser mencionado já na página 14, seria Schoenberg, seguido de Berg, Webern, Stravinsky, Hindemith, Weill, Bartók, Ives, Harris, Gershwin, Copland e Ruggles.

Tudo isso nos leva a crer, até mesmo pela quantidade total de páginas e similaridade do conteúdo e estrutura do texto, que esse seja um primeiro rascunho do também não publicado: **Box 149. Folder 34. Why New Music.** (26 págs).

Box 149. Folder 40. Charles Ives, Pioneer – Charles Ives, Pioneiro.

Esse artigo, provavelmente, foi escrito para um programa de concerto, como introdução da apresentação de um quarteto de Ives, expresso em carta de Sidney Cowell que acompanha: “Querido Sr. Asch: Henry me pede para lembrá-lo que ele não diz nada sobre o quarteto que esta nota deve acompanhar, como você disse, você já tem o material sobre a música, cordialmente (Sra. Henry Cowell).

O texto possui um caráter biográfico. Não há necessidade de comentar sobre o texto, pois ele foi aproveitado e ampliado no artigo **Box 146. Folder 21. The Music and Motives of Charles Ives.**

Box 164. Folder 19. Composers in America – Compositores na América. 1963.

“Para a Europa, 1963. Não usado”.

Esta palestra aparenta ser uma versão atualizada do antigo artigo de Cowell **Box 142. Folder 28. Who Are The Composers in America.** No entanto, embora os conteúdos descritivos de cada compositor não acrescentem nada ao que já havia sido dito sobre eles em outros artigos, Cowell inicia o texto de forma diferente, pontuando sua noção de música universal como característica americana.

Os Estados Unidos da América abraçam não apenas os índios nativos, os quais nunca tiveram um forte papel em nossa música, mas também os povos de todo o mundo que vieram para cá para ficar [...] Na América, os compositores se sentem livres para utilizar todas estas tradições [...] No caso de alguns compositores americanos, entretanto, tal amálgama pode ser uma típica marca auditiva americana.

Cowell comenta sobre a forte influência europeia sobre vários dos compositores americanos – uma vez que a palestra foi programada para ser realizada na Europa. Aaron Copland e sua influência francesa; Roger Sessions e Walter Piston como uma união do estilo francês e alemão; Virgil Thomson e seu estilo que mostrava o Kansas para Paris e Paris para o Kansas, como mencionado em artigos anteriores; “Entre os mais jovens, John Cage foi influenciado por novos sons em Cowell, a organização de Schönberg, Boulez da França, música eletrônica e, finalmente, pela filosofia oriental como demonstrado em som”; Carter com sua coordenada técnica de organização atonal; Schuller, quem se sentiria à vontade com o jazz da mesma forma que com o estilo pós-teutônico.

Provavelmente, a música tradicional americana mais enraizada, tal como ela é, foi a de Charles Ives, de Connecticut e Nova Iorque. Ele foi o mais surpreendente como pioneiro em sons, entre os anos de 1897 até 1907, ou um pouco mais. Ele desenvolveu os extremos da dissonância e da atonalidade em acordes e contraponto, frequentemente, atribuídos a Schönberg; uma surpreendente perplexidade de ritmos fechados e contrarritmos, frequentemente, atribuídos a Stravinsky; um uso extraordinário da música dos povos ou folclórica, música popular e compôs canções conhecidas por todos em seu ambiente, mas arranjadas de modo que diferentes modos e tonalidades são sugeridas, em uma maneira, com frequência, atribuída a Bartók; e a politonalidade de formas altamente diversificada, pensada como pertencente a Milhaud [...] Não havia, é claro, nenhum contato entre Ives e estes homens.

Após estabelecer a antecedência de inovação de Ives, Cowell segue com a narrativa de histórias por trás das ideias musicais de Ives, seguindo um reaproveitamento do **Box 146. Folder 31-32 (publicado-manuscrito). Charles Ives**, as mesmas histórias são contadas.

Cowell passa a comentar sobre Carl Ruggles da mesma maneira tradicional e, aparentemente, copiando em muito o artigo, a mesma história, **Box 144. Folder 26. About Carl Ruggles.** O único

destaque é que, assim como Ives, Cowell o destaca como independente da Europa: “Também, Ruggles não conhecia a obra de Schönberg até que seu estilo já estivesse bem formulado”.

Cowell comenta sobre o dodecafonismo de Riegger; menciona Copland novamente; e o estilo neoclássico, franco-stravinskiano de Daniel Pinkham.

Sobre a música eletrônica, Cowell destaca que a americana se diferenciava da europeia, concreta e eletrônica, em dois sentidos:

A música eletrônica nos Estados Unidos seguiu, é claro, o começo deste tipo de interesse na Europa, embora ela tenha ido em uma direção um tanto quanto diferente, não muito por uma diferença fundamental de interesse, mas porque o nosso equipamento eletrônico é diferente. O enorme computador eletrônico, localizado fisicamente na *Columbia University in New York City*, mas sob controle conjunto entre as universidades de Columbia e Princeton, tem várias possibilidades não encontradas em nenhum outro lugar, as quais são utilizadas pelos vários compositores que usam o estabelecimento dia e noite [...] Na maioria dos casos, os compositores que seguem a música concreta e aqueles que seguem a música eletrônica estão encabeçados e estão no processo de estabelecer duas tradições separadas [...] Na América, praticamente todos os compositores, que utilizam fitas na gravação de música, abraçam ambas, a música concreta e a eletrônica.

A música eletrônica americana já estaria em um estágio “eletroacústico”. Cowell comenta sobre a influência oriental sobre a música americana através do estabelecimento das orquestras de percussão, que seguiam as demandas da dança de concerto. “John Cage apresentou um programa de tal música para percussão em Nova Iorque e agora nós temos orquestras de percussão como esta na Universidade de Minnesota, em Mineápolis, e a de Paul Price da *Manhattan School of Music*, em Nova Iorque”. Também, que não seria de se espantar que este mesmo grupo de compositores que utilizou de orquestras de percussão com vários instrumentos orientais acabasse sendo influenciado pela música do Japão, China e Coreia.

Cowell ainda menciona os descendentes armênios, Yardumian e Alan Hovhannes; Chou Wen Chung, imigrante chinês, quem fazia uma música mista; Colin McPhee, sobre quem Cowell sempre repete que “ele sabe mais sobre a música de Bali do que qualquer outra pessoa viva, incluindo os próprios balineses”.

Todos os exemplos são apontados no texto com indicações de gravações de exemplo. Este texto acaba mostrando um panorama dos compositores americanos, embora sem muitas novidades. Apesar de ser um texto de 1963, Cowell parece apenas ter reaproveitado materiais de seus artigos passados e não uma fiel representação da música daquele período.

Box 164. Folder 24. Address on Charles Ives by Mr. Henry Cowell – Palestra sobre Charles Ives, por Henry Cowell. *National Institute of Arts and Letters*. 1962.

A palestra aconteceu em 11 de abril de 1962. O texto é uma transcrição da fita magnética que registrou todo o evento. Esta palestra não apresenta nenhum conteúdo novo, pelo contrário, durante a leitura é possível perceber exatamente de onde Cowell retirou o conteúdo, muitas vezes ditos de forma exata aos seus artigos anteriores sobre Ives. A palestra é baseada nos seguintes artigos e estruturada na seguinte ordem:

Box 146. Folder 31-32 (publicado-manuscrito). Charles Ives primeira parte.

Box 146. Folder 21. The Music and Motives of Charles Ives

Box 147. Folder 6. Homage to Charles Ives

Box 146. Folder 31-32 (publicado-manuscrito). Charles Ives segunda parte.

A própria palestra está rabiscada e editada à lápis, o que indica que a versão com os cortes é a que aparece na palestra do ano seguinte **Box 164. Folder 19. Composers in America**.

Talvez um comentário particular, durante a palestra, que mereça ser citado, apesar de se tratar de um assunto já abordado no artigo **Box 144. Folder 20. Bartok and his Violin Concerto**, é a declaração de Cowell sobre os quatro compositores que ele mais apreciou e a figura de Ives no topo.

Sempre me pareceu que Ives primeiro, em seguida, talvez Schoenberg, Stravinsky e Bartók foram os grandes inovadores do século XX e, tendo conhecido todos estes homens, eu sinto que Ives era o maior de todos [...] Eles foram conhecidos como grandes inovadores e eles foram. Eles nunca ouviram falar de Ives. Mas Ives não ouviu falar deles também e ele fez tudo isto um pouco antes (deles), em questão de anos (17-18;20).

I.ii. Música Exterior à Tradição da Música de Concerto Europeia

Box 142. Folder 1. Harmonic Development in Music – Desenvolvimento Harmônico na Música. *The Freeman* Vol. 3, Nº 55. New York: 30 de março, 1921. Cowell e Robert L. Duffus. Parte I:

O artigo se inicia com uma breve apresentação do editor argumentando que a teoria harmônica demonstrada por Cowell fornece uma explicação racional e científica para o que é a música modernista: “Em resumo, esta teoria diz que o progresso harmônico se deu a uma contínua aceitação do ouvido humano a novas combinações de sons” (63). Cowell abre o artigo dizendo:

Muito da música contemporânea mais avançada parece preencher o ouvinte amador com espanto e o músico conservador com ódio. Isto é, talvez, o resultado inevitável de uma confusão entre o que é ordenado, porém radical, de um lado e o que é meramente anarquia do outro [...] A arte da música, como as outras artes, progride através de revoluções que quebram barreiras assim como rebeliões que são protestos, não tanto contra uma autoridade como o são contra as próprias limitações da vida, da arte e da psicologia humana [...] Obviamente, a nova música precisa ter sucesso ou falhar ao final, conforme ela seja psicologicamente correta ou falsa (63-64).

É interessante notar como ele classifica as estéticas que adquirem predominância histórica como corretas ou falsas. Isto caracteriza bem a primeira leva de artigos publicados por Cowell, mais categóricos em termos de julgamento. Ele entende este correto como resultado da percepção do público sobre o material e, quase sempre, determinado pela coerência, tendo a pessoa consciência ou não de sua percepção dessa estrutura ou coerência, que é o que forneceria prazer artístico. “Não obstante, podemos prever que, se não há um balanço entre as partes e mesmo uma ordenada e verificável série de proporções matemáticas na harmonia, a música não será aceita” (64). Essa relação matemática, para Cowell, se encontrava na série harmônica. “Todo o desenvolvimento harmônico da música pode ser resumido como o uso ordenado, embora não consciente, de um sobretom após o outro até os dias atuais, nos quais o décimo sexto parcial começa a ser utilizado” (64). Cowell fornece uma breve explicação do que é a série harmônica, seu *modus operandi* e seus respectivos parciais. Em seguida, ele inicia sua narrativa histórica, na qual, a música ocidental teria incorporado aos poucos cada um dos parciais em sua poética musical. Pela narrativa de Cowell, o uníssono surgiria na Grécia antiga, Padre Ambrósio acrescentaria a oitava, Guido D’Arezzo a quinta e Papa Gregório a terça maior. Um fato interessante é que ele faz uma breve comparação entre a música grega, que possuiria “dezesesseis escalas”, com a música Indiana, que possuiria mais de quinhentas escalas, demonstrando que seu interesse pela música de outros povos sempre esteve presente.

Parte II. *The Freeman* Vol. 3, N. 56. New York: 6 de abril, 1921.

Palestrina teria seguido o processo adicionando a terça menor e suas respectivas inversões ao se basear em músicas populares. Ao longo dessas menções, ele faz questão de destacar que cada nova adição foi encarada com desaprovação em suas respectivas épocas rendendo anátemas e punições aos compositores. Monteverdi seria o responsável por introduzir a sétima menor e Bach acrescentaria a nona maior. Novamente, ele destaca que, apesar de Bach ter sido reconhecido como um grande organista, ele nunca foi visto como um grande compositor e sua obra ficou esquecida até que Mendelssohn a recuperasse. Beethoven adicionaria a nona menor, Wagner a décima primeira aumentada, Debussy adicionaria as segundas maiores e as sétimas maiores, Schoenberg usaria segundas e sétimas menores consecutivas e, finalmente, “Ornstein usa segundas menores consecutivas assim como mais de uma segunda menor de uma vez; embora, em Ornstein, o uso pareça ser mais inspiracional do que parte de um plano consciente” (86). Embora, nesse período, Cowell já tivesse composto várias peças com *clusters*, ele assume o crédito da técnica, ou a origem embrionária dela, a Ornstein. Para Cowell, “aparentemente, o que aconteceu foi um aumento gradual na habilidade de escuta do conteúdo integral de um único tom, cuja construção se dá pela contribuição, mesmo quando não reconhecida, dos sobretons. Nesta premissa, é possível formar não apenas uma nova e mais ordenada concepção da harmonia, mas também prever o

seu futuro” (86). A teoria de Cowell procurava não só resumir todo o progresso do pensamento harmônico da cultura ocidental, mas prever seus passos futuros em uma fórmula bastante simples. Ele prossegue falando da relatividade dos conceitos de consonância e dissonância, os quais possuem uma distinção psicológica e não física. Do mesmo modo que quartas, quintas e oitavas paralelas passaram a ser insípidas para o universo clássico que possuía sétimas, terças e sextas, era possível prever que no futuro as terças e sextas sofreriam a mesma limitação. “Em música, assim como na filosofia, a heresia de ontem se torna o dogma de hoje e o senso comum esquecido do amanhã [...] Nossa harmonia é, aparentemente, destinada a se tornar cada vez mais sutil, contendo relações cada vez mais remotas, chamando ou respondendo a uma percepção mais aguçada dos sobretons” (86). Assim, o futuro, a utilização do próximo parcial, o decimo sétimo, dependeria de uma expansão ao universo microtonal, pois ele não mais corresponderia ao meio tom de nossa escala. Logo, Cowell destaca que os árabes já utilizavam deste recurso, manifestando, mais uma vez, seu interesse na música não ocidental.

Parte III. *The Freeman*. Vol. 3, N.57. New York: 13 de abril, 1921.

Finalmente, Cowell apresenta sua teoria ou divinação para o futuro do desenvolvimento harmônico:

Pode ser esperado que o progresso harmônico (e esta é apenas uma das várias fases pelas quais a música pode crescer e se expandir) siga em ao menos três linhas gerais. Elas são:

1. O uso de novos sobretons, como foi sugerido na discussão precedente.
2. *Tone clusters* – um termo prático para indicar duas ou mais segundas menores em justaposição, atacadas simultaneamente e utilizadas como uma unidade.
3. Poliharmonia, ou o emprego simultâneo de diferentes acordes, em vez de sons simples, como unidades harmônicas (111).

Cowell esclarece que o uso do termo quarto de tom seria equivocado para o primeiro caso, pois a nova divisão não seria temperada, mas sim natural, baseada na série harmônica, assim como a divisão árabe em dezessete graus da oitava. Cowell discute os aspectos e dificuldades técnicas que surgiriam em resultado disto: Ter-se-ia que acostumar o público, inicialmente, através do uso desses intervalos como transições cromáticas; o piano teria que ser expandido para o dobro do tamanho ou introduzir um novo sistema de teclado duplo; e, mesmo para instrumentos não temperados, um novo sistema de notação musical e uma nova técnica instrumental deveria ser desenvolvida. “O desenvolvimento musical seguirá os caminhos de menor resistência” (112). Este comentário, que demonstra os impasses práticos do microtonalismo, é relevante pois compreende o desenvolvimento da música, uma vez que sabemos hoje que a música microtonal nunca conseguiu dar sua guinada como prática ampla e desenvolvida. O passo mais fácil e de menor resistência era, para Cowell, os *clusters*. “O *tone cluster* é, simplesmente, um grupo de

duas ou mais segundas menores; isto é, um aglomerado de três ou mais sons, cada um a meio tom de seu vizinho e soando simultaneamente” (112). Ele também fornece exemplos de uso dos *clusters* e diretrizes para fazê-los soar mais ou menos aprazíveis (e.g., manter as extremidades do *cluster* em intervalos de consonância ou dissonância).

A próxima alternativa seria a poliharmonia, a ampla utilização de policordes. Da mesma forma, Cowell tenta fornecer instruções técnicas de composição. Produzindo exemplos explicativos, nos quais acordes que teriam uma relação de série harmônica soariam mais aprazíveis: C sobre G, por exemplo; e acordes com menor relação soariam dissonantes, C sobre C#. O efeito da poliharmonia deveria ser apresentado de forma clara, criando uma distância de tessitura entre um acorde e o outro. “O *tone cluster*, como foi visto, é mais aceitável ao ouvido se as suas extremidades formam um intervalo consonante. Similarmente, o acorde poliharmônico, ou policorde, é mais aceitável se for baseado em um intervalo consonante” (113).

O artigo é bem conciso e com um propósito sólido. Apesar de o traçado histórico ser simplificado demais e passível de inúmeros questionamentos, Cowell apresenta uma perspectiva especulativa do futuro da música e apresenta alguns conceitos teóricos iniciais de sua música, o interesse pelo mundo microtonal e culturas orientais, sua definição de clusters e poliharmonia, assim como os detalhes de sua produção. Embora ainda de forma tímida e não esperançosa, Cowell já demonstra o início de uma propagação da necessidade de compositores se aproximarem de técnicas e parâmetros sonoros advindos de culturas exteriores à tradição europeia.

Box 142. Folder 4. The Value of Eclecticism – O Valor do Ecletismo. *The Sackbut: A musical review*. Vol. 5. N.9. Edited by Ursula Greville. Pgs (264-265). Abril, 1925.

O artigo é bastante informal. Cowell conta uma pequena história de um amigo que disse que estava pensando em convidá-lo para um Recital de Bach, mas que ele, provavelmente, não gostaria, já que ele era um compositor moderno. Cowell respondeu que ele estava completamente enganado e que ele adorava Bach, para o quê, seu amigo responderia que ele estava sendo insincero em compor música moderna. Então, Cowell descreve os gostos de três típicos ouvintes de música que ele costumava encontrar: o primeiro tem uma grande semelhança com a descrição que ele faz de seu primeiro professor de violino, talvez ele o tivesse em mente ao descrever isto:

De vez em quando, conhecemos uma pessoa que encontra todo seu prazer musical na música da era polifônica, indo para trás até Palestrina, talvez, e indo para frente, mais ou menos, até Bach; frequentemente, gosta de Mozart, mas sente que, se ele gostar de qualquer coisa de Beethoven, estaria fazendo uma perigosa concessão ao modernismo. Ele fica irritado pela simples menção do nome Wagner e, se viesse a ouvir falar de Schoenberg, lhe causaria, sem dúvidas, um derrame de consequências fatais (264).

O segundo seria aquele que gosta apenas dos compositores românticos do século XIX e até apreciaria ou toleraria aquela música de 1550 até 1800. O terceiro seria o mais raro, “o selvagem e desdenhoso modernista cuja apreciação de uma partitura é condicionada à que ela seja ao menos cem por cento Dissonante” (264). Ele gostaria de Schoenberg, acharia Ravel fora de moda e se tivesse que ouvir a música de qualquer compositor clássico ou romântico “seu tédio alcançaria alturas quase rapsódicas, comunicando-o (se ele tiver sucesso) a todos ao seu redor” (265). Cowell deixa a pergunta: Por que alguém seria insincero por gostar de uma música diferente da que compõe? “A música de Bach é tão diferente daquela de Varèse que poderíamos dizer que eles trabalham em artes separadas; e a mesma pessoa poderia apreciar ambas as artes, cada uma ao seu modo” (265). Cowell vai estabelecendo a diferença dos compositores modernos, entre aqueles que se comunicam com a tradição, a vanguarda, e aqueles que aparentam pertencer a uma arte quase distinta, o experimentalismo. Cowell aproveita todo o argumento de seu artigo para realizar uma pequena ode ao ecletismo do gosto musical mencionando a experiência da ópera chinesa, música que ele ouvia em sua infância, canções folclóricas, Bach e Schoenberg. Ele reforça que Palestrina não deveria ser o ponto mais antigo, assim como Ruggles não deveria ser o ponto mais moderno do gosto musical. “Eu amo a música que precede Palestrina, os velhos cantos Gregorianos e Ambrosianos, e, até onde alguém pode conhecer, a música dos Gregos e dos Orientais. E, entre os modernos, ninguém é experimental o bastante para satisfazer a minha ânsia por novos sons e combinações” (265). Aqui, Cowell utiliza o adjetivo experimental apenas em sua conotação de dicionário, novos experimentos com novos materiais musicais. Mas sua afirmação também demonstra seu profundo interesse em experimentar novos meios de produção musical, fossem eles vindos de qualquer fonte, não apenas da tradição ocidental. Também representa a divulgação de Cowell pela necessidade de se criar um interesse pela música e parâmetros de outros povos não-ocidentais, uma das raízes do experimentalismo. Ainda, prenota a música tardia de Cowell marcada por um trânsito entre o experimental, a tradição europeia e de outras culturas e o mundo folclórico em valor igualitário sob a noção de Música Universal. O valor do ecletismo é a primeira manifestação do caráter contemporâneo, pós-modernista, que se tornaria a música tardia de Cowell.

Box 142. Folder 10. Moravian Music – Música Morava. *Pro-Musica Quarterly*. Vol. V. N.2. Pgs (25-29). New York: Junho, 1927.

Cowell faz um relato de sua viagem à vilarejos remotos na antiga Tchecoslováquia durante uma de suas turnês europeias. Cowell ouviu a música dos povos nativos e conheceu vários compositores tchecos. Por intermédio de um professor de Stanford, o botânico Vladimir Ulehla, Cowell visitou o distrito de Karpathian e participou das danças populares durante a tarde, tendo percebido que a música deles possuía certos efeitos que seriam considerados uma invenção recente na música “moderna”. Uma

das mais incríveis descobertas, para Cowell, é que este povoado não utilizava um sistema temperado, eles tocavam e cantavam todas as melodias em entoação natural, de acordo com a série harmônica. Desta forma, eles utilizavam uma escala de mixolídio #4 que poderia apresentar variações na terça, quarta e sétima. “Como eles conseguiram produzir tamanha precisão de altura em seus instrumentos, eu não sei, mas o fato indubitável era que os acidentes estavam em entoação natural [...] Esses tons naturais pareciam mais ricos e mais belos que seus equivalentes mais familiares na escala temperada” (28). Para o espanto de Cowell, ao voltar para a cidade de Brunn e conhecer compositores eruditos que utilizavam de música folclórica em suas composições, ele encontrou uma versão travestida da real e pôde perceber o quanto aquela música se relacionava mais com a música italiana e alemã do que com as canções folclóricas originais. Ao adaptá-las ao temperamento, enquadrar seus ritmos e acentos na métrica regular da notação tradicional e adorná-las com harmonias europeias, eles descaracterizaram qualquer sensação de folclore. No entanto, todos eles estavam convencidos de estar fazendo música Tcheca e o resto do mundo conhecia a música Tcheca apenas pelas suas obras. Para Cowell, esta experiência talvez tenha sido seu convencimento de que este formato de nacionalismo não era uma opção honesta e uma possível razão pela qual ele foi um dos únicos compositores americanos que não tentou adaptar o jazz à música de concerto. Posteriormente, isso apenas reforçaria a sempre apontada necessidade de conhecer a música de outros povos em seus próprios termos e não através de impressões superficiais ou da utilização de melodias básicas forçadas dentro de técnicas e formas composicionais tradicionais. O apelo à música de outros povos realizado por Cowell sempre significou o contrário disto, a busca de outros parâmetros exteriores ao modo de pensamento musical único europeu.

Box 142. Folder 22. Music of the Hemispheres – Música dos Hemisférios. *Modern Music: A Quarterly Review*. Vol. VI. N. 3. Pgs (12-18). Março-abril, 1929.

Esse artigo foi publicado em duas revistas: primeiramente em inglês e, posteriormente, em 7 de novembro de 1929, na revista *Prítomnost* na Checoslováquia, Vol. VI. N. 43-44, pgs. 683-684, traduzido pelo botânico amigo de Cowell, Vladimir Ulelah. Este artigo consiste na narrativa de Cowell do que teria sido uma série de encontros entre ele e um omitido “Mr. Ch”, estudioso da música chinesa que teria vindo ao ocidente para tentar entender a música ocidental. Cowell pontua a diferença de pensamento musical através de um diálogo entre ele e o Sr. Ch. O Chinês acreditava que a música ocidental não possuía significado/sentido algum, ela seria amorfa e uma massa indistinta. Ele não compreendia o conceito de harmonia, pois, para ele, não fazia sentido utilizar mais instrumentos do que se poderia acompanhar e que cada um tocasse uma única melodia. Cada instrumento tocava uma melodia, que seria seguida separadamente até a quantidade de quinze, isto pelos músicos mais avançados, no entanto, os leigos apenas escolhiam uma melodia e a seguiam individualmente. A construção melódica era feita de tal forma que as melodias sempre soassem distintas uma da outra, uma ideia completamente diferente do

contraponto da polifonia ocidental que se preocupava em relacionar as melodias através de “intervalos suaves que pudessem correr juntos e confundir os ouvidos da sua existência individual” (14). Os chineses nunca utilizavam o mesmo tom para melodias e os ritmos garantiam que duas notas não fossem tocadas simultaneamente. O Chinês afirma que a música de Schoenberg era de bem mais fácil compreensão, para ele, que a de Bach. Cowell se espanta, porque para os músicos ocidentais, normalmente, é o contrário, mas ele explica que a harmonia de Schoenberg pode atrapalhar os músicos ocidentais, mas para ele que ignora harmonia, todos os problemas são inexistentes e, em Schoenberg, ele tem mais facilidade de distinguir as melodias. O Chinês também diz que a música ocidental não tem quase nenhum desenvolvimento rítmico e que, mesmo na Sagração da Primavera, “Essa é uma melhora tão mínima que é dificilmente percebida” (15). Sobre escalas, o Chinês diz que, ao mesmo tempo que os ocidentais possuem muitas notas em suas escalas, eles possuem poucas. Os Chineses dividiam a oitava em quarenta e oito notas, mas usavam escalas pentatônicas com apenas cinco notas importantes. Enquanto o mundo ocidental possuía doze notas, mas em sistemas como o de Schoenberg, todas as doze eram importantes e que, mesmo as sete notas das escalas tradicionais, já eram um número excessivo. A prática de composição na China era mais conectada com a ideia de arranjos combinatórios das melodias milenares do que a criação de novas melodias. Ainda, sobre a ópera chinesa, a qual possuía uma música geralmente contrária ao drama encenado, sendo sempre um arauto da cena que estaria por vir e não uma relação simultânea. Tamanhas diferenças em princípios basilares interessaram muito Cowell e intensificaram seu interesse em músicas que fugiam aos princípios da tradição. “Mas a visita deste assentado acadêmico do Oriente serviu para me prover com um refrescante, ainda que distante, vislumbre de outras órbitas planetárias da música que não sejam a nossa” (18).

A omissão da identidade do Sr. Ch. pode significar mesmo que ele talvez nunca tenha existido e Cowell o tenha criado como pretexto para poder exemplificar todas as diferenças entre a música ocidental e a música chinesa, que o próprio estaria estudando – uma vez que alguns dos exemplos do Sr. Ch retratam a própria infância de Cowell e seus contatos com a música chinesa, e.g., as óperas chinesas. Real ou não, o diálogo serviu para que Cowell propagasse o interesse em outros parâmetros musicais exteriores à tradição europeia através da busca pela música de outros povos, em especial, os do oriente.

Box 142. Folder 23. Hidden Irish Treasure – Tesouro Escondido Irlandês. *Modern Music: A Quarterly Review*. Vol. VI. N. 4. Pgs. (31-33). Maio-junho, 1929.

Este artigo é sobre a experiência de escutar a música folclórica irlandesa em sua fonte. Cowell faz a diferenciação entre a música real e as notações que foram feitas, principalmente da música irlandesa, a qual esteve em voga no mundo durante um tempo. “A notação lembra a moldura da canção para alguém que já a conhece, mas ela nunca pode representar os sons reais para alguém que nunca os ouviu” (31). Ele passa a inferir quais seriam estes aspectos que se encontram em impossibilidade de representação

com a nossa notação. “Aqueles que nunca tentaram escrever a música de um povo são surpresos pelas dificuldades da notação e se indagam justamente quais aspectos confundem o nosso sistema sofisticado de representação gráfica” (31). De acordo com Cowell, a primeira diferença estaria na altura das notas, as quais não respeitariam o sistema temperado. Elas eram alcançadas quase sempre próximas às alturas temperadas, mas nunca com exatidão, pois elas seguiam o contorno da entonação da voz dentro da língua gaélica, de modo a representar a semântica das palavras enunciadas. Assim, a música não seria composta por escalas, mas por frases. Da mesma forma, os ritmos que seriam adaptados em divisões quadradas não representariam os ritmos reais das canções, realizados de forma irregular, de acordo com a pronúncia das palavras em gaélico. Ainda, Cowell menciona que a maior parte das canções terminavam com uma nota de curta duração para o fim de uma frase, o que em contrapartida, em nossas notações, acabava por ser representada por notas longas ao final de frases, para corresponder à ideia de 4 ou 8 compassos de uma frase completa. “Essas características da música tradicional irlandesa: as curvas do som que correm através de gradações delicadas em oposição a uma escala fixa de alturas definidas; os pontos de Descanso peculiares; o ritmo seguindo intimamente as nuances ondulantes do Gaélico e a concepção nativa de final de frase e comprimento podem muito bem formar a base para uma música artística” (33). Cowell destaca este material como completamente diferente da música da tradição. E que, assim como Bartók fez com a música Húngara, aquele que pudesse abordar a música Irlandesa teria uma enorme quantidade de recursos para entrar em caminhos inexplorados. Novamente, Cowell destaca o mundo de possibilidades musicais que residia na busca de outros parâmetros exteriores à tradição musical europeia aliado à necessidade de essa busca ser feita diretamente na fonte, pois qualquer tentativa de representação por meio da notação clássica estaria fadada a ser falha e imprecisa ou completamente desfigurada.

Box 143. Folder 3. The “Sones” of Cuba – Os “Sones” de Cuba. *Modern Music: A Quarterly Review*. Vol. VIII. N. 2. Pgs. (45-47). Janeiro-fevereiro, 1931.

Cowell discorre sobre a música folclórica de Cuba e comenta sobre dois compositores que tentam utilizar esse material “primitivo” como a base de um estilo mais sofisticado. Cowell inicia dizendo que boa parte da música popular que se encontra em Cuba não seria “pura”, mas bastante influenciada pela canção espanhola e pela ópera italiana. O que de fato teria valor seriam os “Sones” afrocubanos. As palavras utilizadas nas canções seriam de origem cubana, não da Espanha ou da África, os instrumentos teriam sido criados em Cuba e as melodias, embora não fossem tão únicas, teriam um efeito distinto. Cowell dá uma breve descrição desses instrumentos, principalmente os de percussão: botita, mariembula, maracas, clave, guiro, bombos acompanhados por violões e contrabaixo. Ele descreve o compasso como estando em $\frac{4}{8}$, o que, provavelmente, é notado hoje como $\frac{2}{4}$. Os dois compositores que se utilizavam destes materiais folclóricos seriam Amadeo Roldán, quem incorporava os elementos rítmicos em sua música orquestral, assim como os instrumentos: “De início, este estilo era muito influenciado pelos

padrões franceses, mas, ultimamente, ele tem crescido a sua personalidade” (47). O outro seria Alejandro Caturla, quem raramente utilizava os instrumentos originais, mas tinha os *Sones* incorporados em seu estilo: “Sua obra é mais errática que a de Roldán e, de alguma forma, mais crua, mas ela demonstra um talento vigoroso. Em certos momentos, ele nos tira o fôlego em originalidade e sua obra tem crescido em estatura” (47). No entanto, apesar de colocar Caturla acima de Roldán pela sua originalidade e por não seguir a influência francesa. Cowell conclui que nenhum dos dois ainda faz jus a essa música folclórica. “Até agora, nenhum desses compositores conseguiram acertar a batida de todos os recursos marcantes que a música folclórica de seu país sugere [...] Talvez alguns outros compositores, ainda desconhecidos, irão tomar a frente e alcançar a vasta amplidão e glória do ritmo pressagiado por estes *Sones*” (47). Ainda que não seja pelas mãos de Roldán e Caturla, Cowell realiza uma chamada à possibilidade musical de materiais sonoros exteriores à tradição europeia.

Box 143. Folder 9. The Basis of Musical Pleasure – A Base do Prazer Musical. *The American Mercury*. Vol. XXIV. N. 95. Pgs. (372-376). Novembro, 1931.

O artigo propõe discutir a relação do prazer musical, no entanto, a discussão de Cowell é mais voltada às diferenças de princípios estéticos das músicas de diferentes culturas. Ele pontua que a mentalidade geral do mundo ocidental, o qual teria assumido que alguns tipos específicos de melodias e harmonias proporcionavam prazer e ignorariam a história da mudança de gosto ao longo do tempo, pois pensavam que tudo havia caminhado para aquele ponto. “Tempos atrás, era presumido que alguns tipos de melodias e harmonias davam prazer musical e que todas as outras formas possíveis gerariam desgosto imediato [...] Nenhum conhecimento foi feito das mudanças de gosto desde os tempos antigos, pois foi pensado que toda a história prévia era apenas uma preparação para aquela era” (372). Portanto, poderíamos encontrar duas posições: aqueles que, apesar dos apontamentos da ciência e sem conhecimento do assunto, acreditam que a harmonia desenvolvida pelos grandes mestres é a correta; e aqueles que chegam à equivocada conclusão de que, se a teoria harmônica do século XIX não é adequada, então a música dos mestres é sem valor e deve ser descartada.

Desta forma, alguns dos modernistas se colocaram na mesma posição arrogante que era ocupada pelos senhores limitados do passado, assumindo que, toda a cultura que não fosse a deles, é sem valor e se interessando apenas na “última novidade”, desprezando toda a arte dos tempos antigos e de outras raças e, o pior de tudo, medindo todas elas pelos padrões da música do século XX (372).

Assim, inicialmente, a música folclórica ou de outras raças foi alvo de risadas ou tratada como não desenvolvida, mas que, ao conhecermos melhor, veríamos que ela merece verdadeira consideração, apesar das suas diferenças com os padrões europeus. “Uma razão pela qual o seu uso nunca foi seriamente

considerado foi que, se ela fosse aceita como música, todas as regras da harmonia ocidental, melodia e ritmo teriam de ser alteradas, assim como, a própria ideia do que constitui a música em si mesma” (372). Cowell aborda a questão da típica atitude ocidental de descartar como música aquilo que não se encaixasse nos padrões europeus, sem se importar que esses outros mundos musicais eram muito mais antigos e proporcionavam prazer musical muito antes da música ocidental se desenvolver.

Portanto, pode ser dito que, até o momento, não foi encontrada uma “una e única” base para o prazer musical. O músico convencional contorna isso lindamente estabelecendo padrões arbitrários, como a consideração de apenas algumas certas combinações de som como sendo harmonias, apenas algumas colocações de notas uma após as outras como sendo melodias, apenas algumas divisões limitadas de tempo como sendo ritmo e alegremente diz que a música baseada em outros elementos não é música. Mas o quê, se não música, pode ser chamada a arte dos sons praticada pelos orientais dos tempos antigos? Mesmo que um novo nome fosse deliberadamente inventado para cobrir isto, nada mudaria materialmente. Aquilo que adquiriu um novo nome continuaria sendo uma arte baseada em reações de prazer ao som e o nome música seria apenas muito reduzido em seu sentido mais amplo (373).

Cowell antecipa inúmeras discussões do século XX acerca da atribuição do nome música a experimentos sonoros, como aparecerá seis anos depois em artigos de Cage ou em textos de Varèse, ou o valor social desempenhado pelo nome música e a arbitrariedade dessas definições em Dahlhaus. Cowell defende que os princípios constituintes da música são sempre os mesmos, apenas que cada sociedade decidiu dar atenção especial para um dos elementos, enquanto a música europeia focou no prazer da harmonia, a música chinesa viu na polifonia uma interferência e focou na construção de melodias independentes e separadas; enquanto os europeus, por princípios religiosos da trindade, dividiram o ritmo em múltiplos de três e dois, e mesmo agora na música moderna, em cinco e sete, os africanos e índios americanos dividiram em ritmos fracionários como dois e um terço, três e um quinto etc. E, enquanto a música europeia sempre evitou o ruído, a música chinesa teria sempre utilizado do mesmo com inúmeros instrumentos de percussão e, agora, poderíamos ver esse desenvolvimento em Varèse.

Essas exemplificações se resumem a Cowell querer demonstrar que, apesar dos focos de especialização, toda música possuiria os mesmos parâmetros:

Em suma: em todos os estilos musicais, mesmo aqueles de maior divergência, os mesmos materiais fundamentais são usados e, nos grandes elementos da harmonia, melodia e ritmo, todos eles simplesmente mostram diferentes aspectos da mesma coisa. A música antiga europeia usa apenas um conjunto de harmonias; os modernos usam outro; e os chineses uma variedade mais complexa. Com conhecimento de tudo isto, não poderia ser composta uma música supermoderna, na qual todos os elementos concebidos fossem empregados conforme a vontade, coordenados por um conhecimento de suas novas relações científicas descobertas (376).

Aqui, vemos o primeiro germe da estética universal de Cowell. Sua saída pessoal para a dualidade da música moderna (vanguarda) e da música ultramoderna (experimental) adicionando seu interesse pelo mundo folclórico e por outras culturas com diferentes princípios, que seriam de aspecto experimental no mundo ocidental, em uma música, aqui chamada inicialmente de supermoderna, uma música que utilizasse indiscriminadamente dos princípios de todas as culturas em igual valor, uma vez que tudo seria aspecto do mesmo objeto, a música, e tudo estaria disponível ao compositor.

O empenho e predileção de Cowell a favor do experimentalismo, este formato específico de inovação, possuía razões nacionalistas, pela criação de uma identidade americana na música séria, uma vez que, não sendo europeus, os compositores americanos precisavam criar sua própria distinção para atingir uma posição de valor musical ante à Europa. Os efeitos da prática de Cowell para a música experimental nutriram e formaram a base para todo um universo musical desconectado da tradição europeia que se desenvolveria com mais força no pós-guerra e no fortalecimento de uma identidade musical americana. Desta forma, seu empenho pela divulgação, valorização e ampliação desse formato de inovação é bem significativo, sendo a divulgação de novos parâmetros presente nas músicas de outros povos um fator vital.

Box 143. Folder 21. Towards Neo-primitivism – Em direção ao Neoprimitivismo. *Modern Music: A Quarterly Review*. Vol. X. N. 3. pgs (149-153). Março-abril, 1933.

Neoprimitivismo é mais uma das facetas que encontraremos como base na construção da música experimental, uma vez que o objetivo de Cowell em explorar a música de povos antigos era justamente encontrar novos métodos e parâmetros composicionais distintos aos europeus. Cowell aponta as semelhanças da música moderna com a música primitiva, mas que, apesar disso, não existiria um grupo de compositores neoprimitivos assumidamente. Ele argumenta que a aventura de Schoenberg, Ives e Stravinsky cultivava um aspecto rumo à complexidade, mas que apenas o ritmo apresentava semelhanças aos modos primitivos. Porém, mesmo que Stravinsky tenha se inspirado nos ritos do povo russo:

A ‘primitividade’ que o público associa com os pioneiros do modernismo é resultado da mais casual impressão, frequentemente, baseada na unfamiliaridade com ambos os idiomas, o moderno e o primitivo. A concepção geral de música primitiva é que ele é algo selvagem, confuso, com gritos roucos e instrumentos barulhentos todos conectados por um ritmo poderoso – uma impressão também associada com o tipo mais experimental de música moderna. Mas o primitivo é comumente suave, melodioso e tranquilizante – e a música moderna, afinal de contas, é uma arte altamente organizada, envolvida e sofisticada (149-150).

A outra tendência seria um neoclassicismo encontrado em Schoenberg, ao usar formas tradicionais e os retrógrados e inversões dos compositores flamengos, e na música de Stravinsky. “A música neoclássica não é, é claro, igual à música clássica; ela contém novos elementos. Mas estes são

fáceis de se compreender, já que o fundo é familiar. O resultado é demasiadamente confortável. Fácil de compor, fácil de entender, fácil de esquecer” (150).

Portanto, Cowell propõe uma nova direção estética, associando uma intenção experimental à busca pelos novos parâmetros na música de outros povos somada ao rechaço à música de vanguarda e neoclássica:

Agora chegou a hora para um novo e forte contramovimento, de sangue puro e vital. A tendência já existe e mostra sinais de contínuo crescimento. Ela reage contra o excesso de complexidade da música moderna inicial, mas não contra o experimento; contra o sentimentalismo e a pompa da música romântica tardia, mas não contra o sentimento; contra o formalismo arrogante de um retorno a um estilo específico de algum século passado, mas não contra o uso de elementos musicais primários (150-151).

Cowell continua seu manifesto mencionando que, naquele momento, eles já teriam os mecanismos para compreender as diferenças das músicas de cada povo. “A música de várias tribos é tão diferente quanto a música de várias nações cultas” (151). Sobre a prática do neoprimitivismo, Cowell aponta a música de alguns compositores russos e americanos: a música do proletariado da Rússia soviética que conteria seu foco em uma melodia com pouco suporte harmônico, e que soava interessante para músicos sérios e para coros de proletariado, frequentemente, acompanhada por uma bateria, mantendo os dois elementos gerais que a música primitiva carrega, melodia e ritmo. “Entretanto, existem algumas características gerais que quase todas as músicas primitivas compartilham. A maioria delas são cantadas sobre o acompanhamento de percussão; portanto, melodia e ritmo são os elementos principais” (152), não a harmonia. Sobre a música americana, Cowell menciona: “Até este ano, em minha experiência como editor musical, nunca me foi oferecido uma obra apenas para instrumentos de percussão. Esta temporada, foram-me oferecidas quinze obras diferentes para tais combinações, as duas mais interessantes sendo *Ionization*, de Varèse, e *Fugue for eight Percussion instruments*, de William Russell” (153). Cowell menciona o uso de *glissandi* vocais nas obras de Irwin Heilner, Lehman Engel e Jerome Moross; os *tone clusters*

também representam um retorno a tais modos diretos e primários de expressão. Elementos primitivos podem, é claro, ser utilizados de várias formas. Uma pode ser bem literal em seu uso, como é o caso dos músicos soviéticos, ou poder-se-ia realizar uma sublimação dos materiais musicais primários e diretos, desimpedidos pelas regras eclesiásticas, escalas ou ritmos. O último caminho é seguido por vários jovens compositores americanos que, recentemente, fizeram um apelo por atenção (153).

Uma reação à complexidade da música moderna, mas sem excluir o experimento e sem retornar à imitação neoclássica do passado, distância do estilo romântico, utilização de elementos primários, trabalhando com privilégio de melodia e ritmo e não com a altura e harmonia da tradição e sem seguir

regras eclesiásticas são diretrizes que tornam a música neoprimitiva, descrita por Cowell, como mais uma das tendências que caracterizarão o Experimentalismo.

Box 143. Folder 28. The scientific approach to non-european music – A abordagem científica da música não-europeia. *Music Vanguard: a critical review*. Vol.1 N. 2. Pgs. (62-67). Verão, 1935.

Cowell aborda seus estudos em Berlim, com Hornbostel, sobre a musicologia comparada, uma maneira científica de se abordar a música não-europeia. O interesse de Cowell pela música de outras culturas e sua valorização de parâmetros opostos aos da música europeias são partes conjuntas do ideal da música experimental. Todos os aspectos mencionados por Cowell, e fundados no interesse das músicas de outros povos, também se aplicariam à música experimental.

Cowell menciona que a primeira impressão, de um ocidental, é de que a música de outros povos seria “não musical”, desafinada, não melódica, monótona.

Obviamente, ela representa um critério estético tão diferente daqueles, convencionalmente, aceitos por nós que as impressões desse tipo devem ser descartadas. Além disso, as formas materiais são comumente tão contrárias àquelas de nossos estilos convencionais que qualquer compreensão de seu conteúdo ou julgamento de seu valor está completamente fora de questão (62).

Cowell segue dizendo que a ideia do século XIX, de que as regras da harmonia constituíam o fundamento da música, fez com que músicos ocidentais, quando confrontados com uma música não familiar, a entendessem como errada ou desafinada. “Todos os valores musicais eram mesurados conforme ele fossem ou não os mesmos, de alguma forma, daqueles que são convencionalmente aceitos por nós em nossa música” (63). Ele relata a criação da Musicologia Comparada e alguns dos caminhos metodológicos, como a medição das alturas através de cem divisões do meio tom, compreensão dos textos e do estudo dos instrumentos. “Em adição, a história da música de uma região não-europeia é uma abordagem indispensável para a música em si mesma” (64).

Cowell reconhece a validade desses métodos, mas argumenta que eles deveriam ser empregados todos ao mesmo tempo e não separadamente. “Para estudar uma dada obra, deve-se medir as alturas em centos, saber o seu texto (se for uma obra vocal), a história do Sistema musical e o máximo possível sobre as condições de vida das pessoas pela qual ela se origina” (64). E, ainda assim, questões, como a altura, ainda seriam problemáticas, pois ninguém analisava a curvatura da altura, a qual era sempre reduzida ao adjetivo de “uma entoação específica”, para designar os *glissandi* e alcançamentos da altura. O mesmo problema aconteceria com ritmos, os quais eram traduzidos pelos nossos ouvidos de forma não correspondente ao real e transliteados em sistemas imprecisos de notação.

“Com frequência, nós ainda cometemos o erro de, ao mesurar músicas não-europeias, pressupor que os elementos mais importantes a serem mesurados são aqueles que são importantes em nossa própria música” (66). [Isso aconteceu inúmeras vezes historicamente e se configura em um dos problemas comuns da abordagem analítica da música experimental]. Cowell cita o exemplo dos *Hilo Islanders*, para os quais, não existe problemas em alterar as alturas das notas, mas, se algum cantor alterasse o timbre e as dinâmicas, o ato poderia ser punido com a morte. Este é um bom exemplo de música privilegiando parâmetros contrários aos da tradição europeia pelos quais Cowell se interessava.

“Para fazer uma investigação científica de uma obra musical não-europeia, todas as ciências relacionadas à música devem ser trazidas ao jogo: primeiramente, as ciências que lidam com os materiais musicais em si mesmos e, após, aquelas que tem a ver com outros elementos que podem influenciar a música” (66). É necessário não só os mecanismos da análise musical, mas os materiais da musicologia histórica, da biografia e da estética para se chegar a uma compreensão.

Cowell termina apontando a necessidade de entendermos aspectos como religião, condição social, clima, vegetação e animais da região onde a música sob análise é realizada. A Musicologia Comparada ainda era uma ciência jovem e não desenvolvida, mas que poderia ser a chave para coordenar um correto entendimento da música de outros povos e da relação da nossa música em relação à música do mundo.

O paralelo da música experimental e do interesse pela música de outros povos, através da busca de parâmetros exteriores ao da tradição europeia, se faz claro. Seja qual for a origem, o processo de retroalimentação dos experimentalistas com a música de outras culturas foi constante ao longo do século XX.

Box 143. Folder 29. An American Composer on Yugoslav Folk-Music – Um Compositor Americano sobre a Música Folclórica Iugoslava. *Balkan Herald*. Pgs. (4). Agosto, 1935.

Um breve artigo sobre a música folclórica da Sérvia. Cowell começa a citar a particularidade da música folclórica da Europa. “Entretanto, a música folclórica da Europa não é sem influência dos sistemas musicais cultos. Ela não é, como a música primitiva, uma expressão direta e sem influências, nascendo diretamente das pessoas que a praticam” (4). Sendo assim, a música da Iugoslávia seria um formato de música que tinha certas influências da música europeia, mas ainda mantinha um caráter diverso advindo do povo que a praticava e de toda uma mistura mundial de influências, por conta da sua localidade, a rota entre a Ásia e a Europa.

Cowell cita alguns instrumentos, como o *gusla*, similar ao violino, mas que usava um sistema não temperado, em geral, baseado em três notas foras do sistema e, como cada pessoa construía seu próprio instrumento, todos tinham características e afinações diferentes – o mesmo acontecia com as flautas e as gaitas de fole. Sendo assim, a música sérvia poderia variar de vilarejo para vilarejo, os quais teriam suas

próprias melodias, estilos e peculiaridades rítmicas. “Cada uma possui uma escala ligeiramente diferente, todavia, cada uma está afinada de acordo com um padrão tradicional (usualmente, não europeia!) e eu ainda estou para ouvir alguma que tenha soado não musical” (4). No entanto, a música vocal, seria cantada de acordo com o sistema temperado: “A harmonia é sempre pura e afinada; entretanto, ela não é nem um pouco como os acordes da Europa ocidental, porque a harmonia é geralmente aplicada a escalas que mostram a influência do oriente” (4).

Cowell termina pontuando sua esperança de que algum músico refinado da Iugoslávia se encarregasse de criar um “estilo musical inteiro sobre esta fundação rica, construindo para eles uma expressão musical, ao invés de tentar adaptar melodias nativas às harmonias baseadas em livros didáticos europeus ocidentais!” (4). Cowell divulga cada vez mais a riqueza de conteúdo disponível na música folclórica de outros povos aos músicos americanos – atizando o interesse dos músicos experimentais. Também vemos a contínua citação pejorativa de Cowell a harmonias de livro como crítica às instituições de ensino tradicional que eliminavam qualquer possibilidade musical não advinda da tradição europeia.

Box 143. Folder 32. The Music of Iceland – A Música da Islândia. *The Musical Mercury*. Vol. 111. N. 3. Pgs. (48-50). Setembro, 1936.

Cowell comenta sobre o *organum* e sua relação com a origem da música europeia. A razão disto se dá por dois formatos tradicionais da música folclórica da Islândia: a primeira, o *tvísöngvar*, “que é um tipo de canto em grupo com uso frequente de quintas consecutivas” (48), e possuía uma estrutura bem similar ao *organum*. A música era quase sempre estruturada dentro do modo lídio, em Fá, e sempre era cantada em quintas, com ocasionais terças, sextas ou oitavas para realizar a transição de uma quinta para outra; a segunda forma, o *rimur*, teria um caráter de dança, mais rítmico, tipicamente no dobro do andamento (de 30-57 bpm a 60-114 bpm). “A métrica é sujeita à mudança. A altura é menos cuidadosamente entoada, há mais *glissandi* e o acento é mais afiado, dando a impressão de uma música mais primitiva” (49). Cowell faz uma transcrição de um deles, mas esclarece que “a música nessa gravação é menos influenciada pelos padrões europeus de afinação do que nas outras e não pode ser escrita com exatidão” (49).

A razão para Cowell trazer essa música, após seus contatos com ela, ao estudar com Hornbostel, é apontar a hipótese de que talvez, o *organum* não tenha vindo da Europa e influenciado a música da Islândia, mas pelo contrário. O *organum* teria vindo da Islândia. Esta era a teoria de Hornbostel: “Ele acha mais provável que a Islândia já tivesse desenvolvido o canto em quintas e que a ideia foi levada de lá para a Europa e para a igreja. Ele acredita que seja possível que a origem de nosso sistema harmônico esteja na música folclórica da Islândia!” (49). Para Cowell, isto seria razão suficiente para que esta música fosse mais conhecida e ouvida por ambas as razões, “pela sua erma amabilidade e por seu valor científico histórico” (50).

Box 144. Folder 17. Our Country Music – Nossa Música Regional. *Modern Music: a quarterly review*. Vol. XX. N. 4. Pgs. (243-247). Henry Cowell and Sidney Robertson Cowell. Maio-junho, 1943.

Já casado com Sidney, este é o primeiro artigo que Cowell publica em conjunto com sua esposa e o segundo que publica em parceria com alguém desde o seu primeiro artigo. O artigo inicia com uma forte crítica à indústria cultural e à expansão da música comercial e seu impacto sobre o acesso à música folclórica genuína. A música folclórica genuína era de grande relevância para Cowell, pois ela simbolizava aquilo que era genuinamente americano e sem influências da tradição europeia e pela sua priorização de parâmetros musicais distintos. Também é importante destacar que o interesse de Cowell pela música folclórica se acentua após seu casamento com Sidney, uma vez que ela atuava como Etnomusicóloga. Outro detalhe é que há uma melhora significativa na qualidade do texto, ausente dos maneirismos de Cowell – e.g., sequências muito longas de adjetivações e uso exacerbado de advérbios de modo (e.g., *constantly* – constantemente), o que indica a intervenção de Sidney na revisão detalhada do inglês. Há ainda a possibilidade de que este artigo em conjunto ao seguinte, Box 144, Folder 18, devido à grande diferença em estilo de escrita, sejam os dois artigos que Sidney admitiu ter publicado como escritora fantasma de Cowell.

As melodias populares comercializadas da cidade são amplamente transmitidas no ar. Como resultado, vários músicos regionais abandonaram sua própria arte em uma tentativa de imitar as estrelas populares do rádio. No último século, crianças do interior foram ensinadas a sentir vergonha de sua própria música e a considerar apenas a “ópera” e a música “clássica” respeitáveis; agora, sua adoração heroica é pelo cantor com o maior número de canções transmitidas. Mais confuso ainda, a rádio e os estúdios de filme têm desenvolvido uma versão artificial e espalhafatosa do que se passa por canção folclórica, sob a classificação de “*hill-billy*”. Cantores regionais, com frequência, mudam arbitrariamente seu próprio estilo nativo de fazer as coisas em favor de um estilo *comboy* da *Broadway*. Tal hibridização é inevitável. Infelizmente, ela tende a reduzir a tradição oral em música da América para um nível morto de uniformidade, embora o país seja rico em diversidade e sutileza dos seus estilos regionais. A melhor maneira para experimentar esta música em sua riqueza e variedade é explorar os antros das montanhas e planícies, se imergir na tradição e aprender a cantar as canções. As pessoas da cidade, criadas para a separação do público com o músico, comumente falham em entender que a música folclórica não é construída para tais “apresentações”. A música que o músico regional canta é igualmente bem conhecida por todos os ouvintes; de fato, eles participam ativamente nela com persistentes batidas de pés, balançando para frente e para trás e batendo palmas; eles avisam a heroína, eles aprovam o herói e admoestam o vilão. O intérprete é meramente a voz de sua comunidade, o porta-voz da tradição de seu grupo ou de sua emoção corrente – isto primeiramente porque ele tem uma memória melhor, uma voz mais potente ou habilidade com a rima. Ele pode nem mesmo ter uma boa voz; tudo que é esperado é que ele a possa fazer útil [...] Seus amigos e vizinhos, escutando em uma grande cozinha ou loja do interior, estão interessados na canção, na história e sua melodia e não na interpretação [...] Transplante seu verdadeiro cantor folclórico a uma sala de concerto ou uma casa noturna e ele rapidamente aprende a dramatizar e super enfatizar a fim de projetar suas canções a um público não familiar

com a tradição; e, em breve, os truques de espetáculo da *Broadway* mudam seu estilo além do reconhecimento” (243 -244).

Segue-se para uma segunda parte do artigo em que eles explicam a importância da gravação dos originais dessas canções em sete álbuns da *Library of the Congress*. Eles demonstram um profundo conhecimento acerca dessas canções e das distinções estilísticas de cada uma das manifestações folclóricas dos EUA. Como exemplo da relevância e especialidade dessas gravações, eles comentam acerca de alguns dos tipos de canções folclóricas:

No Álbum II, *Anglo-American Shanties, Lyric Songs, Dance Tunes, Spirituals*, Tia Molly Jackson (do Kentucky), ilustra várias das deliciosas graças do estilo desenvolvidas na tradição do canto desacompanhado nos Estados Unidos: as poucas notas de embelezamento levando após o fim de longos sons em certas partes da frase, o som constante [sem vibrato], a linha melódica curva, as paradas glóticas e as quebras na voz. Todas essas nuances, aqui gravadas, são perdidas quando as melodias são escritas [...] Parte da música Negra é muito mais Africana do que o *blues*, *spirituals* e ritmos de jazz com os quais estamos mais familiares. *Choose your seat and set down* foi gravada em uma celebração de uma igreja de pessoas de cor. A escala e o ritmo expandido, feitos gemendo as batidas com as vozes, poderiam ter vindo a África ocidental. *Lead me to the rock* pode ter sido música da tribo Iorubá, com seu contraponto a duas partes, intervalos abertos e ritmo vocal. *Run, ol' Jeremiah*, de uma cerimônia de Louisiana, soa como música vodu, com percussão de marcação e canto heterofônico [...] Em *Long John*, há frases reiteradas de uma canção de trabalho, com as caídas dos machados enfatizadas no ritmo [...] *Bahaman Music* são em um estilo híbrido com acordes de três partes, contraponto a duas partes e uma mistura de terças e quintas abertas, um pouco parecido com a música de Madagascar. *Round the Bay of Mexico*, por outro lado, é mais próximo ao Calipso. O estilo foi completamente explorado neste país (246).

Eles terminam mencionando certas músicas folclóricas que ainda não teriam sido contempladas, a parte do Sudeste e Nordeste do País, como os Ozarks, Pennsylvania, a música de banjo de Ohio, as influências orientais, eslavas e europa oriental no Centro-oeste do país etc.

Box 144. Folder 18. Whither music in America? Barriers Down! – Para onde vai a música na América? Abaixo as Barreiras!. *Frontiers of Democracy*. Vol. 10. N. 79. Pgs. (29-31). Henry and Sidney Cowell. 15 de outubro, 1943.

Neste artigo, vemos os Cowell exercitando um dos pilares da construção da música experimental, a exploração da música de outras culturas e utilização de outros parâmetros que não sejam os da tradição europeia, assim como o papel dos Estados Unidos nisso e o caráter nacional desse interesse estético na busca por outros parâmetros exteriores aos europeus. Eles mencionam o último grande movimento que afetou a música do mundo ocidental, o jazz, o qual foi adotado por inúmeros

compositores, e a “dissolução das barreiras rígidas entre a música “popular” e “clássica” de antigamente” (29).

Eles partem para uma denúncia de todas as falácias da tradição que foram embutidas em nosso pensamento musical – destaque que algumas dessas falácias mencionadas por Cowell, como a condição natural da harmonia, foram defendidas por ele mesmo em seu primeiro artigo, demonstrando que ele havia modificado, ao menos em parte, sua compreensão da música.

Ambos, diretamente e por implicação, estudantes têm sido ensinados que a música que quebra as “leis” da harmonia está “indo contra a natureza”. Na verdade, as “leis” da harmonia são feitas pelo homem e os teóricos estão longe de chegar a um acordo sobre quais elas devem ser. Entre outras falácias comuns, está a noção de que a harmonia é a base da música (desde ao menos 7000 A.C., a música, baseada em melodia e ritmo, existiu sem harmonia, a qual é um desenvolvimento muito recente na história da música); que ritmos irregulares são “não naturais” (quase todos os povos do mundo usaram o ritmo irregular por milhares de anos); que música “boa” é algo escrito por alguns poucos compositores “inspirados” de Bach a Brahms; e por último, mas não menos importante entre as superstições musicais, que nosso cultivado sistema musical, florescendo majoritariamente da Alemanha e da Itália, produz a única música que vale a pena. A ideia parece ser que todos os outros tipos de música são “primitivos” e, portanto, negligenciáveis. Esse conceito é, infelizmente, ainda muito difundido, mas, em círculos mais informados, ele está sendo gradualmente reconhecido como não mais do que uma noção provinciana que resulta em limitar o estudo da história musical aos desenvolvimentos do mundo “civilizado” ocidental. Um momento de pensamento será o suficiente para dissipá-lo (29-30).

Nesta citação podemos ver a clara influência de Sidney Cowell sobre o texto final, uma vez que Cowell era uma das pessoas que repetia continuamente o termo “primitivo” para se referir à música de outros povos em seus artigos anteriores. Cowell segue comentando que a música refinada e convencional sempre empregou apenas duas escalas, a maior e a menor, sendo a maior “natural” e a menor “introduzida por propósitos artísticos”. No entanto, ele menciona que, mesmo Gershwin, utiliza de outras escalas, os Persas usam oito escalas fundamentais, os Árabes ao menos dezoito e que, “recentemente, um amigo indiano comentou, lamentavelmente, ‘Nossos músicos, agora, usualmente, conhecem apenas cerca de quinhentas e cinquenta escalas’. (Nos bons e velhos tempos, eles usavam várias milhares de formas diferentes)” (30).

O propósito dos Cowell é demonstrar, com uma série de exemplos, o quão limitada é a noção de “música” da tradição e o quão equivocada é a desqualificação da música de outros povos como sendo “primitiva”, ou como não sendo música, quando elas possuem uma tradição muito mais antiga e, em diversos parâmetros, mais complexas que a nossa, explorando muito mais do que apenas a noção de altura vertical, harmonia, privilegiada pela tradição europeia.

“O que é verdade sobre as escalas, também é ainda mais verdade no campo do ritmo [...] Nossa música é bem mais inferior em interesse rítmico e complexidade do que aquela de várias culturas tão

chamadas de ‘primitivas’” (30). Os Cowell, para seguir com mais exemplos, mencionam que os soldados americanos, quando retornassem da guerra, teriam tido contato com essas práticas e não mais as estranhariam.

Eles conhecerão a música a África do Norte, onde o canto é nasal ao invés de gutural, onde uma escala diferente é usada para cada peça dependendo do seu caráter, onde os acompanhamentos percussivos podem usar cinco, sete, nove ou onze batidas por compasso em vez de nossas métricas de $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ ou $\frac{6}{8}$. Eles também conhecerão a música dos nativos africanos do extremo sul, que, em sua percussão de marcação, usam vários ritmos diferentes juntos ao mesmo tempo, em uma maneira que engana nossos melhores percussionistas. Isto não é mais do que código Morse de batida, – isto é música e a marcação é feita para um canto frenético. Nossos soldados conhecerão os foles dos pastores gregos, que são instrumentos parecidos com o clarinete, feitos através da queima da medula do centro de um certo tipo de galho de árvore. Sua aparência de simplicidade é enganadora, entretanto, por eles serem tocados por incríveis virtuosos gregos das montanhas, de uma maneira que deixa nossos intérpretes sinfônicos pasmos. O canto dos povos eslavos, que usam linhas e modos melódicos preservados do antigo mundo bizantino, serão familiares a incontáveis homens americanos; eles também terão ouvido o “*rymur*” islandês, canções compostas na hora para receber convidados e que usam formas de verso de uma complexidade muito além do que qualquer coisa que conheçamos, fazendo nossas rondas parecerem brincadeira de criança. Eles também conhecerão o canto dos moradores das ilhas de Salomão, que são pessoas especialmente musicais e que desenvolveram melodias em torno do que nós chamaríamos de um acorde maior muito antes do advento do homem branco (30).

Nossos soldados também ouvirão, embora poucos talvez entendam, a música das várias civilizações orientais – música que alcançou um alto grau de cultura e refinamento muito antes da ascensão das harmonias ocidentais e das orquestras sinfônicas modernas. Assim como uma certa música sinfônica nossa é mais bem entendida após um estudo e escuta considerável, logo, é necessário um treinamento especial para apreciar completamente algumas das mais altas culturas de música oriental [...] Existem diferentes culturas musicais antigas na China, Coréia, Burma, Tailândia, Japão, Ilha de Java, Índia e Bali, para mencionas umas poucas. Tão cedo quanto 2700 A.C., os chineses tinham desenvolvido uma ciência do som musical. Eles mediram a altura dos sons, usaram escalas com um grande número de diferentes alturas para a oitava, escreveram volumes sobre teoria musical e fizeram vários tipos de instrumentos musicais. De uma época que é, provavelmente, quase, se não, tão antiga quanto, os indianos do leste tinham desenvolvido uma escala diferente para se encaixar cada estado de espírito, cada estação, cara hora do dia e cada fase da lua e uma grande sutileza de curva melódica. A música japonesa é baseada na música antiga da corte chinesa e coreana, a qual ela preserva, aparentemente, quase igual. O músico dos povos Malaio emprega orquestras grandes e pequenas de instrumentos de percussão afinados, tocados com a maior delicadeza (30-31).

“Certos especialistas ocidentais têm, por anos, estudado tal música desta forma e seu estudo já levou a alguns experimentos criativos na combinação de elementos dessas culturas com a nossa. Exótica, como a maioria dos sistemas musicais extraeuropeus se parecem agora ao americano médio, na verdade, eles não são mais do que a música dos Negros sobre a qual nós já impomos contribuição (31).

“Portanto, nós podemos esperar uma intensificação, em larga escala, de uma tendência na qual o que já é perceptível, em música, assim como em várias outras fases da vida contemporânea: que é a *exploração do homem das ruas das culturas de outros povos do mundo*. Isto exige uma atitude de curiosidade apreciativa, tão livre quanto possível das preconceções baseadas em julgamentos

de “bom” e “mal”, de “alto” e “baixo”, que não tem mais muito sentido em um período de tão rápida aculturação como este (31).

Os Cowell preveem essa tendência muito baseados em sua noção de uma música universal, não mais europeia. É claramente visível o impacto desse discurso de Cowell durante o pós-guerra e no movimento da música experimental. A presença da influência da música e do pensamento de outros povos como os chineses e indianos é gigantesca na música de quase todos grandes compositores experimentais como John Cage, Feldman, Brown, Young, o próprio Cowell etc. O motivo de interesse na música de outros povos, tanto para esses compositores quanto para Cowell, é a já exaustivamente apresentada possibilidade de desenvolver outros parâmetros até então ignorados pela tradição europeia do privilégio harmônico.

Sobretudo, possibilidades novas parecem ser infinitas. Não apenas se pode ouvir inúmeras escalas novas, novos campos de expressão, novas linhas melódicas, novos timbres na voz e no instrumento, novos tipos de sons *glissandi* e novos ritmos, mas todas estas coisas, novas para nós, foram testadas pelo ouvido humano e constatadas como verdade. Elas não são experimentos esporádicos, os quais podem ou não se provarem úteis, mas elas são materiais musicais lógicos que já foram usados por séculos. Eles são novos para nós apenas porque nós nunca ouvimos falar deles antes (31).

Box 144. Folder 19. Folk Music in a Democracy – Música Folclórica em uma Democracia.

Outline of an address for the convention of the MTNA. Pgs (1-2). Cincinnati: março, 1944.

Cowell continua seus argumentos sobre a música folclórica, agora aliada ao conceito de democracia. O argumento é que a música clássica teria raízes aristocráticas. “Em uma Sociedade aristocrática, a composição é reservada para os poucos ‘inspirados’” (1), enquanto, na música folclórica, qualquer pessoa poderia se juntar à música. No entanto, Cowell faz a ressalva que música de *cabaret*, jazz e outras similares são compostas por “compositores profissionais com o objetivo de fazer dinheiro” (1) – a crítica de Cowell ao jazz continua ativa, uma vez que ele continuava sendo uma ameaça à música experimental ao posto de genuína americana –, caindo, assim, em uma diferente categoria. Cowell então traça um paralelo justificando o não interesse na música folclórica, até então, como resultado do regime aristocrático e que, num mundo democrático, o interesse retornaria.

Sob a aristocracia, a música folclórica foi tida com tanto desprezo quanto os plebeus que a cantam; e, como resultado, sua significância social e musical foi subestimada [...] Em países democráticos, há uma crescente percepção do valor subjacente desta expressão, um crescente interesse no estudo da música nativa como ela é em uma cada vez maior avaliação de suas qualidades [...] Portanto, uma tendência muito importante na democracia pode ser dita que é a eliminação das barreiras entre a música folclórica, música popular composta e a, assim

chamada, música clássica. Compositores como Aaron Copland usam ambos, as melodias regionais e o jazz, em música sinfônica séria (1).

Cowell segue destacando que, com o advento das gravações, não seria mais necessário recorrer a viagens constantes para conhecer a música de outros povos e que “é impossível escrever a música folclórica de qualquer povo, mesmo a nossa, de forma que o jeito de a realizar seja apresentado com exatidão para alguém que não conheça o estilo” (1). Cowell então aponta o valor da música folclórica e do seu estudo no papel de conciliação e entendimento entre os povos em um mundo pós-guerra.

No momento atual, é mais urgentemente necessário do que nunca fora antes que diferentes povos democráticos conheçam uns aos outros mais simpaticamente e intimamente. Rumo a este fim, várias agências governamentais como o *Office of War Information*, a *Library of Congress*, o *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (para mencionar alguns poucos) [provavelmente, os únicos] fazem um tremendo uso da música folclórica de todos os povos e isto tem se provado o meio de maior sucesso para um entendimento mútuo já encontrado até agora (2).

Box 144. Folder 29. Folk Music – Música Folclórica. *Listen: the guide to good music*. Pgs. (8-9; 12). Henry e Sidney Cowell. Maio, 1946.

Assim como os dois artigos anteriores sobre música folclórica, Cowell escreve em parceria com sua esposa, Sidney Robertson Cowell. O artigo fala sobre a constante descaracterização da verdadeira música folclórica pela mídia e pelo mercado. Eles abrem com a seguinte metáfora de um barista: “Como você vai querer a sua Música Folclórica: de cabelo longo, *Broadway* ou pura?” (8). Similar às denominações de um café, Cowell entende por *longhair*, cheio, as adaptações sinfônicas de compositores, como Roy Harris, e sua “*Folk-song Symphony*”, e Aaron Copland, com seu “*Lincoln Portrait*”, “sem qualquer pretensão de que o resultado tenha qualquer coisa a ver com a tradição folclórica, exceto se for indiretamente e incidentalmente” (8). Cowell também entende sobre este adjetivo as versões populares adaptadas pela música popular, por exemplo, a canção *Springfield Mountain*, utilizada em *Lincoln Portrait*, de Copland, não poderia ser encontrada em seu formato original, mas havia uma versão popular de Barbara Allen e Young Charlotte cantando. Ele também cita o caso de John Jacob Niles, que tocava um *dulcimer* de três cordas e se apresentava como cantor folclórico, mas acrescentava acordes jazzísticos de nona e sétima às canções e possuía um estilo vocal mais próximo ao operístico italiano do que da música folclórica. Niles argumentava ser um processo comum à música folclórica, realizar alterações, porém, Cowell explica

Isso é verdade por um lado, mas as mudanças de Niles são voltadas a algo ditado por um gosto musical sofisticado e não são mantidas dentro do escopo da tradição folclórica. As mudanças de um cantor folclórico são, geralmente, inconscientes, feitas para se encaixar em palavras variantes; ou elas representam um processo de seleção inconsciente, como quando uma canção em uma escala de sete sons é alterada para se encaixar na escala pentatônica ou hexatônica,

com a qual o cantor se sinta mais confortável. Ou um cantor pode transpor sua canção de um modo para outro. Isto significa uma mudança de não mais do que uma ou duas notas em toda a canção, raramente ocorrem sobre notas acentuadas ritmicamente e não mudam o contorno melódico geral radicalmente. É apenas após várias pequenas mudanças, por cantores sucessivos, que versões amplamente diferentes são produzidas (9).

Também temos o caso da *Broadway* em que

Vinte anos atrás ou mais, a *Broadway* começou a pegar um tipo de música de montanha da segunda onda, amplamente conhecida como a música *Hillbilly*, juntamente ao seu primo, a canção de *comboy*. Gravações dessa música foram feitas pelos cantores de Blues e da *Broadway*, acompanhados pelo tipo errado de banjo e por guitarras elétricas; os ritmos eram um pouco sincopados e o resultado era retroalimentado às montanhas através das lojas regionais e, posteriormente, as *juke boxes* (12).

Logo, Cowell resume que

Por uns bons e vários anos, as gravadoras jogaram no seguro, presumindo que as pessoas da cidade são muito frágeis para aguentar o choque de ouvir a coisa real no estilo antigo da montanha. Então, nós temos sido, cuidadosamente, alimentados a colheradas de versões diluídas, misturadas com quantos elementos do popular familiar ou da música sinfônicas fossem possíveis, de forma que a música folclórica não se provasse dura demais nos nossos nervos (8).

O que Cowell chama de puro é a verdadeira música folclórica, “verdadeira música regional cantada por cantores folclóricos reais” (12). Cowell menciona a presença dessas gravações na *Library of Congress* e o seu objetivo aqui parece ser despertar o interesse do mercado nas mesmas, provavelmente, com o intuito de popularizar as versões originais e amplificar o conhecimento de uma música verdadeiramente americana não influenciada pelas técnicas de composição da tradição europeia ou por ditames comerciais, o seu uso em instituições de ensino e, de certa forma, até pelo benefício pessoal que Cowell teria com isto, facilitando seu acesso aos materiais.

Algum dia próximo, alguém vai descobrir que gravações escolhidas francamente por sua novidade, sem lustrar seus acompanhamentos para o comércio e sem selecionar apenas vozes bonitas, serão um incêndio de vendas [...] Existe um mercado praticamente intocado para álbuns de música regional autêntica, escolhida por pessoas que conseguem distinguir as imitações comerciais da música tradicional autêntica, para o uso de programas de estudos sociais em escolas, as quais são organizadas em bases regionais hodiernamente (12).

Cowell também discorre que a ampla divulgação desse material evitaria discussões absurdas sobre música folclórica:

Recentemente, um crítico conhecido em um dos melhores semanais revelou uma ignorância inacreditável sobre música folclórica, quando ele informou condescendentemente a Leadbelly que os seus compassos eram curtos demais por meio tempo. O fato é que tais irregularidades são características de intérpretes folclóricos verdadeiros em vários países, não apenas na América; eles não são um ‘erro’, mas parte do estilo e são tão comuns na música rural aqui que é um dos sinais de influência da *Broadway* mais fáceis de se detectar, a redução de uma canção a uma quadratura consistente de um compasso de quatro tempos e uma frase de quatro compassos (12).

Cowell descreve esses processos como “um tipo de anacronismo bobo, comparável a colocar calças nas estátuas gregas para proteger o povo sensível do choque da realidade” (12). Isto resultaria que os próprios americanos já não reconheçam mais sua própria música, o que Cowell constatava em suas palestras ao mostrar uma gravação de “*Pretty Polly*”, do Kentucky e Missouri, e ver a audiência tentar adivinhar como sendo música africana ou chinesa.

Box 144. Folder 31. Ding Dong Deng Doong Dang - Dim Dom Dem Dum Dam. *Notes*. Pgs. (84-85). Dezembro, 1946.

Crítica do livro *A House in Bali*, de Colin McPhee. A crítica é bastante curta e com várias citações do livro. Cowell descreve o livro como a narrativa da percepção de um forasteiro dos mistérios transmitidos por outra cultura. Cowell pontua que o livro não é técnico. Se ele contém muito sobre música, é apenas porque a vida em Bali, de Colin McPhee, era repleta de música, assim, há uma inúmera quantidade de histórias e descrições sonoras: “certamente, não há a ser encontrada em nenhum lugar, na literatura, uma descrição tão vívida e bonita da música em palavras” (84). O interessante deste artigo é que é a primeira menção de Cowell ao gamelão. Ele menciona, em artigo anterior, apenas uma vez a música de Java, mas sem descrever em detalhes. Isto quebra a ideia de que o *String Piano* e o piano preparado possam ter tido sua origem na música de gamelão – [isto se reforçará em artigos posteriores].

Cowell relata que o título do artigo se trata do nome das cinco notas do Gamelão, as quais são afinadas para que nunca ocorra uma dissonância – o princípio básico da escala pentatônica. Ele comenta também, através de citações, os dois tipos de gamelão: os do Estado, que poderiam ser ouvidos a milhas de distância, e os de Semara, Deus do Amor, menores, delicados e de som mais doce. Cowell também pontua que os relatos de McPhee descrevem pessoas e situações reais: “Não existe uma alegação vulgar de onisciência, a qual vem bem mais facilmente a visitantes que passam duas semanas na ilha; de fato, quase nada é explicado, apenas incidentes e impressões dos sentidos são descritos delicadamente e sensivelmente relatadas” (85).

Box 144. Folder 33. Music around the world - Música ao redor do mundo. *Listen: The Guide to Good Music*. Vol. IX. N. 4. Pgs. (4-7). Fevereiro, 1947.

Este artigo deixa bem claro como o interesse pela música de outros povos e seu desenvolvimento de parâmetros exteriores ao da tradição europeia são impactantes na influência da estética experimental, sendo a divulgação e propaganda de Cowell essencial nesse diálogo, pois, naquele momento, após a morte de Bartók, Cowell era certamente o maior especialista em música folclórica do mundo e, com certeza, o mais abrangente, ainda mais que Bartók, devido ao seu trabalho durante a segunda guerra.

O argumento inicial pontua a extensa população, de quase 1 bilhão de pessoas na China e Índia, fora regiões como os árticos, Austrália, África, Indonésia etc., e que eles “não podem estar *todos* errados. Poderíamos *nós* estarmos esquecendo de algo?” (4).

A construção familiar da música “mais importante do mundo”, os artistas “mais importantes do mundo” e os compositores “mais importantes do mundo” já proporcionou várias oportunidades de risadas à “cultura ocidental” pelos povos do mundo. Se pararmos para considerar a pequena área da superfície da terra viciada na música ocidental, i.e., a música euro-americana – e a fração comparativamente menor da população mundial para a qual descrições tão infladas se aplicam na verdade, isto pode vir a parecer um pouco ridículo para nós também (4).

Ele, basicamente, destaca o erro em nós. “O verdadeiro antídoto para o nosso esnobismo cultural, (um eufemismo para uma ignorância pura e inadulterada), é uma dose de curiosidade honesta” (4).

Doloroso para a nossa vaidade? Talvez; mas os fatos são tão intrigantes a ponto de nos compensar imensamente. A música nativa de cada povo do mundo é diferente e cada povo possui todo um mundo musical próprio altamente organizado. Eu ainda estou para explorar um único desses mundos que não seja musicalmente estimulante, excitante de reagir a ele e, eventualmente, honestamente atrativo, até mesmo para o nosso, até o momento, senso limitado de beleza tonal. Eu descobri repetidas vezes que a música de um canto singular da terra, a qual soava caótica e horrível no começo, se torna familiar o bastante em uma terceira ou quarta escuta, de forma que começamos a descobrir sua forma e vários traços de interesse nela (4).

Cowell supõe que, se viajássemos para conhecer outros povos, perceberíamos que

Muito seria um híbrido recente: a velha variedade local em grandes portos é, frequentemente, sobreposta com jazz ou música erudita europeia, por exemplo. Todavia, soaria completamente estranho e qualquer relação com a música que você conhece seria difícil de detectar [...] Em uma viagem do tipo você dificilmente poderia esperar ouvir algum tipo de música por tempo o bastante para se acostumar ao idioma, até o ponto em que você fosse querer mais daquilo e estaria apto a escutar mais daquilo.

Porém, existe muito mais ali para se ouvir. Obviamente, quão mais removida essa música for de qualquer coisa com a qual nós somos familiares, mais ímpar ela soará para nós e menos nós seremos capazes de concebê-la como tendo um interesse ou beleza real. Mas é fácil determinar que tais limitações estão em nós, não na música, porque pouco mais do que algumas poucas escutas repetidas, as quais as gravações tornam possíveis, irão nos habilitar a começar a escutar variedade ao invés de monotonia e a reconhecer como altamente refinado algo que é visto, para começo de história, como intransigentemente selvagem, repetitivo e completamente sem forma (4-5).

Cowell também descreve aqui aquilo que apontamos no início como o princípio da relatividade do conceito de experimentalismo, dependente de quem observa e de onde se observa e a presença de parâmetros de interesse musical em outras culturas diversos da música europeia ocidental.

É iluminador, também, descobrir de pessoas que viveram por muito tempo em outros países que a nossa música soa monótona e desagradável em uma primeira escuta para um árabe, um índio americano ou um balinês. A razão para isto é simplesmente que culturas diferentes, em todo o mundo, desenvolveram aspectos diferentes da música, de forma que o nosso é variado onde a de outros povos é monótona e vice-versa. Por incrível que nos pareça, a música erudita ocidental e o jazz americano estão longes de ser os “maiores” ou “melhores” em vários pontos importantes. É verdade que nós levamos o desenvolvimento da harmonia mais longe do que qualquer outro povo. Mas a harmonia é apenas um dos vários elementos importantes da música. Melodicamente e ritmicamente, nossa música é maçante e monótona sob qualquer padrão inteligente, quando todas as possibilidades são consideradas (5).

Cowell segue com exemplos, no qual a música dos indianos do leste seria muito mais complexa em aspectos melódicos que a nossa; que mesmo o mais complexo ritmo de jazz pareceria elementar para um percussionista virtuoso da África central; que o *belcanto* seria bastante neutro em timbre quando comparado à riqueza de timbres vocais da música da Índia, Burma e China; e nós pensamos que nossos instrumentos são superiores, enquanto a percussão de Bali e de Java são mais complexas que as nossas e o Shakuhachi possui mais refinamento e flexibilidade timbrística que nossa flauta.

Para finalizar, Cowell apresenta uma série de endereços ao redor do mundo e nos Estados Unidos aonde as pessoas poderiam ir para adquirir gravações das músicas folclóricas de diversos povos como: Geórgia, Cuba, Burma, Albânia, Grécia, Índia, Irlanda, Java, Japão, Madagascar, Nigéria, Austrália, Polinésia, China, Bali, Balcãs entre outras.

A ideia de Cowell por uma música universal era a construção de uma música onde todos os parâmetros fossem desenvolvidos de forma que o estranhamento de uma música não acontecesse quando apresentada a diferentes povos. No entanto, é claro que o impacto na busca de outros parâmetros nas culturas extraeuropeias pelo experimentalismo foi maior do que a concepção de uma música universal.

Box 145. Folder 3. Current Chronicle: New York – Crônica Atual: Nova Iorque. *The Musical Quarterly*. Vol. XXXIV. N. 3. Pgs. (410-415). Julho, 1948.

Resenha crônica sobre três peças. A primeira, e para a qual Cowell dedica mais espaço é *Tabuh Tabuhan*, de Colin McPhee, a qual é uma representação perfeita do resultado experimental da utilização de parâmetros vindos de outras culturas. Cowell descreve que o nome da peça vem: “A palavra balinesa para *tabuh* significa atacar; *tabuhan* indica o ataque de várias coisas diferentes de uma só vez. Então, o título de McPhee é apropriado à música ritmicamente polifônica” (410). Cowell relata que a adaptação dos parâmetros por McPhee, quem era imerso em ambas as culturas igualmente, é feita com tanta maestria que mesmo javaneses e balineses reconheciam sua peça como autêntica. “Alguém esperaria que, se um compositor balinês fosse adquirir a técnica ocidental, ele escreveria desta maneira” (410). McPhee, baseando-se nos parâmetros da música balinesa, constrói sua peça sob fundamentos rítmicos e melódicos. “Provavelmente, nenhum compositor ocidental já conheceu a música de outra cultura tão completamente como McPhee conhece a da Indonésia, de forma que, quando ele escreve nesse estilo, ele é apto a reter as características que são mais importantes à cultura da Indonésia e, ao mesmo tempo, mais atrativa a nós” (411). Cowell mostra um trecho da partitura que também sugere um formato inicial da técnica de *phasing* “A abertura do primeiro movimento (marcado *ostinato*) começa na segunda flauta com um tema de quatro notas ao longo de uma escala de quatro notas, tocada dentro de um esquema rítmico que leva cinco notas para completar; isto é repetido quatro vezes, produzindo um ritmo diferente a cada vez” (411). Outro fator interessante que Cowell aponta é que McPhee não teria composto nenhum tema dessa peça, apenas pegado temas de cantos de templo, danças de rua, música *trance*, *legong* balé e canções sagradas. “Porque me parece certo de que o futuro progresso na música criativa, para compositores do mundo ocidental, deve, inevitavelmente, ir em direção à exploração e integração dos elementos retirados de uma ou mais de uma das culturas do mundo, eu acho que *Tabuh Tabuhan* provará ser um importante marco” (412).

Sobre a peça de Douglas Moore, uma Sinfonia em Lá maior, Cowell não realiza tantos comentários. Douglas Moore teria tentado compor uma sinfonia ao estilo de Haydn numa tentativa de fugir da noção de sinfonias grandiosas do romantismo. “Então, veio até ele que, talvez, se ele voltasse ao conceito de sinfonia da época de Haydn – uma obra simples e de caráter leve – ela poderia não ser tão ruim” (412). Sobre a peça de Virgil Thomson, *The Seine at Night*, que aparecia como um estilo contrastante ao original de Thomson, representativo da música do Kansas. Cowell cita a própria resposta de Thomson “A *Symphony on a Hymn Tune* foi escrita para apresentar o Kansas aos parisienses e a *Seine at Night* é planejada para descrever Paris às pessoas da cidade do Kansas” (413). Sobre a peça e sobre Thomson, Cowell escreve deixando claro sua ideia de valorizar o evitar de influências europeias:

E um ouvinte, ao menos, entende elas como sendo fundamentalmente parecidas em estilo. Apenas a fachada é diferente. Primeiramente, parece ímpar achar que a música de Thomson soe ainda que vagamente como o impressionismo francês, porque isto é algo que ele tem cuidadosamente evitado – talvez porque ele viveu tanto tempo na França. Ele gosta de tríades

maiores e menores não adornadas e passagens em escala maior (às vezes menor) igualmente sem adornos. Ele também foi atraído pela mais extrema dissonância. O uso destes elementos, com uma consistência inflexível, através de seções inteiras de sua música, produziu uma simplicidade verdadeiramente gritante, uma simplicidade que, com frequência, se provou mais dura de se entender pelos ouvintes (413-414).

Box 145. Folder 15 – 23. Music in the Western World; Music [20th Century]; Music; Rhythm; Song; Non-Western Music – Música no Mundo Ocidental; Música [século XX]; Música; Ritmo; Canção; Música não ocidental. *Collier's Encyclopedia Articles*. Manuscritos.

O primeiro artigo, nomeado como *Music in Western Europe* ao manuscrito, talvez por Cowell não ter mencionado os Estados Unidos nem uma vez, é uma concisa e tradicional história da música contada em doze páginas. Não há motivos para se reproduzir trechos do texto, tendo em vista que não há nenhuma novidade narrativa, além da inclusão do *organum* na Islândia, como já vimos em artigos anteriores. Cowell foca na música religiosa, a ópera italiana e a música instrumental alemã como os maiores pontos históricos e terminando com a ascensão do nacionalismo russo e impressionismo francês.

O artigo que se segue, e que talvez explique a substituição do nome do primeiro artigo, demonstra uma grande aparição dos Estados Unidos em relação à Europa, implicando um destaque da América na música do século XX. Cowell escreveu o artigo ao menos três vezes e a versão do arquivo contém inúmeras alterações, trechos rabiscados, cortados, anotações a lápis e o mesmo trecho reescrito três ou quatro vezes, tanto que é difícil saber qual foi a versão final publicada. Ele estabelece como diretriz geral, do século XX, a tentativa de escapar da influência wagneriana e o desenvolvimento de novos materiais musicais. Cowell pontua o impressionismo e influência oriental em Debussy, Ravel, Cyril Scott, Charles Griffis e Scriabin. A simplificação drástica de Satie que influenciou Ravel, Stravinsky, Poulenc, Virgil Thomson entre outros. Sobre a inovação da atonalidade Cowell aponta que foi “introduzida por Schoenberg em Viena, seguido proximamente por Berg e Webern, e por Charles Ives na América, seguido, primeiramente, por ninguém”. Cowell menciona o dodecafonismo da segunda escola de Viena. O aparecimento da politonalidade com Bartók e Ives, seguidos por Milhaud. Sobre a questão rítmica, Cowell menciona o início em Moussorgsky e Korsakov, o desenvolvimento inicial de Stravinsky “e ainda mais além por Cowell e Ives, quem também desenvolveram o uso de várias métricas juntas em polirritmos”. Sobre o uso de *clusters*, Cowell aponta a si mesmo e Ives e comenta que a técnica foi seguida de maneira menor, pequenos clusters, em quase todos os compositores modernos, com exceção da segunda escola de Viena. Ele aborda o neoclassicismo de Stravinsky como impressões da música clássica e o neorromantismo com Katchaturian e Shostakovich, Sibelius e Howard Hanson. Cowell finaliza dizendo que não há nenhuma tendência importante e que é difícil de comentar algo sobre a música após a segunda guerra mundial, o que pode demonstrar que o movimento encabeçado por Cage ainda não tinha alcançado uma grande força antes de 1950. Há ainda páginas soltas com tentativas de dizer o que é

a música após a segunda guerra mundial, dizendo que os Estados Unidos se tornaram o centro musical do mundo pela força, mas que isso ainda não significava o estabelecimento de uma escola de composição americana. Ainda há trechos sobre Varèse e Jazz.

Sobre a definição de Música Cowell escreve: “Música é a arte humana dos sons, como expressada em sons, ruídos e ritmo”. Afirmção bastante genérica. Cowell realiza uma descrição dos elementos, basicamente, o caráter do som como altura, ruído como responsável pelo timbre, e ritmo como tudo que concerne à duração de sons, silêncio e estruturas temporais.

Sobre o ritmo, Cowell o define como “a organização do som (na música) ou do movimento (na dança e, por analogia, nas artes visuais) no tempo”. Cowell separa os elementos do ritmo em: duração de tons individuais; métrica; frase; períodos; seções. O autor segue então para a descrição dos elementos como nome das figuras de notas e seus valores, fórmula de compasso, andamentos e, ao chegar em frases, percebemos que Cowell considera as dinâmicas como parâmetros pertencente ao ritmo, devido à sua função de acentuação métrica e destaque da estrutura rítmica da obra. Ele segue para períodos e formas musicais simples. Cowell finaliza o verbete comentando que este é apenas o sistema euro-americano e que culturas como a Indiana possuem um estudo e um desenvolvimento do parâmetro rítmico muito mais avançado, sendo o mais completo que pode ser encontrado. Ele também menciona os *slip jigs* irlandeses que seguem outra lógica de acentuação e o *Signal drumming* de tribos da Nigéria e África central, que trabalham com a polimetria ou sobreposição de padrões rítmicos em grande quantidade.

Sobre Canção, Cowell a define como “a expressão musical dos homens e dos pássaros”. Por isso, o autor entende a naturalidade da presença da canção dentro de toda espécie humana seja qual for o seu formato – de certa forma, a definição de Cowell entra em conflito com sua definição de música, uma vez que, em sua definição de música, ele destaca a música como uma arte humana, mas adiciona a presença de pássaros nas canções. Cowell define três categorias de canções, as funcionais, que “servem a uma variedade de propósitos na sociedade humana”, ou seja, canções de trabalho, rituais, religiosas, guerra etc. A canção arte “é uma combinação expressiva da poesia e melodia, comumente acompanhadas por um instrumento [...] ela não tem a intenção de ser usada para nenhum ritual especial ou uso social”. Por fim, “as canções populares, as quais tem uma breve, mas intensa existência nas rádios e *juke boxes*, podem ser descritas como uma forma de arte comercial”. Cowell segue para uma breve narrativa histórica, iniciando nos trovadores, com menções à China antiga e canções de mais de cinco mil anos para a aparição da ópera italiana e francesa, o Lied e, finalmente, o canto falado da escola de Viena.

O artigo sobre *Non-Western Music* está claramente incompleto. Há apenas dois parágrafos soltos. O primeiro fala sobre a variedade melódica na Índia com cerca de trinta e duas mil escalas teóricas, no formato de *ragas* e *raginis*, das quais cinco mil ainda estariam em uso. O segundo parágrafo fala sobre as orquestras de mil músicos das cortes chinesas e das orquestras de Bali e Java com cerca de trinta instrumentos de percussão e grande variedade de timbre. Há também no arquivo uma carta com o editor, mas sem informações relevantes, apenas sobre datas de entrega.

O teor geral dos artigos vigora na popularização da riqueza da música não europeia.

Box 145. Folder 26. Current Chronicle: New York – Crônica Atual: Nova Iorque. *Musical Quarterly*. Vol. XXXVI. N. 3. Pgs. (447-453). Julho, 1950.

A primeira resenha dessa crônica se trata do drama musical *The Consul*, de Gian-Carlo Menotti. Embora Cowell elogie o final que produz *clusters* através de acordes politonais, sua opinião é que é uma boa peça integrada, “Embora, como em muitos dramas líricos genuínos, a música não pareça ser projetada para ter muito sentido sozinha” (449).

A segunda resenha é *A Survivor from Warsaw*, de Schoenberg. Cowell elogia o fato de Schoenberg ter nomeado de forma selvagem os opressores e oprimidos. A parte de algumas descrições técnicas da peça, Cowell assume não concordar com a posição analítica de Kurt List e Leibowitz ao localizarem elementos dodecafônicos por entender que a peça está mais próxima do Op.16, um tecido atonal livre unido por categorias estilísticas de ritmo e som sem necessariamente representar uma técnica clara. “Apesar da extrema dissonância e fragmentação tonal típica, o público regular da *Philharmonic-Symphony Orchestra* deu à obra uma ovação vociferante. A decisão de Mitropoulos em repeti-la foi uma resposta a uma demanda real” (451). O interesse público em temáticas relacionadas à guerra ainda era bem alto.

Sobre Lou Harrison Cowell o destaca como “um dos vários compositores em seus vinte e muitos e trinta e poucos anos que eram apresentados pelo *Composers' Forum* nesta temporada, ele parece ter feito a mais profunda impressão” (451). Em seguida Cowell o estabelece por seu material musical, ora baseado em melodias vagantes ora em escalas orientais de forma estrutural e não exótica, como um compositor experimental. “Há uma forte tendência, em muitas das músicas mais recentes de Harrison, a empregar elementos retirados de outros estilos que não fossem aqueles da música erudita ocidental europeia dos últimos quatro ou cinco séculos” (452).

Cowell termina a crônica abrindo três tendências de composição de canção. A primeira, representada por John Edmunds e seu ciclo *Coventry*, o qual Cowell estabelece como um retorno ao passado e um estilo próximo ao de Purcell, mas com maior liberdade harmônica e exploração dos conflitos do acento musical com o acento das palavras. O segundo representado por Howard Hanson, o qual derivava do impressionismo francês, Fauré e, em certas canções, “identificado com a música de vanguarda americana, a música dos anos vinte” (453). Por fim, Cowell aponta as canções de Copland e seu ciclo, composto após vinte e dois anos sem compor no estilo. Ele aponta, inesperadamente, a obra de Copland com um caráter positivo e experimental.

Em oposição à ideia da escola vienense de que nada deva ser repetido exatamente, Copland começa seu Ciclo de Canções com uma figura simples repetida de forma exata. Desta forma, o senso de forma é estabelecido pelos meios mais elementares, com um modo de extensão melódica tão simples que a sua obviedade parece estudada. Um mecanismo efetivo e recorrente

ao piano é o ressoar contínuo de alguns poucos sons após a escuta de um acorde volumoso e complexo (453).

Nesta descrição, podemos ver o início de um pensamento minimalista e a sua justificativa como experimentalismo. Novamente, temos um caráter misto, de toda forma, o destaque maior deste artigo é a exploração dos parâmetros musicais de outros povos por Lou Harrison.

Box 146. Folder 6. Current Chronicle: New York – Crônica Atual: Nova Iorque. *Musical Quarterly*. Vol. XXXIX. N. 1. Pgs. (98-103). Janeiro, 1953.

A primeira resenha relata o primeiro concerto de um grupo de Gamelão genuíno, nos EUA, *Dancers of Bali and Gamelan Orchestra*. Esse tipo de música, até então, só era ouvido em gravações, que Cowell conseguia através de Colin Mcphee, desde os anos 20. “Mas os sons verdadeiros são muito mais impressionantes que qualquer versão gravada [...] eles devem ser vistos com o gamelão, a fim de compreender completamente o sentido dos sons” (98).

Cowell segue com uma descrição dos instrumentos, escalas, organização, dinâmicas, ritmos, formação orquestral etc. Essa descrição é feita para que Cowell consiga concluir seu ponto de que é possível a existência de uma música, que não siga nenhum dos padrões europeus, ser sólida e apreciada pelo público. Indiretamente, essa conclusão é uma grande contribuição para a aceitação de uma arte experimental.

Entretanto, o ponto real deste preâmbulo é notar o grau espantoso ao qual o público apreciou, simples e sinceramente, cada uma das características da música instrumental que são, teoricamente, irritantes. A afinação dos instrumentos está longe do temperamento igual ou de qualquer outro sistema ocidental; todavia, nosso público não pensou nela como estando desafinada nem um pouco e aceitou as alturas como sendo musicais e aprazíveis sem nenhuma dúvida. Os tons finais, os quais inevitavelmente sugerem um tom principal para os ocidentais, pareceram a todos como uns pontos de finalizações adequados após os primeiros poucos compassos. O ritmo, cheio de acentos cruzados nunca ouvidos, foi tido como um deleite certo de uma vez e mesmo as mais rápidas sincopações não interferiram com a apreciação da seriedade de caráter, quando elas eram usadas para embelezar uma linha solene da melodia. Ninguém contestou a extrema dissonância produzida na *legong dance* por um tom principal quase em Sol# e outro quase em Sol, soavam tão frequentemente simultaneamente e nunca resolveram. Ficou óbvio que vários dos detalhes da teoria do ocidente não são tão universalmente aplicáveis, como nossos limitados teóricos querem nos fazer acreditar, e que um senso de valores em um sistema diferente pode ser construído mais rapidamente do que comumente se supõe, se houver algo realmente consistente no plano (100-101).

A segunda resenha é uma análise descritiva breve, sem grandes conclusões estéticas, sobre a ópera *Christopher Colomb*, de Darius Milhaud, talvez pelo fato de Cowell não ter tido acesso à partitura. Segundo ele:

Um dia antes da última apresentação, eu liguei pedindo a partitura para um exame. “Não”, me disseram, “a partitura e os materiais já estão empacotados, prontos para retornar à Europa. Não há mais uso para eles na América”. Esta triste visão foi, talvez, reforçada pelo fato de que a ópera teve uma recepção ruim do público e uma ruim à indiferente reação da mídia (exceto pela crítica do galante Virgil Thomson) [...] A música é relativamente simples de uma maneira sofisticada e as complexidades, quando elas ocorrem, são fáceis de engolir (102).

Box 146. Folder 15. VII. New Horizons in Music – Novos Horizontes na Música. *New Horizons in Creative Thinking: a survey and forecast* (Livro). Editor R. M. MacIver. New York: Harper and Brothers. Pgs. (87-93). 1954.

Cowell começa justificando a não popularidade da música nova no mundo.

Uma distinção deve ser feita entre os novos horizontes musicais, em si mesmos, e a habilidade dos ouvintes interessados em apreciá-los. Já houve várias filosofias e materiais novos em todas as artes; eles aparecem sempre de vez em quando. É quase inevitável que eles não sejam entendidos de primeira, que, mais tarde, eles sejam entendidos por um pequeno grupo e, ainda mais tarde, ganhem aceitação geral.

A música não é exceção a este tipo de desdobramento, mas o processo é mais lento que nas outras artes, pois a alfabetização em música é extremamente rara; tão rara que, na verdade, a maioria das pessoas nem sabem no que ela consiste [...] Logo, a instrução, em sua maior parte, está presente apenas em alguns poucos compositores e regentes. Musicólogos lidam com palavras acerca da música e não estão comumente interessados nos sons de fato dos quais eles escrevem (87).

Cowell descreve esse alfabetismo musical como a capacidade de ouvir a música mentalmente ao olhar para uma partitura de forma real. Isto, claramente, é uma habilidade que poucas pessoas teriam e dificilmente seria aceito como um consenso do que significa ser alfabetizado musicalmente ou um divisor sobre a capacidade de se falar de música. No entanto, de forma geral, a falta de treinamento musical é de fato um fator forte para a não compreensão do idioma moderno. A segunda causa dada por Cowell é a música ser uma arte do tempo e, na falta de apresentações suficientes dela, para que o público se acostume com o novo idioma, ela não alcança uma familiaridade.

Antes da música nova ter se tornado muito mais disponível em gravações, oportunidades de ouvir novas obras importantes eram espantosamente poucas. Obviamente, para que a música nova adquira um significado para o público geral, ela precisa ser ouvida frequentemente; e, embora as gravações e transmissões de rádio das gravações tenham agilizado o processo, apresentações ainda são muito poucas para possibilitar um avanço rápido da compreensão dos novos valores musicais (88).

Cowell passa a debater sobre algumas das correntes e dos novos experimentos realizados na expansão da linguagem musical. Nesse artigo, o adjetivo experimental e experimentos está completamente relacionado ao sentido de dicionário da palavra e não à corrente estética. Cowell menciona o dodecafonismo, o neoclassicismo, que é descrito de forma bastante positiva – o que nos leva a questionar se Cowell mudou de opinião sobre ele ou apenas utilizou de uma outra abordagem, por ser um livro destinado ao público geral -, os neorromânticos, neomodernos (referindo-se àqueles que eram modernos, viraram neoclássicos e voltaram a ser modernos de novo, como é o caso de Stravinsky).

Cowell então apresenta alguns experimentos com sonoridades novas, que ele acredita serem as abordagens futuras. “Como o experimento em sons atingiu as barreiras do nosso Sistema tonal, é possível explorar na direção do acréscimo de novos sons ao sistema” (90). Cowell menciona Haba, Partch e Carillo, mas de forma negativa:

a composição desses homens é inútil e são escritas obviamente ao propósito de demonstração [...] Entretanto, o campo dos microtons pode se tornar um novo e vasto horizonte daqui a pouco tempo, pois eles estão relacionados a dois dos mais fortes interesses do presente: eles não são tão difíceis de se tocar em novos instrumentos e eles são parte de algum dos sistemas musicais não europeus, como o Hindu (90).

O mais importante dessa citação é o comentário de Cowell sobre o interesse em parâmetros musicais não europeus e novos instrumentos diferentes daqueles da tradição serem os mais fortes interesses dos músicos americanos, ambos interesses experimentais.

A segunda corrente para Cowell é a continuidade e crescimento do neoclassicismo.

No momento, e nos últimos anos, a tendência conservadora de maior sucesso é a integração das técnicas musicais velhas e novas. Pode parecer estranho pensar nisto como uma oferta de novos horizontes, todavia, os materiais exatos escolhidos para estarem juntos e, ainda mais importante, as proporções selecionadas podem produzir resultados bastante novos (91).

A ideia de que ao misturar dois objetos conhecidos, teríamos criáramos um terceiro objeto novo.

A terceira e que Cowell coloca como a mais importante:

Entretanto, o novo horizonte é a descoberta de que a música oriental não é uma música primitiva, mas de que cada um dos velhos países possui uma música artística altamente refinada, diferente entre si e da arte ocidental em vários aspectos. Essas artes musicais, aceitas por milhões de pessoas por centenas e, até mesmo, milhares de anos, em alguns casos, são testadas e aprovadas. Elas sobreviveram ao teste do tempo. Seus elementos são valiosos para serem sacados a uma arte mais universal; mas não é mais suficiente que um compositor ocidental os arrebate, bastante condescendentemente, para criar um pouco de atmosfera. Ele deve estudar intensivamente, por anos, conhecer os sistemas orientais tão bem quanto o seu

próprio e manejar a arte deles de forma que ela não seja ingênua do ponto de vista deles. As artes ocidentais e orientais devem se juntar em uma base igualitária (92).

Essa representa claramente a noção de música universal que Cowell se dedica em sua fase madura da vida. Ele cita, como exemplos disto, apenas Colin Mcphee e Alan Hovhanness. Apesar da música universal não corresponder ao ideal estético da música experimental, no que diz respeito à junção aos elementos da tradição, é inegável a influência que ela teve sobre os músicos experimentais, uma vez que sabemos o papel substancial da busca de novos parâmetros em outras culturas pelo experimentalismo.

Como esperado desse período, Cowell cita o novo campo de experimentos com sons da música concreta francesa, mas abre ressalvas sobre a qualidade das obras, “cujas composições, entretanto, parecem mais uma proposta de ilustração de Obras de arte musical” (93). Ele também cita os representantes americanos, Ussachevsky, Luening e Cage, também experimentando com instrumentos eletrônicos.

Por fim, Cowell entende que os instrumentos eletrônicos podem trazer um novo uso aos elementos microtonais, o que, de fato, é o que aconteceria na história, mas na utilização do continuum sonoro. Nenhum sistema organizacional de alturas microtonal obteve sucesso hegemônico na música ocidental.

O uso criativo dos instrumentos eletrônicos é a mais nova, mais experimental, e de certos modos, o mais sofisticado dos novos horizontes. Nestes instrumentos, o controle de microtons (aqueles tons em que a altura ficaria entre as teclas do piano) é relativamente simples, de forma que podemos prever que quando alguém abordar o horizonte dos eletrônicos na música, novos horizontes no uso de microtons poderão ser revelados. Isto, ao menos, é um futuro possível (93).

Box 146. Folder 20. Current Chronicle: New York – Crônica Atual: Nova Iorque. *Musical Quarterly*. Vol. XL. N. 3. Pgs. (397-403). Julho, 1954.

A primeira resenha começa com a exaltação da obra de Henry Brant e de sua estética. Cowell começa por descrever o interesse do compositor por ruídos, instrumentos não familiares e uso insólito de instrumentos tradicionais.

Talvez Henry Brant seja mais conhecido como arranjador. Ele se deleita em investigar todas as possibilidades sonoras em cada instrumento; e quão mais extremo e nunca ouvido o som for, mais lhe parece do seu agrado. Ele não se limita aos instrumentos mais familiares, mas ele coleciona instrumentos insólitos de todo o mundo e de cada período histórico que ele conseguir e aprende a tocar eles sozinho, procurando descobrir os extremos do som em cada um, assim como o seu som “normal”. Ele ri com prazer e diversão sempre que ele encontra um novo timbre e o arquiva em sua mente para uso futuro. Assim, ele construiu uma paleta

de diferentes variedades de som, provavelmente, sem igual e, no campo da música para diversão, ele é esperto ao encontrar meios de utilizar seus sons e instrumentos insólitos de maneiras que são divertidas de se ouvir, se não se leva tudo à sério demais (397).

Cowell cita obras humorísticas do compositor, como *Mr. Bach goes to Town*. Mas destaca três obras sérias recentes do compositor. “Elas são todas relacionadas em estilo e não representam o Henry Brant, mas soam, na verdade, bem diferente de qualquer outra música” (398). A primeira dessas três peças é *Antiphony n.º1*, cujo título é bastante emblemático da atitude experimental, pois não se trata de uma referência às antífonas, mas sim de antagonizar a Sinfonia. O antagonismo é feito no sentido de não soar junto, o oposto do significado da palavra sinfonia. A peça possui cinco grupos orquestrais distintos, de sopro e percussão, cada um com uma métrica, andamento diferentes e sem nenhuma tentativa de sincronizá-los. Toda a descrição de Cowell deste novo Henry Brant apontam para um experimentalismo do compositor.

A segunda obra é *Ceremony*. Cowell a descreve como: “Ela é, para Brant, bastante convencional” (399), pela sua característica modal. No entanto, Brant utiliza de vários pequenos grupos e com a orquestra em posição invertida, com o regente ao fundo da orquestra e de frente para o público.

A terceira peça, *Millenium n.2*, possui uma formação bastante incomum, com vários metais, percussão e uma soprano que aparece sem acompanhamento.

O destaque na conclusão é ainda mais interessante, pois estabelece não apenas Brant como esse compositor dentro do experimentalismo, mas a posição de Ives como referência paterna da estética.

Brant declara abertamente sua devoção à música e filosofia de Charles Ives que o influenciou nessas obras; e, de fato, elas são merecedoras de um lugar na ideia de Ives de uma Sinfonia Universal, na qual todos os compositores, com ouvidos valentes e música de som forte, são convidados por Ives a contribuir. A *Millenium n. 2* é de natureza sonora mais forte de qualquer música (400-401).

A segunda resenha é sobre um grupo de músicos e dançarinos japoneses que visitaram Nova Iorque. O grupo *Azuma*, de Kabuki. Cowell faz uma descrição bastante competente dos instrumentos e da estrutura da música tradicional japonesa.

A música oriental mais pura impressionou como dramática e tendo uma relação real com a ação do palco. A música, como tal, é provavelmente muito mais difícil para o ocidental médio entender do que aquela de Bali: o estilo vocal, a percussão extrema, os vários *samisens* parecidos com banjos e os modos desconhecidos se combinam para criar uma música bastante remota. Todavia, ela é uma música que se aprende a gostar e admirar profundamente, uma música que é uma das maiores experiências sonoras do mundo (403).

Box 146. Folder 54. Notes From the East – Notas do Leste. *New York Times Book Review*. Pgs. (7;17). 27 de dezembro, 1959.

É uma resenha sobre o livro *Japanese Music and Musical Instruments*, de William P. Malm. Editora: Charles E. Tuttle Company. Tokyo: 1959.

Cowell elogia bastante o trabalho do musicólogo, quem passou dois anos no Japão estudando a música tradicional, onde é, frequentemente, difícil de se obter as informações dos locais. No livro encontraríamos:

Aqui o leitor ocidental tem acesso a uma grande riqueza de informação, gerais e específicas, que tornam claras a estrutura da música japonesa, com detalhes sobre os instrumentos japoneses (sua construção, sua história e o desenvolvimento de seus estilos principais), detalhes sobre as várias funções da música na sociedade japonesa e da música em si mesma (seu som, sua organização rítmica e de altura e seus vários sistemas de notação) (7).

O livro também conteria apêndices com sugestões de gravações e livros teóricos sobre a música japonesa.

Um destaque deve ser dado ao elogio de Cowell pela abordagem do musicólogo.

É encorajador descobrir que o autor não tem inibições sobre lidar com a música japonesa em seus próprios termos e que ele é completamente livre da presunção provinciana do musicólogo europeu de que a música ao redor do mundo está se desenvolvendo, o melhor que ela pode, em direção às nossas conquistas harmônicas “superiores” do ocidente. É verdade que o Oeste carregou o desenvolvimento harmônico além do que é encontrado em qualquer música oriental, mas não deve ser esquecido que alguns progressos melódicos e rítmicos foram sacrificados no processo (7).

O livro focaria apenas na música tradicional e antiga japonesa e a música folclórica, a qual não teria tido nenhuma influência do ocidente em questões de desenvolvimento e progresso e se focava apenas na manutenção e preservação das formas históricas de organização e prática musical.

Cowell critica alguns erros de Inglês da editora.

Box 147. Folder 4-5. The Travelling Ear – O Ouvido Viajante. *House Beautiful*. Pgs. (34-36). Maio, 1962.

Esse é um artigo destinado ao público leigo em uma revista não especializada. Cowell está incentivando o público a pesquisar e escutar a música de outros povos e, de certa forma, fazer uma propaganda dos discos que ele organizou, uma coleção de cinco volumes “*Music of the World Peoples*”. O argumento dele é moldado na exemplificação do aspecto de outras culturas privilegiarem outros parâmetros musicais e o nosso estranhamento ser fruto disto. Assim, asiáticos atribuiriam à música

ocidental os mesmos adjetivos de monótona, primitiva, não-natural, que nós atribuíamos à música oriental. Cowell argumenta que você poderia começar por

A primeira coisa que você precisa aceitar é que há várias outras grandes culturas musicais no mundo além da nossa. As maiores delas são a Pérsia, China e Índia. Cada uma desenvolveu uma música “clássica” elaborada, a qual é muito mais antiga e, em alguns aspectos, mais altamente organizada e mais sutil do que a música do mundo ocidental (34).

Cowell segue uma narrativa divertida sobre como o mundo seria chato se todos fizessem uma música igual e fala das variedades da música indiana em quesitos de melodia e ritmo.

Se não lhe vier a ideia de ouvir a música oriental por qualquer outra coisa além da harmonia, naturalmente, você pensará que ela é “primitiva” e “monótona” [...] Da mesma maneira, quando um mestre oriental ouve uma orquestra sinfônica, ele é treinado para a delicada variedade de formas melódicas e rítmicas que a sua cultura carregou muito mais adiante do que nós. Quando ele não as escuta, ele chama nossa música de “monótona” e “primitiva”. No que diz respeito a ritmos, ele, também, está perfeitamente correto (36).

Cowell pontua a associação da estética indeterminada do experimentalismo como advinda da cultura oriental. Desta forma, de certo modo, esse artigo também participa como uma contribuição para a melhor compreensão pública da música experimental a partir do pilar do interesse de outros parâmetros na cultura de outros povos.

Existe uma característica geral espalhada da tradição da música oriental, que é muito discutida nos Estados Unidos agora, mas não é entendida. É a questão da improvisação. Na Ásia, a relação entre compositor e intérprete não é a mesma do ocidente. Aqui o compositor escreve cada nota e o intérprete a realiza exatamente como escrita, contribuindo apenas em pequenas diferenças em andamento e dinâmica que constituem uma expressão pessoal. Nas grandes culturas tradicionais orientais, o compositor cria o contorno da melodia e do ritmo. Seu esqueleto para a música consiste em uma estrutura muito complicada que é, com frequência, tão longa quanto nossas sinfonias e concertos. Então, é esperado que o intérprete faça suas próprias adições e variações sobre este esqueleto, escolhendo entre uma grande variedade de estilos possíveis para fazer sua contribuição. Portanto, o intérprete é, parcialmente, o compositor e a peça, mesmo nas mãos de um único virtuoso, nunca será tocada exatamente da mesma forma (36).

Box 147. Folder 7. Music of the Orient – Música do Oriente. *Music Journal*. Pgs. (24-26;74-76). Setembro, 1963.

Cowell articula de uma forma nova a ideia da busca e influência de parâmetros musicais de outras culturas com a ideia do nacional americano, a junção destes dois pilares que pode parecer

impossível à primeira vista. A conclusão de Cowell e sua defesa de uma arte experimental parte nesse artigo de uma ideia de que a música do oriente também seria americana.

Eu me apresento a vocês como uma pessoa que percebe, a partir de sua própria experiência, que a música do Japão, assim como aquela da China e de outros países orientais, é parte da música americana [...] A maioria das pessoas que vivem nas partes centrais e leste deste país não percebem que a música chinesa e japonesa é parte da música americana (25).

Para sustentar esse argumento um tanto quanto escalafobético, Cowell se baseia na questão imigratória da América e na sua própria experiência de infância, ao transitar em bairros chineses e japoneses e por ter aprendido a cantar canções folclóricas orientais, assim como irlandesas e as músicas das montanhas do Kentucky. Essa posição de Cowell explica muito do interesse da música experimental na música do oriente, como uma questão de propriedade, não apenas como busca de novos parâmetros.

Cowell defende que o estudo dessa música deve ser feito de forma plena e não adaptada aos meios tradicionais do ocidente.

A maioria de nós não sabe nada sobre essa música ou a música nos foi apresentada como algo não muito musical. Certamente, tudo que nós já fizemos no passado tem sido pegar ela para uma cor oriental e misturá-la, como um ingrediente de tempero, em nossa música ocidental. Mas isto não é o bastante hoje, porque há tradições velhas, clássicas e bem honradas e tradições bastante rígidas que nós precisamos conhecer sobre. Elas são complicadas. É difícil estudá-las [...] Você não pode se virar com dois ou três cursos de cor japonesa e, então, estudar contraponto por oito anos conforme é ensinado nos conservatórios Europeus. Você tem que perceber que existe uma grande tradição, a qual está sendo explorada, até certo ponto, por um número cada vez mais alto de compositores informados na América. Algumas vezes, eles são especialistas, outras vezes, eles são mais do que especialistas (25-26).

Cowell cita Howard Hanson como exemplo pela música da Indonésia. O mesmo poderia ser dito de Colin Mcphee com a música de Bali e Java.

Cowell direciona a crítica às instituições de ensino que preservam a tradição da música europeia. “Eu gostaria de apontar que, se você olhar para os estudos teóricos nas universidades ocidentais, sempre há o estudo de harmonia, geralmente, vários semestres. Não há, comumente, nenhum estudo de melodia e nenhum semestre de ritmo e, quando você termina, ele não chega nem perto da completude que você teria, caso tivesse estudado na Índia” (26).

No restante do artigo, Cowell apenas pontua características da música Japonesa. Ele menciona que viu na Índia um livro catálogo com trinta e duas mil escalas usadas pelos indianos. As orquestras de novecentos músicos da corte japonesa; instrumentos como o Sho, Koto, Shamisen, Shakuhachi; canções folclóricas japonesas; a crescente influência da música ocidental no Japão e a inúmera quantidade de orquestras dedicadas à música europeia que estava se formando no país. Por fim, Cowell lamenta que, mesmo no Japão, nas escolas regulares, não se era mais ensinada a música japonesa e sim música europeia.

“Mas, no presente, as crianças japonesas vivendo em Tóquio não ouvem mais música tradicional japonesa. Elas têm que ir à uma escola de música japonesa!” (76).

Box 147. Folder 8. “International” Music – Música “Internacional”. *World Union-Goodwill*. Vol. 3. N. 1. Pgs. (22-25). Fevereiro, 1964.

O artigo é proposto de forma similar ao impulsionamento do estudo da melodia e do ritmo em substituição à valoração da harmonia, sendo este o caminho para uma música “internacional” – por se tratarem, na visão de Cowell, os princípios básicos de todas as músicas do mundo. É importante perceber como Cowell utiliza claramente o adjetivo experimental como oposição dual à tradição na introdução.

Cada continente produziu vários estilos de música por si próprios, mas, em todo lugar, encontramos os mesmos elementos básicos, em vários estágios de desenvolvimento, com um número inacreditável de aspectos em cada um. O velho e o novo, tradição e experimento, o passado e o futuro, herança e profecia, recebem diferentes ênfases em lugares diferentes, mas é a sua interação que mantém as artes vivas em todo lugar (22).

Cowell segue dizendo que os dois estilos mais importantes do ocidente são o atonal e o tonal, atonal como sinônimo de serial. “Os atonalistas gostam de dizer que a música tonal é ‘obsoleta’ ou ‘ingênua’ e os tonalistas chamam os atonalistas de ‘cerebral’ ou ‘provincial’ [...] Essas opiniões apaixonadas são sem sentido. Eu nunca entendi o porquê alguém sente que ele precisa diminuir outros tipos de música para ter confiança no seu próprio” (22).

Toda essa abordagem serve para que Cowell possa negar o atonalismo de Schoenberg como um estilo internacional de música, sendo, pelo contrário, algo artificial não encontrado em outras culturas. Cowell menciona o estilo como tendo sido criado em oposição ao nacionalismo exacerbado da Alemanha. “Certamente, isto é apenas o oposto do internacionalismo – *não nacionalismo*, talvez” (24).

Todos esses rótulos são, de alguma forma, inexatos, mas, se formos procurar por “internacionalismo”, pode ser mais razoavelmente dito que exista quando um compositor pega materiais em uma forma, que ele descobriu existir em uma única cultura, e, então, carrega além das limitações dessa cultura, de acordo com a lógica inerente nos elementos básicos em si mesmos. Geralmente, ele encontrará, então, seu material escolhido crescendo, conforme ele trabalha com ele em algo encontrado em outras partes do mundo. Como exemplo, se essa extensão ordenadamente teórica for aplicada ao ritmo, o processo, praticamente sempre, resultará em ritmos que podem ser encontrados na África ou na Indonésia, (onde o ritmo é muito mais desenvolvido que no ocidente). Isto não é necessariamente uma virtude, mas não é um crime também, e é internacional no sentido de que o compositor não permite a si mesmo estar limitado por uma única tradição. Outra abordagem mais ou menos “internacional” é feita quando um compositor começa com algo que pode ser encontrado em várias culturas tradicionais (24).

Assim, Cowell define o seu interesse pela melodia e o ritmo, parâmetros alheios em prioridade à tradição europeia, como elementos internacionais – chamada esta, com consequências claras ao incentivo de uma busca experimental. Cowell discorre os aspectos das milhares de escalas indianas no restante do artigo, o privilégio da melodia e o *raga system*, assim como os aspectos rítmicos do *tala system*.

Box 147. Folder 26. (Manuscrito). Preface to Book of Chinese Song by Mrs. Tschi Schi Y. Chen – Prefácio ao Livro de Canções Chinesas, por Tschi Schi y Chen. 18 de junho, 1943.

Cowell aproveita para demonstrar sua crítica ao modo como o ocidente utilizou os elementos orientais. “Eu tenho ficado irritado com o mau gosto com o qual as melodias chinesas são, geralmente, arranjadas para uso no mundo ocidental. Nossos músicos conheceram pouco demais do contexto da música chinesa para fazer mais do que um ‘plano de fundo’ impressionista ‘Pseudo-Oriental’”. Assim, Cowell se diz surpreso, ao ver Tschi realizar algo que ele considerava impossível, um acompanhamento e arranjo fiel de canções chinesas, “verdadeiramente no estilo no qual os instrumentalistas chineses acompanham os cantores”.

Box 147. Folder 27. Deep Interest in Folk Music – Interesse Profundo na Música Folclórica. *The New Osaka*. 23 de junho, 1957.

Cowell comenta sobre as três primeiras sinfonias, de compositores japoneses, que ouviu e relata que elas estavam completamente dentro do estilo europeu, assim como as três orquestras e seus regentes demonstravam uma excelência em seu treinamento conservador europeu. Ele também ouviu música para *Gagaku*, em apresentações públicas e em templos, e se interessou na música de *Shamisen* e nos instrumentos *Kane* e *Sho*.

Cowell destaca a diferença musical básica do oriente com o ocidente, ritmo e melodia x harmonia, e demonstra sua conclusão em virtude da europeização da música japonesa:

Eu acho importante que exista uma diferença entre as músicas de um país respectivo, da mesma forma que podemos ver a diferença de raças na humanidade. Eu não gosto de ver um mundo onde todas as músicas se tornarão similares ou iguais. Portanto, eu espero que cada país na Ásia desenvolva sua arte inerente e não apresente apenas músicas europeias. Pois existem várias salas no mundo para acomodar vários tipos de músicas.

Box 149. Folder 8. Current Chronicle: Louisville – Crônica Atual: Louisville. Abril, 1955.

Artigo que supostamente deveria ter sido publicado em uma edição da *Musical Quarterly*, mas não foi.

O artigo trata da estreia de uma ópera, *The Transposed Heads*, da compositora Peggy Glanville-Hicks. O artigo é mais uma prova do interesse de Cowell e na sua exaltação de repertório experimental. Neste caso, a compositora está sob o pilar da composição baseada em parâmetros vindos de outras culturas, no caso a Indiana.

Peggy Glanville-Hicks, uma americana nascida na Austrália, foi à Índia várias vezes e é simpática com os vários aspectos da filosofia oriental, certamente, o bastante para tratar com entendimento algumas das visões dos caracteres que encheriam a maioria dos ocidentais com horror. A fim de melhor criar o espírito musical justo e apropriado, o sistema modal de ragas hindu e o sistema rítmico tala são usados, sem estarem exatamente de acordo com as regras ensinadas na Índia. O espírito e várias das formas exatas são mantidas, mas a compositora não comete o erro de tentar ser verdadeiramente oriental. Ela é ocidental e sabe disso e a música é para o ouvinte ocidental (1).

Por fim, Cowell descreve a ópera como um grande sucesso, com a possibilidade de muitas produções, destacando sua originalidade composicional e sua simplicidade e sua não referência aos parâmetros europeus de composição.

Possivelmente, a razão pela qual alguém veria essa ópera com um entusiasmo excepcional e preveria um sucesso especial para ela está não apenas em seu bom libreto, uma boa relação entre a música e o libreto, e a música bem trabalhada em si mesma, mas no fato de que a música é bem compreensível. Os ritmos impulsionam e as melodias são mel para a voz e o mais simples possível; todavia, existe uma originalidade completa, no que diz respeito ao mundo ocidental. Onde mais alguém encontraria uma ópera inteira cheia de melodias simples e cantáveis que não sugerissem a ópera italiana, alemã, francesa ou russa? Em todos os outros casos que me lembro agora, a ópera moderna importante tem a sofisticação do complexo demasiado. Tentativas de simplicidade resultaram, meramente, em um retorno a modelos antigos de ópera; e, com a exceção das óperas de Virgil Thomson, não tem tido nenhuma simplicidade sofisticada (4).

Box 149. Folder 9. An East Indian Approach to His Music – Uma Abordagem Indiana do Leste à Sua Música.

Este artigo trata da diferença entre a música indiana e a música ocidental. Assim como em outros artigos, Cowell busca na música de outras culturas a exploração de novos parâmetros alheios ao da tradição europeia e, nesse sentido, influenciando a formação e o estabelecimento de pilares técnicos da prática experimental.

Cowell inicia o artigo comentando que o homem ocidental raramente se interessa pela música oriental da mesma forma que se interessa pela pintura ou poesia. “A arte da música em todas as terras orientais não é nada além de uma bateria estridente e barulhenta pra ele” (1). Ele destaca o fato de o sistema musical indiano ser extremamente complexo, e um dos mais antigos que se tem relato, e começa

a enumerar alguns pontos de diferença com a tradição ocidental. O primeiro ponto de Cowell é o fato de que nossa música seria baseada em uma escala maior ou menor, com intervalos de tom ou semitom, acordes principais e, se fôssemos mais longe, falaríamos de vibrações, série harmônica e relações matemáticas. Já para a música indiana, um músico Hindu falaria o nome da Raga, o espírito dela, a qual família de emoções ela pertence, qual hora do dia e estação do ano ela pertence. Questões matemáticas de vibração não o interessariam. “Assim, a Música Indiana se torna a expressão de uma filosofia. A filosofia tem a ver com certos estados de consciência de serem nuances de emoção altamente diferenciadas [...] A música foi feita dentro desta linguagem. Cada caráter ou estado emocional do ser tem a sua própria raga” (3). Desta forma, os indianos teriam milhares de ragas diferentes, as quais estariam conectadas à própria mitologia da criação. Cowell descreve a existência de mais de 32 mil ragas, com 550 em uso cotidiano e cerca de 72 mais populares. Ele comenta sobre o horário e época específica para se usar cada raga e que o músico indiano não as realizaria fora da ocasião. Cowell relata sua experiência de ir à casa de um músico às 4h da manhã para ouvir determinada raga e de convites para que ele voltasse em abril, às 10h, para ouvir determinada raga em sua estação correta.

Cowell também comenta sobre a ideia de sucesso de uma música.

Os indianos têm a visão oposta à dos ocidentais sobre quem deve escutar música. Geralmente, nós pensamos que, se conseguirmos um grande público para ouvir e apreciar nossas grandes obras primas, muito bem já foi alcançado. Os indianos desejam preservar sua grande música de ser ouvida, exceto por aqueles que tiveram o treinamento musical e filosófico apropriado para entendê-la. A música mais antiga e grandiosa nunca é tocada, a não ser para os músicos melhores dos melhores, que são apenas sete em toda a Índia (5).

Cowell comenta sobre o imenso controle e domínio do ritmo pelos músicos indianos e descreve um certo processo de forma em peças indianas que caracteriza as peças iniciais de John Cage, período em que ele estava começando seus estudos em música indiana, como visto em cartas. “Estes compassos são arranjados de forma que haja cinco grupos de dez compassos e dois grupos de sete compassos cada na forma, totalizando sessenta e quatro no total. Quando esse número é alcançado, uma seção da forma terá se completado” (6). Ele finaliza descrevendo alguns dos instrumentos utilizados pela música indiana, sítar, tabla, banya, vina, sarangi, bansi, sonai, jalatarang etc. “Existem, literalmente, centenas de instrumentos diferentes, a maioria deles construídos com o tipo de perfeição de detalhe que nós conhecemos nos violinos Stradivarius” (7).

Box 149. Folder 10-11 (10 = datilografado; 11 = rascunho manuscrito em panfleto dos temas). East-West Music Encounter. The influence of Eastern on Western Music – Encontro Musical Leste-Oeste. A influência do Oriente na Música do Ocidente.

As influências do oriente no ocidente europeu nem sempre seriam reais, Cowell cita a marcha turca de Mozart, que nada teria de turca além de um turco imaginado. Ainda, de Verdi, que se inspirava na música egípcia, Korsakov visitou a Pérsia (Iran) e introduziu ‘cores’ orientais em sua Scheherezade. Debussy ouviu o Gamelão Javanês e isso teria tido um impacto em seu modo composicional e ele seria seguido por Messiaen, Cyril Scott e Charles Griffis. Cowell ainda cita Henry Eichheim que teria trazido vários instrumentos do oriente para o ocidente.

No entanto, para ele,

Em nenhum desses casos houve qualquer tentativa, por parte dos compositores ocidentais, de estudar ou aprender as teorias, sistemas e filosofias da música oriental, a qual foi usada apenas como uma pitada de cor no sistema ocidental. A música oriental era amontoada junto à toda música folclórica. Mesmo hoje, vários músicos ocidentais não percebem que vários sistemas orientais, como aqueles da Índia, são muito mais diversificados do que aqueles do oeste, em termos de melodia, ritmo e forma e que, assim como em várias partes do oeste, existem arte erudita (tradicional), folclórica, popular e estilos primitivos.

Cowell ainda cita Bartók, como tendo feito um trabalho mais atento, mas ainda não ideal, pois ele teria adicionado modos por conta própria para cobrir vãos na sua pesquisa, aplicando ideias ocidentais, à sua maneira, a esses novos materiais como um adjunto do sistema ocidental e aplicando esses modos à noção de sonata clássica ocidental.

No entanto, Cowell começa a traçar um novo modo que surgia nos Estados Unidos, e podemos ver claramente a associação desse interesse real na cultura de outros povos como a busca de novos parâmetros musicais exteriores aos europeus e sua influência na produção e estabelecimento do terreno de música experimental. Ele comenta da imigração de músicos orientais para os EUA, como por exemplo K. Tamada, um exímio tocador de Shakuhachi: “Ele foi recebido com profunda admiração pelos compositores Lou Harrison, John Cage e eu”.

Cowell menciona Peggy Glanville-Hicks e sua ópera, “*The Transposed Heads*”, que criava uma nova simplicidade original se fundando nos princípios da música indiana. Colin Mcphee, quem “sabe mais sobre música balinesa que qualquer outra pessoa do mundo, incluindo os músicos balineses”, e toda sua obra e experiência, ao viver em Bali, formar sua própria orquestra de gamelão e estudar toda a cultura a fundo. Alan Hovhanes, quem criava uma música original, a partir de sua experiência com o estudo da música da Armênia. John Cage, quem usaria não apenas instrumentos orientais de percussão, mas sua música para piano preparado que teria um resultado similar à música de Java.

Agora, na música de Cage, há uma grande influência das filosofias orientais (e nós devemos apontar que o seu gostar de música com filosofia é muito oriental, de fato) mais do que meios musicais específicos orientais. Detalhes da velha filosofia chinesa do acaso (I K’ing), assim como daqueles do Zen Budismo e algo da Índia são aplicados à música por Cage.

Lou Harrison, quem teria ouvido música oriental durante toda sua infância e teria uma influência inconsciente desses sistemas em sua música. E Cowell, quem acaba por citar a si mesmo.

Eu devo me incluir entre os americanos que fazem um uso extensivo dos materiais tradicionais e folclóricos da tradição oriental em minha música. Eu absorvi a música japonesa e chinesa através da vida na seção oriental de São Francisco, quando criança, cantando suas canções com colegas orientais, ouvindo vários instrumentos solo japoneses, como o koto, e assistindo à ópera chinesa. Mais tarde, houve estudos sérios das músicas e tradições da Índia, Indonésia, Pérsia etc., e, com caloroso entusiasmo, eu adotei elementos de todas essas músicas para integrar o meu, de outra forma, estilo ocidental.

O grande aspecto novo da influência da música oriental nesta do Oeste é que, agora, os compositores ocidentais sabem que, a fim de utilizar materiais orientais, eles devem saber algo das grandes tradições orientais, seja em sentimento ou estudo intelectual, ou ambos. Uma pitada de cor exótica não é o bastante. Leste e Oeste se encontram em termos iguais.

Essa conclusão de Cowell serve para exemplificar a completa diferença de como a utilização dos parâmetros musicais de outras culturas é feita de forma diferente no âmbito experimental. A utilização dos músicos europeus dessas influências sempre se caracterizou por meros acessórios e cor para o sistema ocidental europeu. Por outro lado, os músicos americanos utilizaram de forma substancial os novos parâmetros advindos de outra cultura para criar uma música nova, independente do sistema europeu ocidental, e, desta forma, caindo sob a égide do experimentalismo.

Box 149. Folder 13. Hybrid Music – Música Híbrida.

Cowell menciona que, durante seus estudos de Musicologia Comparada, com Hornbostel, em Berlim, seu professor defendia que apenas a música pura e nativa de uma cultura deveria ser estudada. No entanto, Cowell diz perceber, no momento [algum momento durante a segunda guerra mundial], a mesma canção tradicional em dez versões diferentes em cada cultura. Cowell menciona que “a música ocidental está influenciando a música nativa em todos os lugares; mas quando os nativos a reproduzem, existem mudanças nos acordes, melodias e, particularmente, no estilo”.

“Neste país, a música regional está se tornando tão integrada que nós falamos dela como super padronizada; todavia, é uma combinação de elementos de todo o mundo e de cada tipo de povos e raças”. Assim, Cowell finaliza defendendo que essas músicas híbridas deveriam ser gravadas para estudo e interesse futuro, já que elas eram transicionais e mudavam com frequência o seu aspecto.

Box 149. Folder 16. Influence of Oriental Music on American Composers – A Influência da Música Oriental sobre os Compositores Americanos.

Este artigo é uma segunda versão do artigo anterior, também não publicado, **Box 149. Folder 10-11 (10 = datilografado; 11 = rascunho manuscrito em panfleto dos temas). East-West Music Encounter. The influence of Eastern on Western Music.**

Junto ao artigo **Box 149. Folder 13. Hybrid Music**, esta parece ser uma terceira tentativa de Cowell de reescrever o mesmo artigo.

“Sempre que há uma influência oriental na música ocidental, o resultado é algum tipo de híbrido. Há muitos, para os quais a exata palavra sugere o insípido e o impuro”. Cowell comenta sobre a dificuldade de adaptação da linguagem oriental pelos ocidentais como consequência da ausência de um sistema mais fluido temperadamente e de instrumentos equivalentes. Os compositores que Cowell menciona são os mesmos do primeiro artigo e em narrativa igual. Um destaque deve ser dado para uma adição na parte em que trata de John Cage: “Ele também tem apreço por longos períodos de silêncio, durante os quais seu público pode meditar. Todavia, os sons abafados das cordas do piano, os quais ele usa em sua música para ‘piano preparado’ atraiu os músicos javaneses como sendo evidência de que o seu gamelão estava influenciando a música americana!” (6). Esse detalhe demonstra que a ideia de que o piano preparado tenha vindo de uma influência da música javanesa é falsa e criada pelos próprios javaneses. Como pode ser visto ao longo desses artigos, Cowell não cita música javanesa antes da segunda guerra mundial e, frequentemente, é estabelecido como influência primária do piano preparado as explorações do *String Piano*, a necessidade de música percussiva para dança moderna, em locais onde não havia um corpo de instrumentos de percussão, e o próprio interesse de John Cage no desenvolvimento de novos e variados instrumentos de percussão desde 1937.

Box 149. Folder 19. Methods of Notating Extra-European Music – Métodos de Notação de Música Extraeuropeia.

Cowell inicia apontando os defeitos da própria notação europeia e o fato de que ela seria graficamente inexata. Começando pelo fato de que nossas notas não são representadas individualmente e partem de um sistema de representação adaptado dos modos gregos. Ao invés de se criar uma notação nova, criaram-se sinais para indicar que as notas estariam meio tom abaixo ou acima até um tom acima ou abaixo, o que seria um absurdo gráfico. Da mesma forma, Cowell reclama que o ritmo não é graficamente visual, mas simbólico, as notas não possuem o mesmo tamanho horizontal relativo à sua duração real, além de serem limitadas a estruturas divisíveis apenas por dois. Para exceções, novamente, criando símbolos improvisados como o ponto de aumento, ao invés de criar figuras que representassem uma nota de $\frac{3}{4}$. Da mesma forma, a única outra divisão possível seria a de três, em compassos compostos, que tornaria limitante qualquer pensamento que não fosse o agrupamento em três desses ritmos.

Em seguida, Cowell passa a criticar certos métodos que foram utilizados para se transcrever a música de outros povos e baseadas em outros parâmetros que não o Europeu.

Será visto que nosso sistema é muito insatisfatório para a notação de nossa própria música, particularmente, a música moderna, que usa tantos sustenidos e bemóis e tantas mudanças de ritmo. Para aplicar este sistema desajeitado a outra música que não seja a nossa própria parece tão afetado ao ponto de ser um absurdo [...] O resultado é que esses estudos ulteriores são, com frequência, sem valor e a comparação com as gravações originais mostram que o estudo foi baseado em uma premissa falsa – algo que existe em notação, mas não na música (3).

Cowell cita seu orientador, Hornbostel, quem teria adicionado novos símbolos, mas que isso não resolveria o problema e Hornbostel admitiria que estava fazendo apenas uma representação psicológica do material.

O problema é que, apesar dos sinais adicionados, os quais, até que nós fiquemos muito familiares com eles, não têm nenhuma notação psicológica para nós, a visão das velhas notas familiares sempre traz nossas próprias escalas e ritmos e outros valores para nós e, de fato, nos conduz para longe de qualquer imaginação de outras músicas, as quais nós poderíamos, de outra forma, sermos capazes de lembrar mentalmente através de algumas escutas prévias.

Um exemplo que Cowell dá é que todas as tentativas de notação tentariam dar uma nota em uma altura precisa, quando na verdade, a maioria das músicas de outros povos conteriam inúmeros recursos de *glissandi* vocais e entoações para se alcançar a nota, bastante diferentes da nossa ideia de ataque e manutenção de uma nota específica. Assim, mesmo notações matemáticas que usavam os centavos e indicavam esse número para medir as notas continuavam imprecisas. Cowell também comenta sobre fotografias de comportamento de onda, mas que seriam inúteis como notação, pois o olho não seria capaz de recriar padrões de curva mais complexos a ponto de uma leitura ou de identificar pontos de ataque.

Cowell então cita o que acha que poderia ser desenvolvido e aprimorado, se baseando no modelo de Charles Seeger e de Jaime de Ângulo.

A melhor maneira, e a única maneira gráfica fácil de ler, para notar música primitiva, oriental ou a nossa, seria traçar em um papel de coordenadas [...] Este é o melhor método e o mais prático que já foi inventado, até onde eu já vi. Mas ele ainda é bruto e ainda há muita necessidade de um cientista gráfico treinado que se aplique sobre o problema da notação musical. Parece que a melodia poderia ser representada por uma linha, a duração do som pelo comprimento horizontal da linha, a altura do som pela sua posição verticalmente (ambos estes fatores sendo medidos exatamente pelas linhas de coordenada), o acento do som pelo engrossamento súbito da linha, a intensidade do som também pelo engrossamento, o qual poderia ser afinado para um *diminuendo* etc., e talvez o timbre por meio da coloração da linha do som. As cores primárias poderiam representar os contrastes de timbre e as misturas de cores poderiam representar bem as misturas sonoras. Por meio de um sistema desses, mesmo as diferenças mais sutis em altura e ritmo etc., poderiam ser apresentadas ao olho. Incluindo todas as curvas do som, curvas de alturas “únicas”, pequenos *accelerandi* e *ritardandi* no ritmo,

acentos irregulares e vários outros elementos que fazem parte da formação das características musicais.

As menções a Hornbostel e o assunto do artigo implicam que ele, provavelmente, foi escrito entre 1935 e 1936. É bem provável que Cowell tenha passado essas ideias a John Cage e Lou Harrison. De qualquer forma, é também provável que essa proposta de Cowell tenha um papel relevante no desenvolvimento das partituras gráficas experimentais durante o século XX – supondo que o mesmo a tenha transmitido a seus alunos e círculo social de compositores.

Box 149. Folder 21. The Music of Afghanistan – A Música do Afeganistão.

Esse artigo tem um caráter, relativamente, mais amadorístico, razão pela qual Cowell, provavelmente, não conseguiu publicar ou abandonou sem enviar a alguma revista. No texto, Ele discorre sobre as origens geográficas da música do Afeganistão, com influências da Pérsia, do mundo Islâmico, Turquistão, Índia e sua antiguidade com cerca de quatro mil anos. Cowell descreve alguns instrumentos de forma comparativa a outras culturas como Dohl, uma caixa similar ao Dumbak persa; Doirah, parecido com um tamborim persa; Cheng, parecido a um órgão chinês; Tula, uma flauta; Sornai, parecido com a Sahnai indiana; Ravab, um instrumento de cordas, tocado com os dedos no Afeganistão e com arco na Índia e Irã; Dotar, outro instrumento de cordas; Dembura, parecido com a Tambura indiana e o Tembur, que seria similar a cítara indiana.

Cowell destaca também o aspecto nasal dos cantores: “Os cantores folclóricos do Afeganistão usam um timbre que pode soar um pouco nasal a aqueles versados apenas na Música Ocidental”. Destaca ainda que, de todas as trinta canções que ouviu e que o inspiraram a escrever o artigo, cada uma fazia uso de um modo diferente.

Box 149. Folder 22. Music of the World's Peoples – Música dos Povos do Mundo.

Esse artigo é o rascunho inicial, primeira versão, do artigo publicado **Box 144. Folder. 33. Music around the world.**

Box 149. Folder 23. Musical Curves of Sound – Curvas Musicais do Som.

Cowell apresenta o uso de curvas do som como elemento estrutural da música de outros povos, em especial a árabe e indiana, mais abordados no artigo. “A música de outros sistemas, além do Europeu, faz um grande uso de curvas de som e, em vários casos, fazem delas uma convenção do mesmo nível que

nós fazemos com nossas escalas. Em vários casos, os dois sistemas diferentes, reto e curvado, são ambos usados”.

Cowell apresenta dois exemplos de música indiana. Em um deles, uma notação tradicional baseada em tons fixos seria completamente não representativa da música real, a qual teria as curvas, slides e *glissandi* de alcance ou de deixa das notas, que caracterizariam a própria canção. Ele oferece duas versões, em particular, o primeiro exemplo consiste apenas da mesma nota em uma versão fixa, mas, na versão mais fiel ao real, possui variadas formas de glissandos de alcance e de abandono da nota.

“Geralmente, os primitivos não possuem uma forma escrita de sua música, mas é, não obstante, tão exata que o menor dos desvios à tradição seria impensável a eles; assim, as curvas do som, podemos dizer, são padrões, assim como as escalas são para nós”. Cowell, então, demonstra o quão benéfico um recurso técnico composicional exterior à tradição europeia, e abundante na música de outros povos, poderia ser ao compositor.

Ele comenta sobre os tipos de curvas de cada cultura. A indiana, mais caracterizada por arco superior, arco inferior, arco superior seguido de arco inferior, uma espécie de vibrato, similar aos *maqams* árabes. Cowell apresenta oito tipos frequentes de curvas da música chinesa e comenta que as curvas japonesas seriam impossíveis de se representar, pela sua sutileza de variar um quarto de tom apenas ao longo de dois ou três compassos, por exemplo.

Slides, com ou sem outros sons, são usados em toda a música do mundo, incluindo a nossa. Em todos os outros sistemas musicais cultivados, elas são estudadas e usadas com propósito artístico para produzir sons de beleza e valor expressivo. É altamente infeliz que devido à nossa falta de cultura, compreensão e sistematização deles, o uso de curvas em nossa música seja, geralmente, tão desartístico ao ponto de ser uma bruteza insípida, um borrão em nosso, de outra maneira, alto desenvolvimento musical.

Assim, Cowell apresenta o seu interesse nas curvas sonoras, não da maneira acessória e ornamentística da tradição europeia, mas se baseando em seu papel estrutural. Esse recurso de mascaração da altura real pode ser visto como um grande choque à valoração da altura definida da tradição europeia. Um recurso que promove justamente a indefinição da altura e a quebra de sua estabilidade, propondo muita mais uma escuta do objeto e seu continuum sonoro e a duração do próprio evento, em vez de padrões rítmicos estabelecidos.

Box 149. Folder 26. Notes on Music from the Caucasus – Anotações sobre a Música dos Caucásios.

Cowell escreve esse artigo baseado em gravações que ouviu da música desse povo, localizado no sul da Rússia. O fato de Cowell estar se baseando em gravações indica o período do final da segunda

guerra mundial ou início do pós-guerra. Cowell descreve a música dos Caucásios como um congelamento da prática do *organum* da igreja católica. A música se baseava em quintas, quartas e oitavas consecutivas, e, diferentemente da Islândia, que também possuía as mesmas características, os povos Caucásios, com certa frequência, adicionavam uma ou outra terça ou sexta, mas os finais sempre seriam em quintas ou uníssonos. As notas seriam estáveis, o andamento lento e o ritmo simples, ligeiramente irregular às vezes. *Glissandi* ocasionais entre as notas, mas feitos de forma direta para o alcance. Cowell comenta também de um outro tipo de música, provavelmente mais pura e sem influências, na região, que possuiria uma melodia única, em andamento mais rápido, com figuras rítmicas recorrentes dentro de uma métrica livre, mas ainda baseada em modos. Em algumas gravações, ele relata: “A voz entoada em uma moda que não é nem fala nem canto, mas um tipo de som falado vocalizado. Toda a escala é de quatro sons”.

O exemplo musical de Cowell mostra notas alcançadas por glissando. Quiálteras de 5 e compassos de $\frac{5}{4}$ alternados com $\frac{5}{8}$, $\frac{3}{4}$ e $\frac{2}{4}$, sempre variando.

Box 149. Folder 29. Progress of music in the next twenty years – Progresso da música nos próximos vinte anos.

Há uma marca de caneta que diz que esse texto é de “1960 + or -”. No entanto, o conteúdo dele é reproduzido de forma bem similar em **Box 145. Folder 3. Current Chronicle: New York**.

Cowell apresenta a mesma ideia de progresso da música, ao comentar a peça *Tabuh Tabunahn*, de Colin Mcphee. Embora, também seja provável que Cowell apenas tenha tentado retomar a temática em um momento posterior.

O artigo ocupa meia página datilografada e possui um caráter de credo, declaração e aforismo. Nele, Cowell reúne a ideia do pilar do nacionalismo americano e do interesse nos parâmetros musicais de outros povos nesse produto de caráter experimental e, de fato, utilizado pela estética experimental americana. Ele até mesmo estabelece esse progresso em oposição à estética da vanguarda europeia também em desenvolvimento.

Um desenvolvimento na música do futuro próximo é a incorporação e assimilação na música do ocidente de modos, ritmos, formas e filosofias do tradicional (antigas culturas), folclórico e, mesmo, músicas primitivas do mundo não-ocidental [...] Uma maneira de expandir nosso mundo musical será abraçar as práticas do resto do mundo, algumas vezes altamente cultivadas e complexas, algumas vezes folclóricas e simples, mas com simplicidades novas para nós e algumas práticas contendo um vigor primitivo [...] É um desenvolvimento típico americano, uma vez que a América abraçou todos esses povos; e irá se tornar um contraste à música serial e eletrônica, mais difícil de ser compreendida pelo público, a qual se desenvolve, sem dúvidas, ao mesmo tempo, entre os jovens compositores mais convencionais.

Box 149. Folder 30. Regionalism – Regionalismo. 1961.

Essa pasta contém poemas, programas de concerto, uma carta de negação da revista *Hifi/Stereo*, dezembro de 1960, do artigo e três versões do artigo em si.

Parte desse artigo, em questões de exemplos e citações de outros compositores e seus estilos, aparece de forma igual em **Box 149. Folder 10-11 East-West Music Encounter. The influence of Eastern on Western Music.**

O artigo aparenta ser uma resposta a um autor chamado Edward Downes, quem citou Cowell em seu livro sobre música regional e nacionalista. Cowell inicia comentando que é comum para um compositor ser influenciado pela música que o cerca, seja ela folclórica ou de qualquer tipo, e aos poucos abranger seu interesse na música de outros povos. Ele entende que, muitas das vezes, os compositores que se chamavam inicialmente de nacionalistas defendiam essa música folclórica de sua região e não as divisões geográficas políticas de sua nação. “Este nacionalismo, conforme Downes pensa, como uma necessidade para a grande música, está morto, é não apenas inegável e, de fato, parece dificilmente necessário ter que trazer isto à tona. É uma luta contra o moínho inexistente. Nós não sabemos de nenhum compositor importante que acredita nisto agora”. Assim, Cowell acusa Downes de uma falácia do espantalho, acusando um inimigo que não existe mais.

Cowell faz uma clarificação acerca dos termos Folclórico e Popular, utilizados de forma equivocada por Downes.

Música folclórica é a música do homem do interior ou do mar, preservada oralmente e, com frequência, refletindo traços regionais. Música popular é, geralmente, composta, algumas vezes, por dinheiro, mas pode também conter material regional [...] Música folclórica não é necessariamente popular e a popularidade da música popular pode não durar. Elas não são a mesma coisa (3).

Sobre si, Cowell responde que os Estados Unidos é um país ao qual todos os povos do mundo contribuíram com um plano de fundo cultural. Ele exemplifica pela sua infância multifacetada culturalmente. “Quando mais velho, eu, é claro, estudei a teoria convencional da harmonia europeia, contraponto e forma; mas eu também estudei muito seriamente a teoria da música de várias grandes culturas orientais – Norte e Sul da Índia, Japão, Java, Arábia e China” (9).

Eu me sinto livre para usar em minha música o que quer que seja necessário para sua liberdade de expressão de qualquer parte do mundo ou de qualquer período da história; e se eu não encontrar o que eu quero, eu tento criar isto independentemente. Mas quando eu uso elementos das culturas orientais, eu tento fazer de forma que seja uma base igualitária. Eu sou um compositor ocidental e uso materiais de todo o mundo em minha construção ocidental; mas, quando eu uso música de uma tradição não europeia, eu tento manter os seus princípios e não usá-la apenas como uma coloração exótica (9) [...]

Por minha própria parte, eu prefiro manter a diferença em música e achar ainda mais diferenciações. Eu não gosto, para mim mesmo, de sistemas que tendem a fazer toda música

soar parecida. Então, naturalmente, eu acho uma atitude esnobe achar que a música que pertence a sistemas que comprimem as diferenças é melhor do que a música na qual as diferenças são valorizadas. E tais diferenças estão em seu melhor quando recolhidas da música dos povos do mundo, música a qual foi usada e apreciada espontaneamente em algum lugar por muito tempo. Mais do que música que é feita artificialmente (10).

Aqui Cowell faz uma crítica ao dodecafonismo como sendo esse formato artificial de compor.

O Sistema dodecafônico é baseado no temperamento igual e está longe de ser universal. Ele é adequado a um aspecto do desenvolvimento da música europeia pós-Bach; mas, a fim de adotá-lo, músicos folclóricos, na Europa, e todos os músicos no resto do mundo teriam que abandonar seus métodos tradicionais de afinação e adotar o temperamento igual (uma maneira ligeiramente artificial de se afinar), conforme advogado por Bach (9) [...]

Para mim mesmo, enquanto eu admirei a maestria de escrita desses compositores e alguns de seus sucessores do idioma dodecafônico, eu o acho muito matemático e pouco baseado na natureza das relações sonoras reais para ser de qualquer uso extensivo em meu próprio trabalho criativo. No que diz respeito à música eletrônica, a ideia de trazer à existência para propósitos de arte-música alguns dos timbres “de outro mundo” e “nunca ouvidos” que podem ser produzidos em fita hoje me veio no começo da década de 1920, com peças como *Aeolian Harp*, *The Banshee* ou *Sinister Resonance*, as quais pedem, variadamente, por toques de dedo, raspagens ou batidas nas cordas do piano ou por “preparações”, com vários tipos de abafadores à maneira que ficou famosa mais tarde por John Cage. (5-6).

Cowell destaca que essa ideia sua de composição não era compatível ou aceita pelos europeus, o que reforça o caráter experimental de sua música.

Um problema que dificultou a aceitação e o entendimento das músicas orientais pelos europeus contemporâneos tem sido a tendência na música do ocidente a usar o orientalismo meramente como pitadas de cor. Na maioria das instâncias, essas pitadas não estavam relacionadas à estética musical do ocidente ou à organização rítmico-harmônica; e este tipo de coisa apenas serviu para sublinhar a falta de vontade aparente, por parte dos compositores europeus ocidentais em tomar seriamente os princípios de qualquer outra música arte regional que não fosse a sua própria (7-9) [...]

Resumindo meu ponto de vista da aparente rachadura entre o sistema internacional dodecafônico e a música contemporânea regionalmente orientada, eu estou interessado, primariamente, em fazer com que cada som que eu uso seja realmente meu. Se qualquer som, seja um que eu tenha inventado ou tenha atingido o meu ouvido vindo de qualquer parte do mundo ou da história da música, tudo isto eu sinto que pode ser meu para usar em várias obras. Eu respondo positivamente ao que me parece ser a melhor música de cada era, cada povo e cada sistema, incluindo a música repleta de silêncios de John Cage. Principalmente, no entanto, me dá desgosto ver qualquer tentativa de forçar toda a música em um conjunto de regras camisa de força de qualquer um. Deixe os novos aparatos, sons e escalas serem digeridos na corrente principal da música o mais rápido com que eles podem ser assimilados confortavelmente, de forma que sempre terá um mundo de música arte com uma riqueza de elementos coloridos e contrastantes. Em poucas palavras – Vida Longa às Diferenças! (12).

É importante constatar que esse artigo surge de uma discussão em sala de aula, na *Columbia University*, em que os alunos de Cowell começam a discutir a diferença de música cosmopolita, universal, e se o dodecafonismo seria essa música, e regionalismos. Logo, podemos ver o papel de Cowell na formação de compositores americanos e a sua opinião em sala de aula contrária ao sistema dodecafônico e favorável a meios de caráter experimental. Mas, também, já despontando o seu caráter contemporâneo, pós-moderno, universal: “Meu conceito de música americana, para mim, é abraçar as músicas de todos os povos que vêm aqui, incluindo Schoenberg e a vienense” (2)

Cowell une os dois pilares, o nacionalismo americano e a música de outros povos que é, substancialmente, experimental, pois utiliza de todos os parâmetros exteriores à tradição europeia ao mesmo tempo em que também está inserida dentro dela para poder exercer seu papel de oposição.

Box 149. Folder 32. Some types of Rhythm in primitive music – Alguns tipos de Ritmo na música primitiva.

Esse pequeno artigo foca na descrição de alguns processos rítmicos comuns em culturas de povos primitivos e sua diferença de pensamento em relação ao sistema europeu.

Cowell explica que o nosso sistema é baseado em compassos de $\frac{2}{4}$ e $\frac{3}{4}$, sempre seguindo essa lógica de divisão binária ou ternária, também em relação aos acentos. A partir delas, construiríamos versões complexas do mesmo objeto, mas seguindo a mesma regra, como $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{8}{4}$, $\frac{9}{4}$ e $\frac{12}{4}$. “Recentemente”, adicionando $\frac{5}{4}$ e $\frac{7}{4}$, e, em raros casos, $\frac{11}{4}$ e $\frac{13}{4}$, provavelmente, uma referência a Bartók. Eles funcionariam como um primeiro tempo acentuado seguido de batidas fracas ou combinações ($\frac{2}{4} + \frac{3}{4}$; $\frac{3}{4} + \frac{4}{4}$ e assim por diante).

“A limitação dos nossos sistemas depende do fato de que nós não reconhecemos duas notas acentuadas uma após a outra, embora nós aceitemos várias notas desacentuadas sucessivas”. Assim, a diferença básica seria, “para começar, um ritmo de $\frac{1}{4}$ é usado por quase todos os primitivos. Esta é uma série de sons nitidamente acentuados, todos com ênfase igual” (3).

Logo, formas como o $\frac{3}{4}$, de acento único em nosso sistema, para povos primitivos, poderiam se apresentar como: (Forte, fraco, fraco), (Forte, Forte, fraco), (Forte, fraco, Forte). Um compasso de $\frac{4}{4}$ teria sete formas de ser apresentado, seguindo a mesma lógica, e, ao considerar compassos de 5, 6 ou 7 tempos, teríamos um número gigantesco de variedade de combinações de acento.

Cowell também aponta procedimentos como a presença de compassos de $\frac{2}{4}$ e meio, que, embora usados por compositores como Ives e Varèse, em músicas primitivas poderíamos ver esse “meio” sendo encontrado não ao fim, mas em estruturas como $\frac{2}{4}$ e meio e $\frac{1}{4}$. Por fim, Cowell acrescenta um processo rítmico da subdivisão não binária ou ternária.

O primitivo também constrói métricas com duas notas de diferentes valores que não tem relação de meio tempo uma com a outra, mas são, com frequência, terços de nota, quartos de nota e quintos de nota. Uma vez que nós não fazemos nenhum uso de um terço ou quinto de nota como notas únicas (nós sempre preenchemos todo o tempo com elas, quando as usamos), tais métricas são muito estranhas para nós (4).

Quando usamos uma quiáltera de cinco, sempre apresentamos o tempo completo para que aquela quiáltera possa ser enquadrada dentro do sistema binário ou ternário. Assim, Cowell dá exemplos de músicas primitivas na qual teríamos um $\frac{2}{4}$ seguido por um $\frac{2}{6}$. Ou seja, duas estruturas de semínima padrão acompanhadas de duas semínimas em quiáltera de três, mas apresentando apenas duas e não completando o grupo de três como tradicionalmente seria feito em nosso sistema.

Por fim, Cowell aponta o fato de que as culturas primitivas sempre aplicam uma mudança constante de métricas ao longo de uma peça e não possuem a prática de manter a mesma fórmula por longos períodos de tempo como a nossa prática.

Box 149. Folder 41. Chinese Classical Music – Música Clássica Chinesa.

Este artigo comenta sobre a música da dinastia T'ang (século 7 ao 10). Cowell comenta sobre orquestras de 500 a 1000 músicos, mas que, grande parte dessa tradição, teria sido perdida após 906 e que vestígios dela poderiam ser encontradas nos documentos das cortes do Japão e da Coréia, ambas nações influenciadas pela música chinesa. Cowell comenta sobre grupos tentando recriar a música chinesa desse período, se baseando em documentos nos quais o nome das notas foi anotado seguindo indicações sob cada nota quanto à sua velocidade, rápido ou lento.

Entretanto, infelizmente, Todos os elementos importantes do estilo e maneira de interpretação estão perdidos. Sabe-se que *sliding tones* prestavam um grande papel no tocar e cantar e há todas as razões para se acreditar que um timbre altamente nasal era altamente valorizado. Não se sabe de forma alguma como esses elementos eram empregados nem quais sutilezas rítmicas eram, embora, sem dúvidas, existissem. O grupo atual de músicos tocam a linha tradicional de notas e usam os instrumentos tradicionais, mas estes são, francamente, tocados com uma tendência ao timbre ocidental [...] O resultado é uma arte musical boa e nova, tocada bem por músicos habilidosos, combinando melodias tradicionais e instrumentos da dinastia T'ang chinesa com elementos do estilo ocidental, razoavelmente recentes (1-2).

Cowell segue com uma descrição física dos instrumentos: Pipa, Hsiao, T'i, Erh-hu, Sêh, Sheng, Yang-ching e Yuan-Ku; e a breve descrição de duas gravações, quanto à escala pentatônica utilizada e instrumentos utilizados em cada uma.

Box 149. Folder 42. Chinese Music – Música Chinesa.

Este artigo parece ser uma versão melhorada do anterior, na medida em que pode ser uma história mais completa dos 4500 anos da música chinesa com apenas uma página e meia. Cowell faz uma introdução maior acerca do fato de que “Diferente de toda a arte musical ocidental, ela progrediu do complexo em direção ao simples”.

Ele cita uma ordem, de 2600 A.C., para diminuir de 56 notas para 24. Em 1300 A.C., para 12. Em 300 D.C., um imperador teria ordenado a destruição de todos os instrumentos musicais, restando apenas instrumentos de pedras, descobertos posteriormente, que foram atirados dentro dos rios, até chegar na, já mencionada, dinastia T'Ang e sua troca de cultura com as cortes da Coréia e Japão. Cowell segue fazendo comentários descritivos acerca de gravações de óperas cantonesas que marcariam o próximo passo dessa história musical chinesa.

A forma é um tipo desenvolvido por volta da época de Beethoven; e, como ao fim da vida, Beethoven criou a música “romântica” através do relaxamento das regras da forma sonata clássica, as óperas cantonesas relaxaram na severidade das convenções da ópera Ming e é mais propensa a ser melodiosa e expressiva, menos artificial (na ópera Ming, cada nota e glissando tem um sentido definido, como em uma palavra; em cantonês, isto é apenas, parcialmente, verdadeiro.

Box 149. Folder 43. Folkmusic and songs of the USSR – Música Folclórica e canções da União Soviética.

Aparenta ser anotações pessoais ou registro, com futura possível publicação sobre as gravações de registros das músicas de outros povos que ele estava ouvindo, pois todos os textos dessa seção possuem uma parte introdutória seguido da descrição de gravações.

O artigo é iniciado contando que há inúmeros povos onde se encontra a USSR, e não apenas a Rússia, como Ucrânia, Bielorrússia, Ural, parte do que era a Pérsia, regiões influenciadas pela China etc.

Existe uma política nos estados da USSR de selecionar os melhores cantores e instrumentistas folclóricos, treiná-los para apresentarem mais e mais música de seus locais de origem e encorajar compositores de cada estado a escrever música fortemente baseada em sua música folclórica e para esta música ser apresentada em estilo folclórico pelos nativos [...] Esta política significa que é cada vez mais difícil de encontrar uma apresentação folclórica nativa e intocada. Entretanto, nesta gravação, todos os esforços foram feitos para ser fiel ao material nativo; material tirado de ouvido (1).

Cowell segue com a descrição de várias gravações, contendo instrumentos utilizados e formação, informações genéricas, como virtuosidade, eslavo, ritmo livre e, às vezes, o modo utilizado aparecem nas mesmas.

Box 149. Folder 44. Songs and dances of the USSR. Middle-East – Canções e danças da União Soviética. Oriente Médio.

Essa pasta contém uma lista de gravações da Armênia, Pérsia (Irã), Turquia, Geórgia, Bukhar (Cazaquistão) e Índia do Leste. As anotações de Cowell consistem apenas em esboços de partitura do modo utilizado em cada uma das canções, embora a maioria dos exemplos estejam marcados com um X, provavelmente, erradas.

Box 149. Folder 45. How Music grew – Como a Música cresceu.

Essa pasta contém uma única folha. Escrito à lápis “Plano para uma série de canções folclóricas feitas em abril de 1965 – nunca levado adiante”.

A ideia aparenta ser uma série de canções, onde cada uma acrescentaria um elemento novo, de acordo com a história da música folclórica, há uma lista de instrumentos possíveis: “homens, gritos de animais, flautas, tons etc”. O texto é bastante ilegível, mas há distinções de etnias para cada canção como: Navaho, Vedaas, Maori, Panama. Indicações de graus de escala, (8-6-5), e ainda ideias gerais como “homem canta duas notas – microtom de distância”. “Fala se transforma em música”.

Box 149. Folder 46. Lateral History Music Series – Série Música Histórica Lateral.

Da mesma forma, uma série de descrição de instrumentos e tentativa de transcrição do modo utilizado de algumas gravações, mas feito de modo bastante bagunçado e, no geral, ilegível. As canções são da Nova Zelândia, Navajo, Peru, Tibet, Islândia, Japão e Bali.

Box 149. Folder 47. The Music of Afghanistan – A Música do Afeganistão.

Este artigo é literalmente o mesmo encontrado em **Box 149. Folder 21. The Music of Afghanistan**.

Box 149. Folder 48. The use of Music among Primitive Peoples – O uso da Música entre os Povos Primitivos.

Cowell discorre sobre a função da música entre os variados povos primitivos e suas similaridades. Ele comenta que os povos primitivos estão em uma constante luta pela sobrevivência e em combate às condições de vida que os cercam, raramente, tendo tempo para atividades que não estejam relacionadas a isso. Dessa forma, a música também desempenha um papel substancial neste aspecto.

Para nós, a música é um prazer. Portanto, nós podemos supor que a música é usada pelo primitivo também como prazer puro, como um alívio à sua vida prática. Até certo ponto, isto é verdade. Mas é apenas verdade na medida em que, assim como toda expressão religiosa, ela pode ser vista como uma tentativa por parte da humanidade de se livrar da dureza da realidade física (1).

Cowell cita apenas algumas tribos das *South Sea Islands* que realizariam música com o único objetivo de prazer. Assim, a música seria quase sempre considerada uma necessidade para não dar prazer, mas dor, como algumas tribos que construíam as máscaras mais feias possíveis para afastar espíritos do mal.

Nós não podemos levar muito a sério este uso da música até nós percebermos que, entre os povos primitivos de todo o mundo, não importa o quão sem relação eles possam parecer, este é o principal uso da música e a música é muito empregada! [...] Em todo caso, problemas não são atribuídos a eventos naturais, mas pela ação deliberada contra ele de deuses ou espíritos maus ou, de outra forma, algum deus amigável quem ficou bravo com ele [...] Assim, a música, e o conhecimento do seu uso, é, do seu ponto de vista, não um prazer, mas uma arma [...] Para a sua proteção física, ele deve saber como fazer a música que é tão feia que ela espanta os deuses maus ou tão bonita que ela apazigue a raiva dos deuses amigáveis (2).

Embora Cowell não faça essa comparação direta no artigo, é importante notar que a sociedade europeia também surge das mesmas funções. A música sempre teve um caráter religioso e ligado às práticas religiosas e auxílio à ascese desde o começo. Da mesma forma, a nossa sociedade sempre atribuiu eventos naturais como influência e castigos divinos da mesma forma, e.g., a própria palavra que designa doenças, *influenza*.

Cowell continua o artigo dizendo que a música dos povos primitivos não é improvisada como aparenta e cita uma curiosa história – a qual nos faz refletir sobre o comportamento de repulsa à arte experimental.

Em várias das *South Sea Islands*, (incluindo o Havaí, originalmente), a tribo fixava a morte como punição para quem cantasse com o timbre errado (Apenas imagine o que aconteceria se nós fôssemos fazer isto em nossas salas de concerto!). A ideia é que toda a tribo iria ficar sujeita à ira dos deuses, se um dos seus membros cantasse errado; portanto, o agressor deveria ser levado com ele. Também é considerado que a razão pela qual ele canta com um timbre não convencional é por ele estar possuído por um demônio ruim ou que ele está, deliberadamente, tentando machucar a tribo chamando espíritos perversos sobre eles. A punição é feita com o mesmo espírito com que costumávamos queimar nossas bruxas. Cantar ou tocar diferentemente da tradição é considerado uma prova certa de magia negra (3).

Cowell segue o artigo destacando alguns outros usos funcionais conectados ao religioso, mas diferentes em aplicação e outras formas de uso. Por exemplo, tribos africanas que usavam música para

afastar animais selvagens, e o oposto disso, o uso de música para manter rebanhos juntos e afastar pequenos predadores; o uso de música para manter o espírito e ânimo durante o trabalho; e em algumas tribos como forma de linguagem e comunicação. “Nas tribos africanas da Nigéria, a música é usada como uma linguagem definida, uma linguagem secreta apenas para os iniciados de certas cerimônias religiosas” (4). Cowell também cita o caso do *signal-drumming*, que funcionava como o código morse, sendo utilizado para comunicação entre tribos amigas e inimigas. “Nosso código morse é completamente prático e de fins comerciais; o *signal drumming*, entretanto, é uma bela arte” (4). Originalmente, a canção de ninar também seria uma forma de tentar afastar os espíritos maus ou colocar a criança nas mãos de um bom espírito [anjo da guarda]. Cowell cita, então, tribos americanas nas quais a música tem um caráter de *Ethos*, assim como nossa origem grega. “Índios americanos, e outros primitivos cuja cultura é igualmente alta, têm usos emocionais para a música também; danças de guerra para serem cantadas por homens, para fazê-los mais ferozes na luta do que seus inimigos, e músicas de amor, cantadas ou tocadas na flauta, para fazer as mulheres mais carinhosas e dóceis” (5).

Nós, em nossa música cultivada, desenvolvemos, a um alto grau, o lado da expressão emocional. Os sentimentos mais sutis podem ser expressos em nossa música. A maioria de nós não percebe que há outros lados da música, os quais nós não desenvolvemos. Música como uma cerimônia é preservada entre nós apenas muito imperfeitamente em alguns serviços religiosos; música como uma forma definitiva de oração, a parte das palavras, não é conhecida por nós. Música como uma linguagem definida não é utilizada por nós, exceto no caso desinteressante dos toques de clarim militares. O qual tem um significado definido para o soldado. E, enquanto nós não temos escassez de música feia, a feiura é acidental, na tentativa em ser bonita do sem talento, não uma cultura refinada e deliberada da feiura, como algo de valor e da qual uma grande arte pode ser formada. Apenas os primitivos são mestres de tal arte (5).

Box 149. Folder 49. Music of Indonesia – Música da Indonésia.

Assim como em outros artigos publicados, Cowell faz apenas uma breve apresentação introdutória da música da Indonésia, seguida de comentários superficiais acerca da instrumentação de uma lista de gravações.

Ele relata que a música da Indonésia é fundada na orquestra de instrumentos de percussão afinados, o gamelão. Uma exceção seria uma música feita para mulheres, a qual incluiria uma pequena flauta e um instrumento de arco chamado rebab, da Pérsia. Cowell segue para uma descrição técnica dos instrumentos utilizados no gamelão, sua extensão de três oitavas, sua estrutura contrapontística e características superficiais. Sobre a música vocal: “A voz cultivada é de linhas finas, nasal e estável, sem vibrato” (2). Também, que o povo de Bali estava inventando uma nova música desenvolvida para turistas.

Box 149. Folder 50. Music of Iran – Música do Irã.

No mesmo formato, Cowell faz uma breve introdução sobre a música do Irã, local ao qual ele sempre se refere quando cita a Pérsia, e, em seguida, faz comentários descritivos de algumas gravações.

Cowell descreve que, apesar de ser uma nação antiga musicalmente, sua história musical seria um pouco menos conhecida do que a de outras culturas orientais, mas que sabíamos da influência da música persa dentro da música grega e europeia. Cowell descreve dois instrumentos, o rebab, um instrumento de corda similar ao celo, e o tar, um instrumento ancestral da cítara indiana. Ele descreve o uso de modos de quatro notas e um estilo vocal caracterizado por uma nasalidade sem vibrato com ocasionais trilos de glote.

Box 149. Folder 51. Music of the World's Peoples. Vol. 4 – Música dos Povos do Mundo. Vol. 4.

Apenas uma lista com o nome de dezesseis gravações de música folclórica, uma de cada país (Portugal, França, Bali, Venezuela etc.), algumas com a sua formação ao lado (e.g., “coral masculino um duplo [??] ostinato nativo”). Levemente ilegível em algumas palavras.

Box 149. Folder 52. Music of the World's Peoples. Vol. 5 – Música dos Povos do Mundo. Vol. 5.

Esse artigo, escrito como uma nota para o catálogo de gravações, é uma breve descrição sobre características gerais da música de cada povo e da gravação em si.

Malásia: Música influenciada por uma mistura das culturas da Indonésia e China. Contém escalas de apenas dois tons “meio-falados”, batida de baquetas e percussão corporal.

Burma: Uma cultura influenciada pela música tailandesa e indiana. Possui vários instrumentos de percussão afinados e sua orquestra inclui flautas e instrumentos de arco agudos. Possui frases irregulares, alternância modal.

Síria: “um tenor cultivado primoroso da antiga tradição síria canta uma melodia altamente ornamentada”. O acompanhamento é composto de Alaúde, instrumentos de arco e Kanun.

Africâner: Música de europeus na África do Sul, holandeses. “música folclórica com um toque de música de casa noturna”.

Polônia: Duas mulheres cantando em intervalos consonantes de terça, quinta e oitavas, e em modo maior.

Bolívia: Escalas de quatro e cinco sons. Flautas Quenas e acordes improvisados em instrumentos de corda.

A descrição segue sem acrescentar grandes informações, exceto pela citação de alguns instrumentos típicos e características gerais: Marrocos, Líbano, Nepal, Fiji, Macedônia, Flandes, Escócia, Jamaica, Tailândia, Suécia, Astúrias, Bosquímanos Africanos, Honduras, Bielorrússia, Argélia, Zulu, Havai, Haiti, Etiópia, Afeganistão, Cajun, Índia do sudoeste.

Boa parte delas não há descrição alguma e possuem a anotação “favor omitir”. As descrições são bastante superficiais e irrelevantes sem a música que as acompanha. Nos serve apenas para compreender o amplo conhecimento, pesquisa e interesse de Cowell pela música de outros povos.

Box 150. Folder 2. Primitive Music of the World – Música Primitiva do Mundo.

O ponto mais interessante desse artigo é, provavelmente, o esclarecimento de Cowell do significado atribuído à palavra primitivo, para que não tenhamos a noção equivocada de se tratar de uma carga de preconceito ou pejorativa como algo primário e não evoluído. “Enquanto toda a música possa ter uma influência de forma, em algum momento, nós pensamos na música como sendo primitiva quando nenhuma influência exterior pode ser traçada ou, em alguns casos, onde há algumas influências de outras fontes primitivas” (1). Desta forma, Cowell não atribui um valor negativo a essas práticas, mas um adjetivo de uma cultura ainda não miscigenada. Ainda, é comum encontrar comentários de Cowell sobre a complexidade da música de povos primitivos e como o músico ocidental seria incapaz de reproduzir a mesma: “em vários casos suas artes são pontos de começo. No campo da arte do som há uma grande variedade a ser encontrada; não há música de dois povos que seja igual e, em alguns casos, há muita complexidade. Em nenhum caso é fácil para o forasteiro imitar, mesmo quando aparenta ser muito simples” (1).

Agora, graças às gravações, nós podemos ouvir a música tocada e cantada por pessoas que vivem, agora, da mesma maneira com que seus ancestrais faziam antigamente, pequenos oásis musicais, nos quais vários tipos de músicas antigas foram preservados, ao menos em parte, em forma viva. Nós podemos estudar a história da música lateralmente, como ela existe agora, de fato, em vários estágios de desenvolvimento, em vez de especular sobre o que ela pode ter sido no passado (1).

A ideia de Cowell é que, ao compreendermos a música de povos em diferentes estágios civilizatórios, poderíamos ter uma visão real e melhor do nosso possível próprio passado civilizatório.

Esse artigo é um acompanhamento de uma série de gravações. Portanto, as descrições das gravações de Cowell são um pouco desnecessárias sem ter em mãos a gravação que as acompanhava. As descrições relatam a instrumentação utilizada e vozes. Características como modos, monodia, um único tom utilizado. Percussão e suas características. Determinadas características do povo, dança e rituais que acompanham, métrica etc. As vinte e três gravações que Cowell descreve se referem aos seguintes povos:

Borneo do Norte, Nova Guiné, Madagascar, índios do Panamá, Pigmeus da Floresta de Ituri, Arnhem do Nordeste, Tribo Ainu do Norte do Japão, Esquimós, Malaya, Congo do Oeste, Trinidad, Índia, Turcos, Ceylon, Angola, Nova Zelândia Maoris.

A página 3 contendo as gravações 12 a 16 não está no arquivo.

Box 150. Folder 3. Notes on Recordings of Afghan Music – Anotações sobre gravações da Música Afegã.

Uma página escrita à mão. Possui comentários breves, menos de uma linha, para cada uma das faixas. Às vezes se trata da fórmula de compasso, algum padrão rítmico, o instrumento utilizado. Um rascunho não substancial.

Box 150. Folder 4. Notes on Recordings of Primitive Music – Anotações sobre Gravações de Música Primitiva.

Três páginas escritas à mão com comentários breves sobre gravação. Pelas numerações e nomes dos povos, se trata de um rascunho para as descrições do artigo **Box 150. Folder 2. Primitive Music of the World**.

Box 150. Folder 5. Notes on Recordings of Chinese, Iranian and Indian music – Anotações sobre gravações da música chinesa, iraniana e indiana.

Uma página escrita à mão. Rascunho com descrições breves de instrumentos, melodias e pentagramas de algumas gravações. Nada substancial.

Box 150. Folder 7. Notes on Recordings of Miscellaneous ethnic Music – Anotações sobre Gravações diversas de Música Étnica.

Rascunhos com descrição de gravações escrito à mão. Há o número de cada faixa, país ou povo de origem e respectiva descrição da instrumentação apenas.

Box 150. Folder 9. Review of Cuauhnahuac, for symphony orchestra by Silvestre Revueltas (Mexico, 1899-1940) – Resenha de *Cuauhnahuac*, para orquestra sinfônica, de Silvestre Revueltas (México, 1899-1940). 1946.

Cowell faz uma crítica bem pesada à peça de *Revueltas*. O motivo principal por trás dessa crítica está na tentativa de misturar um estilo folclórico com um estilo europeu e as consequências disto. Assim, ele critica *Revueltas* por fazer uma imitação do estilo francês de Debussy em uma colagem de estilos diferentes sem unidade formal.

O caso de *Revueltas* é uma das maiores singularidades entre os compositores do século XX. É impossível examinar qualquer uma de suas obras sem pensar nele como, potencialmente, um grande compositor, todavia, toda partitura dele possui inconsistências fantásticas. *Cuaubnahua* não é exceção [...] A peça soa colorida e é intrigante de se ouvir, mas o casamento da cultura indígena da América Central com o estilo suave e sofisticado europeu é bastante estranho, no todo. Provavelmente, foi sugerido a *Revueltas* pela divertida descoberta da escala de tons inteiros, que ficou famosa com Debussy, que também existe bem comumente entre os indígenas primitivos do México (1).

Após uma descrição de uma transição de um estilo francês a uma característica primitiva, Cowell comenta que a peça acaba por se fazer ouvir como uma “canção barata de salão de dança, seguida por uma coda festiva. O final é tão incongruente a ponto de tornar toda a coisa em uma piada, divertida o suficiente, mas deixando, se não um forte mau gosto no ouvido, ao menos um som desagradável na boca” (verso). Esse texto aponta o uso negativo de elementos da cultura de outros povos quando eles eram feitos em uma imitação simples a partir das técnicas de origem europeia.

Box 150. Folder 14. Book Review: Japanese Music and Musical Instruments – Resenha de Livro: Música e Instrumentos Musicais Japoneses. 1959.

William P. Halm. Rutland, Vt. And Tokyo, Japan: Charles E. Turtle Co., 1959.

Esse artigo é uma versão um pouco diferente, talvez uma primeira versão do artigo **Box 146. Folder 54. Notes From the East**.

Em oposição às outras resenhas de livros curtas de Cowell, este livro, em virtude da temática, se torna uma oportunidade para que Cowell discorra sobre a música japonesa e as suas diferenças de pensamento com a música da tradição europeia. Ele elogia a enorme qualidade e necessidade do livro para se espalhar um conhecimento imparcial da música japonesa tradicional, de modo acessível ao não músico e ao não falante da língua japonesa. “Este é o primeiro tratamento moderno e compreensível, em língua inglesa, de um dos vários grandes sistemas musicais clássicos não europeus [...] O autor conhece ambas as culturas tão bem que ele, com frequência, consegue citar paralelos caseiros nossos para clarificar as práticas japonesas” (3-4).

Cowell destaca o trabalho de Halm em conseguir extrair tantas informações frente à tradicional relutância dos músicos asiáticos em fornecer informações mais complexas acerca de estruturas e métodos, os quais seriam preocupações características dos ocidentais.

Cowell passa a comentar acerca de detalhes particulares da música tradicional japonesa. Sobre a inconsistência de notação entre os instrumentos: “Uma singularidade fascinante da música japonesa para nós é o fato de que cada instrumento se desenvolveu tão independentemente dos outros que eles têm sua própria notação separada, incompreensíveis para os músicos de outros instrumentos. Partituras para os vários tipos de formações musicais orquestrais, portanto, não existem” (2). Isto justificaria a ausência de orquestras, no sentido ocidental. Cowell também discorre acerca do caráter funcional da música japonesa, que difere do caráter autônomo da mais recente música europeia. “Porque a música é proximamente associada à função na vida japonesa, raramente ouvida à parte de suas variadas ocasiões religiosas, cerimoniais, dramáticas e festivas, Malm dedica um capítulo para cada um dos tipos mais significantes” (2).

Cowell também elogia uma questão crítica a todo etnomusicólogo e compositor que busquem abordar a cultura de outros povos: a necessidade de entender a música de outra cultura tal como ela é, em seu contexto, e não tentar adequá-la aos modos de pensamento e sistemas ocidentais.

É encorajador descobrir que Malm não tem inibições sobre tratar a música japonesa como ela é, em seus próprios termos, e que ele é completamente livre da presunção provinciana do musicólogo europeu de que a música do mundo todo está se desenvolvendo, da melhor forma que pode, em direção às nossas conquistas harmônicas “superiores” ocidentais. É verdade que o Oeste levou o desenvolvimento harmônico para além do que é encontrado em qualquer música oriental, mas não deve ser esquecido que alguns progressos melódicos e rítmicos foram sacrificados no processo (3).

Cowell aponta uma de suas principais preocupações composicionais do período, ritmo e melodia, parâmetros base da música oriental e que ele julgava ser também a base para uma música universal.

Cowell resgata outra crítica presente em outros de seus artigos acerca do Japão: o crescimento do número de orquestras japonesas realizando música ocidental e a diferença de pensamento da música clássica japonesa que preza pela preservação do tradicional e da música clássica europeia que preza pelo desenvolvimento e pela transformação. De certa forma, essa crítica age como uma ode a um maior interesse à música de outras culturas e outros parâmetros e modos de pensamento musicais.

O livro lida, é claro, apenas com a antiga música tradicional do Japão e suas ramificações populares e folclóricas. Tóquio hoje suporta mais orquestras sinfônicas, compostas de instrumentistas profissionais japoneses e dedicadas inteiramente à música ocidental do que qualquer outra cidade do mundo; no momento desta escrita, há oito apenas em Tóquio e elas tocam com as casas lotadas. Mas não mais surpreendente é o fato de que a ênfase ocidental na mudança, no desenvolvimento, no “progresso” teve pouco ou quase nenhum efeito ainda na música clássica muito antiga e de forma elaborada organizada cuja ênfase sempre esteve na preservação minuciosa dos tipos de organização musical históricos e cujas tradições florescem hoje entre dezenas de milhares de praticantes ativos (4).

Box 150. Folder 15. Some Notes for Music of the World's Peoples – Algumas Anotações para Música dos Povos do Mundo.

Novamente, mais um rascunho de estudo e análise da coleção *Music of the World's Peoples*, a qual foi publicada no: **Box 144. Folder 33. Music around the world.**

Segue o mesmo padrão dos **Box 149. Folder 51. *Music of the World's Peoples*. Vol 4.** e **Box 149. Folder 52. *Music of the World's Peoples*. Vol. 5.** Aparenta ser apenas uma versão passada a limpo e unindo os dois. Breves comentários acerca das gravações da coleção.

Box 150. Folder 16. Notes on Extra European Music – Anotações sobre a Música Extra Europeia.

Caderno de Cowell com cinco páginas de anotações escritas à mão, praticamente ilegíveis. A primeira página é uma descrição de uma metodologia investigativa da música de outros povos. Cowell elenca perguntas e elementos a serem respondidos no processo etnomusicológico:

Quais países têm música “arte”? Qual música é conhecida e onde há buracos no conhecimento? Bibliografia. Quais escalas são usadas, movimento de ritmo, altura – outras características musicais puras? Linguagem, religião e outras características extras. Onde possível, adicionar uma experiência pessoal do ponto de vista do nativo. Como os nativos notam – como eles medem o som. Em comparação, comparar escalas, graus, glissando – ritmo – forma – propósito – estética (detalhe da linguagem). Sistemas mistos (1).

A segunda página traz uma citação, de Hornbostel, descrevendo que as músicas mais antigas viriam dos indianos ou da *Guerra del fuego*, o que sugere que seja o caderno que Cowell utilizou em Berlin durante as orientações em musicologia comparada com o professor.

A quarta página apresenta anotações feitas durante uma palestra sobre música indiana, realizada por P. Sambamoorthy, acerca da quantidade de ragas, quantas teriam sido escritas, pensamento rítmico da música indiana, livros antigos, entre outras questões, termos específicos como *Tala e Got* etc.

O que se segue no caderno são inúmeras páginas à mão das já mencionadas gravações da coleção *Music of the World's Peoples*, presentes em: **Box 149. Folder 51. *Music of the World's Peoples*. Vol 4.** E **Box 149. Folder 52. *Music of the World's Peoples*. Vol. 5.**

Box 164. Folder 18. The Basis of Musical Pleasure – A Base do Prazer Musical.

Versão em palestra do artigo publicado: **Box 143. Folder 9. The Basis of Musical Pleasure.**

Apesar de não haver data da palestra, estima-se que seja por volta da mesma época de publicação do artigo, 1931. Ou ainda, que se trata de uma primeira versão rascunhada, em formato de palestra, mas que fora abandonada e reescrita no formato do artigo publicado.

Há vários espaços em branco no texto datilografado que o tornam fragmentado. Talvez, Cowell tenha escolhido alguns trechos para deixar em branco e falar apenas durante a palestra ou completar de caneta depois, se se trata apenas de um rascunho datilografado ou se foram apagados, posteriormente, por algum motivo? A questão é que há tantas palavras omitidas/faltando que a maioria dos trechos é bem vaga quanto ao seu sentido real.

Há algumas definições e discussões de elementos básicos da música, melodia, harmonia, ritmo, contraponto, mas relatados de forma bem simples, direcionados a um público leigo. É presumível que, apesar de este texto estar alocado na seção de palestras do arquivo de Cowell, ele se trate de um rascunho e esboços do artigo que foi publicado sob o mesmo título. O texto é incompleto, mas há algumas poucas citações que podemos apontar do argumento de Cowell que é, constantemente, comparativo do tratamento dos parâmetros musicais por nossa cultura em relação às culturas “primitivas” e orientais.

Cowell discorre as dificuldades de se compreender música devido à sua complexidade e tecnicismos específicos, característica ausente em outras artes. “Você precisa ser muito musicalmente erudito para saber qualquer coisa de verdade. Então, ao discutir estes tópicos, eu descobria que nem todo mundo parecia acompanhar o que eu estava falando quando eu usava termos musicais”. Ele também fala sobre a questão de referências e vivências musicais que levariam ao fato de todas as pessoas gostarem de música europeia muito mais do que aquelas dos orientais e que, quando gostavam da música oriental, tomavam uma atitude de superioridade em relação a ela. Outra questão para Cowell, é que “o interesse na música não é em como ela vai ser tocada, de fato, mas por quem a peça vai ser tocada. _____ Na maneira com que a sonata é tocada pelo fulano de tal, pelo ciclano”. A atenção do público com a música de concerto era uma variação daquela esperada na música popular, na qual se vai pelo artista e não pelo produto.

Cowell retorna à questão da especificidade técnica da música:

Algumas vezes, eu falei com pintores sobre música e um homem me contou _____ que nós consideramos a pintura uma arte mais _____ que a música porque, enquanto a música é tão evanescente _____. [...] Quase qualquer um com a mesma educação _____ a escola (?), livros _____ não obstante, não é impossível e se torna quase como ler um livro [...] Uma razão do porquê o lado intelectual dos homens é tão profundamente ressentido, é que o que constitui a música tem sido muito intelectual.

Ele argumenta que se considerássemos que a música de sucesso é aquela que sobrevive ao teste do tempo, então, a música chinesa e indiana deveriam ser, sem dúvidas, as melhores possíveis. No entanto, as pessoas do ocidente, frequentemente se perguntariam, “isto é música?”.

É evidente que isto é música. _____ Que é uma definição razoável de música. Portanto, a questão é se certas peças modernas são ou não música. Podemos dizer que a música é muito ruim, se alguém desejar, mas é música. Isto é indefinível. Nós podemos chamar a arte de fulano, mas seria uma fuga ao tema. Se considerarmos a música sob um ponto de vista amplo. Geralmente, assume-se que, mesmo se uma peça de música ultramoderna não deu prazer musical a ninguém, ela deu prazer ao compositor [...] É um comentário muito mal pensado dizer “Isto não é música; isto é barulho”.

De qualquer forma, o texto é bastante fragmentado para ser representativo de ideias. De forma geral, Cowell dialoga com um público leigo buscando explicar as necessidades técnicas especiais da música, o equívoco em se qualificar algo como não sendo música, breves explicações sobre termos musicais básicos e a comparação contínua demonstrando o valor da música oriental através de comentários sobre como elas usam tais elementos básicos (e.g., as milhares de escalas indianas, ritmos, antiguidade delas etc).

Box 164. Folder 20. Remarks on Creative Music in Camp – Comentários acerca da Música Criativa no Acampamento. 1934.

Este artigo traz um pouco de compreensão às afirmações de Cowell, no artigo **Box 146. Folder 25. If you like to play: A musical instrument is a good companion**, sobre a percepção das crianças de que a prática musical seria efeminada e que, tal problema, poderia ser resolvido com o uso da percussão.

Trata-se de um simples manual sobre como construir instrumentos a partir de materiais encontrados na região do campo da Califórnia. Os instrumentos que Cowell propõe são: percussão (tambores), flautas de Pan, Metais (trompa de latão), banjo, violino, *Thunderstick*, *Slapstick*.

Há uma introdução da palestra, escrita por outra pessoa não identificada, que relata a origem da questão inicial:

Crianças são realmente um povo primitivo e, ao abordá-los como tais projetos de educação musical e expressão, é bem-sucedido. Como um exemplo dessa abordagem, o Sr. Cowell nos contou uma experiência de uma fundação em *Greenwich*, Nova Iorque, onde um grupo de garotos de rua sentiram que a música era “efeminada” [sissified] e não iriam aprender ou cantar uma nota; mas, através da permissão de deixá-los bater e afinar tambores haitianos (os quais são afinados martelando as cavilhas que seguram a pele), eles foram ensinados a tocá-los como os haitianos o faziam e, mais tarde, aprender outros tipos de música. Experimentos ulteriores mostraram que todos os instrumentos primitivos são aprazíveis às crianças. Os primitivos

fazem seus instrumentos primeiro e depois desenvolvem a música para se encaixar neles [...]
Crianças em acampamentos gostam de fazer seus próprios instrumentos.

Box 164. Folder 21. Folk Music in a Democracy – Música Folclórica em uma Democracia.

Quatro páginas escritas à mão de difícil leitura. Não se trata do texto estrito da palestra, mas a descrição de catorze pontos que deveriam ser abordados durante a palestra realizada antes do “M.T.N.A., em Cincinnati”. Basicamente, este é o rascunho inicial do artigo publicado **Box 144. Folder 19. Folk Music in a Democracy**.

Box. 164. Folder 22. How and Why I Compose – Como e Por que eu Componho. 1960.

Palestra realizada na 18ª Conferência Anual do *National Committee on Art Education*, 6 de maio, 1960, no MOMA.

Esta palestra aproveita bastante do texto utilizado no programa de rádio *Henry Cowell a Musical autobiography*. O início segue a mesma narrativa biográfica da experiência traumática com seu primeiro professor de violino conservador. Sua infância com crianças de vários lugares e músicas do mundo, japoneses, chineses, filipinos, taitianos etc., ouvindo óperas chinesas e recitais de koto.

Isto, é claro, teve um grande papel na maneira como eu me desenvolvi. Eu acho que, talvez, está é uma primeira reflexão sobre o assunto, que para mim, à parte, o papel que a América tem em tudo isso é o de um grande sintetizador de várias grandes culturas, as culturas dos vários povos que vieram para cá. Enquanto no leste dos Estados Unidos é muito natural que nós nos voltemos mais à Europa e encontremos nossas crianças cantando umas poucas canções francesas, alemãs e italianas, em São Francisco, eu tive mais contato, de fato, com os povos orientais e aprendi a cantar suas pequenas canções naturalmente, como criança, que é sempre o melhor método. Eu olhei para essa música como parcialmente minha, muito embora eu tenha escutado canções folclóricas das montanhas, cantadas para mim por minha mãe, quem nasceu no Iowa de uma família do Tennessee, e canções irlandesas do meu pai, quem nasceu na Irlanda e assim por diante. Eu ouvi um pouco de tudo de todos os lugares e, é claro, um pouco de música clássica (2).

Cowell relata a história de sua infância, ao não possuir um piano e ter que treinar música em sua cabeça, que relatamos no capítulo 2. Cowell segue para o que caracterizaria o espírito composicional americano:

Entretanto, há algumas maneiras na qual o meu autotreinamento inicial se manteve em minha música. Esta é a ideia de que você deve ser livre para utilizar todos os materiais musicais que você conhece ou que são conhecidos por alguém, dependendo do que é aquilo que você tem para dizer. Sempre se pressupõe que você tenha uma ideia por trás de uma composição e, muito fortuitamente, essas ideias não são sempre as mesmas. Se elas são diferentes, eu sempre

senti que você deve usar diferentes meios. Isto não é convencional e é o começo, talvez, de toda uma corrente de inconveniências, nas quais eu me envolvi [...] Isto me parece um ponto de vista bastante americano [...] Eu acho que isto é uma das coisas que caracterizam a nossa música (3).

Ele segue sobre os detalhes já conhecidos de como essa abordagem deve ser feita, conhecendo a história, tradição e todos os detalhes daquela música e não apenas como um efeito de cor, como a Europa havia feito anteriormente. Ele comenta sobre o dodecafonismo e seu status de estilo internacional, dado por aqueles que aderiram ao método, mas que ele preferia outro modo de internacionalidade. “O outro tipo de qualidade de música internacional é aquele que eu estou mais apto para abraçar em minha própria música e que é usar de toda a música que já existe entre os povos de todos os países do mundo o máximo que eu puder. Eu nunca encontrei uma música que eu não gostasse ou que eu não pudesse tornar minha” (4). Passa brevemente por Bartók, sobre a música da dinastia chinesa e *Peach Blossom*, a música mais antiga conhecida, e as correspondências entre o microtonalismo atual e a música de quatro milênios atrás que dividia a oitava em cinquenta e seis sons, na China. Ele segue então para a descrição de como ele compõe:

Você pergunta como eu componho. A maneira com que eu componho é utilizar todas as épocas da música e da música de todos os povos que eu conheço. Muito disto se torna parte de mim e, se ela se torna, então, eu sou capaz de usá-la como parte de minha música. Isto significa que eu não gosto de ter o estilo de ninguém. Eu sinto que todos os diferentes tipos de música que eu escrevo são unificados em mim e são todas partes da mesma expressão, mas que a música não é sempre igual (4-5).

Cowell segue sobre as razões para ele ter ficado famoso:

Bom, há um monte de razões pelas quais eu me tornei famoso e uma delas é que isto é um ponto de vista totalmente não convencional. Eu tive a ideia de que, fosse escrevendo música pura ou programática, você deve ter diferentes meios quando você tiver diferentes ideias musicais para expressar. Isto não é convencional [...] Quando eu faço, se eu não puder fazer música disto, eu ligo o experimento. Eu não sou um experimentalista apenas para ouvir sons divertidos. Eles têm de fazer música.

A outra razão de sua fama, Cowell conta a experiência da composição de *Tides of Mananaun*, dessa vez reduzindo mais um ano na data, “1911 ou 1912”, e todo o processo de criação dos *tone clusters*, já mencionados extensivamente em outros artigos. Cowell comenta sobre suas viagens ao redor do mundo no Irã, Índia, Japão com breves comentários acerca das orquestras em estilo ocidental do Japão e com a citação de algumas gravações que foram tocadas durante a palestra.

Box 165. Folder 1 – 2 (datilografado – rascunho). Oriental Influence on Western Music

– Influência Oriental na Música Ocidental. *East-West Music Encounter*. Tóquio: abril, 1961.

Cowell constrói a narrativa da palestra através de um panorama histórico da música Ocidental. A música ocidental teria escapado do oriente para a Grécia e Roma e passado por uma série de simplificações no caminho. “A sutileza e elaboração melódica e rítmica foi, aos poucos, deixada para trás no Oriente, onde elas continuaram seu próprio desenvolvimento especial” (2). Ao começo do período clássico, o processo de simplificação melódica teria se reduzido a duas escalas principais e o estabelecimento do temperamento igual. Cowell menciona que a sempre citada *Alla Turca*, como influência do oriente no ocidente, era “nada mais do que um gesto lúdico” (3), sem nada de oriental perceptível.

As mentes ocidentais estavam tão concentradas nos desenvolvimentos do contraponto e da harmonia que ninguém estava escutando nada diferente mais [...] Os ocidentais não foram treinados para ouvir a grande sofisticação melódica e rítmica do Leste e, por um longo tempo, os ocidentais não tiveram, honestamente, a mínima ideia de que tais refinamentos existiam (4).

Para Cowell, a influência do oriente só seria possível com a queda da vitalidade do estilo sinfônico ocidental ao final do século XIX.

Por volta do final do século XIX, havia vários indicativos de que nossos estilos sinfônicos ocidentais não poderiam ir mais adiante na direção que eles tinham seguido desde o fim da renascença. Então, uma fragmentação, uma explosão mesmo, aconteceu, a qual espalhou elementos e materiais musicais vastamente nas mãos dos compositores que estavam ansiosos para explorar milhares de novas possibilidades de novos materiais, novas técnicas e maneiras de combiná-las com as antigas [...] O experimento, como sempre, deve a sua primeira vitalidade à tendência de reagir contra várias coisas que tinham sido feitas por tempo demais (6-7).

Cowell passa a citar as primeiras influências reais do oriente sobre o ocidente, mas ainda mantendo a aplicação ocidental dos meios. Começando por Debussy e a escala de tons inteiros influenciada pela sua escuta do gamelão javanês; e Bartók com a aplicação dos modos e conduções de vozes folclóricas para a forma sonata. “O próximo passo era, obviamente, que os compositores ocidentais estudem as técnicas orientais, assim como os materiais orientais com seriedade e minúcia” (9). Cowell relata que, acreditando ser necessário que outros compositores tivessem contato com a “fertilidade e empolgante variedade dessa música” (10-11), ele resolveu dar aulas na *New School* sobre, criando o seu curso *Musical Systems of the World* e *Primitive and Folk Music of the World*, os quais John Cage, por exemplo, assistiu.

Eu sou, primeiramente, um compositor ocidental. Mas eu nunca acreditei que um compositor, no século XX, particularmente, nos Estados Unidos, devesse se limitar às ideias musicais vindas daquelas desenvolvidas apenas na Europa e apenas durante os últimos 350 anos. Parece a mim que é hora de aprender a viver em todo o mundo da música, este mundo de todos os povos que são parte dos Estados Unidos (12).

Novamente, vemos Cowell realizar essa associação da pluralidade de povos dos Estados Unidos, associando a sua noção de busca de outros parâmetros em outros povos como algo genuíno e característico de uma nacionalidade e modo de pensar americano. Cowell comenta do trabalho de Mcphee, Hovhaness, Chou Wen-Chung, John Cage e Lou Harrison.

John Cage e Lou Harrison são jovens brilhantes e talentosos que, desde sempre, se atraíram por tipos desconhecidos de som, então, a música oriental nunca lhes pareceu estranha. Sobretudo, eles compartilham com Alan Hovhaness toda uma vida de interesse nos atributos filosóficos da música. Este é um conceito completamente oriental que foi quase perdido por completo no ocidente (12-13).

Cowell reitera o argumento apresentado em **Box 149. Folder 16. Influence of Oriental Music on American Composers** de que o piano preparado não tinha tido origem no gamelão e que se tratava apenas de uma coincidência:

Então, quando a música para “piano preparado” de Cage foi transmitida ao Oriente, povos da Indonésia escreveram para dizer que eles não sabiam que a música deles tinha influenciado um compositor ocidental. Na verdade, não houve nenhuma influência direta, nesse caso em particular. Mas as peças soam incrivelmente como uma delicada música de gamelão (13).

Cowell finaliza da seguinte forma: “Parece, para mim, uma grande piada sobre todos nós que as culturas musicais mais antigas do mundo sejam, com frequência, as responsáveis por trazer ‘muito do que é novo’ e que a música oriental deva substituir agora Schoenberg e Stravinsky dessa maneira” (14).

Há ainda, no Folder 2, as páginas 2 a 20 da transcrição do Programa de rádio *Henry Cowell: A Musical Autobiography*, cuja primeira página está em **Box 150. Folder 25. Miscellaneous notes 8**.

Box 165. Folder 3. Lecture outline – Contorno da palestra.

Vários tópicos a serem tratados em uma suposta palestra. Pela descrição dos tópicos, tudo aponta que este contorno se trate da palestra presente em **Box 164. Folder 18. The Basis of Musical Pleasure**.

I.iii. Experimentalismo Geral

Box 142. Folder 2. Modernism needs no excuses, says Cowell – O Modernismo não precisa de desculpas, diz Cowell. *Musical America*. 17 de janeiro, 1925. *Modernism needs no excuses, says Cowell*.

Apesar do título utilizado na revista em caráter de manchete, o título original de Cowell em seu rascunho era “Modern Music and the Critics – A Música Moderna e os Críticos”. Cowell tece uma crítica à falta de preparo dos críticos para lidar com a nova música que estava sendo produzida e que, muitas vezes, eles a descartavam com humor sem realmente as compreender, como podemos ver em inúmeras das críticas direcionadas às obras de Cowell.

A maioria dos críticos profissionais de música não gostam de música ‘moderna’. Mesmo Lawrence Gillman, do *New York Herald Tribune*, quem, recentemente, escreveu de maneira bastante simpática sobre a música de Ruggles e Varèse, cuidadosamente, menciona que ele não a entende; enquanto críticos mais conservadores negam qualquer base para entendê-la e se recusam a realizar uma crítica séria, se contentando com comentários satíricos” (9).

Cowell desenvolve uma contracritica ao fato de os críticos acreditarem que a música moderna dependeria de textos e títulos programáticos e nunca se darem ao trabalho de escutar a música de verdade. Essa sempre foi uma questão relevante para Cowell. Suas peças, frequentemente com títulos programáticos e alusivos, simbolizavam um impasse para que o público focasse verdadeiramente em sua música. Ele chegou a realizar alguns concertos nos quais ele não informou o público o nome de nenhuma das peças, para que ele pudesse gozar de uma apreciação livre de instruções programáticas de escuta.

A maioria das críticas, favoráveis ou adversas, baseadas na ideia de que a música em questão pode ser explicada apenas por meio de um programa e que não tem valor como música ‘pura’, não apresentaram a atitude do compositor [...] Ainda, o compositor de hoje tem outros parâmetros de prazer sonoro e do que constitui a música em si mesma [...] Eu afirmo que eles devem estar realmente incomodados com esses mesmos novos materiais” (9).

Cowell também acusa, como parte do problema, o falso moderno ou inovador: “Um compositor moderno não é, necessariamente, um bom compositor, mas é claramente injusto classificar todos os modernistas como charlatões por conta da insinceridade de alguns desimportantes. O compositor modernista ruim lida com a dissonância tão mal quanto um conservador sem talento lida com a consonância” (9). Cowell critica ainda os compositores que ainda estavam trabalhando dentro do *métier* dos clássicos, uma vez que eles nunca poderiam ser melhores que os grandes mestres na técnica que eles mesmos desenvolveram, sendo, no máximo, parte de uma segunda classe. Por fim, “Parece-me que o compositor que se agarra mais ao velho do que ao novo deveria dar explicações e desculpas, se é que há alguma a ser feita. A música Moderna não precisa de desculpas. Sua base é tão sólida quanto a da música antiga e, até certo ponto, muito similar” (9). Para Cowell, os compositores modernos não precisariam dar tantas explicações e justificativas sobre suas peças se os críticos modernos se dessem ao

trabalho de entender a poética moderna. Ele finaliza o breve artigo manifestando uma crença na promessa de que no futuro teríamos um novo tipo de crítico que se especializaria em realmente entender os objetivos dos modernos, não elogiando apenas, mas baseando seus gostos e desgostos no conhecimento da poética moderna. Este artigo de Cowell é uma típica contracrítica aos maiores responsáveis pela manutenção canônica da tradição, os críticos de música. A atitude de reprová-los publicamente é típica do experimentalismo contrário ao *status quo* e às instituições pertencentes à tradição.

Box 142. Folder 6. Experiments with Ultra-Modern Songs – Experimentos com Canções Ultramodernas. *Singing*. Pgs (17). Junho, 1926.

Esse pequeno artigo descreve um efeito percebido por Cowell em concertos durante passagens dissonantes no canto. Basicamente, quando uma cantora cantava uma nota dissonante em relação ao acompanhamento, por não haver reverberação da série harmônica entre os dois, a voz tendia a soar tremula e perdia sua “completude”, seu corpo. Muitas vezes, em um mesmo concerto, a mesma cantora apresentava uma voz linda e rica durante uma canção clássica e um timbre tremulante e beliscado (*pinched*). Concluindo, para evitar esse problema, ele apresentou dicas a compositores para que esse efeito não ocorresse, e.g., entre dois instrumentos, se ouviria apenas o conflito entre as ondas sem perda de qualidade de timbre, logo, ao compor com o canto, dever-se-ia colocar as notas discordantes no acompanhamento e não na voz, para evitar esse tipo de fenômeno. Por fim, em contrapartida, ele se pergunta “Não seria exatamente como aqueles horríveis ultramodernos se eles assumissem um gosto inexplicável por essa nova qualidade de som e escrevessem música especialmente construída para produzi-lo?” (17). De modo sutil, Cowell realiza uma chamada pela busca da realização de técnicas e parâmetros composicionais propositalmente opostos ao que se tem como correto pela tradição técnica da música ocidental. Os ultramodernos seriam sempre compositores mais radicais que rejeitavam princípios da tradição ocidental, propriamente experimental. Neste caso, compondo música para uma qualidade timbrística de voz alheia ao *belcanto* e ao tido como acusticamente ideal.

Box 142. Folder. 7. Our Inadequate Notation – Nossa Notação Inadequada. *Modern Music: A Quarterly Review*. The League of Composers. Vol. IV. N. 3. Pgs (29-33). Março-abril, 1927.

O artigo é uma crítica à falsa crença de que a nossa notação musical é perfeita. Cowell faz citação de um suposto livro de história da música que dizia: “Ao passo que a notação musical tenha passado por várias mudanças e melhoras, parece que a presente forma nunca irá mudar, uma vez que, pelos seus meios, todo aspecto do pensamento musical pode ser expresso”. Ao que Cowell responde: “Na realidade, o exato oposto é verdade” (29). Como sabemos, a nossa notação tradicional possuía várias limitações de efeitos de timbre, quartos de tom, tons *glissandi*, ritmos cruzados, entre outros efeitos, que ainda não

podiam ser notados com exatidão. Ele também critica as figuras de notas, que não seriam graficamente corretas e não expressavam sua duração em seu formato, sendo apenas um código pré-estabelecido. Desta forma, compositores modernos eram obrigados a criar inúmeros apêndices em suas partituras para garantir que suas ideias fossem reproduzidas com exatidão. Para entender o quão limitado nossa notação é, ele segue com um exemplo: bastaria que alguém tentasse transpor ritmos indianos ou escrever alguma música oriental. Mesmo após o trabalho, um indiano, provavelmente, não reconheceria o que ali foi escrito como sendo sua música. Similarmente, quartos de tons, ritmos cruzados, polirritmias encarariam o mesmo problema. “O resultado de tudo isto é que cada compositor inventa suas próprias melhorias que lhe permitem expressar suas ideias mais ou menos bem, mas, como nada é padronizado, uma grande confusão emerge” (31). Cowell fornece exemplos: seu próprio sistema de notação de polirritmias, desenvolvido em *Fabric*; ou como a figura de nota em harmônicos é compreendida de várias formas diferentes, de acordo com cada compositor; e que existiam ao menos doze maneiras de se notar quartos de tom até aquele momento.

Embora houvessem melhoras em nossa notação, no geral, elas costumavam apenas acrescentar um novo problema em substituição a um antigo. Mais uma vez, Cowell demonstra suas preocupações com os aspectos técnicos da notação da música não convencional, i.e., a música não fundada nos mesmos princípios da tradição. A música experimental acabou por enfrentar esses problemas muito mais cedo, uma vez que a vanguarda ainda encontrava todo seu suporte na notação tradicional. A crítica a uma notação padronizada e limitadora da tradição que condicionava uma determinada estética composicional é um ato primário necessário para a possibilidade de uma música divergente, uma música experimental.

Box 142. Folder 11. How Young Hungary Expresses Individuality – Como a Jovem Hungria Expressa Individualidade. *Musical America*. 4 de junho, 1927.

A partir de suas experiências na Europa, Cowell publica um artigo sobre três jovens compositores húngaros, a parte de Bartók e Kodaly, o que por si só já é representativo do seu interesse e divulgação de compositores à margem. Seu argumento inicial explicita que, frequentemente, em compositores jovens europeus, sempre encontraríamos influências dos grandes mestres (e.g., Schoenberg em Egon Wellesz, Stravinsky em Prokofiev e Satie em Arthur Lourié). No entanto, já no primeiro compositor húngaro, “A música de Imre Weisshaus é extraordinariamente livre de traços da personalidade de outros compositores. Parece que ele desenvolveu todos os seus meios e expressão musicais do zero, (*from the ground up* – do chão/solo acima) – do solo húngaro, com certeza!” Essa descrição se encaixaria bem no desvinculamento referencial do compositor experimental. A criação de meios composicionais alheios à tradição, assim como Satie e Cowell o fizeram. A descrição experimental de Weisshaus continua:

Ouvintes estão acostumados a entender a nova música traçando similaridades entre ela e os idiomas familiares – e, frequentemente, eles podem encontrar várias semelhanças. Modernistas que falam muito do conservadorismo de músicos mais velhos não são isentos. Se uma nova obra não contém referências a Schönberg, Stravinsky ou Debussy, ela não está apta a encontrar uma escuta cordial por eles. Porque Weissshaus não contém tais referências e, uma vez que sua concepção do que constitui a música é tão distante do ordinário, uma escuta cuidadosa é necessária para apreciar a beleza real e a essência concentrada de musicalidade que repousa em suas obras. Em hipótese alguma ele falta com a forma; pelo contrário, ele faz um excelente uso e desenvolvimento de todos seus materiais. Ele desnuda sua música de partes não essenciais – poucas notas em diluídas linhas descendentes são o suficiente para que ele possa sugerir toda a riqueza do som de uma orquestra nativa.

O segundo compositor é Istvan Szelenyi, ao qual ele dedica dois pequenos parágrafos destacando o uso do temperamento Magyar em suas composições. O terceiro, Pal Kadosa, é caracterizado por uma simplicidade proposital sem desenvolvimento. O maior interesse em Weissshaus é claramente exposto na quantidade de linhas designada a cada um dos compositores – além do fato de que Cowell manteria um longo contato com Weissshaus, quem acabaria imigrando aos Estados Unidos, posteriormente, mudando seu nome para Paul Arma. Por fim, Cowell menciona que eles são exemplos de uma música que não confiava seu interesse na harmonia. “O moderno que se recusa a considerar uma música com seriedade ao menos que ela contenha dissonância é tão preconceituoso como o conservador que ainda confunde dissonância com feiura”. Para Cowell, eles compunham suas peças independentes dos conceitos de dissonância e consonância, a supremacia da altura da tradição europeia não era uma questão a tais compositores potencialmente experimentais, e não havia a necessidade de dissonância para que uma obra fosse considerada moderna, pelo contrário, essa seria uma noção clássica da vanguarda, o trabalho experimental não tinha a altura como parâmetro superior e, muitas das vezes, o tratava como menor ante ao ritmo e ao timbre.

Box 142. Folder 13. Unlocking the Secrets of “Modern” Scores – Desvendando os Segredos de Partituras “Modernas”. *Singing and Playing*. Pgs. (18). Dezembro, 1927.

O título do artigo é inadequado, uma vez que ele não trata das partituras ou de notações modernas, como o título nos leva a imaginar. O que ele chama de segredo da música moderna está relacionado à adaptação da recepção do público a este repertório. O parágrafo inicial expressa toda a ideia do artigo antes de uma numerosa quantidade de exemplos: “O trazer de novos materiais harmônicos e outros materiais ao uso na música é visto com desprazer e alarme por vários amantes da música; entretanto, todo o tipo de material que usamos hoje foram um dia novos e a história nos mostra que eles foram observados com um alarme similar, quando apresentados pela primeira vez” (18). Todavia, para Cowell, no início do século XX, esses novos materiais teriam aparecido em um intervalo de tempo muito menor, proporcionando pouco/menos tempo para que o público se adaptasse ao mesmo e,

curiosamente, o público respondia de forma cada vez mais agressiva nas primeiras apresentações de qualquer música inovadora.

Segue-se uma apresentação de exemplos: um grupo de músicos que se sentira horrorizado com um concerto de Debussy, mas que, cinco anos depois, Cowell os viu incluindo Debussy em seus repertórios. Um detalhe inusitado é que Cowell se refere ao concerto de Debussy como “futurista”. “Quinze anos atrás eu ouvi um concerto futurista no qual as Obras de Debussy foram tocadas, vaiadas igualmente pela imprensa e pelo público” (18). O segundo, um grupo de amigos para quem ele tocara a sagração da primavera em dois pianos e que haviam odiado dizendo ser qualquer coisa aleatória e que, oito anos depois, se encantaram ao assistir à Sagração da Primavera ao vivo, em 1925. Cowell quis provar seu ponto e os levou para assistir *Men and Mountains*, de Ruggles, eles odiaram novamente, dizendo que “suas inteligências haviam sido insultadas”. Por fim, ele dá mais dois exemplos, um no qual o público sem referência clássica formada, o público de cidades rurais e pequenas, sempre demonstrava um interesse automático em peças modernas. Em relação a suas duas últimas turnês:

No *San Francisco Examiner*, em 14 de dezembro de 1922, Redfern Mason escreveu: “A maioria das composições me parecem serem revoltantemente feias. Os ‘*Four Episodes*’ provaram que o que eu havia chamado de feiura na música de Cowell é uma questão de escolha deliberada”. No mesmo jornal, em junho de 1926, Sr. Mason escreve: “Henry Cowell é um pensador sério e seu ideal é adicionar à beleza da música”. Quando eu toquei pela primeira vez na Europa, quatro anos atrás, em vários lugares, Viena, por exemplo, eu fui violentamente vaiado. O público bateu com molhos de chaves, eles bateram bengalas, gritaram comentários insultuosos enquanto eu tocava e tentaram me colocar para fora do palco à força. Quando eu toquei em Viena na última temporada, eu fui recebido com entusiasmo por todos os lados. Não havia oposição e eu toquei vários bises” (18).

Em suma, em todo o artigo, Cowell tenta provar seu ponto que toda a atitude negativa em relação à música moderna provém de um misoneísmo que tende a se abrandar conforme o público se adapta aquele conteúdo. Essa sua contracrítica à atitude do público e de críticos será usada futuramente em seu argumento frente às orquestras e instituições acadêmicas de música sobre a necessidade de uma maior quantidade de concertos de música moderna para que o público se adaptasse melhor ao novo repertório e o preconceito fosse eliminado.

Box 142. Folder 14. Music – Música. *American Annual*. Pgs. (542-546). 1928.

Trata-se de um resumo comentado da atividade musical dos Estados Unidos no ano anterior, 1927. Este artigo é bastante descritivo dos eventos e nos dá duas informações importantes. A primeira, é notar a quase onipresença de Cowell em praticamente todos os concertos da temporada de Nova York e em cidades vizinhas, Boston, Filadelfia e alguns em Los Angeles, na costa oeste. Além, ainda, de seu conhecimento de cada nova composição ou invenção europeia. A segunda, são comentários acerca de

alguns compositores. Primeiramente, seus elogios a Copland, que em seu *Jazz Concerto* teria, finalmente, conseguido transpor o jazz à música clássica criando uma música “mais jazzística que o próprio jazz” (543), em contrapartida a Gershwin que teria fracassado em sua *Rhapsody in Blues*: “Gershwin, no entanto, provou apenas que ele não tem concepção do que constitui ‘boa’ música” (543). Ele a descreveu como uma combinação da Rapsódia Húngara nº2 com a peça *To a Wild Rose* de Macdowell. Cowell comenta sobre o concerto de Antheil, *Ballet Mécanique*, primeiramente, impressionado com quanta propaganda havia sido feita em torno do concerto, a qual, não tivesse acontecido, poucas pessoas atenderiam. Não obstante, ele descreveu o concerto como decepcionante e incompatível com a propaganda:

Mas a música, como divulgada, surpreendentemente, faltava o exato elemento pelo qual ela havia sido extensivamente propagandeada, nomeadamente, originalidade. As tão anunciadas hélices de avião eram, de fato, altas o bastante, com certeza, mas não escondiam totalmente o fato de que, qual fosse o conteúdo musical existente no *Ballet Mécanique*, ele era retrospectivo em estilo (543).

Sobre o sucesso de *Arcane*, de Varèse, nem sempre havia sido dessa forma. “Varèse tinha a reputação de ser um dos piores terroristas modernistas, alguém que forçou seus ouvintes a sofrerem com ruídos insuportáveis pelo mero intento de infligir uma crueldade sadística” (543). Cowell lamentou o fato de que as orquestras só tocavam peças contemporâneas caso fossem estreias e que, justamente a repetição dessas peças, é o que faria com que o público se adaptasse ao novo repertório.

Sempre me pareceu o maior infortúnio que o grande problema e gasto de ensaiar uma obra complicada resultasse, com frequência, em apenas uma performance. Frequentemente, as orquestras não irão produzir obras contemporâneas a não ser que elas possam realizar a estreia; entretanto, o público só começa a compreender a essência de uma nova em audições adicionais (544).

Cowell retoma a temática da necessidade de constância do repertório moderno iniciada em seu artigo anterior. Sobre a vinda de Bartók para os Estados Unidos, Cowell demonstra seu apreço pelo húngaro: “Seria tentado a dizer que ele é um grande mestre da composição como qualquer vivo, e melhor que muitos dos mortos aos quais nós devotamos nove décimos de nossos programas de concerto” (545). Cowell critica novamente as orquestras tradicionais que se recusavam a tocar o repertório contemporâneo, relegando tal música a uma pequena parte do todo e nunca repetindo-as além da estreia, mesmo que grandes nomes, como o de Bartók, fossem tão bons ou melhores que os clássicos. Há uma breve menção a Yehudi Menuhin, tocando o concerto para violino de Beethoven aos 11 anos de idade, mas já com maturidade musical: “É um prazer ouvir um grande violinista tocar com uma expressividade madura” (545). Ele também anuncia a criação da *New Music*:

A *New Music Society* também começou, em outubro, um periódico trimestral, *New Music*, com o propósito de publicar – não artigos sobre música, mas apenas a música de fato. Ela se especializa em composições modernas americanas e é a única revista do seu tipo no mundo. O primeiro número conteve a partitura orquestral completa da obra maestra de Carl Ruggles, ‘*Men and Mountains*’” (545-546).

Cowell também mencionou com admiração o novo invento de Théremin, o qual, futuramente, seria seu parceiro na criação do fracassado Rhythmicon, que, conhecendo as intenções de Cowell em novos instrumentos que pudessem abranger o mundo microtonal de forma profícua, fascinou o compositor: “A novidade europeia mais importante, e possivelmente o desenvolvimento mais significativo do ano, foi a escuta de um novo instrumento musical baseado em ondas de rádio, o qual criou uma tremenda discussão em Berlim e Paris, onde o inventor, Léon Théremin, um professor de engenharia do estado soviético, tem dado demonstrações” (546). Ele utiliza o anuário para reforçar sua crítica às instituições orquestrais, que dedicavam noventa por cento de seus programas a obras clássicas, e sua recusa em interpretar obras modernas em quantidade considerável e a sua manutenção no repertório.

Box 142. Folder 15. The Music of Edgar Varèse – A Música de Edgar Varèse. *Modern Music: A Quarterly Review*. Vol. V. N. 2. Pgs. (9-18). Janeiro-fevereiro, 1928.

Este artigo é extremamente conciso e, ao mesmo tempo, bastante esclarecedor da obra de Varèse. Cowell estabelece que não se trata de como Varèse vê sua própria música, mas sim de um exame dos materiais musicais utilizados por Varèse sob o ponto de vista moderno. De forma oposta ao que, comumente, acontece ao repertório experimental, ele esclarece sobre sua abordagem: “Isto me interessa profundamente, mas eu já vi várias resenhas repreendendo sua música sem mostrar a razão motivadora ou enaltecendo-a sem dizer em que lugar a excelência se encontra” (9). Diferentemente da maioria dos analistas ao longo do século XX, Cowell já havia compreendido uma das maiores falhas ao se analisar obras experimentais:

É óbvio que uma análise pelas familiares regras da Harmonia, como ensinadas nos livros didáticos, não seria apenas injusta, mas, literalmente, impossível. Ao fazer sua música, Varèse não quebra as regras da harmonia ordinária; elas não são, de forma alguma, levadas em consideração, uma vez que elas não pertencem àquela diferente arte que é seu objetivo (9).

Cowell demonstra, em uma série de exemplos que estendem de *Octandres* a *Hyperprism*, que Varèse não possuía preocupação alguma com harmonia, mas sim, construía sua música partindo apenas de princípios de timbre e de duração, um modo de construção musical alheio ao da tradição europeia.

Uma chave para a compreensão da música de Varèse é o fato de que ele está mais interessado em encontrar uma nota que irá soar de uma determinada maneira em um determinado instrumento e irá “soar” na fábrica orquestral do que ele está com que posição essa nota ocupa dentro da harmonia. Deve-se considerar que, à parte da harmonia de notas, a qual, com Varèse, é de alguma maneira secundária, existe também, a todo momento, uma harmonia de qualidades sonoras, cada uma das quais é calculada para soar através da orquestra. (10)

Cowell demonstra em três compassos em *Octandres* que Varèse também abandona qualquer ideia de melodia e constrói uma passagem inteira com notas repetidas, ressaltando o aspecto rítmico e com um insólito grande número de dinâmicas para um trecho tão curto. Novamente, Varèse negava o princípio básico da música da tradição europeia, a supremacia da altura, e privilegiava, de forma estrutural, os outros parâmetros, timbre, ritmo e dinâmica. “Eu ouvi que Varèse expressa um grande desprezo por compositores que não indicam muitas marcações de expressão. ‘Eles não sabem como eles desejam que sua música soe’, ele diz” (12). Ele apresenta outro trecho do segundo movimento de *Octandres*, no qual temos um solo de flauta com notas repetidas, que seria “o completo oposto do que um Debussy faria”, por exemplo, no qual há apenas variação rítmica. Ainda, Cowell utiliza um trecho de ritmos cruzados em *Hyperprism*, três contra quatro com notas repetidas, e pontua que Varèse elimina qualquer possibilidade de entendimento harmônico ou melódico, justamente, para que o ouvinte pudesse focar exclusivamente nas relações rítmicas e timbrísticas. Ele explica que, como consequência disto, Varèse acabava construindo partituras com dezessete instrumentos de percussão e apenas oito instrumentos melódicos. “É, talvez, este desejo de focar apenas em harmonias de qualidade sonora – sem a distração das harmonias de alturas – ou em acordes de ritmos, que levaram Varèse a desenvolver sua ênfase nos instrumentos percussão (14). Cowell chega a comentar sobre tais acordes de timbre descritos pelos instrumentos de percussão usados. No trecho inicial de *Hyperprism*, no qual há trinta e duas variações rítmicas, ele apresenta um dos resultados da incompreensão de uma obra experimental ao tentarmos analisá-la sob parâmetros tradicionais: “Foi dito, por aqueles que percebem o mínimo de mudanças tonais, melódicas e harmônicas em sua música, que Varèse carece de invenção; todavia, indubitavelmente, pelo desenvolvimento de tantas figuras de ritmo diferentes, deve-se conceder uma grande fertilidade inventiva assim como, usualmente, é reconhecido no campo da altura” (16). Ele aborda as inovações métricas de Varèse em compassos compostos, e.g., $\frac{3}{4} + \frac{1}{2}$, $\frac{1}{4} + \frac{1}{2}$. E, sobre o uso de harmonias dissonantes por Varèse: “Introduzir uma Harmonia consonante removeria o sentido de implacabilidade, de dureza resiliente, e criar um elo fraco na corrente; a decepção seria tão grande que toda a composição poderia se deteriorar” (16-17). Por fim, Cowell deixa claro que o propósito era convencer o leitor de que a obra de Varese vale a pena ser analisada, desde que a abordagem fosse feita a partir de seus próprios princípios experimentais sem tentar forçá-la nos moldes analíticos da tradição. Neste sentido, este artigo é uma contracrítica analítica, mas, também, por se tratar do estabelecimento de Varèse como compositor experimental, e levando em consideração a compreensão do mesmo como americano naturalizado, e não francês, ele

também atua, de forma secundária, como um fortalecimento da ideia de um experimentalismo como produto genuíno americano.

Box 142. Folder 17. Carlos Chavez – Carlos Chávez. *Pro Musica Quarterly*. Vol. VII. N. 1. Pgs. (19-23). Junho, 1928.

Este artigo funciona como uma breve propaganda do Compositor Carlos Chávez, recém-chegado aos EUA. Entretanto, por faltar exemplos musicais, a narrativa de Cowell soa frequentemente vaga e repetitiva, perdendo credibilidade, ou acaba focada no histórico geral da prática contrapontística. Em suma, ele expõe que Chávez, compositor mexicano, não utilizava a música folclórica de seu país, embora fosse uma autoridade nela,

mas ele escrevia sua própria música, a ser julgada independente de nacionalidade. Isto, por si só, é incomum; como regra, os homens mais importantes vêm dos países maiores e aqueles que vêm de nações pequenas tentam capitalizar em cima do fato enfatizando sua nacionalidade e, com frequência, ganham acesso a círculos musicais desta maneira, na qual sua música sozinha não garantiria (19).

Cowell discorre sobre a técnica contrapontística de Chávez que havia alcançado a liberdade total em contraponto. Diferentemente da tradicional, que evitava dissonâncias e seguia certas regras de condução, e do contraponto dissonante, que evitava consonâncias, Chávez estaria no caminho do novo passo, descrito por Cowell, uma “polifonia emancipada de certas obrigatoriedades intervalares, pelo intento de uma inteira independência das partes” (21). Esse tipo de técnica, ao não dar muita consideração pros intervalos entre as vozes, poderia descartar a harmonia completamente,

e promover perambulações sem destino [...] Carlos Chávez resolveu o problema. Ele desenvolveu um método para escrita de música polifônica com frescor e virilidade, na qual há uma quase absoluta independência das partes, de forma que cada uma das vozes tenha uma própria e encantadora melodia, mas na qual, não obstante, há uma certa coordenação harmônica que previne serpenteios e unifica toda a fábrica da obra (21).

Chávez construía esse tipo de balanço ao estabelecer escalas individuais para cada uma das linhas antes de prosseguir com total liberdade na construção. Assim, a relação harmônica entre as escalas garantiria um balanço harmônico da peça e criaria princípios de contrastes de oposição na forma da peça: e.g., se a primeira parte é em staccato, a segunda é em legato, e assim por diante. Embora, sem exemplos musicais, seja difícil confirmar a efetividade descrita por Cowell, o que nos interessa é o seu discurso para apresentar tal método como uma alternativa diferente do método tradicional e do método atonal realizado pela vanguarda. Chávez assumiria uma posição exterior a esses dois universos em um caráter experimental, pelo discurso de Cowell. Embora ele não seja estadunidense, assim como Varèse, Cowell

agregava determinados compositores fora do eixo europeu de produção quando lhe era benéfico. Além disto, Chávez, ao lado de Cowell e Varèse eram os líderes da PAAC e este artigo também funciona como uma divulgação do nome de Chávez nos EUA.

Box 142. Folder. 18. Analysis of an Unfamiliar Modern Composer – Análise de um Compositor Moderno Desconhecido. *Singing and Playing*. Pgs. (26). Agosto, 1928.

O compositor desconhecido se trata de Nicolas Slonimsky. “Não há intervalos dissonantes nas composições de Slonimsky – incisividade e interesse são obtidos pelo uso simultâneo de tonalidades não relacionadas” (26). Este subtítulo entrega quase todo o conteúdo do artigo. Cowell apenas relata brevemente que, na contrapartida de toda a música já escrita, com exceção do verdadeiro primórdio da harmonia, toda a música possuía um balanço de consonância e dissonâncias, que eram preparadas e resolvidas, na música “consonante” e, agora no mundo moderno, apareciam sem preparo e sem resolução. O interesse da música de Slonimsky é que ela não possuía nenhuma dissonância em sua construção, nem ao menos um acorde de sétima menor. Dessa maneira, Slonimsky se distanciava da tradição e da vanguarda em busca de uma simplicidade máxima, despertando o provável interesse de Cowell. Ele cita uma peça na qual, para atingir isto, Slonimsky criou uma estrutura politonal e atonal, ao mesmo tempo, através de uma voz em C menor sobre um acompanhamento ao piano em que uma mão tocava apenas notas pretas e a outra tocava apenas notas brancas. Um dos pontos de destaque, para Cowell, é a notação utilizada por Slonimsky, quem escolhia escrever a voz em cor verde, a mão direita em vermelho e a mão esquerda em azul, dizendo que este esquema poderia ser de bastante valor e com um grande potencial para diferentes usos entre os compositores. Novamente, a atenção de Cowell é voltada para um compositor que, em sua concepção, não trabalhava nem de forma retrospectiva à tradição nem de forma progressiva em caráter de vanguarda, buscando alternativas exteriores à mesma.

Box 142. Folder 24 (art. 1). Conservative Music in Radical Russia – Música Conservadora na Rússia Radical. *The Carmelite/Carmel by the sea*, California: Vol. 11. N. 28. Pgs. (7). 21 de agosto, 1929. *The new Republic*. Pgs (339-341). 14 de agosto, 1929.

Cowell aborda a contradição da situação musical na Rússia Soviética. Enquanto as outras artes seguiam adiante, a música ia na direção contrária. “O teatro é mais experimental do que qualquer outro país hoje; a literatura é usada para popularizar os ideais comunistas” (7). A música caminhava em uma direção conservadora, na qual teóricos influenciavam o ensino da música da antiga Rússia e de outros países. “A ironia desta situação é que o gosto que está sendo instilado para música expressa os sentimentos burgueses do século dezenove – os mesmos estados de espírito censurados pelos soviéticos em todas as outras artes” (7). Mais contraditório ainda, para Cowell, é o fato de que, nos conservatórios

estaduais, a prática de maior liberdade em composição, e que os professores encorajavam seus alunos a compor, era à maneira moderna de Scriabin e Moussorgsky. O conservatório se encarregava de ensinar música contemporânea mais do que qualquer instituição de outros países e a maior parte da música moderna russa viria desses professores e estudantes. “Na maioria dos países, as escolas de música são fortalezas do conservadorismo e os professores previnem o progresso ao condenar as inovações como contrárias à lei musical ou precedentes” (7). O interesse de Cowell pela inversão do papel institucional na Rússia e sua descrição da academia tradicional como fortalezas do conservadorismo é essencial para entendermos o desprezo da prática experimental pelas instituições acadêmicas. Para Cowell, o resultado de tal situação na Rússia era que a música dos jovens compositores russos, raramente, ia além de um nível médio de modernidade e de dissonâncias e vários gênios musicais que, em outras situações, seriam compositores acabavam por trabalhar nos departamentos de Musicologia ou como inventores de novos instrumentos ou se direcionavam à prática da música popular. Cowell utiliza a situação na Rússia para denunciar o conservadorismo das instituições acadêmicas de música e a consequência devastadora para a aparição de novos músicos inovadores e experimentais.

Box 142. Folder 24 (art. 2). The Joys of Noise – As Alegrias do Ruído. *The New Republic*. Pgs. (287-288). 31 de julho, 1929.

Trata-se de um relato acerca das primeiras experiências com o ruído, por Cowell, e uma tentativa de defesa e definição do seu uso em música. Inicialmente, Cowell aborda a oposição axiomática entre música e ruído na história. O seu interesse no ruído se deu quando o mesmo pôde escutar a peça *Hyperprism*, de Varèse, a qual possui dezessete instrumentos de percussão e apenas quatro melódicos. “Eu fui intoxicado por uma composição dezessete vinte e um avos ruído, entretanto, o ruído não é um elemento musical!” (287). Cowell menciona que, mesmo tendo feito suas experiências com *clusters* e eufometria, harmonia de ritmos, nas quais o ruído desempenhava um papel importante, Stokowski provava, com a música de Varèse, que os ruídos o tomaram musicalmente, desmoralizando-o.

“Estando eu agora fora de correção, eu devo tentar demonstrar que os fazedores de ruído estão desenvolvendo um elemento da música pouco considerado, mas natural, e não lidando com um material extramusical” (287). Sua definição de ruído se dá em comparação à definição de tom.

Antes que o som possa ser dividido em melodia e harmonia, uma outra, e mais primária, divisão deve ser feita: uma divisão entre tom – ou som produzido através de vibrações periódicas – e ruído – ou som produzido por vibrações não-periódicas [...] o ruído permanece, um elemento muito usado, mas quase desconhecido, pouco desenvolvido além de seus usos primitivos, talvez, devendo a isto sua má fama” (287).

Cowell continua dizendo que, embora nós ignoremos a música oriental, a qual utiliza de um vasto número de instrumentos de percussão, nossa própria música estaria repleta de ruídos em sua composição. Toda sinfonia teria seus clímaxes marcados por instrumentos de percussão e as pontuações e dramatizações de ópera são sempre caracterizadas por címbalos ou caixas. Mesmo nossa música vocal encontraria ruídos misturados ao som a cada consoante que se constituem de vibrações irregulares. Assim como todo instrumento musical produz ruídos em seus ataques e fricções, mesmo um som produzido em laboratório poderia encontrar interferências em seu caminho até nosso ouvido. Da mesma forma, intensidades seriam parâmetros de ruído, pois, quanto mais alto o volume, maior seria a quantidade de ruídos naquele som. “Sob as melhores circunstâncias, os signos das emoções são despertados pelo ruído musical e acalmados pelo tom musical”. (287).

Uma vez que a ‘doença’ do ruído permeia toda a música, o único caminho esperançoso é considerar que o germe-ruído, como uma bactéria do queijo, é um bom micróbio, o qual pode proporcionar prazeres outrora escondidos do ouvinte, ao invés de produzir esquecimento musical. Embora ele exista em toda a música, o elemento-ruído tem sido para a música como o sexo é para a humanidade, essencial à sua existência, mas grosseiro de se mencionar, algo que deve ser encoberto pela ignorância e pelo silêncio. Consequentemente, o uso do ruído na música tem sido, amplamente, inconsciente e não discutido” (288).

Cowell termina com a previsão de que o ruído seria uma das novas coisas que a música utilizaria, criando uma nova química do som. Este artigo representa a apologia ao uso do ruído realizada por Cowell, elemento, que durante a primeira metade do século XX, ainda era restrito aos movimentos artísticos e compositores experimentais, até então, denominados pela referência do futurismo.

Box 142. Folder 25. Abstract Versus Programmatic Music – Música Abstrata Versus Música Programática. *The Carmelite, Carmel-By-The-Sea*. Vol. 11. N. 36. Pgs. (6-7). California: 16 de outubro, 1929.

Cowell argumenta que, ao longo da história, sempre houveram discussões entre a música programática e a música pura, autônoma, e que, hoje em dia, teríamos dividido esta questão entre dois grandes líderes da música moderna: o abstrato em Schoenberg e o programático em Stravinsky. No entanto, ele possuiria uma terceira opção, a qual ele considerava ainda mais moderna e não conectada com o “antigo”. “Esta é a verdadeiramente correlação moderna entre o puro e o programático – uma música cuja a própria música é o programa!” (7). Cowell apresenta breves considerações sobre o tema de maneira formalista. A música em si não expressaria sentimentos, mas os homens atribuiriam sempre sentimentos a determinados sons e, mesmo que houvessem sugestões de sentimentos em um som, ele sempre seria capaz de receber outra interpretação. Ele menciona que seria bem “estúpido” julgar uma peça pela sua efetividade em expressar ou não seu título, pois a música, como linguagem indeterminada, não seria capaz de descrever objetos, mas um título poderia estimular a atividade de uma certa emoção

que a música queira atingir, sendo assim, pessoas com dificuldade de atribuir sentimentos e corresponder ao estímulo sonoro musical teriam uma ajuda para se posicionar. Cowell revela seu interesse por trás dessa discussão: a sustentabilidade de suas peças independente do título programático que ele atribuiu a elas, tema recorrente em seus diálogos. As suas definições, assim como uma clara defesa à qualidade interna de suas próprias peças, a despeito do conteúdo programático das mesmas, são expressas nesse parágrafo:

Toda a música que sobreviveu, a qual possui título, também possui uma boa construção, elementos interessantes de melodia, harmonia, ritmo e todos os materiais necessários para uma perfeição abstrata. O título não alterou esta construção puramente musical, de forma que podemos dizer que música com título, se for digna de consideração, é tão abstrata e contém a mesma quantidade de pontos de interesse abstratos quanto a música que não tem título. Tal música pode sempre aparecer sem o título e se firmar pelos seus próprios méritos. Por outro lado, a música que não tem título, não importa o quão longe esteja do objetivo do criador o ato de induzir emoção, deve inevitavelmente estimular algum tipo de resposta por parte do ouvinte; é seguro dizer que alguém não irá se sentir da mesma maneira ao ouvi-la como irá em silêncio. E se o ouvinte sentiu o mesmo durante a música e o silêncio, seu interesse pela música não deverá ser grande; pois o interesse em si deve ser o resultado de algum estímulo. O compositor que tenta ser tão abstrato, a ponto de que a emoção não seja considerada em sua obra, difama seus próprios esforços, porque a emoção de algum tipo é produzida a torto e à direita e independente dele por qualquer estimulação sonora. E se a emoção é deixada desconsiderada pelo compositor, frequentemente, ela acaba por se tornar um interesse dúbio e não um válido corolário de sua perfeição abstrata. Do lado oposto, o compositor que escreve títulos deve entender que um bom título sozinho não irá salvar sua música, se a música não for bem construída o bastante para fazer jus ao título. Se o título sugere uma categoria exaltada de emoções e a música, através de uma mão-de-obra desleixada, não alcança tal eminência, o ouvinte será acometido por um grande desapontamento (7).

O mais interessante dessa teoria, que no fundo é uma defesa à qualidade pura e abstrata de suas próprias peças, as quais frequentemente eram reduzidas ao aspecto programático de seus títulos, em nossa perspectiva, é ver Cowell se colocando numa posição mais moderna, ultramoderna, que Schoenberg e Stravinsky, e sem conexão com o antigo, com a tradição. Cowell se estabelece na posição do experimental em oposição à vanguarda e ao neoclassicismo.

Entre os homens mais recentes, nós encontramos para cada purista fanático existe um expressionista fanático e seria muito difícil dizer que uma das escolas é mais moderna que a outra, uma vez que ambas são tão antigas [...] Existe um novo ponto de vista chegando à música com respeito a essa questão, entretanto, a qual eu sinto ser a concepção mais moderna (6).

Box 142. Folder 26 e Folder 27. Music – Música. *The American Annual*. Pgs. (536-539). 1930.

Cowell fez o resumo das atividades musicais do ano anterior, 1929. Ele descreve um ano sem grande importância – talvez pela grande depressão que já se anunciava e se consolidou ao final do ano? Ele menciona que nenhuma grande composição musical foi adicionada ao repertório nem houve inovação de novos materiais musicais e que seria difícil encontrar algo de relevância para a história da música naquele ano; os compositores apenas revisaram suas peças e algumas poucas obras apareceram na Europa. Cowell comentou sobre o avanço da importância do rádio na vida das pessoas e as consequências disto para o meio musical. Um grande número de pessoas havia deixado de enviar seus filhos para aulas de instrumento, pois eles não mais precisavam saber tocar um instrumento, uma vez que o rádio se encarregaria do trabalho de lhes proporcionar a escuta de música. Consequentemente, professores de música passaram a ter menos alunos e muitos tiveram que arrumar outros empregos. As famílias de classe média pararam de comprar pianos e outros instrumentos, preferindo comprar rádios para suas casas. As lojas de partitura também sofreram um grande impacto em consequência disto levando várias editoras à falência. Emissoras de Rádio compraram essas editoras, de forma que eles não mais precisassem pagar direitos autorais aos compositores, assim, compositores também entraram em crise financeira ao não mais receber parte dos direitos sobre suas peças. O ano possuiu menos concertos do que o normal. A qualidade das transmissões seria inferior às europeias, devido ao sistema americano que precisava focar no aspecto do apelo propagandístico de seus prospectos compradores, enquanto as rádios europeias, mantidas pelo governo, possuíam mais liberdade e critérios artísticos para a escolha do seu repertório. Cowell mencionou um grande número de fusão de orquestras, orquestras falindo, novas orquestras começando, grupos de câmara e editoras fechando. Há um destaque sobre a vinda de Schillinger para os EUA e sua “*Airphonic Suite*” para Thérémin. Também, há um breve relato sobre as aulas de Weisshaus na Califórnia e um concerto em que Glazunov regeu. O acontecimento mais importante do ano para ele foi a publicação da Sinfonia de Charles Ives, pela *New Music*, que explorou a questão rítmica de uma maneira que nenhuma sinfonia havia feito antes. Ele comenta sobre uma série de novos compositores Tchecos que estariam trabalhando com música vocal, mas incrementando o uso de ruídos através de “guinchos, gemidos, verborreias, uivos e lamúrias”, como Burian e Kurt Schwitters, quem compunha poemas para serem declamados com mudanças de altura na voz e respeitando formas musicais, como a sonata. Cowell expõe sua opinião crítica a Webern “Seu estilo é o verdadeiro extremo da atenuidade e alguns de seus efeitos sonorous são dificilmente audíveis, eles são bem remotos em qualidade” (538). No mais, ele reafirma “É improvável que 1929 nos mostre quaisquer produtos que tenham alguma posição duradoura na história da música” (539).

Esse artigo serve para mostrar a alta informação de Cowell acerca da atividade musical americana e mundial. Ainda, podemos ver como ele utiliza dois pontos chaves do artigo para enaltecer a obra experimental de Ives e depreciar a obra de vanguarda de Webern. Ainda, destacar a atividade de compositores experimentais e a imigração de compositores para os Estados Unidos como Schillinger e Weisshaus.

Box 142. Folder 29. Vocal Innovators of Central Europe – Inovadores Vocais da Europa Central. *Modern Music: A Quaterly Review*. Vol. VII. N. 2. Pgs. (34-38). Fevereiro-março, 1930.

Cowell dedica um artigo completo para os três compositores vocais da Europa Central que ele mencionou antes.

Pode ser que exista uma parcela de neoclassicismo na ideia de retornar à voz; mas este não é o propósito dos jovens compositores ao reviver o antigo estilo vocal. Eles estão encontrando novas formas de vocalização, às vezes, algo bastante estranho a qualquer coisa que um dia foi considerada canto, entretanto, sempre, estritamente, dentro da capacidade confortável da voz sem tensões indevidas (34).

E. F. Burian, o compositor tcheco, em busca de novos sons que pudessem suprir suas ideias de ruídos percussivos ao seu grupo, começou a implementar o uso da voz, uma vez que, através dela, ele poderia facilmente conseguir reproduzir ruídos com certas qualidades que seus instrumentos não poderiam. Devido ao sucesso e a comicidade adquirida através disto, ele passou a idealizar peças apenas para vozes. A música de Burian é polifônica, cada voz tem sua linha e, frequentemente, diferentes línguas são utilizadas sem o propósito de serem compreendidas ou acompanhadas; às vezes aparecem notas puras; às vezes um misto entre som e ruído; às vezes sons que são quase um puro ruído. “Comumente, essa música nos causa uma reação instantânea de uma forte risada e Burian não é nem um pouco inconsciente deste efeito; muito dele é deliberadamente calculado” (36). Hans Eisler, o holandês, trabalharia com a adaptação de harmonias dissonantes para grupos vocais. Segundo Cowell, as dissonâncias da música moderna haviam se confinado ao meio instrumental pela dificuldade de conciliá-las à voz. “Se elas fossem usadas em um coral, da mesma maneira que são usadas na música instrumental, o resultado seria incantável” (36). Além de ter encontrado uma maneira de adaptar essas harmonias à voz, Eisler incrementava o ritmo com “vívidos gritos e gemidos, bem sem altura, surpreendentemente corretos na inevitabilidade rítmica de suas posições” (37). Kurt Schwitters, de Hannover, começou a experimentar com composições nas quais as palavras deveriam ser faladas em voz alta. São palavras inventadas para corresponder à vocalização desejada ou letras do alfabeto faladas em diferentes cores e alturas – processo similar à poesia futurista. A isto, Schwitters acrescentaria formas musicais clássicas exageradas em sua exatidão. Schwitters usaria do suspiro aos gritos e “ele faz um parco, mas preciso, uso de chiados, balidos e ruídos incomuns” (37-38). No entanto, Cowell pontua que nenhum deles ainda havia descoberto uma solução para o problema da notação desses elementos. Dentre eles, Burian ainda estaria desenvolvendo sua técnica; Eisler ainda teria uma música tecnicamente crua e não fazia questão de melhorar; Schwitters havia desenvolvido seu estilo atingindo uma “estranha perfeição de forma e técnica” (38).

Obviamente, o interesse de Cowell nesses três compositores periféricos, e a sua divulgação dos mesmos, está conectada ao caráter experimental que a obra deles representa, naquele primeiro momento, a criação de obras divergentes e independentes dos materiais e progresso natural da tradição europeia.

Box 142. Folder 33. Batons are scepters – Batutas são cetros. *The New Freeman*. Vol. 1. N. 16. Pgs. (374-376). 2 de julho, 1930.

Cowell escreve um artigo completo para o problema, mencionado anteriormente em *Three Native Composers*, dos regentes estrangeiros atuando nos Estados Unidos e suas escolhas de repertório. Cowell abre dizendo que seu texto não é uma invectiva contra os regentes, no entanto, o título e o conteúdo do artigo são bastante invectivos, não só aos regentes, mas como a toda instituição da orquestra. De fato, ele menciona que não é um ataque à pessoa do regente, mas sim a certos poderes que o mesmo não deveria ter. “Minha invectiva, então, não é contra o regente, que é ambos, útil e ornamental, mas contra certos poderes que, no presente, se estendem além do âmbito do qual ele teria, ou não, o conhecimento e julgamento necessário para tomar decisões” (374). Cowell defende que a maioria dos regentes não têm grande conhecimento sobre composição musical e apenas conhecem certos aspectos necessários para a equalização de uma orquestra. “Bons regentes têm o treinamento suficiente para fazer isto; mas, além de um ponto bastante elementar em forma musical, seu trabalho não é com a criação de elementos musicais, mas com a boa interpretação deles” (374). Cowell vê o regente apenas como um super-intérprete, cujo instrumento é um grupo de outros intérpretes. Ele também menciona que o regente é uma figura mais necessária aos ensaios do que ao próprio concerto em si e que isto poderia ser provado com o funcionamento da *Conductorless Orchestra* de Nova Iorque. Ainda, que um grande regente não conseguiria bons resultados, caso tivesse um corpo de músicos inexperientes, e que um grupo de músicos experientes tocariam bem mesmo sem um bom regente. “Eu vi isto ser demonstrado! O que os regentes das grandes organizações realmente fazem é sugerir aos homens uma interpretação significativa e unificada no ensaio e, na interpretação, os inspirar a fazerem o seu melhor” (374). Essa breve introdução descreve a concepção de Cowell sobre o real papel de um regente. Ele também problematiza o papel de diretor de orquestra desempenhado pelo regente, o qual justifica o título de batutas serem cetros. “O regente é comumente um monarca benevolente que tenta, de acordo com o seu melhor julgamento, mostrar favor aos compositores e intérpretes mais talentosos. Todavia, ele é um monarca e, na opinião do público musical, o juiz final da validade da nova música ou dos novos intérpretes” (374). Assim, o cetro irregular seria o poder do regente de decidir quem seriam os grandes compositores ou intérpretes reconhecidos pelo público, a pessoa quem decide o repertório. “Nenhum compositor é seriamente considerado a não ser que algum regente muito conhecido interprete sua música” (374). Segundo Cowell, o problema se desenvolve, pois a maioria dos regentes não escolhiam peças baseadas em sua qualidade, mas sim na capacidade que elas teriam de proporcioná-lo uma demonstração de suas habilidades com a batuta. “Por

outro lado, novas partituras de real grandeza podem não oferecer nenhuma possibilidade interessante para os poderes dramáticos do regente. 'Tais composições são raramente ouvidas; e elas existem' (375). Desta forma, grandes obras, como as Sinfonias de Ives ou de Ruggles, teriam sido apresentadas apenas por pequenas sociedades independentes que teriam compositores em sua diretoria, mas que, ainda assim, seriam muito pobres para conseguir realizar grandes concertos e determinadas obras. "Então, as melhores obras sinfônicas americanas que eu já examinei nunca foram interpretadas em lugar nenhum. Elas são construídas com vista à excelência em vez de popularidade ou oportunidade para uma regência dramática" (375).

Cowell passa a questionar e criticar o itinerário orquestral dos EUA e, ao contrário de seu aviso inicial, passa a mencionar um regente específico. Toscanini teria levado a filarmônica de Nova York, composta de músicos europeus, para tocar na Europa e isto teria servido apenas para confirmar as suspeitas europeias de que a América não teria compositores, já que eles não tocaram nenhuma obra americana. Ele cita que, quando regentes franceses vinham aos EUA, eles tocavam música francesa, ou que, quando Toscanini foi com a *La Scala* à Hungria, eles tocaram música italiana e música húngara. É uma prática comum tocar obras do país de onde você vinha e do qual você visitava. "Os europeus já possuem uma crença enraizada de que os americanos não conseguem compor e esta crença será reforçada por Toscanini ter levado uma orquestra americana à Europa sem ter tocado obras americanas" (375). Cowell apresenta uma lista dos regentes de quase toda grande orquestra americana, pontuando a nacionalidade europeia de cada um, e demonstrando ser um problema epidêmico nos EUA. "Eles não sentem nenhuma obrigação de interpretar composições americanas" (375). Cowell fornece dois dados: o primeiro de Daniel Gregory Mason, quem listou que, nos últimos dois anos [1928-30], apenas 2% do repertório realizado pertencia a compositores americanos, e James Dunn que, sobre a última temporada [1929-30], 2,6% do repertório havia sido de americanos. O que piorava a situação era que "esta porcentagem inclui estrangeiros naturalizados, cujo trabalho é em estilo europeu, como Ernst Bloch; e americanos nativos, cujo estilo é considerado influenciado pelos padrões europeus, como Sowerby e Carpenter" (375). Ou seja, Cowell estava extremamente preocupado com o fato de que nenhuma música de caráter experimental, diferente da tradição europeia, era tocada. Isto era um fato, uma vez que os regentes europeus preferiam realizar algo com o qual já eram familiarizados. Quando não era este repertório, os regentes acabavam por escolher peças jazzísticas, consequentemente, explicando o sucesso de Copland e Gershwin, mas como Cowell já mencionara em outros artigos, ele não considerava o jazz uma música americana e a própria idealização do jazz como música americana havia sido um ideário construído e importado da Europa. Cowell também endereça a valorização salarial dos regentes, os quais ganhavam até 70 mil dólares (1930) por ano [2021 = \$1.168.631,14]. Enquanto compositores, além de não ganharem nada, tinham que pagar 200 dólares [2021 = \$3.338,95] para enviar suas partes para as orquestras. Logo, Cowell começa a questionar a própria estrutura das orquestras. Mesmo as orquestras que tinham uma diretoria, acabavam por acatar a palavra do regente. A diretoria seria desnecessária, ou

por só acatarem as sugestões do regente ou por não ousar escolher algo que pudesse desagradar o regente. Tais diretorias ainda seriam compostas por membros desqualificados para o trabalho, geralmente, críticos e grandes doadores. Cowell menciona que as únicas orquestras que chegavam a tocar música americana eram as regidas por Howard Hanson e Henry Hadley, ambos compositores e regentes, que, embora conservadores, apenas por serem compositores e americanos, já dedicavam mais esforço para realizar obras nativas. As obras mais radicais teriam sido apresentadas apenas pela *Conductorless Orchestra* que, sem a figura do regente, tinha seu repertório decidido por uma diretoria de compositores e músicos da orquestra, possuindo uma política de incluir ao menos uma obra americana moderna a cada concerto. Cowell sugere que uma solução possível seria toda orquestra adotar a criação de uma diretoria composta não de críticos ou doadores, mas sim de compositores, encarregados de avaliar toda nova obra recebida e julgar seu valor. Colocando o regente como um presidente e a diretoria como um congresso, com o poder de vetar qualquer decisão presidencial.

Esse artigo é bastante relevante, pois vemos Cowell defender o repertório americano, mas não apenas o americano, e sim aquele que não seguia os princípios composicionais europeus, o americano experimental. Sua crítica à estrutura orquestral é de grande relevância para o estabelecimento de um terreno possível para a prática experimental posteriormente. Cowell tinha ciência de todas as maiores orquestras americanas e seus respectivos regentes e atuações. O ataque dele ao conservadorismo da tradição da instituição da orquestra sob a figura do regente, como um monarca conservador e ditatorial que barra toda e qualquer forma de arte que venha a divergir da tradição europeia e a sua denúncia à dominação europeia das instituições orquestrais nos EUA, compostas de músicos e regentes europeus, que impedia qualquer progresso de um ambiente musical independente é um exemplo de experimentalismo em artigo.

Box 142. Folder 36. The New Music Society – A *New Music Society*. San Francisco Argonaut.
Pgs. (6). 18 de outubro, 1930.

Um pequeno artigo de jornal contendo uma revisão crítica de um dos concertos realizados pela *New Music Society*. Cowell menciona que o concerto se baseou no “novo mundo de surpresas do tom” e parabeniza o trabalho árduo de ensaio dos intérpretes para realizar as obras. O maestro convidado foi Pedro Sanjuan, regente da orquestra de Havana, que regeu, segundo Cowell com excelente maestria e conhecimento da linguagem moderna, diferente dos outros regentes convidados nos Estados unidos. O concerto teve *Pierrot Lunaire* de Schoenberg como abertura, peça a qual Cowell cita como “O trabalho em si é um dos mais importantes escritos neste século e, provavelmente, não há nenhuma peça de câmara escrita por qualquer um hoje que não tenha sido influenciada por ela” (6). *Sonorities* de Wallinford Riegger, com seus mecanismos de criar complexas entidades harmônicas e atribuir o status de dominante ou tônica para cada uma delas, de acordo com cada peça, em seu atonalismo funcional. *Portals* de Carl Ruggles, a

qual Cowell descreve como: “Ela é original, não baseada em nenhuma imitação de um esquema europeu” (6). *Ritmicas* de Amadeo Roldán, compositor Cubano com profundo interesse rítmico. Por fim, uma peça de Pedro Sanjuan, o regente, quem Cowell menciona como tendo criado uma verdadeira música espanhola, sem a influência francesa. “Eu tenho a crença decidida de que ele é o primeiro compositor espanhol que já criou um verdadeiro estilo espanhol, baseado na boa tradição espanhola (uma versão moderna, é claro) e não sob o domínio do estilo francês, o qual tem influenciado muito de Falla e outros grandes espanhóis” (6). Novamente, vemos a posição de destaque que Cowell dá à música que fuja dos padrões da tradição europeia, a música experimental.

Box 143. Folder 4. Music of and for the records – Música das e para as gravações. *Modern Music: A Quaterly Review*. Vol. VIII. N. 3. Pgs. (32-34). Março-abril, 1931.

O artigo pretende responder duas perguntas: O que a gravação fez para a música moderna? É possível se escrever uma música especial para gravações?

De acordo com Cowell, o mundo das gravações não cobria a música moderna de forma adequada, as gravadoras eram regidas por companhias comerciais com o objetivo de lucro financeiro produzindo música barata e vendável. Sobre as poucas gravações de música clássica, ele critica que as pessoas estão mais interessadas em quem está tocando do que o quê está sendo tocado, uma glamurização do intérprete. Nenhuma dessas empresas teria se empenhado em criar uma livraria de gravações com as mais importantes obras musicais. “A gravação da música moderna acabou de começar. Não existe uma tentativa em cobrir este campo, mas quando uma obra moderna se torna popular o suficiente para garantir que sua gravação será paga por si mesma, ela está apta para ser encontrada em algumas das listas” (32). Ou seja, apenas poucas obras haviam sido gravadas, como a Sagração da Primavera, e, mesmo de compositores reconhecidos, como Schoenberg, apenas a sua *Verklarte Nacht*, a qual já estaria esgotada. “Frequentemente, quando compositores bem conhecidos são incluídos, apenas suas obras antigas e não representativas são encontradas” (33). Cowell começa a discorrer sobre músicas possíveis apenas pela gravação. Sua primeira citação é de Respighi, quem havia utilizado sons de pássaros cantando em uma de suas peças orquestrais. Ele discorre que a gravação nos proporciona diferentes timbres, uma vez que o som de um violino seria diferente do som de um violino gravado e que várias diferenças timbrísticas poderiam ser alcançadas pelo diferente posicionamento do microfone. “Muitas variações de timbre podem ser artificialmente produzidas ao se colocar o microfone em diferentes locais durante a gravação” (33). Cowell cita Nicolai Lopatnikoff como alguém que já experimentava com gravações utilizando orquestras mecânicas, órgãos, violinos e pianos, fazendo o mecanismo necessário para a composição. “Ele tem passagens para pianolas que são impossivelmente rápidas e combinações práticas para as mãos de músicos, não importa quantos estivessem presente na interpretação. Lopatnikoff também planeja fazer gravações fonográficas de vários ruídos fabris e urbanos, sincronizando e amplificando-os como um plano

de fundo percussivo para música escrita para gravações de piano” (34). Um desenvolvimento dos experimentos futuristas, breve início do pensamento de música concreta e experimentos com música impossível, como os de Nancarrow.

Para Cowell, o uso mais imediato para sua música seria a possibilidade de compor polirritmias em uma pianola, uma vez que os músicos as consideravam praticamente impossíveis de se tocar com perfeição.

Uma excelente linha de desenvolvimento possível, a qual, até onde eu sei, ainda não foi tentada, seria trabalhar com ritmos sutis. Escutar uma harmonia de vários ritmos diferentes tocados juntos é fascinante e proporciona um prazer de curiosidade estética impossível de se obter por qualquer outra fonte. Tais ritmos são tocados pelos primitivos há tempos, mas nossos músicos os acham quase, se não de todo, impossíveis de se tocar bem (34).

Essa ideia de Cowell será futuramente desenvolvida por Conlon Nancarrow. O interesse de Cowell por músicas feitas exclusivamente para a gravação também representam grande parte do conhecimento e interesse que ele transmitiu a John Cage poucos anos depois desse artigo.

Box 143. Folder 10. Creation and Imitation – Criação e Imitação. *The Fortnightly*. Vol.1 N. 6. Pgs. (5-6). 20 de novembro, 1931.

Apesar de conter apenas duas páginas, este é um artigo bastante complexo. Ele começa denunciando compositores que utilizam “materiais desgastados” sob a falácia de que sentem daquela forma e, portanto, se expressam daquela forma. “Esses homens não estão realmente expressando o que eles mesmos sentem, mas uma sombra fraca do que outro alguém sentiu um dia” (5). Suas obras não teriam durabilidade de significância, pois seu estilo não se distinguia de outras centenas de estilos. Isto também não significaria que toda inovação teria importância contínua, mas que, tudo que viesse a adquirir uma durável importância ou lugar histórico, estaria no meio das inovações e daqueles que fossem considerados sem valor em uma primeira escuta.

Essa música especulativa do futuro não seria produzida pelas organizações convencionais. Porém,

Sociedades como a *New Music Society* da Califórnia são essenciais para a sua produção e para espalhar a informação sobre ela. A *New Music Society* é a única organização independente para a produção de música contemporânea neste país, fora de Nova Iorque e de Cleveland. Os fundadores da sociedade, dos quais eu sou um, sentem que a atividade musical mais importante é a criação. Nós sentimos que tudo que há a se dizer não foi dito em composição musical, mas por outro lado, há uma grande quantidade de nova beleza a ser encontrada na expressão de cada fase da vida e atividade contemporânea, a extraordinária satisfação na descoberta de materiais musicais novos e em encontrar seus usos na expressão musical através da construção de novas estruturas musicais. Nós não concebemos a nova música como rival da velha [...] O

melhor da nova música segue os velhos mestres de maneira próxima, não em carne, mas em espírito. Os maiores velhos mestres, como Bach, Beethoven, Schubert, Wagner etc., eram inovadores; eles eram poderosas personalidades que esculpiram um novo idioma musical para si mesmos. Eles criaram suas obras a partir de seu novo estilo concebido ou, se eles pegaram materiais velhos, eles os alteraram através de seus próprios pontos de vista que os materiais tomaram uma forma nova e inconfundível (5).

Para Cowell, a ideia de criação individual e alheia à tradição não deveria significar um desprezo à tradição. Em um malabarismo discursivo, ele tenta justificar uma prática totalmente alheia à tradição, como a experimental, através da própria tradição como sendo diferente apenas em seus materiais (carne), mas mantendo o espírito de inovação dos velhos mestres, além de destacar o papel da *New Music Society* nisto. De uma forma, Cowell tenta criar uma postura mais amena e menos combativa para propagar a música experimental. “Portanto, a única possibilidade de criar alguma coisa de valor duradouro é criar em um novo idioma, um que expresse o dia de hoje assim como eles fizeram em seus próprios tempos” (5). A *New Music* seria a única revista no mundo do seu gênero:

Ela possui na *New Music* a única editora na América, ou do mundo, que se especializa em publicar composições americanas de um alto tipo: uma editora a qual publicou mais música americana de originalidade que todas as editoras da América juntas. Durante os últimos anos, a *New Music* tem sido a única editora da música da maioria dos compositores americanos que podem ser considerados como tendo um possível valor permanente em seus experimentos em composição. Eles são Charles Ives, Carl Ruggles, Carlos Chávez, Ruth Crawford, Adolph Weiss, John Becker, Colin Mcphee, Wallingford Riegger, etc. A parte disto, a *New Music* publicou obras de homens como Aaron Copland, Nicolas Slonimsky, Anton Webern, George Antheil, Henry Brant, Leo Ornstein, Dane Rudhyar e Imre Weishaus, os quais são raramente publicados em outros lugares e que estão entre os mais distintos modernistas (6).

Cowell estabelece um valor e aponta quais compositores ele acreditava que representavam a música americana e teriam importância histórica, dentre eles, com exceção de Weiss e, em partes, Riegger, todos carregariam a égide da música experimental.

Por fim, temos uma poderosa informação de Cowell ao comparar a *New Music* com as organizações europeias, em relação aos concertos de música moderna.

O resultado dos concertos das organizações musicais europeias e orientais tem sido familiarizar os músicos e o público amante da música com as obras modernas a tal ponto que as obras de maior importância, as quais eles introduziram, estão agora no repertório das maiores orquestras e intérpretes padrões. As obras que, através de repetidas audições, se provaram em um decaimento do interesse, naturalmente, foram retiradas. A *New Music* irá, sem dúvidas, ter o mesmo efeito em São Francisco, quando ela estiver estabilizada por tempo o bastante para ter familiarizado o público local com a corajosa música experimental (6).

Aqui, encontramos pela primeira vez a menção do termo música experimental como representativo de uma espécie particular de inovação, uma inovação americana e em oposição à inovação moderna da vanguarda. Mais importante do que isto, vemos Cowell estabelecer o compromisso da *New Music* com este formato, o da música experimental.

Box 143. Folder 11. Why Modern Music – Porquê Música Moderna. *Women's city Club Magazine*. Vol. V. N. 11. Pgs. (16-17). Dezembro, 1931.

Neste artigo, Cowell se resume a responder perguntas frequentes em relação à música moderna geral. Tanto a natureza deste artigo, ao responder perguntas básicas, quanto a natureza da revista, coincidem com a ventura de Cowell em publicar para o público leigo e convencê-los, com o intuito de diminuir o estranhamento da música moderna através da informação e formar um público. Ele aponta como um dos principais fatores para a existência dessas perguntas a falta de familiaridade do público com a música moderna, em virtude da raridade de concertos do gênero. “A música moderna é raramente interpretada; e, quando é interpretada, talvez, vários percam o concerto. Na melhor das hipóteses, é apenas uma audição e são essenciais várias audições repetidas para um aproveitamento realmente emocional da música” (16).

A primeira pergunta é: “Por que compor música moderna e não se contentar com os materiais antigos que já provaram seu valor?” Cowell argumenta que os velhos mestres usaram esses materiais tão bem que seria estupidez tentar emular eles, pois nenhum compositor atual seria melhor que Bach ou Beethoven no jogo que eles criaram, no campo de atuação que eles inventaram. Ele seria egocêntrico ao ponto de achar que pode melhorá-los ou se contentaria em ser uma fraca imitação da glória passada.

A segunda é: “o compositor moderno rejeita ou não os clássicos?” Cowell responde de forma similar. O compositor tem tanta admiração pelo passado e pelo trabalho dos velhos mestres que ele sente que a sua única chance é tentar criar algo novo. “O compositor moderno, eu descobri por experiência com vários, comumente, tem uma admiração colossal pelos maiores mestres antigos, tanto que ele sente que a sua única chance, ao escrever música, é criar um estilo diferente do deles – virtualmente, criar uma nova arte porque eles disseram tudo de melhor que poderia ser dito nas velhas formas” (16). Para Cowell, se alguém realmente admira os velhos mestres, ele tentará criar seu próprio estilo.

A terceira pergunta é: “por que a música moderna tem tantas dissonâncias?” Cowell simplesmente responde que toda consonância atual um dia foi dissonância, assim como ele explicou em seu primeiro artigo sobre o desenvolvimento da harmonia.

A quarta pergunta é: “por que a música moderna não tem melodia?”. Para esta, Cowell responde que a música moderna tem tanta melodia quanto qualquer música de outras épocas, o problema seria que, “quando uma melodia moderna é ouvida pela primeira vez, seu caráter, com frequência, não é

apreendido pelo ouvinte, quem pensa que ela é caótica” (17). O que faltaria ao público seria apenas familiaridade com esse tipo de música.

A quinta pergunta é: “há regras para se compor música moderna ou é algo anárquico?” Cowell responde que “a maioria dos modernistas que eu conheço desenvolveram para si mesmos um conjunto de regras de procedimento nas quais eles acreditam e as quais eles seguem eles mesmos conscientemente, mas não tentariam impor a mesma sobre outros compositores” (17). Ele menciona que as regras seriam, quase sempre, baseadas nas regras antigas, mas com a diferença de estarem sendo aplicadas em novos materiais.

A última pergunta é “qual o significado da música moderna e o que ela expressa?” Cowell responde:

Se alguém pudesse dizer, em palavras, exatamente o que a música significa, então não teria razão para a música! [...] O novato a ela não entende sua linguagem e, conseqüentemente, ela parece sem sentido para ele no começo. Mas a música moderna *tem* algo bem definido a dizer e, quando o ouvinte é familiarizado com a linguagem, ele entende e se emociona [...] Ela expressa nossa vida hoje. Voltar para a música clássica representa um subterfúgio das austeras realidades dessa era e nos coloca, emocionalmente, em uma página antiga da história. Mas é também bem saudável ter uma apreciação emocionalmente completa das possibilidades de beleza e do poder movente e amplo da vida contemporânea (17).

Este artigo é uma propaganda à música moderna como um todo. Cowell não cita compositores ou correntes composicionais. Por um lado, esse artigo promove um ambiente para toda música moderna, não apenas a experimental, mas, por outro lado, também a experimental.

Box 143. Folder 24. How relate music and dance? – Como relacionar música e dança? *Dance Observer*. Vol. 1. N. 5. Pgs. (52-53). Junho-julho, 1934.

São os primeiros inquéritos de Cowell acerca de uma possibilidade interartística entre a música e a dança. A questão surge da constante briga entre qual arte manteria a prioridade estética quando da junção das mesmas. Cowell, se baseando nos povos primitivos, dentre os quais, a música e o estabelecimento de um ritmo e muitas das vezes o canto seriam anteriores a dança e, de fato, os motores da dança viriam como uma resposta aos impulsos rítmicos produzidos pela música. “Pois, em todas as cerimônias, a percussão começa batendo primeiro. Os bailarinos começam após a atmosfera ter sido sobrecarregada com impulsos rítmicos pela bateria e, com frequência, também após o canto ter começado” (52). Cowell oferece alguns exemplos da música de tribos da África Central e da música chinesa.

Ele faz uma comparação com o regente de uma orquestra, para tentar exemplificar que não seria uma posição de submissão do bailarino. Uma orquestra não seria acusada de tocar os gestos do regente,

ela estaria tocando Beethoven, o regente é apenas um guia rítmico e dinâmico. Cowell sugere algumas das alternativas possíveis. Uma seria a de seguir e demonstrar através da dança toda a estrutura da música, “mas ainda reteve a dificuldade infeliz de que a dança era um parasita da forma musical e que era a música que estava sendo dançada, não a dança!” (52). O balé russo teria criado trechos musicais de oito compassos que, apesar de trazerem a atenção toda para a dança, a música se tornava completamente desinteressante.

Quando os dois aspectos são devidamente bem desenvolvidos também geraria um problema. Por exemplo, a bailarina Isadora Duncan que teria construído balés em cima de grandes obras da música instrumental. “A música era tão interessante que ela tendia a distrair o ouvinte da dança” (52). Ou na Sagração da Primavera, “A música de Stravinsky, escrita para o *Ballet Russe*, é tão interessante e detalhada. Se alguém assiste a dança, ela perde valores musicais interessantes. Se alguém escuta a música, a dança não é devidamente apreciada” (52).

Outra alternativa seria a eliminação da música: “todavia, enquanto um certo número de tais composições para dança seja possível, a tendência geral é que elas aparentem secas. O som é uma parte primária da cerimônia da dança em todo o mundo” (52). A alternativa final de Cowell foi realizar uma criação conjunta entre música e dança, onde cada uma das artes alternasse pontos de protagonismo e de coadjuvância ao longo da peça.

Martha Graham e eu fizemos um novo experimento estabelecendo uma relação contrapontística entre altos pontos de interesse. Nós trabalhamos todos os detalhes juntos, finalizando com uma composição completa de dança e música, na qual a música se eleva a pontos de interesse quando a dança é quiescente e, então, a música esmorece em interesse enquanto a dança se eleva. Desta maneira, nenhuma das artes confiaram na outra e nem foram uma serva da outra, mas foi dada a cada uma um momento para brilhar e segurar a atenção do público (53).

Essa relação com outras artes e o retorno da discussão com o fim de buscar uma igualdade simultânea e não servência se perpetuará no interesse da música experimental. Estas são as primeiras pontuações de Cowell sobre essa relação de várias outras que virão e que influenciarão o pensamento interarte de John Cage que já mantinha contato com Cowell neste momento.

Box 143. Folder 26. Kept Music – Música Mantida [fig. Música Encoleirada]. *Panorama: a monthly survey of people and ideas*. Ano. 2. N. 15. Pgs. (6). Dezembro, 1934.

Antes de abordar o artigo, a apresentação do editor da revista é importante e comprovadora da atividade que viemos destacando de Cowell:

Sr. Cowell, um ardente propagandista da música mais nova, é um dos principais musicólogos do mundo. Bastante viajado [...] Um pianista habilidoso [...] Ele é o editor da *New Music*, uma trimestral devotada às partituras modernistas. Ele escreveu uma vigorosa monografia sobre os Novos Recursos Musicais. Ele inventou, para a sua música nova, símbolos novos. Ele palestra, escreve, concerta, compõe. Ele é o inventor dos *tone clusters* [...] Sr. Cowell, entre várias outras coisas, é uma autoridade em música folclórica. Como crítico, ele é polido, mas firme (6).

Seu caráter propagandista da nova música e as várias formas com que o mesmo realizava esta propaganda e a criação de um ambiente hábil para a música experimental através da publicação de artigos, livros, edição de partituras, gravação, composição, palestras, concertos e críticas musicais.

Neste artigo, Cowell conta uma história fictícia para exemplificar o problema do financiamento de compositores pela alta sociedade e o impacto disso na produção musical. A palavra *Kept* aqui pode significar literalmente mantido, no sentido de música a qual é mantida ou financiada por alguém, no entanto, historicamente, o termo *kept* era comumente associado a mulheres que ganhavam suporte financeiro em troca de favores sexuais, o que hodiernamente se conhece como *sugar baby*. Como, obviamente, compositores não realizavam favores sexuais, ao menos a princípio, Cowell os aponta como domesticados, animais de estimação, chamando esses compositores de “*pets*”. “Talvez o título “*kept music*” seja enganador. Ele deve ser. Afinal, para que servem os títulos, senão para capturar o interesse dos potencialmente entediados e forçá-los a ler algo que eles não estão interessados? Algo que eles não leriam se o título entregasse a verdadeira natureza do tema” (6).

O que Cowell chama de música domesticada é a música feita para agradar os gostos da alta sociedade, à qual o compositor se vê atrelado e obrigado a corresponder devido à sua coleira de financiamento pecuniário. Inicialmente, uma mulher da alta sociedade se interessaria por um compositor: “Frequentemente, entretanto, ela está interessada apenas até o ponto em que ele escreve o tipo de música que é socialmente aceito. O estilo socialmente aceito é um estilo muito definido, com limitações surpreendentemente estreitas. Compositores que são mantidos pelas pessoas de sociedade devem cultivar este estilo” (6). Um compositor, quem teria acabado de realizar seu treinamento musical, seria escolhido por uma mulher da alta sociedade que, em seguida, se encarregaria de apresentá-lo a outra mulher de classe menor para realizar o seu treinamento inicial. Esta mulher apenas pede para que o compositor venha tocar música para ela e ela rapidamente manifesta sua predileção por certas peças ou passagens de peças que correspondam mais ao estilo social. Enquanto isso, o compositor: “Ele não percebe que seus humores em relação à sua música o influenciam. Ele está ganhando pão e manteiga de Gladys. Ele deve escrever para servir o estado de espírito dela. Se ele percebe isto, ele provavelmente tenta evitar a influência. Mas se Gladys for esperta, a ideia nunca lhe ocorrerá” (6). Após a música do compositor se tornar aceitável dentro do estilo da alta sociedade, essa mulher o apresentaria a orquestras e intérpretes, dos quais ela faria parte da diretoria como financiadora, e, após os concertos, se a resposta do público fosse favorável: “Se ele tiver sucesso, ele se torna o compositor de estimação de Gladys e é mantido por

ela. Ela o exhibe para os amigos; ele toca para ela. Ela obtém novas apresentações de sua música. Talvez ele se torne bastante famoso. Se isto acontece, há um outro estágio de desenvolvimento” (6). Este próximo passo é o retorno da primeira mulher da alta sociedade que manifesta seu interesse de também investir no compositor. Ela, então, o apresenta a um regente famoso, e inacessível para a segunda mulher, e o coloca como protegido sob a parceria deste grande regente. “Neste ponto, sua música deve, é claro, ser completamente segura para à sociedade” (6). Sobre o compositor:

É sutil; o compositor não sabe que seu estilo está sendo alterado. Ele é muito egocêntrico – ele se expande sob elogios. Seria desumano para ele não expandir os elementos do seu estilo que mais são elogiados. E, é claro, o elemento econômico é muito forte. Nenhum compositor de tipos sérios de música pode viver apenas com os direitos autorais e com as taxas de concerto (6).

Cowell apresenta uma explicação do que seria esse estilo de música da alta sociedade:

Ele deve ser tecnicamente bem escrito com um estilo polido e fácil, com destreza ao manejar timbres e um verdadeiro conhecimento das sutilezas de nuance. Ele não deve ser muito antiquado, mas voluptuoso e romântico – pós-wagneriano, com pitadas de Debussy e Stravinsky para dar sabor. Ele deve ser ligeiramente exótico, deve ser emocional e flutuar delicadamente através dos centros sexuais, despertando emoções sexuais de maneira prazerosa, mas não de um jeito impróprio. Ele deve criar um ânimo ligeiramente entorpecido – lançar um feitiço. Ele não deve ser intelectual nem induzir o pensamento. Ele não deve incitar sentimentos radicais. Ele deve ser apenas moderno o bastante para poder ser chamado de assustadoramente original, mas não deve ter nenhuma qualidade moderna experimental – o “modernismo” deve ser apenas uma sugestão e retirado dos modelos conhecidos supramencionados – Stravinsky ou Debussy. Ele deve ser um estilo que agrada àqueles que gostam de Wagner, Tchaikowsky, Grieg, Humperdinck, Puccini e Debussy (6).

Cowell ainda menciona outras possíveis formas de domesticação de músicos, como a *Broadway*, as empresas fonográficas e os grandes regentes, mas ele não elabora sobre essas dizendo que a mais proeminente e de sucesso, em moldar o estilo da música contemporânea, seria a figura da mulher da alta sociedade. Neste artigo, Cowell maravilhosamente faz uma psicologia reversa em sua propaganda em sua primeira contracrítica de formato humorístico. Ao denunciar o sistema, o itinerário do compositor arrivista e os modelos de domínio e manutenção aplicados pela alta sociedade conservadora, ele demonstra e associa o compositor que se sujeita a esse sistema ao status de um animal de estimação e ao de prostituição musical. Cowell não diretamente advoga em favor da composição experimental e nova, mas faz com que a composição conservadora, neoclássica e imitativa adquira um caráter pejorativo e repugnante ao ser associada com a prostituição, além de gerar um aspecto de trivialidade e insignificância ao ser comparada com a domesticação.

Box 143. Folder 27. Music – Música. *American Annual*. Pgs. (473-476). 1935.

Resumo musical do ano de 1934.

Peças de Varèse citadas: “*Metal*” para orquestra em 1933 (anual de 1934:392). *Equitable*, em 1934: “Esta obra não agradou muito. Ela é bombástica, com uma fúria pura e volume como um objetivo em vez de quaisquer elementos costumeiros da música, como melodia, ritmo ou harmonia” (473). Estreada no *Town Hall*, em Nova Iorque pela PAAC. Cowell se confundiu com o nome. Trata-se de *Ecuatorial*.

Cowell não aponta nenhuma tendência definida em 1934. Como era esperado, das inúmeras pequenas orquestras criadas, apenas um décimo sobreviveu, por conta das grandes instituições que reganharam força. A nova política das grandes orquestras passou a incluir a presença de mais de um regente durante a temporada, o que contribuía para um maior número e variedade de peças no repertório.

O resultado desta política foi o aumento de vendas de bilheteria e, ainda, mais apresentações de música nova, a qual costumava ser prejudicial às vendas de bilheteria. [...] Portanto, a música nova, apareceu frequentemente em vários programas. Essa música nova, que suscitou muita crítica adversa apenas alguns anos atrás, deu origem, em 1934, a muitos poucos comentários adversos. Ela pareceu ser aceita, de modo geral, por ambos, a crítica e o ouvinte, como algo para se escutar e apreciar, bastante simples e sem compromisso. Eu me refiro a obras de tais compositores como Schoenberg, Hindemith, Bartók, Stravinsky etc. Estes se tornaram clássicos do repertório orquestral, para serem apreciados ou não, de acordo com o gosto e a seleção de cada um, mas não mais rejeitadas ou aceitas devido à novidade. A parte desses modernos clássicos, houve muita música nova experimental produzida, boa parte de valor muito duvidoso, dificilmente de importância o bastante para serem tocadas pelas principais orquestras. Naturalmente, estas obras não foram recebidas com entusiasmo. Entretanto, o fato de que várias obras novas foram tocadas no todo provaram ser um grande estímulo aos compositores, quem produziram uma grande vazão de novas obras orquestrais na esperança de que um concerto fosse possível de ser arranjado (473).

Essa citação de Cowell é extremamente relevante para o nosso tema. Aqui, ele basicamente aponta que os compositores da vanguarda e neoclássicos haviam cumprido sua função. Eles haviam sido incorporados ao repertório clássico da sala de concerto e não mais eram avaliados pela sua novidade linguística. O nome que Cowell usa para designar essa vanguarda é autoexplicativo, os modernos clássicos, assim como os compositores representativos citados. Além disso, vemos Cowell utilizar o termo experimental em oposição aos modernos clássicos, da mesma forma que compreendemos o conceito hoje, e, embora não tenham sido produzidos obras de valor dentro dessa estética, a possibilidade de realização impulsionou o interesse pela produção de novas obras dentro da estética experimental – e Cowell demonstra não apenas uma maior atenção, traduzida na extensão de texto, mas também um maior entusiasmo para com a música nova experimental.

Uma vez que as grandes orquestras passaram a realizar música nova com mais frequência, Cowell menciona que instituições menores, como a *League of Composers* e a PAAC, se tornaram menos

ativas. “A Liga se concentrou em obras para instrumentos solo ou pequenos grupos, a maioria em um estilo pseudoclássico. Nada remotamente aproximado do alto valor sério foi oferecida por eles” (473). Cowell menciona que a Liga havia financiado a produção de obras de grande porte a alguns compositores, mas “todas representavam a mesma tendência musical; nomeadamente, o neoclassicismo em alguma forma” (473). Ele menciona alguns concertos da PAAC, a *première* de Ecuatorial de Varèse, peças de Engel, Villa Lobos, Revueltas, Riegger, Cowell, Still, Ives e da *New Music Society*, com *Ionization*, de Varèse e *Halloween*, de Ives.

Sobre o American Festival de Rochester, com exceção da peça de [William Grant] Still, Cowell menciona que as obras de Inch, Rogers, Saminsky, Wagenaar, Powell, Hanson, Royce, Gruenberg, Wiener, Gould, Wessel, Phillips e Janssen: “Todas as outras obras eram surpreendentemente iguais. Elas poderiam até mesmo terem sido assinadas pelo mesmo compositor. Elas são pós-românticas e soam como um Wagner com uma pitada de Stravinsky para apimentar!” (474). Cowell estabelece três tendências entre as instituições:

As três principais escolas da música criativa moderna têm seus campeões muito definidos: o festival de Hanson, em Rochester, para aqueles que desejam ser neorromânticos; a *League of Composers*, para aqueles que querem ser neoclássicos; e a *Pan American Association* e a *New Music Society*, para aqueles que desejam progredir mais ao experimentalmente novo (474).

O novo experimental é associado justamente à *New Music Society*, fundada por Cowell, e à PAAC, da qual Cowell era diretor.

No ramo das gravações, Cowell destaca o trabalho de Roy Harris, quem conseguiu, junto à *Columbia Phonograph Records*, gravar três peças suas, a *Ionization*, de Varèse, e planejava apresentar obras de Ives, Walter Piston e Carlos Salzedo no futuro.

Uma nova ventura de gravadora, sob o título de *New music Quarterly Recordings*, fez sua primeira aparição em janeiro. É uma organização sem fins lucrativos com o propósito de lançar as melhores das melhores obras americanas em gravação, fossem elas um sucesso comercial ou não [...] Durante 1934, eles lançaram gravações de obras de câmara e orquestrais de Carl Ruggles, Charles Ives, Wallingford Riegger, Carlos Chávez, John Becker, Ray Green, Ruth Crawford e Adolph Weiss (474).

Com exceção de Weiss e Riegger, ambos dodecafonistas, todos os nomes são representativos, em maior ou menor grau, de uma postura experimental. Também é importante entender a relevância para o terreno da música experimental, pois, assim como Cowell mencionou antes que o repertório de vanguarda havia se incorporado aos clássicos das grandes instituições orquestrais, essa música sem sucesso comercial passava a ser quase que exclusivamente a experimental, tendo apenas a *New Music Society* para recorrer.

Na questão educacional, Cowell aponta uma tendência de incluírem mais assuntos de Musicologia Comparada e de música nova e música americana criativa nas grandes instituições.

Box 143. Folder 30. Useful Music – Música Útil. *New Masses*. Pgs. (26-27). 29 de outubro, 1935.

Este artigo, que foi publicado em uma revista política, *New Masses*, a qual contava com artigos anti-fascistas, artigos sobre Mussolini, um intitulado “*Seriam os Judeus comunistas?*”, entre outros do gênero, é a contribuição de Cowell para provar a efetividade da música em atos políticos, mas, à parte do último parágrafo, no qual Cowell narra uma história de grevistas portuários que, ao verem o compositor Eric Clayton improvisar e repetir uma canção, se motivaram e demonstraram a força do grupo ao impedir que a polícia deixasse os “fura-greve” (*scabs*) entrassem no porto. “Teria sido tão sangrento que eles estavam com medo de tentar isto. E eles não deixaram os fura-greve entrarem. A música foi posta em uso” (27). Em toda a primeira parte, Cowell tece um texto contrário à estética de vanguarda,

Para ele, o público constrói seu gosto baseado em sua experiência musical por associação e, conseqüentemente, “Ninguém acha agradável abrir mão de experiências artísticas com as quais eles criaram laços através da associação” (26). Desta forma, o ouvinte seria mais condicionado a demonstrar interesse em uma estética neoclássica e de vanguarda.

Ele obtém prazer da música que ele gosta. Ele gosta mais de certas peças que ele já tenha ouvido antes, construído uma associação sentimental com ela e, portanto, deseja ouvi-la novamente. Na música desconhecida ou na música nova, ele gosta mais daquilo que o lembra mais da música com a qual ele já construiu uma associação. Portanto, sua aceitação de uma obra desconhecida inevitavelmente significa que ela é construída a partir de materiais musicais que já lhe são familiares (26).

Mas, longe de encontrar nisso a fórmula para o sucesso, Cowell começa a criticar esse formato:

Mas se pormos em consideração, nós percebemos que quando a música é levada pelo caminho descrito acima, ela é uma forma muito doente de dissipação. Por quê? Porque a música está sendo usada exclusivamente para criar um estado de espírito de agradabilidade sentimental; porque ela age como um sedativo; uma droga leve, entorpecendo ao invés de tornar a reação do ouvinte mais aguçada aos entornos e às condições. Porque ela tende a, através de memórias despertadas por associação, jogar o ouvinte de volta ao seu próprio passado; porque as composições musicais que são as mais apreciadas, por tais ouvintes, pertencem a outra época (elas são escritas no século XVIII ou no século XIX ou são imitações da música escrita nessa época) e tendem a colocá-los em uma psicologia de uma época passada, entorpecendo sua percepção aos desenvolvimentos vitais de hoje (26).

Cowell defende, por consequência, um formato de composição oposto ao da reiteração, renovação ou expansão do passado, a utilização de elementos que representassem a contemporaneidade e que fossem exclusivamente baseados em parâmetros novos, sem precedentes tradicionais, – e não, “concertos que, lidando com uma forma de música impossível de se relacionar a nossa vida hoje, produzem uma letargia física e mental” (26). Assim, Cowell segue para um dos usos musicais que representaria essa atualidade, a música “aventureira” das greves descrita. [Embora ele acabe abandonando seu interesse por música política, Ruth Crawford irá seguir este interesse em suas composições tardias].

Box 143. Folder 31. Music – Música. *American Annual*. Pgs. (472-475). 1936.

Resumo do ano de 1935. O ano de 1935 não foi um ano muito promissor para a música nos EUA. Logo, a descrição de Cowell é bastante técnica e sem grandes comentários estéticos. Cowell relata que o ano foi marcado por tentativas de reorganização de orquestras e projetos musicais do governo.

As velhas organizações musicais mantinham a si mesmas, sem exceção, não houvessem grandes fracassos durante a temporada; mas, a fim de permanecerem, a política era seguida quase universalmente [...] selecionando, na maior parte, solistas já muito conhecidos e composições de sucesso infalível. Com algumas exceções, tais novidades, como eram apresentadas, estavam longe de serem novas. Ao realizar a seleção de algumas poucas obras novas, existia um cuidado para se evitar qualquer coisa que mostrasse sinais do possivelmente impopular (472).

A qualidade baixa das peças continua a ser descrita mesmo quando se tratava de música nova: “As orquestras reservas de Nova Iorque e de Boston produziram mais música americana do que todas as orquestras dos Estados Unidos combinadas. Algumas das obras tocadas eram de alta qualidade. Algumas eram completamente sem valor” (473). Cowell comenta que as orquestras possuíam ao menos um terço dos membros “quem são pobres e muito velhos para aprender, logo, não pode haver resultado artístico” (473) e que o número de performances semanais teria sido aumentado para três, não sobrando tempo para ensaios e diminuindo drasticamente a qualidade das performances. Músicos estavam dando aulas de graça. As únicas coisas boas que ele cita é a criação do *New York Composer's Forum*, o qual apresentava um compositor por concerto e discutia sua obra juntamente ao compositor, e a designação de compositores para pesquisar a música folclórica americana, iniciando por Charles Seeger, como diretor geral, Paul Bowles, como diretor regional do Sul, e John Becker, como diretor regional do Nordeste.

A estreia de *Porgy and Bess* havia sido um sucesso.

Ela foi destinada, com antecedência, a ser um sucesso. Ela tem um libreto conhecido e uma figura popular como compositor. Gershwin ainda é o ídolo dos amantes do entretenimento. Sua ópera foi anunciada por vários críticos de Nova Iorque como a ópera americana – música brilhante escrita para uma história americana e com nosso próprio e verdadeiro jazz como base

para a música. Eu não compartilho essa visão. Para mim a música não tem importância séria. Ela serve apenas para o entretenimento (473).

Apesar de já defender o jazz como produto americano, Cowell ainda observa com questionamento toda forma de adaptação do jazz à música séria – além de não considerar Gershwin um compositor sério e reconhecer o perigo à sua própria prática que representaria a consideração da música de Gershwin como a representante americana. Cowell faz uma breve pontuação sobre a nova Suite de Schoenberg, focada em orquestras de estudantes.

As organizações de compositores não foram ativas. A PAAC não realizou nada. A *League of Composers* produziu apenas obras não importantes. A *New Music Society* apresentou Schoenberg, em São Francisco, como regente de suas próprias obras, “Ele foi recebido com entusiasmo. As obras apresentadas, entretanto, eram todas do início de carreira” (474). Em uma série de concerto de Copland, na *New School for Social Research*:

Estes concertos eram ocasiões vivas. A música era uniformemente bem produzida. Infelizmente, os compositores escolhidos por Copland eram todos pupilos de Nadia Boulanger. A influência francesa – a influência de Boulanger – é vista em todas as suas obras; todavia, quatro dos cinco se destacam como os mais tocados dos americanos modernos. Estes são o próprio Copland, Roy Harris, Roger Sessions e Walter Piston. Todos bons homens, todos semimodernos, semiconservadores. O quinto homem era Virgil Thomson (474).

Cowell continua a reprovar toda influência europeia sobre a música americana, ainda que, naquele momento, eles representassem os compositores favoritos da América. Sobre a rádio: “Não houve tentativa em produzir música nova nem de fazer novos nomes entre os intérpretes” (474). Sobre as gravações, ele comenta da gravação de *Ionization*, pela *Columbia Phonograph*, e da gravação de obras de Piston, Berezowsky, Cowell, Antheil e Ives pela *New Music Quarterly Recordings*. Sobre a música para cinema, Cowell esperava uma nova era de melhor música, pois os Estados Unidos começavam a utilizar da mão de obra de grandes compositores para produzir a música do cinema, até mesmo Schoenberg estava sendo cotado para isso: “Arnold Schoenberg está sob a luz de Hollywood” (475). Na Europa:

As novidades apresentadas foram renovações de velhas obras. Os compositores mais conhecidos tinham pouca coisa nova a oferecer. As orquestras têm tocado, em sua maior parte, repertório padrão [...] A música ultranacionalista insistida sobre vários dos maiores governos da Europa tem sido de nenhum valor e nada dela se tornou especialmente conhecida (475).

Cowell conclui:

O ano de 1935 não foi espetacular. Ele foi um tempo de gradual recuperação financeira, de cuidadosa estabilização de organizações, de modo que elas pudessem continuar. Organizações mais velhas e mais convencionais fizeram um progresso definitivo em se recuperar através do

abandono absoluto do experimento. Desta forma, a temporada foi pobre em novas obras e produções. As organizações de compositores falharam. Os compositores falharam em escrever novas obras para grandes organizações, já que não há campo para tais obras (474).

Este artigo contém uma ampla crítica à política conservadora de recuperação financeira desempenhada pelas instituições orquestrais do país e a situação ultrapassada de seus membros. A inatividade da rádio em relação à música nova e a falha dos compositores em produzir grandes obras novas, já que não havia perspectiva de estreia. Apesar de tocar brevemente em questões de que o verdadeiro nacional não poderia vir da imitação europeia ou da música de entretenimento e pontuar a pesquisa de música folclórica, o teor geral do artigo é misto e de contracrítica às instituições da tradição.

Box 143. Folder 33. Relating Music and Concert Dance – Relacionando Música e Dança de Concerto. *Dance Observer*. Vol. IV. N. 1. Pgs. (1; 7-9). Janeiro, 1937.

O início deste artigo é um breve resumo da temática abordada no artigo anterior, na mesma revista, sobre a relação entre dança e música. Cowell novamente aponta as origens primitivas da dança e da música, nunca separadas e as diferentes soluções apresentadas pelos compositores, ao longo da história, para a junção das duas formas: dança composta após a música; dança interpretando a música; dança interpretando música barata para ter mais destaque; dança sem música; dança só com percussão; dança composta ao mesmo tempo que a música; música depois da dança etc.

Cowell comenta acerca de algumas experiências no estúdio de dança: quando a dança era composta antes da música, o compositor deveria aceitar a forma da dança, porque, geralmente, é o que músicos faziam com a dança, apresentar uma forma pronta. No entanto, o problema é que, raramente, a peça de dança teria uma forma real e, se o compositor seguisse o plano do dançarino, a música seria ritmicamente inapta do começo ao fim; a solução seria o compositor acompanhar e se familiarizar com a dança do começo ao fim, mas então, ele estaria apenas interpretando a dança e apenas invertendo o problema.

Cowell apresenta os erros de cada arte nesta junção: “enquanto a dança erra na questão de ter uma tendência muito grande de possuir uma estrutura vaga de ser improvisada em sua criação, hoje, a música erra, sem dúvidas, na direção oposta ao ser rígida demais”. (7-8). Antes de apresentar sua solução, Cowell explica como a notação musical contribuiu para tornar o desenvolvimento da música cada vez mais definido. No início, a notação era mínima e era esperado que cada intérprete adicionasse suas ideias para a peça. O mesmo aconteceria na música popular.

Hoje há uma mistura de tradição. Como uma classe, os intérpretes da música desejam “interpretar” as peças que eles tocam, o que significa que eles desejam fazer alterações por conta própria; mas essas alterações devem ser muito delicadas, se elas quiserem ser

consideradas de bom gosto. O ritmo, a dinâmica e a variação de velocidade são sujeitas a certas flutuações leves; mas, mesmo aqui, quão mais alto o escalão do instrumentista, mais apto ele é em não variar das marcações do compositor nessas recomendações. Seria impensável que um intérprete adicionasse novas notas ou subtraísse outras, ou adicionasse seções inteiras novas, ao se tocar Beethoven ou Chopin. Ele seria considerado um lunático. E ele estaria, é claro, errado [...] Compositores modernos tomam como certo que eles devam compor uma peça absoluta, com cada mínimo detalhe cuidadosamente planejado e que o intérprete deve sempre tocar o mais próximo fisicamente possível da mesma maneira. Ele se orgulha da rigidez levada ao mais mínimo dos detalhes (8).

Cowell então apresenta sua solução e uma das primeiras teorizações de uma música indeterminada, a qual virá a se tornar uma das principais bases da música experimental. A indeterminação vem, para Cowell, como uma maneira de solucionar a relação entre música e dança.

Não existe, entretanto, nenhuma razão para acreditar que toda a música deva ser igual e que exista algum estigma anexado à música que é uma fruição livre ao invés de já definida. Talvez, o sentimento de que tal música não possa ser muito importante é porque não houve nada a se oferecer, em formato de evidência, que ocupe um meio termo entre a música definitivamente estabelecida pelo seu compositor e a música improvisada tão livremente que se torne vaga e sem propósito, vagando sem forma [...]

A fim de estabelecer um ponto de encontro para a composição para música e dança, na qual a dança será mais definida em forma do que comumente é, embora tão livre quanto para realizar mudanças, e a música será menos rígida do que o comum, embora não contendo menos estrutura, eu proponho o estabelecimento daquilo que pode ser chamado de forma elástica [...]

O método prático para se criar uma forma elástica é algo que deve ser estudado e, uma vez que o tema está em sua infância, qualquer um que trabalhe sobre ele tem a oportunidade de realizar novas descobertas. Deve-se começar aos poucos. Possibilidades de elasticidade infinitas são remotas como uma medida prática. Mas um começo já foi feito se houver ao menos duas possibilidades de se expandir uma determinada forma, onde haveria apenas uma antes (8).

Cowell faz uma chamada para que compositores trabalhem dentro deste formato e apresenta algumas possibilidades de como compor suas formas elásticas:

1. Cada frase melódica deve ser construída de forma que ela possa ser expandida ou contraída em comprimento, pelo encurtamento ou alongamento de determinados sons-chave. Ao escrever, o compositor deve dar as diferentes versões.
2. Cada sentença, assim como deve ser capaz de variar o seu comprimento, deve ser construída de forma que ela possa ser usada como uma unidade em bloco da estrutura geral. Isto significa que ela pode ser usada e, depois, uma outra sentença pode se seguir, ou ela pode ser repetida, da mesma maneira ou em uma forma variada (a qual o compositor pode indicar), se for desejado expandir essa porção da dança.
3. Cada seção deve ser construída de forma que ela possa ser usada da mesma maneira sugerida para as sentenças; que é, ao mesmo tempo que ela é capaz de ser longa ou curta, de acordo com quantas repetições são empregadas nas sentenças, ela deve ser apta a ser ou não repetida, de acordo com as circunstâncias.

4. Ambas, sentenças e seções, devem ser arranjadas com cadências finais, de forma que elas possam ser embaralhadas e não aparecer sempre na mesma ordem. Por exemplo, vamos supor que três seções diferentes estejam sendo usadas. Elas podem aparecer pela primeira vez na ordem 1, 2, 3, 1; e seguindo em diante na ordem 2, 3, 2, 1. Caso todas as ordens possíveis de seqüências não sejam práticas, o compositor deve indicar quais podem ser empregadas.
5. Se instrumentos de percussão forem utilizados, eles devem ser escritos de tal maneira que os ritmos possam ser tocados em diferentes grupos de instrumentos – ou seja, uma parte que possa ser tocada tanto no *dragon's mouth* ou no bloco sonoro [*wood-blocks*], outra que possa ser tocada tanto nos tom-tons chineses quanto nos indianos etc. Também, deve haver um conjunto completo de partes para uso, em caso de uma grande apresentação; mas uma pequena porção dessas partes deve delinear os ritmos essenciais e ser marcado desta forma, de maneira que seja possível diminuir o número de instrumentos utilizados e ainda preservar o delineado rítmico. As partes que podem ser tocadas em instrumentos alternados habilitam os estúdios de dança a ensaiar a obra, independente de qual tipo de bateria ou instrumentos de percussão eles venham a possuir (supondo que eles tenham algum!)
6. A parte melódica e harmônica da obra deve ser arranjada de forma que toda ela possa ser tocada ao piano, já que este é o instrumento que comumente se tem para ensaiar; em vários casos, também é desejável que se tenha outros instrumentos melódicos utilizados em uma apresentação, uma vez que o piano é mais sem cor do fundo do palco. Portanto, partes opcionais para instrumentos devem ser incluídas. Estas devem ser arranjadas de forma que ao menos um instrumento orquestral seja utilizado, no caso de uma grande apresentação. A orquestração deve ser arranjada de tal forma que cada parte possa ser dada a qualquer um dos diferentes instrumentos, de acordo com o que se tem disponível. Assim, a parte aguda pode ser construída de uma maneira para ser tocada em uma flauta ou violino, a parte média em uma viola ou clarinete, a parte baixa em um celo ou um fagote etc. Isto significa que a obra pode ser tocada pelos instrumentistas à mão, em vez de ter que realizar o gasto de contratar instrumentistas adicionais para encaixar nas exatas exigências instrumentais para cada número e as quais podem ser apenas um mero capricho por parte do compositor.
7. Toda a obra pode, então, ser pequena – o comprimento mínimo determinado para se tocar cada sentença e cada seção apenas uma vez – ou tão longa quanto for desejado, adicionando as repetições *ad libitum*. Ela pode ser apresentada apenas com a percussão, apenas com o piano, apenas com os instrumentos orquestrais ou com qualquer uma dessas combinações. Desta maneira, o ritmo individual, as frases, as sentenças, as seções, toda a obra, a orquestração rítmica e sonora são elásticas. Toda a obra irá, em qualquer uma de suas formas de apresentação, ter uma forma; mas ela poderá ser facilmente adaptada às mudanças e liberdades tão essenciais à criação do dançarino (8-9).

Este é um dos primeiros esboços teóricos da música indeterminada em sua forma primária, ainda por ser desenvolvida. Este texto terá um grande impacto na prática de John Cage, conforme vimos no capítulo 2. Cage irá formar sua base musical a partir dessas dificuldades técnicas da junção entre dança e música, esboçadas por Cowell. Cage irá desenvolver o piano preparado justamente em virtude das precariedades técnicas dos estúdios de dança, apontadas por Cowell; seu desenvolvimento das formas elásticas alcançando uma indeterminação de fato; e a sua estruturação musical a partir das unidades e seções rítmicas, a duração.

Box 144. Folder 1. Teaching Children to Create Music – Ensinando Crianças a Criar Música.

The New Era. in home and school. Vol. 21. N. 7. Pgs. (180-183). Julho-agosto, 1940.

Neste artigo, Cowell realiza uma crítica ao sistema de ensino musical para crianças. Assim como todos os primeiros experimentalistas, e podemos traçar um paralelo específico sobre Satie e o conservatório de Paris, Cowell teve seus problemas com o ensino padronizador e domesticador das instituições tradicionais, com seu itinerário pronto do que deve ser estudado, o que deve ser considerado música e quais regras seguirem. Logo, questionar este sistema de ensino, que tolhe as liberdades e as possibilidades de músicos descolarem sua prática musical da tradição, é uma atitude tipicamente experimental. As instituições de ensino sempre foram um dos grandes pilares da manutenção da supremacia cultural da tradição europeia. Logo, o que Cowell propõe é um novo formato de ensino para crianças baseado na criação sem imposição.

Cowell pontua que nem todo professor sabe como ensinar as crianças a criar música, pois eles não têm a prática da criação em si e a maiorias dos compositores não estariam disponíveis pra ensinar crianças ou não saberiam. Alguns professores optavam por deixar as crianças livres, com medo de macular a inspiração delas. Outros iriam ao oposto extremo e estabeleciam quatro ou oito compassos com cadências pré-definidas ao final, dariam a escala e notas possíveis e exigiam que aquilo fosse seguido.

Este tipo de professor é tão determinado a alcançar um certo resultado que, com frequência, ele se recusa a aceitar o produto da própria criança, e, ao invés, faz com que a criança adivinhe uma nota atrás da outra até que ela finalmente escolha a que o professor tinha em mente e esta é a única que o último aceitará. Obviamente, isto não pode ser chamado de criativo (181).

E outros tocariam uma enorme quantidade de música para as crianças e pediriam para que elas imitassem o que ouviam.

Cowell então sugere sua versão de como ensinar crianças: “O professor ensina música criativa ao criar ele mesmo ao mesmo tempo em que ensina, mostrando como ele faz, quais são os problemas e como ele os resolve. Ele mostra aos estudantes quais materiais eles podem usar e sugere que eles trabalhem junto a ele” (181). Cowell explica que é melhor evitar perguntas em torno de qual seja o significado da música ao início ou o que alguém está dizendo com aquela música, pois isso causaria danos prolongados à criança. Ele cita que conhece adultos que ainda associam intervalos de terça, porque foram ensinados assim,

após a criança organizar alguns poucos materiais musicais simples, ela pode querer expressar algo com eles; mas, sempre tentar formar associações extramusicais com os sons resulta em um ponto de vista sentimental em relação à música e na formação de falsas associações com os sons [...] Isto também resulta na criança nunca desenvolver um senso dos valores contidos nas qualidades musicais em si mesmas – tais coisas como melodia, ritmo etc. (181).

Cowell segue dizendo que o processo criativo é o ato de realizar escolhas e, quanto maior o número de possibilidades de escolha, mais hábil terá de ser o escolhedor, o criador. Para ele, isso se torna uma grande ferramenta ao ensino, estimulando a criatividade dos estudantes através das necessidades de realizar escolhas. “A escolha, eu reitero, deve ser completamente livre – não deve existir nenhum senso de aprovação do professor por uma escolha nem de desaprovação por outra” (182) –, para evitar que as crianças realizem escolhas que agradem os professores e não as que elas realmente querem.

Cowell prossegue falando sobre a importância de variar cada aula, para não cair na ideia de uma velha rotina, e a trabalhar através das ideias e estímulos advindos da própria criança. “Na medida do possível, eu ajudei as ideias que surgiram das crianças ao invés de fazer com que elas aceitassem a minha. Se eles não soubessem o que fazer, eu os ajudava; se um deles tivesse uma ideia, e quisessem ir adiante com ela, eu tentava prosseguir nisto” (182). Cowell fornece exemplos de como utilizar as ideias das crianças para um ensino musical. “Isto foi realizado com enorme sucesso – e cada criança teve a sua composição apresentada para o resto da escola em público” (182). O método descrito por Cowell consiste em trabalhar com os interesses dos próprios alunos e ajudar a estimular o processo criativo dos mesmos sem a imposição de regras e itinerários pré-estabelecidos, um sistema ideal para que florescessem mais compositores com pensamentos experimentalistas e que escapassem da quase doutrinação da música da tradição que ocorria.

Box 144. Folder 4. Drums along the pacific – Tambores [*Drums*] ao longo do pacífico. *Modern Music: A Quarterly Review*. Vol. XVIII. N. 1. Pgs. (46-49). Novembro-dezembro, 1940.

Este é o primeiro artigo de Cowell citando John Cage e Lou Harrison, embora a relação dos três tenha começado no começo da década de 1930. Cowell comenta um aumento do interesse pelos instrumentos de percussão e a criação de orquestras de percussão. “Elas são direcionadas principalmente por dois Jovens compositores Ocidentais, John Cage e Lou Harrison, os quais inventaram inúmeras criações para esses instrumentos e induziram outros, como Ray Green de São Francisco, Gerald Strang, de Long Beach, e J.M. Beyer, a princípio de Nova Iorque, a escrever para eles” (47). De fato, Cage e Harrison começaram a se dedicar, quase que exclusivamente, aos instrumentos de percussão ao início de 1939. Cowell cita um concerto em Oakland e descreve todos os instrumentos utilizados. As peças que foram tocadas por tal orquestra de dezessete percussionistas, provavelmente, incluíam uma ou todas as três *Constructions* de Cage e *Counterdance in Spring* e *Bomba* de Harrison.

Cowell segue dando um traço histórico, dizendo que não era necessariamente algo novo, mas que “os futuristas italianos do pré-guerra deram ao mundo o que eles consideravam demonstrações ensurdecedoras. Eles também publicaram manifestos sobre o quão importante tudo aquilo era. Hoje, poucos de nós ouviram os resultados de tal esforço; parece ter consistido de mais conversa do que ação”

(48). Cowell comenta que, de acordo com os relatos, a música teria sido vaga e desbalanceada em sonoridade. Mas o importante é vermos Cowell associar o movimento experimental futurista como a origem deste interesse. Cowell comenta que Varèse teria sido o único a ter levado esses experimentos adiante, compondo finalmente *Ionization*. “Ela foi recebida com menos desfavor pelo público do que qualquer música prévia exclusivamente para percussão e ela fez uma impressão genuína entre os músicos” (48).

Cowell segue comentando sobre a origem desta música de percussão e fornece dados bastante relevantes para compreendermos mais uma associação da origem da estética experimental, esta técnica, além das já citadas, o interesse musical na música de outros povos não europeus e outros parâmetros musicais, a ideia de uma música exclusivamente americana:

A música para percussão não é toda igual nem é toda relacionada a uma escola de música. A abordagem dos futuristas italianos foi, em essência, artificial, a ideia básica sendo a criação, *ready-made* e sem desenvolvimento gradual ou experiência com os instrumentos, de uma forma de arte superior e sofisticada. A música de Varèse foi a culminação dessa tendência [...] Nosso mais novo grupo da costa do Pacífico – Cage, Green, Harrison e Strang – também desenvolveu seu interesse naturalmente, como compositores para a dança de concerto moderna. Neste campo, os instrumentos de percussão são essenciais como auxiliares na definição do acaso rítmico. Toda a dança é, é claro, dependente de uma batida bem definida; quando a batida muda constantemente, como em muito da dança moderna, é vital ter essas mudanças indicadas nitidamente nos instrumentos de percussão. Compositores que trabalham com bailarinos descobrem os instrumentos de percussão e suas possibilidades; associação diária com o problema do ritmo forma o seu conhecimento [...] Potencialmente, ritmo e timbre são tão importantes quanto melodia e harmonia, mas os primeiros são subdesenvolvidos em nossa música. As possibilidades completas da percussão, cujo papel aceito é o de proporcionar borrifos de cor sem importância, raramente foram batidas em nossa literatura sinfônica. O trabalho de um grupo jovem, talentoso e bem treinado experimentando com o ritmo e com os timbres percussivos pode levar ao seu desenvolvimento como materiais estruturais genuínos para criar diferentes contornos e combinações. É encorajador também que o interesse destes homens não seja o resultado de uma teoria abstrata, mas crescido bem naturalmente do próprio ambiente de trabalho musical deles [...] A questão é levantada do porquê o grupo deve deliberadamente excluir os instrumentos melódicos. Para a qual, a resposta é simples, eles nunca estiveram presentes. Por uma questão de julgamento, por que seria mais repreensível escrever para quatro instrumentos de percussão do que para dois violinos, viola e cello? [...] Novos sons e ritmos estão constantemente sendo descobertos. Quando os jovens experimentadores tiverem sucedido em explorar completamente o campo, ainda restará possibilidades não tentadas de combinar estes resultados com os mais conhecidos recursos da orquestra completa (48-49).

O que conseguimos apontar, tanto pela criação das formas elásticas e teorização da indeterminação por Cowell, como pelo motor por trás dos interesses criacionais do grupo de Cage e Harrison, é a dança moderna. É importante percebermos como todas as descrições de Cowell se encaixam no conceito de música experimental: mencionar que não é um modo de composição que se relaciona a uma escola musical; associação com o ato de completar o objetivo dos futuristas italianos,

movimento experimental; interesse na duração, ritmo e timbre como parâmetros musicais principais; desenvolvimento natural dentro do seu próprio ambiente musical e não advindo de ensinamentos formais e tradicionais de música; a associação interartística com a dança; antagonismo da vanguarda ao mencionar que não se baseia em uma teoria abstrata, em 1940, uma clara referência ao serialismo Schoenberguiano; exemplo de antagonismo à uma formação emblemática da tradição, o quarteto de cordas; por fim, também uma propaganda para dois relevantes compositores experimentais no início de suas carreiras, Cage e Harrison, e que estavam levando a cabo as próprias preocupações composicionais de Cowell acerca da relação entre música e dança, utilização e desenvolvimento dos instrumentos percussivos e suas possibilidades sonoras, desenvolvimento dos parâmetros do timbre e do ritmo em detrimento da altura e a indeterminação e formas elásticas. Cage, porém, indubitavelmente, o mais relevante compositor experimental do século XX.

Box 144. Folder 7. New sounds in music for the dance – Novos sons na música para dança.

Dance Observer. Vol. 8. N. 5. Pgs. (64;70). Maio, 1941.

Este artigo é uma defesa de Cowell da construção musical baseada em parâmetros timbrísticos e o abandono do parâmetro de timbre refinado, rígido e padronizado exigido pela tradição, quando se trata de música para Dança. Cowell incentiva também a utilização do que hoje chamamos de técnicas estendidas. Novamente, vemos a dança como motor para a música experimental.

Cowell reconhece a adequação do uso de instrumentos de percussão para a dança e argumenta que instrumentos como o piano, violino, clarinete, fagote, instrumentos de orquestra em geral, possuem um padrão de timbre “que foi obtido através de um longo processo de refinação e elegância. O som atual, como tocado por um profissional, é a quintessência do refinamento e da elegância. Ele é, do seu tipo, um som melódico puro; musicalmente completo para a melodia, suave, e, até certo ponto, imutável em timbre” (64). Para Cowell, isto fazia com que esses instrumentos produzissem uma qualidade sonora que os tornavam independentes em si e, portanto, não se coadunavam bem em combinação com a dança, por já serem completos em si. Assim, a solução estava na exploração, através de técnicas estendidas desses novos timbres dos instrumentos tradicionais. [Isto pode explicar bem o porquê a música experimental continuou a usar os instrumentos da tradição, pois a tradição possui uma noção muito bem afirmada e padronizada sobre como determinado instrumento deve soar, logo, a música experimental se encarregou de explorar todos os formatos diversos ou contrários em timbre e dinâmica de como utilizar esses instrumentos – o exemplo mais emblemático ainda permanece sendo o piano preparado e podemos ver neste artigo a influência de Cowell sobre esses tipos de experimentos].

Existe uma aparente necessidade gritante para o desenvolvimento de algo que, no presente, dificilmente existe – que é um conjunto altamente variado e deliberadamente grosseiro ou

incompleto de gama de sons, para cada instrumento. Instrumentistas que desejem se especializar em tocar com a dança fariam bem em explorar as várias possibilidades extraordinárias de timbres inusuais que estão em cada tipo de instrumento (64)

No entanto, a maioria dos profissionais ainda pensavam que tais timbres novos seriam um sacrilégio aos próprios instrumentos.

Cowell segue afirmando que, justamente por não serem completos em si, ausentarem um significado pré-definido e reafirmado pela repetição da tradição, esses timbres seriam mais adequados para a dança. “A dança completa e cumprimenta à música, a qual pode não ter significado sozinha. Os tipos de som – sons produzidos aos instrumentos desta maneira – são mais adequados e reconhecidos à dança do que os mais estereotipados conjuntos de timbres” (64). Assim, a percussão seria um instrumento ideal para a dança justamente por possuir essa combinação de som-ruído e a característica incompleta de significado, podendo sempre contar com inúmeras possibilidades de se completar à dança.

Cowell finaliza contando sua própria experiência com isso:

Talvez tudo isso pareça muito teórico. Você pode dizer “como pode alguém dizer que tais tipos de sons serão de algum valor para a dança, quando eles mal existem?” Eu apenas posso responder que a razão pela qual eu estou tão entusiasmado com as possibilidades de tais novos sons é porque eu passei o outono e o inverno realizando experimentos com eles, eu mesmo, e, muito embora eu não seja habilidoso o bastante para encontrar todas as possibilidades mais excitantes, aqueles que eu encontrei se provaram estimulantes e funcionaram com perfeição na música para a nova dança *Trickster Coyote* de Eric Hawkins (70).

Tal música foi composta pelo próprio Henry Cowell. Esse artigo serve como uma chamada de Cowell para o mundo da utilização não tradicional dos instrumentos – rompendo com o conceito timbrístico preservado pela tradição europeia –, uma maior atenção ao parâmetro do timbre na exploração de técnicas estendidas para a dança.

Box 144. Folder 15. A conservative interprets the modern – Um conservador interpreta o moderno. *Saturday Review*. Pgs. (25). 30 de janeiro, 1943.

Trata-se de uma resenha do livro *This Modern Music*, de John Tasker Howard. O que Cowell aponta como relevante no livro é que

Quando um músico, conhecido por ser conservador, critica a música moderna adversamente, o esperado aconteceu. Quanto um compositor do século XX escreve sobre a música do século XX e um usuário de novos recursos musicais escreve um livro sobre eles, isto também é algo que pode ser antecipado. Mas quando John Tasker Howard, solidamente arraigado em círculos conservadores, escreve um livro chamado “*This Modern Music*”, no qual ele oferece aos seus

colegas conservadores mil e uma razões, artísticas, científicas e históricas, do porquê a música moderna deve ser aceita e apreciada por eles – isto é distintamente notícia (25).

Este fato chamou a atenção de Cowell. Não haveria argumento melhor em favor à música moderna, e, nesse caso falamos de toda a música nova, não apenas a experimental, que o suposto “inimigo” advogando em seu favor. Ter a imagem de um conservador apoiando à música moderna era algo de grande relevância e que merecia um maior esforço de repercussão, o que Cowell realiza com seu artigo. A explicação de Howard é básica, a de que todo grande compositor foi considerado um radical em algum momento, citando Beethoven e o exemplo do acorde inicial de sua primeira sinfonia. Cowell o menciona como o convertido e um exemplo para outros conservadores “Uma vez que ele mesmo não ligava para música moderna no começo, mas que, depois, passou a gostar mais dela, ele faz seu apelo maior ao grande grupo de ouvintes confusos que irão, ele espera, seguir os seus passos” (25). Howard também pontua sobre a música de Debussy e o impressionismo, a fundação da série harmônica para as dissonâncias adicionadas e oferece explicações inteligentes sobre o atonalismo. Cowell comenta que a explicação sobre politonalidade pode ser vaga para leigos e recomenda para os “compositores antiquados” que leiam os capítulos sobre Neoclassicismo e *Gebrauchmusik*. Ele destaca os equívocos cometidos por Howard, o primeiro ao afirmar que “o ouvido humano, por natureza, concebe o ritmo em unidades fundamentais de batidas de dois ou três. Quase todos os povos chamados primitivos utilizam uma ampla variedade de ritmos complexos e é difícil imaginar que eles tenham desenvolvido isto ao redor de todo o mundo contra ‘a natureza do ouvido humano!’” (25). E, finalmente, sobre os *tone clusters*:

Eu certamente não fui o primeiro compositor a usar os *tone-clusters*. Eles foram usados ao menos tão cedo quanto 1897 por Rebikov, na Rússia, e, depois, por Ives e por mim nos Estados Unidos, cada um independentemente dos outros. Entretanto, Howard fez um erro ao assumir que Ornstein os usou antes de mim. Minha primeira apresentação pública do tipo foi no *San Francisco Musical Club*, em 1912. Eu não sei de nenhuma performance das obras de Ornstein, que usem clusters, até vários anos depois. Ele pareceu nunca ter ouvido falar deles quando eu toquei várias das minhas peças com *tone-clusters* para ele por volta de 1915 (25).

Certamente, Cowell não foi o primeiro a utilizar de *tone clusters*, mas certamente, a técnica só veio a florescer como recurso pianístico através da sua figura. É interessante ver como Cowell já mudou completamente seu discurso acerca de Ornstein para algo negativo. De forma geral, sobre o livro, Cowell menciona que “todos aqueles que estão interessados no tema vão querer ler ele e isto é especialmente construído para intrigar aqueles que não estão!” (25). Este artigo contribui à formação de um público mais apto à escuta da música moderna, como um todo, e da música experimental.

Box 144. Folder 16. Eastman School Festival Presents Works of North and South America in Programs Featuring Premieres – O Festival de *Eastman School* Apresenta Obras do Norte

e Sul da América em Programas Apresentando *Premières*. *Musical Courier*. Vol. CXXVII. N. 9. pg (1; 5). 5 de maio, 1943.

Pequeno relato sobre o Festival. É claro que o interesse inicial de Cowell, provavelmente, é o fato de que sua peça, *Tales of our countryside*, foi interpretada no Festival, ao lado de peças de Camargo Guarnieri, *Encantamento* e *Dança Selvagem* (5), Burril Phillips entre outros. No entanto, Cowell aproveita a oportunidade para usar o festival como forma de crítica às instituições conservadoras das grandes cidades e suas escolhas de repertório.

Essas criaturas esnobes que vivem em cidades grandes e que são provincianas demais para fazer uma peregrinação a Rochester na época do festival não percebem quão bem escolhida a música é nem o quão bem ela é tocada. A maioria dos regentes não irá tocar, particularmente, música contemporânea, ao menos que gostem dela. Superficialmente, isto parece razoável. Mas Hanson possui uma visão mais ampla. Ele percebe que um Festival de Música Americana compreensivo deve abraçar cada elemento criativo vital em nosso país, goste ele do elemento ou não. Ele tem gostos muito definidos, mas ele inclui nos programas do festival obras mais e menos conservadoras do que aquelas que ele prefere pessoalmente. É por isto que a música é bem escolhida. Durante os vários anos em que o festival foi realizado, cada tendência importante na música americana foi representada, com a possível exceção da orquestra de percussão (1).

Cowell aproveitou para criticar regentes, organizadores e diretores de repertório das grandes cidades e demonstrou a relevância de se apresentar todas as tendências da música americana – fazendo ainda questão de destacar a ausência de uma tendência importante, a representada por Cage e Harrison, a da música de percussão.

Box 144. Folder 26. About Carl Ruggles – Sobre Carl Ruggles. Lou Harrison. Prefácio de Henry Cowell. Pgs. (1 -3). New York: *Published by Oscar Baradinsky at the Alicat Bookshop in Yonkers*, 1946.

Esse pequeno prefácio para o livro de Harrison possui uma narrativa romantizada e afetiva da relação de Cowell com Ruggles. Cowell menciona que, quando conheceu Ruggles, “Eu tinha encontrado apenas duas pessoas que compartilhavam meu intenso prazer em explorar a dissonância livre: Charles Seeger e Leo Ornstein. Carl Ruggles foi a terceira” (1). É importante notar que a raiz desse atonalismo americano parte não de uma expansão da tradição como é o caso da segunda escola de Viena, mas sim de um completo descaso com a tradição e o desenvolvimento de uma linguagem musical própria, como foi o caso de Ives, Seeger, e Cowell, sendo essa busca da dissonância livre, nesse caso, uma espécie de experimentalismo em sua atitude, embora o produto musical harmônico seja típico da evolução da tradição – É nesse sentido que podemos dizer que o atonalismo de Ives é parte de um experimentalismo

e o atonalismo de Schoenberg é parte de uma vanguarda, os traços motivadores e guiadores, no momento do desenvolvimento, são deliberadamente opostos. Essa atitude fica bem exemplificada quando Cowell descreve a construção de Ruggles, desligada da noção de tradição.

Ruggles estava no processo de evoluir padrões muito fastidioso e focados sobre como ele queria que os acordos, linhas melódicas e a textura polifônica fossem. Uma vez que outros poucos compositores usavam qualquer material do tipo e que, em raras ocasiões, quando eles usavam esses materiais, eles os trabalhavam de forma bastante diferente, era natural para Ruggles assumir que ele era o único homem quem podia escrever decentemente (1).

Cowell sempre destaca o trabalho lento de Ruggles em experimentar cada um dos sons de forma fastidiosa durante horas, dias ou semanas. Ele demonstra suas anotações no corpo da partitura sobre cada nota, frases como “Esplêndido!” “Isso Fedel!” “Pútrido!” “Sublime!” (2). Cowell também conta que Ruggles sempre classificou e foi extremamente crítico a outros compositores. “Ruggles pode ser extremamente preocupado sobre o ranking exato dos compositores, em termos de importância histórica, e, então, nós passamos horas tentando decidir se Tchaikowsky era um compositor de décima-terceira ou décima-quarta categoria e por quê” (2).

“Ruggles não é pretensioso de verdade; ele pensa que sua própria música é a melhor apenas porque ninguém escreve de acordo com seus padrões” (3). Essa frase demonstra bem a questão da linguagem particular de Ruggles, separada da tradição ou de uma vanguarda. Cowell retorna à sua insistência sobre o trabalho lento de Ruggles e sua contínua experimentação com o som, o qual é bem descrito nessa pequena história:

Uma manhã, quando eu cheguei a uma casa-escola abandonada em Arlington, onde ele vive agora, ele estava sentado ao velho piano, cantando uma única nota, no mais alto de sua voz de compositor rouco, e batendo um único acorde com intervalos repetidamente. Ele se recusou a ser interrompido nessa busca e, após uma hora, mais ou menos, eu insisti em saber qual era a ideia. “Eu estou testando várias vezes esse maldito acorde”, ele disse, “para ver se ele ainda soa esplêndido após várias escutas”. “Oh”, eu disse trivialmente, “certamente, o tempo irá dizer se o acorde tem valor duradouro”. “Pro inferno com o tempo!” Carl respondeu. “Eu darei a este acorde o teste do tempo agora mesmo. Se eu achar que eu ainda gosto dele após testar ele por várias milhares de vezes, ele resistirá ao teste do tempo, tudo certo! (3).

Box 144. Folder 27. The Case for a System: Proponent of debated Schillinger Method States it in Introduction – A Questão de um Sistema: Proponente do debatido Método Schillinger Afirma isto na Introdução. *The New York Times*. 24 de março, 1946.

Uma breve apologia ao método de Schillinger para o estudo de composição, mas sem descrever funcionalmente o método. É importante, pois, no momento, o método Schillinger representava uma

alternativa aos métodos tradicionais de ensino de composição e Cowell sai em defesa do mesmo em detrimento do ensino tradicional.

Cowell destaca o aspecto positivo da abordagem pois

O Sistema Schillinger faz uma abordagem positiva à teoria da composição musical através da oferta de possibilidade de escolha e de desenvolvimento do estudante, ao invés das regras circundadas de proibições, limitações e exceções, as quais caracterizaram os estudos convencionais [...]

A teoria musical, como tradicionalmente ensinada, entretanto, sempre foi um uma profunda decepção para indivíduos verdadeiramente criativos [...] Na verdade, a teoria musical lidou com nada mais além de uma pequena parte dos potenciais materiais musicais; suas suposições acerca da ciência do som foram, frequentemente, baseadas em uma má compreensão e, as regras que ela estabelece, frequentemente, refletem o gosto pessoal de um certo teórico ou elas podem ser baseadas no estudo de um único compositor ou de algum único período histórico”.

Cowell destaca o aspecto do Ensino tradicional de composição ser focado apenas em um material musical, a altura, e o seu aspecto de tolhimento criativo, obrigando os alunos a se tornarem imitadores do passado, aspecto que o mesmo sempre criticou. “Um jovem compositor é constrangido, como as coisas são agora, a passar vários anos seguindo as regras deduzidas ou presumidas de obras de seus predecessores, mas, assim que suas obras começam a serem ouvidas, ele é repreendido, e com devida razão, se elas soam como outra pessoa”.

Cowell faz uma vaga descrição do método de Schillinger sugerindo que o mesmo está focado apenas no conhecimento dos materiais musicais e no trabalho matemático com os mesmos, não impondo diretrizes ou regras estéticas à expressão artística do aluno. Isto é bastante similar à própria ideia descrita pelo compositor em seu artigo sobre ensino de música às crianças – apontado que Cowell encontrou uma teoria que concordava com a sua própria definição de ensino.

A ideia por trás do Sistema de Schillinger é simples e inevitável: ele empreende a aplicação da lógica matemática a todos os materiais da música e suas funções, de forma que o estudante venha a saber os princípios unificadores por trás dessas funções, venha a compreender o método de analisar e sintetizar quaisquer materiais musicais que ele possa encontrar ou venha a descobrir por si mesmo e venha a perceber como desenvolver novos materiais conforme ele sinta a necessidade deles. Assim, o sistema de Schillinger oferece possibilidades, não limitações; ele é positivo, não uma abordagem negativa à escolha dos materiais musicais. Por causa da universalidade dos conceitos estéticos subjacentes, o sistema se aplica igualmente a velhos e novos estilos de música e à composição “séria” ou “popular”.

Desta forma, o sistema não estabeleceria predileções estéticas ou condicionaria um único formato de composição, geralmente, o da tradição.

Box 144. Folder 30. The Schillinger Case: Charting the Musical Range – O Caso

Schillinger: Mapeando o Âmbito Musical. *Modern Music: a quarterly review*. Vol. XXIII. N. 3. Pgs. (226-228). Henry e Sidney Cowell. Verão, 1946.

Resenha sobre o livro de Schillinger. Este artigo é uma versão melhorada do anterior sobre o mesmo assunto, como o primeiro foi assinado apenas por Cowell, é provável que a atuação de Sidney tenha sido, principalmente, na revisão e reescritura do artigo, não tanto em conteúdo.

Cowell inicia o artigo recordando alguns conceitos de artigos anteriores, como destacar que a função do compositor é: “ele faz uma série de escolhas entre estas possibilidades. *Cada escolha é um ato criativo*; nisto, o compositor mostra a si mesmo ser um artista” (226). Cowell entende que “A razão para sua escolha nunca pode ser mais do que parcialmente objetiva, mas a gama de possibilidades oferecidas a ele pode, com certeza, ser completamente assim” (226). Isto pontua exatamente de vantagem do método de ensino de Schillinger. Enquanto o ensino tradicional te fornecia a possibilidade de escolher apenas dentro da gama de possibilidades da tradição, o método Schillinger não realizaria distinções ou privilégios estéticos. A partir do principal ponto de representação disto, Cowell destaca uma das características básicas da estética experimental, a possibilidade de construção baseada na duração, como defendida por Cage.

O *System of Musical Composition* de Joseph Schillinger (Carl Fischer, Inc., 1946), o qual explora estas possibilidades, começa pela aplicação do elemento do ritmo à duração do tempo de uma maneira familiar. Em seguida, ele estende isto para todas as outras fases da composição: à maneira com que blocos harmônicos mudam, aos intervalos da escala e na melodia, às entradas de contrassujeitos no contraponto, à distribuição de partes em uma partitura e a outros processos de composição. Pela primeira vez, teorias completas de escritura de ritmo e melodia são oferecidas. Schillinger sistematiza as relações musicais expressando-as metodicamente em fórmulas matemáticas (226).

Schillinger também sistematizava, de forma alternativa, o próprio projeto de Cowell, neste mesmo período, a escrita de um livro sobre a melodia e outro sobre ritmo – [embora nunca publicados, ainda existem os protótipos dos dois livros]. Cowell aponta, como razão dessa teoria, uma mudança no modo de pensamento do mundo em virtude das formulações de Einstein. “Nós não podemos saber *o que é isto*, mas apenas *como isto se comporta*. A natureza consiste em movimento e relação, que é o mesmo que dizer, ritmo. Qualquer fenômeno natural se torna um evento nessa concepção rítmica moderna do universo” (226-227).

Assim, Schillinger teria provado a funcionalidade de trabalhar com a música, dentro de gráficos aos moldes de Einstein, para medir a periodicidade dos fenômenos através de análises musicais matemáticas do repertório. “A confirmação foi dramática, porque ele, de fato, encontrou, nas obras dos grandes mestres, os mesmos padrões, expressáveis nas mesmas fórmulas que são usadas para descrever

a formação de cristais, a razão da curvatura de trajetórias celestes e a divisão e multiplicação de células, por exemplo” (227).

A vantagem para o estudante de composição é que ele poderia selecionar seu próprio material, “um estudante de composição talentoso irá, inevitavelmente, querer selecionar seu próprio material, usá-lo de maneiras de sua própria invenção. Até agora, não houve nenhum método para possibilitar o funcionamento com sucesso dessa tendência natural da mente criativa, enquanto, ao mesmo tempo, atingindo os objetivos normalmente mantidos pelos professores de composição (227).

Box 144. Folder 34. Joseph Schillinger as a composer – Joseph Schillinger como compositor. *Music News*. Vol. 39. N. 3. Pgs. (5-6). Março, 1947.

Cowell destina mais um artigo a Schillinger, mas, desta vez, não para comentar sobre seu método de ensino e prática de composição, mas como compositor. Ele comenta que, em virtude do sucesso como professor de composição,

Hoje, uma curiosidade natural é expressa se o próprio Schillinger seguia o seu “Sistema” em suas próprias obras criativas e, aqueles que não entendem a abordagem teórica estão fadados a se perguntar, se a música de Schillinger consiste em pura matemática em vez daquela coisa misteriosa chamada inspiração. A verdade é que os processos musicais de Schillinger são tão quanto, ou menos, misteriosos do que aqueles de qualquer outro compositor competente (5).

Cowell relata que, assim como todo compositor russo do início do século XX, Schillinger começou a compor com uma forte influência de Scriabin, mas que, aos poucos, começou a explorar além das noções do acorde místico e a criar uma originalidade através da zombaria a isto.

E com esse humor penetrante, o qual era tão característico dele, ele alfinetou a solenidade dos místicos com a injeção de um súbito contraste inesperado. Sua insatisfação com a artificialidade do sistema de temperamento igual na afinação do piano levou ao seu interesse vital nos instrumentos musicais de Léon Theremin e outros, sobre os quais intervalos cientificamente corretos são possíveis; ele compôs uma série de obras para tais instrumentos (5).

No entanto, Cowell descreve que, ao chegar nos EUA, seu estilo musical era longe de parecer cerebral, mas que tentava, de certa forma, tratar com igual valor todos os parâmetros musicais, assim como seu método.

Muito contraste rítmico e várias mudanças de centro tonal, por acordes que se localizam, confortavelmente, nos extremos da consonância e da dissonância e por uma hábil coloração instrumental. A ausência de um ponto climático nas melodias [...] mas, elas na verdade chegam a vários pontos diferentes, de forma que nenhuma se destaca como clímax principal. Qualquer vagação sem objetivo é evitada completamente, todavia, pela frequente justaposição

humorística de materiais altamente contrastantes [...] sua forma é boa e original. Ele era um dos poucos compositores dos anos 20 a se interessar em novas maneiras de se alcançar sólidas relações estruturais. Timbres nunca antes ouvidos abundam na instrumentação, assim como efeitos rítmicos curiosos [...] A polifonia é, geralmente, uma consideração secundária, resultando mais da construção harmônica do que o contrário (5-6).

Todos os comentários de Cowell apontam para a obra de Schillinger como tendo um potencial caráter experimental, tanto pelo seu humor e zombaria aos meios tradicionais de seu ambiente composicional, como pela exploração contínua de outros parâmetros musicais em detrimento dos da tradição. Mais uma vez, vemos Cowell elegendo e inflando compositores de caráter experimental, mesmo quando não são exclusivamente americanos. Muito embora, fosse comum nos EUA tratar em pé de igualdade cidadãos naturalizados, ou que adotaram os EUA como casa, como americanos, assim como foi o caso de Schillinger – ao menos naquela época, em determinados círculos, e com mais facilidade quando os imigrantes em questão eram europeus.

Box 144. Folder 36. Review – Resenha. *Russian-American Music Publishers*. Pgs. (1-2). 1947.

Esta é uma resenha sobre dois conjuntos de peças de Joseph Schillinger: *Excentriade, three pieces for piano* (1924); *Five Pieces for piano* (1922).

A escolha dessas peças por Cowell é pelo fato de todas as oito peças terem sido construídas de forma humorística para criticar a influência mística de Scriabin entre os jovens compositores russos. Isto fica bem claro pelo título das três primeiras peças. Essa atitude de Schillinger é experimental, a utilização de humor como forma de crítica a um compositor que ocupa um lugar de tradição e vanguarda e nos é bastante relevante para a propaganda experimental que Cowell escolheu essas peças para realizar uma análise e publicar.

Todas as obras para piano nestes dois conjuntos, colocados em discussão, caem na mesma categoria geral. Elas foram escritas em uma época quando Scriabin era a maior influência entre os compositores russos mais jovens; Scriabin era a maior força nova, criando materiais musicais frescos, sentida. Uma olhada casual nas páginas dessas peças para piano sugere que as obras de Schillinger não são mais do que a imitação dos acordes e estilo geral de Scriabin que alguém poderia esperar. Mas um exame mais próximo revela que, enquanto Schillinger adotou a forma de Scriabin, seu espaçamento de acordes e a ideia de explorar novos sons, os acordes, na verdade, não são os famosos “acordes da natureza” de Scriabin, mas são do próprio Schillinger. Sobretudo, as relações tonais são mais desafiadoras do que aquelas de Scriabin, há mais contraponto e há mais excursões em tonalidades-nunca-ouvidas; onde mais, por exemplo, alguém encontraria um acorde composto por mi sustenido, sol dobrado sustenido e dó dobrado sustenido? (compasso 4, página 3, do *Poème Heroïque*, das *Five Piano Pieces*). Também, e este é o seu ponto de distinção característico, Schillinger entra no fluxo do estilo para oferecer material humorístico contrastante, fazendo graça da solenidade mística da típica série de acordes Scriabinescos (1-2).

As técnicas mencionadas por Cowell sugerem uma Caricatura estilística (I4), Uso de títulos humorísticos (E2), Notações visualmente redundantes (E5), Exploração de tonalidades e harmonias estranhas ou inesperadas (I9), e a inesperada justaposição de elementos sintáticos diferentes (I2) – para usar a nomenclatura de análise de música humorística em (PENA, 2017).

Box 145. Folder 12. Current Chronicle: Hartford, New York – Crônica Atual: Hartford, Nova Iorque. *The Musical Quarterly*. Julho, 1949. Vol. XXXV. N.3. Pgs. (448-451).

Uma crônica sobre a ópera *White Wings*, de Douglas Moore. Cowell faz uma longa descrição da sinopse e alguns comentários descritivos sobre a música, mas nada muito relevante. No entanto, a descrição do humor musical de Douglas Moore aponta para um humor caricaturesco de estilos antigos, o que indica uma possível atitude experimental de zombaria à tradição.

O humor está sempre presente na música, mesmo em cenas “sérias” de amor, ele parece zombar de típicas cenas de amor da maneira operística europeia; mas a diversão é sempre de boa natureza, nunca maldoso. Embora os estilos por si mesmos possibilitem grandes contrastes, o método de Moore emprega para fazê-los parecer humorístico é o mesmo em todos os casos – ele exagera levemente algum elemento que pareça particularmente datado – algum elemento que seria descartado em uma imitação séria da música da virada do século (448).

Box 145. Folder 13. Current Chronicle: New York – Crônica Atual: Nova Iorque. *Musical Quarterly*. VOL. XXXV. N. 4. Pgs. (619-622). Outubro, 1949.

Essa crônica é sobre a peça *A Solemn Music*, de Virgil Thomson. A peça foi encomendada pela *League of Composers*, para Banda Sinfônica, no entanto, embora a composição para banda sinfônica fosse uma saída de um nacionalismo americano e de exploração experimental, temos a atitude inesperada de Thomson compondo uma peça dodecafônica. Cowell define que, ao contrário do que tradicionalmente temos como música de banda sinfônica na Europa, Prokofiev, Milhaud, Schoenberg e Schumann, Thomson não quis apresentar uma obra simples para um público mais amplo. “Por outro lado, Thomson, quem sempre emprega algum tipo de formalização dos elementos, algum tipo de unidade estilizada, em *A Solemn Music*, compôs uma peça mais estritamente organizada que qualquer uma de suas obras orquestrais e mais severa em forma que qualquer outra obra contemporânea comparável” (620).

Cowell segue uma longa análise descritiva, da qual só cabe pontuar o uso da série com intuítos tonais e como ele via isso como uma quebra das regras impostas por Schoenberg de que a série “deveria evitar implicar em consonâncias, escalas familiares ou tonalidade” (622) – mesmo quando alguém utilizava algo estritamente europeu como o dodecafonismo, Cowell tentava justificar alguma forma de oposição. Ainda que a obra de Thomson não tivesse nada caracteristicamente experimental e que, talvez,

a intenção de Thomson tenha sido, de fato, compor algo dodecafônico tradicional, o que interessa, no caso de uma propaganda, é o discurso de Cowell construindo esse efeito opositivo. Após tudo, ele aponta para a possibilidade de Thomson ter realizado a peça com intenções humorísticas, até mesmo pelo título da música que poderia insinuar o dodecafonismo como uma música solene de forma irônica.

Thomson provavelmente não vê a série com a mesma reverência com que ela é tida em outros locais, é possível que ele estivesse fazendo um pouco de graça com a sua aplicação em *A Solemn Music*. Não obstante, é uma peça séria e bem escrita, dramática em seu conflito de forças musicais, serena e adorável em suas progressões sérias de acordes (622).

Box 145. Folder 25. Current Chronicle: New York – Crônica Atual: Nova Iorque. *Musical Quarterly*. Vol. XXXVI. Nº 2. Pgs. (268-274). Abril, 1950.

Esta crônica aborda uma série de peças. A primeira se trata da Segunda Sinfonia de Roger Sessions, escrita vinte anos depois da primeira e apresentada pela Filarmônica em janeiro de 1950. Cowell a descreve: “Ainda existem alguns poucos elementos Stravinskianos, mas eles estão tão bem integrados na construção geral que eles não sugerem Stravinsky de forma alguma [...] A Segunda Sinfonia mudou fortemente a direção a um cromatismo dissonante, sem soar agora, de maneira alguma, como a música de Schoenberg” (268). Desta forma, vemos Cowell descrever a maturidade do compositor, que não seria mais um imitador e poderia ser visto como um americano.

É importante destacar que, salvo raras exceções de compositores grandes demais para serem ignorados, como Schoenberg, Berg etc., Cowell só realiza resenhas e crônicas de compositores americanos, maiores ou menores, e raramente sobre peças antigas. Seu compromisso com o novo está sempre em primeiro lugar, seguido pelo seu compromisso com a sua noção de nacional americano.

A segunda obra é *Motivos de Son*, de Amadeo Roldán. Cowell destaca o uso de instrumentos afrocubanos de percussão e que eles são bem diferentes das rumbas da Broadway. Roldán, tendo feito parte de cerimoniais afrocubanos e de grupos de dança popular em Cuba, teria o produto autêntico. Ele também aponta o uso de polifonias rítmicas na obra de Roldán, a sobreposição de várias estruturas rítmicas diferentes, traço característico da música da África central. “Árdua como essa descrição soa, as complexidades rítmicas da partitura de Roldán não fazem a música parecer impenetrável, mas sim, realçam seu brilho e sua diversão” (271).

A terceira se trata de Prokofiev. Cowell destaca o renascimento da ópera cômica de Prokofiev, em *The Love for Three Oranges*, como um evento bastante divertido, mas que entrava em contraste com a também estreia de sua Sexta Sinfonia, a qual “parece pertencer plenamente a um estilo com o qual o compositor não se sente em casa” (272). Ele destaca a ausência de uma tradição clara na Rússia e seu deslocamento do desenvolvimento moderno da música, desde o início da união soviética, mantendo um

estático estilo romântico. Assim, Cowell lamenta que Prokofiev tenha abandonado seu estilo inicial de música humorística.

É uma infelicidade, no entanto, que isto deva servir para jogá-lo à posição de tentar escrever sentimentalidades sinfônicas suculentas e de senso comum em um estilo que não pertence de forma alguma a ele. Deve-se imaginar se ele realmente está ficando velho e dispéptico, como sua música recente soa, ou se, sob outras circunstâncias, ele ainda escreveria algo do seu esplendor e desenvoltura iniciais (272).

A última peça é *Organum* de Carl Ruggles.

Muito para a surpresa de ambos, compositor e regente, a obra alcançou um real sucesso popular. O público ganhou uma vasta experiência desde os anos vinte, quando toda a música dissonante soava igual e horrível a eles. Hoje em dia, o público da *New York Philharmonic* discrimina. Ele vaiou e rasgou papel ressonantemente neste inverno à música bastante cerebral e dissonante de Anton Webern; mas ele aplaudiu Ruggles vociferantemente. A diferença, obviamente, está no fato de que a teia cromática de Ruggles, o som atonal, é sentido completamente e vitalmente pelo compositor, ao ponto de um extraordinário contágio; a música é cheia de verve. Ela é rica, de sangue puro, superromântica e urgente (272-273).

A reação da plateia é extremamente interessante, talvez pelo simples fato de ser um compositor alemão, mas o suficiente para que o público de concerto do pós-guerra desempenhasse um papel mais nacionalista e de predileção a compositores americanos, sendo Ruggles o segundo exemplo favorito de Cowell para isto, atrás apenas de Ives.

É interessante ver esta descrição comparativa de relevância por Cowell:

Ruggles ocupa na música americana um ponto similar ao de Webern na música teutônica moderna: ambos escreveram um número bastante pequeno de peças curtas, condensadas e altamente finalizadas em uma textura dissonante. Ruggles, entretanto, preserva um fluxo contínuo e dinâmico em seus contornos melódicos, enquanto Webern deliberadamente separa suas melodias em fragmentos disjuntos (274).

Com exceção da primeira peça, cada uma das peças analisadas por Cowell, neste artigo, apontam para um de nossos pilares: *Motivos de Son* exalta os elementos folclóricos a serem pesquisados em sua integridade; *The love for three Oranges* destaca a prática humorística como técnica experimental de crítica; e *Organum* destaca a superioridade de Ruggles, como compositor americano, à música europeia de Webern, frente ao público. Por uma questão de adequação, colocamos na categoria de experimentalismo geral.

Box 145. Folder 34-35. (publicado – manuscrito). Current Chronicle: New York – Crônica Atual: Nova Iorque. *Musical Quarterly*. Vol. XXXVIII. N. 1. Pgs. (123-136). Janeiro, 1952.

Parte da questão do manuscrito e da versão publicada desse artigo, e também o motivo pelo qual ele é mais extenso que o comum, é porque, inicialmente, ele foi projetado para ser publicado na edição de outubro de 1951, como consta no manuscrito, mas acabou sendo adiado e publicado de forma conjunta na versão que segue. Assim, é um artigo com o conteúdo de dois.

Este talvez seja o mais relevante artigo de Cowell, até o momento, pois ele se comporta como uma espécie de manifesto do movimento experimental. As maiores diferenças entre o manuscrito e a versão publicada são estruturais, ordem trocada dos parágrafos, alguma frase ou outra retirada, mas sem impacto no conteúdo. Apontaremos quando a versão citada vier da versão publicada e quando vier do manuscrito.

Cowell inicia o artigo contando sua história pessoal com Cage, quando o conheceu em 1932 e relatando as peças “de combinações tonais estranhas” que Cage estava escrevendo. Apesar do caminho de Cage ser conhecido, podemos ver uma maior conexão a Cowell no discurso que segue.

Ele estudou contraponto dissonante comigo por uma temporada na Califórnia e, quando ele foi para Nova Iorque para se preparar, com Adolph Weiss, para as aulas com Schoenberg, ele continuou a fazer suas próprias explorações intensas na forma rítmica, na música para percussão e nos sistemas musicais de outros povos, particularmente aqueles do Oriente, em minhas aulas na *New School*. Mais tarde, ele estudou com Schoenberg, quem percebeu que Cage estava mais interessado em sua filosofia do que em adquirir suas técnicas. Desde então, Cage escreveu um grande número de obras para a dança e ele organizou orquestras de percussão para tocar música especialmente composta por ele e por outras pessoas (124).

Cowell segue comentando sobre o pensamento estético de Cage.

Mas ele não usa a organização convencional da música, na qual tais eventos são relacionados através de uma sucessão planejada de ritmo, melodia e harmonia para produzir o que nós estamos acostumados a considerar um desenvolvimento musical orgânico. Ao invés disto, Cage concebe cada “evento” musical como uma entidade em si mesma e que não requer completude, ele simplesmente as coloca uma atrás da outra e as vê como estando relacionadas através de sua coexistência no espaço, onde elas foram colocadas em uma ordem temporal planejada (124).

Cowell destaca não apenas a oposição à tradição do método de Cage como destaca o aspecto da duração como único mecanismo estrutural. Ainda podemos ver, nas palavras de Cowell, o reflexo da filosofia de Cage de “deixar os sons serem eles mesmos”. Ele comenta sobre o piano preparado e a sua semelhança sonora ao gamelão ou ao *Jalatarang* e compara a preparação do piano como se fosse uma série de novos timbres adicionados ao piano.

“Apesar de sua ideia da separação dos ‘eventos’ musicais, Cage sempre teve um interesse intenso na estrutura rítmica, em valores absolutos de tempo e nas dinâmicas do som e do silêncio” (125). Destaque para a ausência do interesse nas relações harmônicas. Cowell comenta que essas são as mais

perceptíveis características de Cage e sobre a estruturação formal de suas peças em segundos: uma peça de cinco minutos com cinco seções de sessenta segundos com cinco frases de doze segundos cada. Ideia que Cage retirou de *Entr'acte*, de Erik Satie.

Cowell segue para a estreia de *Imaginary Landscape*, para 12 rádios.

Isto não foi uma transmissão da música de Cage tocada e transmitida por uma ou por doze estações de rádio. Ao invés disto, doze radios eram tratados como instrumentos musicais e tocados em um concerto. Como alguém transforma um rádio em um instrumento musical? Isto não estava totalmente claro em antecedência, então toda a Nova Iorque de vanguarda apareceu em pessoa para descobrir (125).

A presença do público sendo a vanguarda de New York coloca Cage nessa posição de confrontador dela ou de apresentador daquilo que a vanguarda desconhece ou ignora, o seu oposto.

Sobre a peça, à parte das já conhecidas dinâmicas de interpretação que Cowell explica, devemos destacar a descrição dele de como Cage realiza uma inversão dos valores da tradição:

Esta é uma música na qual alguns elementos são, de costume, imprecisos, como as dinâmicas e o rubato, e todas as coisas, das quais a forma depende, são indicadas com grande exatidão. Linhas melódicas, harmonias e instrumentação, as quais nós fomos ensinados a esperar um interesse do compositor em ter um controle preciso sobre elas, são, pelo contrário, totalmente determinadas pelo acaso da programação das estações de rádio (126).

Por conta de o concerto ter sido realizado à noite, Cowell comenta que os intérpretes lamentaram não terem tido uma grande variação entre as estações de rádio e que os ensaios durante à tarde teriam produzido melhores resultados. No entanto, o que interessa é a importância da experiência para Cage, que Cowell descreve:

A própria atitude de Cage sobre isto era de uma indiferença comparada, uma vez que ele acredita que o conceito é mais interessante do que o resultado de uma única apresentação. Um aspecto de falha de comunicação da obra deve ser francamente direcionado ao compositor: seu constante interesse nas distinções mais minuciosas e delicadas e nas gradações o levou a admitir várias amplitudes de dinâmica baixas, ao determinar sua tessitura baixa demais, para começar, de forma que várias partes não podiam ser ouvidas tão longe quanto o público (126). Isto não preocupa o compositor. Seu ato criativo em estabelecer um contorno formal, um plano rítmico e dinâmico em // // sons de rádio pode ser derramado; e o fato de que estes sons irão ser diferentes a cada apresentação não só não é um detrimento para Cage, como ele acha especialmente empolgante considerar que, com cada apresentação, sempre com // // sons parcialmente imprevisíveis preencherão este contorno formal (Manuscrito, // = palavras apagadas/ilegíveis).

Cowell segue comentando sobre o valor que Cage atribui ao silêncio:

As dinâmicas do silêncio, a relatividade do silêncio, assim como a do som, expressa pelas pausas e pelos *pianissimi* extremos, é uma questão de preocupação maior na maior parte da música de Cage [...] Cage tem prazer em apresentar silêncios longos e mais complexos ao curso de suas obras. Algumas vezes, ele leva um deles ao silêncio absoluto, ao acrescentar degraus cada vez maiores de suavidade, até que alguém dificilmente consiga dizer se ele está ouvindo ou não algo de fato (126).

Sobre *Music of Changes*, estreada no outono de 1951, Cowell comenta que o mesmo não abandona seu desejo de fazer o piano soar diferente do tradicional, “melhor, ele agora parece estar bastante interessado em descobrir o quanto ele pode fazer um piano não preparado soar como um piano preparado, por meio de combinações especiais de sons, timbres e dinâmicas” (127). Cowell comenta do uso de vários andamentos, ideias de escalas de tempos e números fixos para constituir frases e seções, notações rítmicas horizontais e não apenas baseadas na figura. Dinâmicas de variação rápida e extrema, *pppp* para *ffff*, em uma colcheia, “ajudam a fazer com que *Music of Changes* seja uma experiência sonora sem precedências” (127).

Sobre o estabelecimento do grupo experimental, preferirei apontar a versão do manuscrito. A única diferença com o texto publicado é que a versão publicada preferiu excluir o termo experimental, talvez pela própria edição da revista. Talvez por acreditar ser uma adjetivação desnecessária e para ganhar espaço para um artigo já tão longo. No entanto, é bastante relevante essa adjetivação para o nosso objeto. Segue a apresentação das versões:

Se as peças de um único compositor fossem as únicas do tipo, a aparecer agora, o interesse talvez fosse mais casual (127) [...] Obviamente, a peça para rádio de Cage pode ser chamada de experimental, fosse ela apenas uma obra isolada, o interesse nela seria provavelmente casual. Entretanto, ele é um exemplo do alargamento de uma tendência experimental entre o grupo de compositores que são amigos ou estudantes de Cage (Manuscrito). Todavia, eles são uma nova abordagem à composição que atraiu uma série de aderentes, todos eles, homens jovens que são amigos ou estudantes de Cage; vários deles tiveram obras apresentadas em Nova Torque, recentemente. As composições de Christian Wolff, Morton Feldman, Pierre Boulez e John Cage variam muito em estilo, mas uma filosofia comum as une: uma concentração sobre as relações não familiares de espaço e tempo, de som e silêncio, mais do que melodias e acordes, e uma convicção de que todas as relações musicais, sejam elas alcançadas por planejamento ou por acaso, têm valor potencial e são dignas de exame (127) [...] de filosofia similar que levam a novos tipos de música experimental; e o grupo lidando com o experimento, no presente, o qual nós temos conhecimento. Esta é uma era particularmente inexperimental; a integração dos experimentos dos primeiros quinze ou vinte anos deste século com materiais mais estabelecidos é a ordem do dia. Experimento é quase sempre chocante nas artes e há uma reação imediata de uma diversão em choque superficial juntamente com seu alarme bem instalado em parte dos frequentadores de concerto que escutam a música dos membros do grupo de Cage, parcialmente, porque estes elementos do novo não foram previstos. O público musical associa a música moderna com uma perene dissonância não resolvida; e existe um sentimento bem confortável de que todo experimento possível neste campo já foi feito e é, de alguma forma, *passé*

[...] Assim, é possível fazer de uma composição musical a continuidade daquilo que é livre do gosto e da memória (psicologia) individual e também da literatura e das “tradições” da arte. Os sons entram no espaço tempo voltados a si mesmos, desimpedidos pelo serviço a qualquer abstração, seus 360 graus de circunferência livres para um jogo infinito de interpretação (Manuscrito).

[...] Todos eles acreditam que deve haver mais espaço na música para fatores improvisatórios para os elementos de escolha casual e acaso (127).

A presença de Boulez como membro do grupo, apesar de parecer um ruído no histórico geral, nesse momento, é justificada pelas atitudes experimentais do jovem Boulez de realizar confusões em concertos, advogar contra à tradição e do recente artigo publicado à época, “Schoenberg está morto”, que, basicamente, significava que a tradição, o passado, estava morto. Boulez queria descolar o serialismo da linguagem da tradição, liberar a técnica serial dos clichés românticos ainda empenhados por Schoenberg, às quais ele considerava contraditórias com a técnica serial. Boulez advogava por uma nova linguagem musical e não pela reconstrução da velha. Assim, Boulez tentou trabalhar na solução da falha de Schoenberg, que foi não abraçar o mundo serial, e guiá-lo por uma retórica pré-existente. No entanto, Boulez afirma a ideia de consequência histórica do serialismo. Apesar da sua postura experimental, em um primeiro momento, ele acaba por se converter em uma atitude de vanguarda na continuidade do estruturalismo da linguagem musical e na sua rejeição à indeterminação.

Cowell segue comentando sobre as operações de acaso através do I-Ching e o uso de moedas para determinar resultados.

Entretanto, Cage insiste, com consistência, em permitir a operação do acaso, e respeita fielmente suas decisões. Assim, o acaso determina se as coisas se manterão estáticas ou mudarão, quais tipos de mudanças irão ocorrer, se haverá um evento ou um silêncio, se um rádio específico irá tocar ou não, se a dinâmica irá variar ou se manter constante; e, se elas mudarem, quais das dinâmicas serão aplicadas. E o acaso, operando de outra forma, também é responsável, é claro, pelo que será ouvido nos doze rádios. Ninguém pode dizer com antecedência quais canções, ritmos, acordes, timbres ou outros elementos simultâneos de heterofonia irão contribuir a qualquer dada apresentação. Tudo que alguém pode ter Certeza é de que elas nunca serão iguais duas vezes (129).

Cowell tenta exemplificar processos de indeterminação no passado, ele comenta dos jogos musicais, e cita o de Mozart, embora estabeleça que é diferente, pois Mozart escrevia a série de danças e contradanças. “Mozart eliminou vários dos riscos aceitos por Cage” (129). Cowell também cita Otto Luening, por improvisações controladas, e Ives, pela liberdade ao intérprete de realizar mudanças em suas peças.

Após isso, Cowell parte para a apresentação de Feldman. Cowell basicamente explica como ler a partitura de *Intersections #3*, a qual é escrita em papel de coordenadas. Ele pontua o aspecto indeterminado da obra, na qual a questão da altura é completamente deixada à improvisação, e destaca que o sucesso da obra depende da contribuição do intérprete (131).

Já na peça de Christian Wolff, Cowell percebe uma outra característica do grupo, relacionada ao minimalismo. No Trio para flauta, clarinete e violino:

Apenas três notas diferentes são usadas. Não há dois compassos iguais; as mudanças são soadas sobre as combinações possíveis de três sons em três instrumentos em vários ritmos. Escutar se torna uma reação às complexidades dessas variações. Um interesse em explorar todas as possibilidades de determinados materiais musicais, manejados dentro de um limite estrito, é uma característica do pensamento de todo este grupo de compositores (132).

Cowell ainda comenta que o conceito de variabilidade de Wolff é próximo ao de jogar moedas de Cage.

Sobre Boulez, Cowell aponta os primórdios do serialismo integral, o que é conectado à vanguarda e não ao experimentalismo, mas a inserção de Boulez aqui, nesse primeiro momento, se explica, à parte dos motivos já mencionados de advogar contra o passado, pelo contato de Cage e Boulez. Cowell cita Cage:

Boulez me influenciou com o seu conceito de mobilidade; minha influência nele é que ele aceita minha ideia de agregados” (Cage). Um agregado, no sentido de Cage, é a relação de objetos variados e aparentemente desiguais estabelecidos por sua justaposição no espaço, como mobília e outros objetos em uma sala são relacionados por sua presença simultânea ali (132).

Cowell finaliza o seu quase manifesto, estabelecendo Cage como o líder, da seguinte forma:

John Cage fala por todos esses jovens homens quando ele dá voz ao entusiasmo sobre a liberação da continuidade musical do “gosto e da memória individual” e da “literatura e das tradições da arte”. É na conquista da perfeição, ao longo desses caminhos desacostumados e severamente lógicos, até agora, desconhecidos, que Cage e seus amigos empregam seu fervor criativo, mesmo no caso do mais subjetivo Feldman. Chocante como isto possa parecer para os anciões, é certamente verdade que, a estes jovens homens, nenhum fato ou conjunto de fatos agregados é incapaz de dar prazer estético sob algumas circunstâncias [...]

Uma vez que não pode ser mostrado que Cage e seus amigos se juntaram em algum momento, em uma sala, o grupo pode ser considerado um agregado. Então, nós podemos jogar uma moeda para decidir se o grupo irá mudar ou se manter o mesmo e jogar novamente para decidir se o prazer estético a ser derivado da obra de seus membros irá desempenhar o papel do silêncio ou de um evento em som.

E se alguém deve decidir se o valor a ser encontrado nesta música é genuíno, ou não, uma última jogada de moedas do I-Ching irá nos determinar isto também. (134)

Há ainda uma segunda crônica de Cowell que segue, sobre Busoni.

Cowell comenta sobre o fato de Busoni ser mais reconhecido, nos Estados Unidos, por sua prática pianística do que como compositor e comenta sobre a estreia de sua ópera cômica, *Arlecchino*. Cowell elogia a abertura de Busoni a novas ideias e descreve a sua obra:

Arlecchino se destaca, em música, às vezes, ir além de Richard Strauss na direção de Berg e, surpreendentemente, de novo, em, frequentemente, cair em ideias de senso comum. O estilo, às vezes pesado, dissonante, bem bombástico e, às vezes, possuído por uma clareza bastante óbvia derivada de Mozart, é uma espécie de elo perdido entre o *Rosenkavalier* e *Lulu* [...] Mas a mistura de vários estilos com uma orquestra grande e um pequeno elenco faz com que seja bastante desajeitado e estranho (135).

Pois a peça utilizava de atonalismo, politonalismo, narração, canto-falado e canções, mas sem recitativos convencionais, faltando assim, na visão de Cowell, a sensação de um plano estilístico geral do compositor.

Box 146. Folder. 5. Current Chronicle: New York – Crônica Atual: Nova Iorque. *Musical Quarterly*. Vol. XXXVIII. N. 4. Pgs. (595-600). Outubro, 1952.

Esta crônica é uma crítica estética fundada em um concerto de música para percussão de caráter conservador. Cowell inicia a resenha com uma introdução, explicando o período de 1920 a 1950 como não tendo sido um período forte em questão de experimentalismo musical ou qualquer busca de novos meios. “O período, desde os anos vinte, na música contemporânea, não foi um fortemente experimental, mas, não obstante, houveram vários desenvolvimentos: a área que teve a maior exploração e expansões foi a de música para percussão” (595). Cowell retoma Russolo e estabelece *Ionization* como a primeira peça relevante do gênero.

Meus primeiros experimentos com música para percussão e ruídos organizados, entre 1923 e 1936, derivaram, majoritariamente, do meu interesse na elaborada paleta de sons e seu tratamento altamente organizado no oriente e do pedido de bailarinos por acompanhamento de percussão. Minhas peças às vezes eram tonais, às vezes não (595).

Cowell segue estabelecendo John Cage e Lou Harrison como os líderes dessa música para percussão. Mais uma vez vemos Cowell contribuindo para o estabelecimento de Cage na posição de líder.

Música para percussão “pura” renuncia os sons de altura definida; ela lida com sombras de refinamento do ruído. John Cage e Lou Harrison, ambos ficaram conhecidos por sua música para percussão pura, como líderes das orquestras de percussão. Ambos começaram no menos abstrato terreno da música para a dança moderna [...] Enquanto a *Ionization*, de Varèse, é, em sua maior parte, volumosa, a incursão de Cage à música de “piano preparado” estabeleceu vários degraus de *pianíssimo* (595-596).

Esta introdução de Cowell nos serve para entender o posto contrário do grupo de Cage, sua posição como experimentalistas. Não apenas de Cage e Harrison, mas de si mesmo e Varèse.

Recentemente, o *Junior Council of the Museum of Modern Art* apresentou um concerto de música para percussão, compostas entre 1926 (Thomson) e 1952 (Surinach). Exemplos de música feita por puristas como Varèse, Cage e Harrison não foram incluídas; similarmente, nenhuma tentativa foi feita para mostrar os avanços extraordinários no manejo da percussão que foram ouvidos nas improvisações dos grandes bateristas de jazz – avanço que também fez seu caminho à certa música de concerto (596).

Dentre o repertório do Concerto, Cowell destaca a *March Suite* (1937), de William Russel, como sendo a mais próxima à “escola purista”. *Five phrases from Song of Solomon* (1926), de Thomson, é uma canção acompanhada por percussão. *Ritmo Hondo* (1952), de Carlos Surinach, é uma peça para um grupo pequeno de câmara na qual a percussão tem forma ativa no desenvolvimento do contraponto moderno da peça. Sonata para Piano e Percussão, de Glanville-Hicks, é citada como a mais variada e soando mais como um dueto entre piano e xilofone, com um ar similar ao gamelão da Indonésia. Sobre a *Suite for Timpani* (1950), de Carter, Cowell demonstra certo desapontamento:

Elliot Carter, em sua *Suite for Timpani* (1950), tentou descobrir se o interesse podia ser sustentado, por nove minutos e cinquenta segundos, em uma obra para um músico no tímpano de orquestra ordinário e o consenso entre os ouvintes foi de que ela não podia – isto, apesar do fato de que Carter, um dos líderes da composição moderna americana, tenha escrito muito bem, de fato, para os seus instrumentos (597).

Por fim, *Music for a Farve* (1938), de Paul Bowles, a qual só utilizaria a percussão como pontuação rítmica dos instrumentos de altura.

Cowell comenta que o concerto mostrou a influência dos puristas no desenvolvimento da escrita para percussão dentro da escrita orquestral. O interesse e variedade das peças para percussão ainda não estaria em posição de se contrapor às alturas, mas caminhava fortemente nessa direção.

Então, ele aborda o problema da notação e da instrumentação, pois, muitas vezes, compositores utilizavam instrumentos próprios (panelas e tigelas de arroz) que precisavam ser emprestadas para as apresentações. Sobre a notação, os compositores acabaram por inventar sua própria notação, a qual, muitas das vezes, só era precisa para o compositor e exigia um grande número de explicações prévias dos símbolos, ainda não universalmente aceitos. Cowell discorre sobre como a notação convencional das alturas apareceu por um acordo mútuo e pela similaridade do treinamento dos intérpretes. “Algum caminho parecido deve, em última instância, ser seguido por qualquer campo do experimento, me parece, se não quisermos que as composições dos experimentalistas permaneçam como um segredo pessoal” (598-599).

A segunda resenha mostra bem a confusão, do início dos anos 50, acerca do conceito de experimentalismo, delineado posteriormente, e a relação do mesmo com o ato de experimentar com materiais novos que, embora também relacionado ao experimentalismo, não é sua característica definitiva

a longo prazo. Cowell comenta sobre a apresentação de Vladimir Ussachevsky, líder dos experimentos em eletroacústica nos Estados Unidos. Cowell começa com uma crítica a Alois Haba, Julian Carrillo e Harry Partch, por apresentarem como música experimentos ainda incompletos. “Eles estão aptos a apressar seus novos sons prematuramente em peças que dificilmente são um trabalho criativo, no sentido geralmente aceito, e que são facilmente identificáveis como veículos para os novos sons, mais do que obras nas quais estes sons formem uma parte integrada” (599). Citando Ussachevsky, podemos ver parte da associação do nome experimental ao experimento e também a confusão de nomenclatura, quando Schaeffer publica *Vers une musique expérimentale* para classificar a música concreta.

Em outra categoria relacionada, mas ainda distinta, podem ser colocados os extensos experimentos com tipos de som completamente novos, puramente eletrônicos em sua origem, assim como a introdução de sons não musicais (frequentemente, simplesmente ruídos) no tecido de uma composição sonora (i.e., o grupo de *Musique Concrète*, na França; os experimentos de John Cage, ainda não ouvidos aqui) (599).

Box 146. Folder 11-12 (publicado-manuscrito). Current Chronicle: New York – Crônica
Atual: Nova Iorque. *Musical Quarterly*. Vol. XXXIX. N. 3. Pgs. (426-432). Julho, 1953.

A primeira resenha é sobre o *Concerto for Horn in F*, de John J. Becker. Becker se tornou um compositor de estética de vanguarda e que, por muito tempo, retornou a uma linguagem mais cometida e tonal para melhor aceitação pública e pela sua atividade na igreja. No entanto, Cowell destaca o compositor como divulgador da música nova no centro-oeste americano e a relevância disto para toda a música nova e, consequentemente, a experimental.

Becker foi um dos primeiros, se não o primeiro, a patrocinar, de todo coração, a música dissonante no Centro-Oeste. Certamente, ninguém mais nutriu tipos desconhecidos de música nova, em Chicago e Mineápolis, de forma tão convincente. Ele foi responsável por um grande número de estreias de obras contemporâneas de Ives, Riegger e Ruggles, ambos em Chicago, onde ele vive agora e é ativo com o ramo local da ISCM e em *St. Paul*, onde ele regeu uma orquestra por vários anos. Agora, com 67 anos, ele olha para trás, 30 anos de pioneirismo com uma música difícil ante grupos céticos que acharam ela difícil de se entender, desagradável e, até mesmo, irritante. Becker os fez sentar e os fez ouvir, de qualquer maneira (426).

Becker também teve uma participação ativa na música católica, sendo o representante americano em reuniões papais sobre o papel da música moderna dentro da igreja católica.

Ele é incansável em combater o conservadorismo natural dos músicos da igreja, vigorosamente, sustentando a ideia de que, enquanto a música do século XIX possa ser feita da carne, a música do século XX retorna aos valores espirituais através de um contraponto dissonante que é relacionado, de algum jeito, com o estilo coral do século XVI, de Palestrina, e com outros grandes mestres católicos (427).

A segunda resenha trata de Arthur Berger, o qual Cowell descreve, de forma geral, como um compositor tradicional e conservador. “Seu estilo é diatônico, com algumas incursões em modos familiares, e com um uso escasso de alguns poucos sons cromáticos que se resolvem no vizinho mais próximo, conforme aconselhado nos livros de harmonia, de forma que ela não está associada ao cromatismo livre praticado pela escola neovienense” (429). Apesar de Cowell o colocar em oposição à escola de Viena, neste contexto, não o significa que ele seja um experimentalista, nem necessariamente um neoclássico, mas, simplesmente, alguém ainda compondo de acordo com os padrões do século XIX.

A peça de Berger se chama *Ideas of Order* e é basicamente um manual básico de possíveis desenvolvimentos de um motivo de três notas, como descrito por Cowell. Ele explica que havia uma resistência do público em aceitar peças nas quais o processo racional pudesse ser percebido pela escuta, pois maculava a imagem romântica do compositor como um gênio misterioso.

Foi corajoso da parte de Berger chamar esta peça de *Ideas of Order*, pois existe uma resistência real do público ao pensamento de ordem na música e essa resistência opera contra uma recepção direta e calorosa de obras nas quais o compositor permitiu que os processos de seu pensamento formal se tornassem evidentes. Não é tanto que o público ressinta a ideia de uma organização e coesão na música, mas sim que leigos prefeririam pensar que os compositores são ignorantes das relações que operam em sua música. Espera-se que personalidades criativas sejam misteriosas, funcionando não apenas além do entendimento da parcela comum da humanidade, mas, preferencialmente, acima do seu próprio entendimento. Quando um compositor escreve música, na qual o processo racional não pode ser escondido, como quando ele usa a séria dodecafônica, ele está apto a gastar muito tempo e energia em apologias, declarando a liberdade, originalidade ou a expressividade de sua música e defendendo a si mesmo contra a noção espalhada de que a ordem é oposta à inspiração (429-430).

O interessante dessa citação é que ela demonstra uma clara refutação do público à música de vanguarda e seu racionalismo estrutural. Tal atitude do público, também pode determinar um dos fatores que contribuíram para um maior interesse na música experimental. Sobre a peça, Cowell comenta: “Esta não é uma obra magistral e pode ser classificada apenas como uma habilidosa bagatela orquestral; mas, como tal, ela é tão agradável que nos faz pensar por que a música de Berger não encontrou aceitação dada a outros membros da mesma escola, como Irving Fine e Lukas Foss” (431-432).

Box 146. Folder 30. Current Chronicle: New York – Crônica Atual: Nova Iorque. *Musical Quarterly*. Vol. XLI, N. 3. Pgs. (368-373). Julho, 1955.

A primeira resenha é sobre uma cantata de um compositor do leste europeu chamado Jan Meyerowitz. Cowell tece comentários negativos sobre a obra, criticando a organização formal da peça e o tratamento técnico:

Infelizmente, eu devo relatar que a música falhou em ser convincente. Um senso de drama externo e superficial foi alcançado, majoritariamente, empregando artifícios estudados especialmente para produzir este efeito; mas nós fomos forçados a partilhar o comentário mais ouvido de que a música não demonstra nada de genuíno ou de sinceridade sentida pelo compositor. Não é que a música esteja acima do mundo da emoção humana comum; pelo contrário, ela incorpora gritos e fogos constantes. O estilo geral é pós-romântico, a montagem melodramática [...] A obra foi interpretada habilmente; mas o sentimento que ficou após ela ser ouvida foi de um profundo choque e a falta de um sentimento honesto (369-370).

A segunda resenha é sobre a estreia americana de *Deserts*, de Varèse. Cowell pontua que Varèse não é um compositor tão prolífico e que, ultimamente, teria composto apenas uma peça para flauta solo e vivido de suas clássicas obras para grupos orquestrais repletos de percussão. “Estilo completamente distinto; e, enquanto isto tem sido influente, ele nunca foi exatamente imitado. Ele é o único compositor conectado ao manifesto futurista, escrito em Milão, em 1913, quem alcançou uma posição de importância na música moderna” (371). Isto é relevante, pois, como já vimos, o futurismo é um movimento, exclusivamente, experimental.

Cowell relata a estreia da peça em Paris e as críticas, algumas positivas, outras ainda vendo as peças com fitas e ruídos como um insulto ao público e dignas de protestos, outros vendo como, finalmente, a revolução acontecendo na música. De forma geral, à parte das descrições técnicas, Cowell considera: “A melhor obra, a mais madura, a maior e mais integrada, por um compositor quem mantém uma posição única entre os criadores do mundo. Nós prevemos que *Deserts* será tida como uma obra prima, por aqueles que seguem música para fita e percussão com devoção” (373).

Box 146. Folder 34-45. From Tone Clusters to Contemporary Listeners – De *Tone Clusters* a Ouvintes Contemporâneos. *Music Journal*. Vol. 14. N.1. Pgs. (5-6). Janeiro, 1956.

Estas pastas contêm várias versões, manuscritos e revisões do mesmo artigo. Esses escritos marcam um Cowell maduro, aos cinquenta e oito anos, olhando para sua carreira e tentando entender as razões do impacto de sua obra inicial e reconhecendo o desenvolvimento do público em relação a uma maior aceitação do repertório experimental. Isto se consolida em uma análise dele do público que pode servir como argumento justificativo para que a prática experimental conseguisse florescer na segunda metade do século XX. As práticas da primeira metade do século teriam servido de preparo para o desenvolvimento da escuta do público à música não tradicional.

Cowell relata que as pessoas dizem que o maior interesse do ‘consumidor’ em sua música, naquele momento, se devia ao fato de ele “ter desistido da composição experimental” (5). No entanto, o compositor discorda desta suposta razão, dizendo:

Talvez, eu possa explicar porque não me parece ser este o caso [...] Eu sempre pensei que “algo velho” e “algo novo” são ambos necessários a qualquer obra de arte sonora. Provavelmente, meus primeiros trabalhos pareceram especialmente estranhos, por causa do meu entusiasmo juvenil desproporcional pelo novo e, até então, nunca ouvido. Mas eu sempre senti que deveria ter algum fator subjacente em toda música que é clara, significativa e compreensível. Em minha música, isto parece ser, mais frequente do que não, uma linha melódica (5).

No entanto, Cowell comenta que durante os anos 1920 se viu famoso pela aplicação dos *clusters* e por tocar piano com as palmas da mão e o antebraço. É importante perceber, sobre como ele já usa o termo experimental em seu sentido exato, como conceito, ao se referir à sua música com o texto que segue:

Eu estivera escrevendo peças que usavam grandes grupos de tons adjacentes ao teclado (junto a muita música de outros tipos) em casa, na Califórnia, desde 1911, e para minha estreia em Nova Iorque e na Europa, eu tinha tido a ideia errada de que as pessoas gostariam de ouvir minha música mais original, ao invés das minhas imitações de coisas familiares. Nada em minhas primeiras experiências tinham me preparado para a crença fanática do mundo profissional da música de que as convenções da tradição europeia daquela época eram as únicas possíveis. Eu estava ingenuamente espantado em descobrir que o interesse parecia estar centrado na *maneira* com que o piano era tocado, em vez de *o quê* estava sendo tocado e *o por que* (5).

Esta imagem de Cowell lhe rendeu público, embora o compositor lamente que as plateias iam aos seus concertos para ver e não para ouvir. Não obstante, ele admite que o desenvolvimento do rádio e da indústria fonográfica, juntamente ao desenvolvimento musical do século XX, colaborou para criar um público mais apto a ouvir o que realmente acontece em sua música.

Entretanto, desde que minha carreira pública começou, as gravações e o rádio aumentaram de maneira vasta o público geral para uma música razoavelmente complexa e, também, por uma maior gama de sons inesperados. Com este desenvolvimento, veio um grande aumento na habilidade de escuta do público para ouvir o que está acontecendo (5).

Como exemplo disto, Cowell cita um crítico que, no início dos anos 1930, teria assistido uma de suas peças e tecido uma crítica repleta de insultos acusando-o de desdém e desrespeito, ao oferecer algo do tipo ao público, mas que, ao tocar a mesma peça dez anos depois, o mesmo crítico não se lembrava que era a mesma peça e teria escrito que Cowell havia virado às costas para a sua direção original e estava escrevendo canções cantáveis. “Entretanto, a música não mudou, mas *ele* mudou, em sua habilidade de ouvir. As melodias estavam, goste delas ou não, juntas aos “*tone clusters*” todo o tempo” (6). Cowell menciona que, no presente, em 1955, os *clusters* já estavam presentes em livros de teoria, sendo utilizados por jazzistas, e mesmo utilizados por compositores europeus, dos quais, alguns teriam pedido

permissão para usar (Bartók) ou expressado seu débito em publicações (Berg, ambos mencionados no manuscrito *folder 34*).

Logo, Cowell explica que sua música teria se desenvolvido diferentemente dos padrões da tradição europeia de forma natural e em virtude do ambiente musical que o mesmo presenciou em sua infância na Califórnia.

Levaram-me anos para perceber o quão vasto e diferente era o mundo sonoro de minha infância, na Califórnia, daquele de qualquer outro compositor que eu consigo pensar. A cultura musical da Europa parecia obscura e completamente não relacionada aos sons da natureza ao meu redor e aos ritmos ativos da vida na Costa do Pacífico. Juntamente aos sons do oceano, o vento e os trens ocupados de *Santa Clara Valley*, meus ouvidos foram condicionados primeiramente, eu acho, pelos hinos modais e pelas baladas que eu escutava de minha mãe e de seus parentes da fazenda em Iowa (6).

Cowell traça a origem alheia à tradição europeia, experimental, de sua música nos aspectos folclóricos e genuínos americanos, aliado ao transcendentalismo americano, e também no contato com a música de outras culturas. Cowell menciona que conheceu então o canto gregoriano e, em seguida, a música celta de seus ancestrais, para finalmente começar a estudar a música da tradição ocidental.

Este era um tipo de música completamente diferente de qualquer coisa que possa ser encontrada em uma sala de concerto daquela época ou por várias décadas depois. Mas eu não sabia disso, porque nunca havia dinheiro suficiente na família para concertos [...] Por um tempo, nós vivemos na ponta do distrito Oriental, em São Francisco, antes do terremoto e do incêndio de 1906, e meus colegas cantavam canções da China, Japão e Havaí e haviam crianças taitianas que acompanham a si mesmas com pequenas percussões de cocos. Parece-me bastante estranho, hoje, que minha mãe tenha me levado à ópera chinesa, mas ela fez isso mais de uma vez [...] Mas, de alguma forma, eu estava sempre imune à sugestão de que eu encontraria nessas as *únicas* possibilidades para a minha música. Eu já tinha escutado e gostado de vários outros tipos, eu presumo [...] Minha família e seus amigos foram levados à Costa do Pacífico pela curiosidade sobre o novo e nunca tentado, que é a marca do espírito pioneiro, e eu nunca questioneei sua receita para a vida criativa: *Bem-vindo e explore e questione tudo, novo ou velho, que apareça no seu caminho e, então, construa sua própria música sobre qualquer coisa que sua vida interior tem sido apta a tomar e a oferecer de volta novamente* (6).

Ele reafirma que já havia escutado e tido contato com muita música diferente, antes de ter seus primeiros contatos e estudos com a música da tradição europeia. Em seguida, ele faz uma oposição à clássica crítica da obra experimental como algo inacabado, que um experimento nunca seria feito “apenas por ser feito” (*folder 34*) e que sua admiração por compositores tradicionais não significava uma coadunação estética.

A busca pelos meios corretos é sempre um experimento, mas eu nunca confundi minha composição e experimento em minha própria cabeça. Nem nunca tive o menor interesse em

compor de acordo com qualquer uma das, assim chamadas, formulas “matemáticas”, – apesar de vários anos de amizade com homens como Joseph Schillinger e Arnold Schoenberg. Minha curiosidade sobre os elementos universais na música, a qual eu tentei satisfazer por anos, por meio do estudo minucioso de outros sistemas musicais, que eu dei antes ao europeu, aumentou minha apreciação das possíveis variações sutis que, todavia, não partem de uma simplicidade fundamental e facilmente compreensível” (6).

Assim, Cowell se distancia do pensamento estruturalista da vanguarda e estabelece sua busca por uma música universal, uma busca por padrões musicais universais. Desta forma, o privilégio da harmonia pela tradição e vanguarda estaria fora de suas preocupações, dando lugar à melodia e ao ritmo como tais princípios.

Sobre o desenvolvimento do ouvinte, agora mais apto para entender e apreciar uma música experimental, Cowell finaliza o artigo dizendo:

Olhando para trás, eu consigo ver alguma razão para esperar que eu estou crescendo, vagarosamente, em minha habilidade de integrar qualquer coisa que eu pegue do grande e vasto mundo e oceano da Música em uma música própria, clara e significativa. Mas eu vejo também um aumento no âmbito da experiência musical do ouvinte comum, o qual veio juntamente à sua crescente curiosidade sobre outras partes do mundo e que aumentou drasticamente os tipos de música que ele se acostumou e consegue gostar. Hoje, eu penso que eu posso expandir o comportamento da música em direções tomadas pela tradição modal dos anglo-celtas na América ou pelas culturas musicais da Ásia ou África ou do Leste Próximo, sem correr muito risco de ter uma desaprovação séria. De fato, tal tratamento, frequentemente, parece tão natural que passa despercebido, que é como deve ser.

É por isto que eu sinto que, se minha música hoje é mais amplamente compreendida e melhor apreciada do que um dia ela foi, isto não pode ser apenas porque eu cresci no poder em dizer o que eu quero, mas também porque as pessoas que escutam estiveram crescendo também e, agora, estão menos inclinadas a descartar algo novo como música “matemática”, ou “cerebral” ou “experimental”. Em vez disto, é mais provável que eles sejam estimulados pelo desconhecido e tenham prazer nisto, como eu tenho, e tentem entendê-lo. De onde eu estou, parece que não importa onde meus ouvintes e eu um dia estivemos, por algum tempo, nós estivemos nos movendo a um terreno comum (6).

Com esse artigo, temos Cowell anunciando, em 1955-6, que o ambiente hábil para a prática experimental estava finalmente construído. A partir deste momento, o público estaria mais apto a receber, sem revolta, todo o universo da música que não seguisse os preceitos da tradição e a evolução da música europeia. O ambiente americano estaria apto a receber a música universal de Cowell e a música experimental do grupo de Cage, como um todo. A importância desse artigo é imensa, assim como o seu marco na reflexão de Cowell sobre seu próprio pensamento musical e sua definição sobre si ao longo de sua carreira. O cuidado com o artigo também pode ser observado pelo fato dele ter escrito quatro versões do mesmo artigo com diversas anotações e alterações até chegar à versão publicada final.

Box 146. Folder 55. The Composer's world – O mundo do Compositor. Ghana Music Society: *Music In Ghana*. Volume II. Pgs. (36-49). Maio, 1961.

O objetivo deste artigo é dizer o que um compositor deve saber/estudar e qual o objetivo de uma composição musical. No entanto, Cowell também utiliza o artigo para expressar seus credos de vida, o destaque da individualidade do compositor e um olhar para trás de sua própria carreira. Mais uma vez, temos o compositor almejando uma música universal e o reconhecimento de sua carreira sob um ponto de vista experimental.

Eu devo começar dizendo que eu sou um compositor, não um musicólogo. Então, eu estou mais preocupado com o futuro das tradições musicais do que eu estou com o seu passado.

É verdade que eu devotei mais tempo ao estudo de sistemas musicais não europeus do que outros compositores ocidentais, mas isto é porque eu achei que fosse comum que um compositor do século XX (particularmente, um que cresceu na Costa do Pacífico da América do Norte, metade do caminho entre a Europa e a Ásia, como eu cresci) devesse saber e escolher entre vários tipos de herança musical no mundo, não apenas a francesa e a alemã sozinhas. Pareceu natural para um americano estender sua mente além das limitações das tradições Europeias e dar boas-vindas à infinita variedade e vitalidade da imaginação humana tal como ela expressou a si mesma na música do mundo.

Logo, eu descobri, é claro, que cada continente desenvolveu, literalmente, dúzias de estilos musicais, todos possuindo beleza e significado pelos seus praticantes. Este grande mar de imaginação musical me pareceu minha herança natural, na qual eu deveria encontrar minha própria música. A multiplicidade da experiência musical à qual eu sujeitei a mim mesmo me pareceu ser um fato da vida moderna – inútil que se tentasse virar às costas para isto.

Hoje, todo compositor encara o problema que eu abracei em minha infância: Como pode alguém aprender a viver em todo o mundo da música – viver e criar? Nenhuma técnica única, nenhuma tradição única é mais o bastante (36-37).

Cowell segue comentando ter tido a sorte de conhecer em sua infância diferentes tipos de música e seus privilégios a outros parâmetros, como ritmo e melodia, e compreender as diversas possibilidades de usos dos materiais musicais, desenvolvendo seu próprio estilo individual independente de uma tradição. “Tal conceito é simples o bastante para possibilitar ao compositor o exame de qualquer tipo de música que o atraia de uma maneira ordenada e a entendê-la. As limitações de sua música, logo, serão devido à sua própria capacidade de absorção e do uso de novas ideias; elas não serão impostas pelo passado” (37).

Assim, Cowell descreve que seu interesse inicial sempre esteve na descoberta de novas formas de organização do material musical, as quais ele encontrou na música oriental sua nova possibilidade de melodia e ritmo. No entanto, apesar de ter ido estudar com professores orientais, sua ideia nunca foi compor música oriental, mas sim aprender mais sobre os conceitos rítmicos e melódicos que ainda eram rudimentares no ocidente.

Cowell passa então a descrever como um compositor parte de uma ideia musical, de um germe composicional para construir uma obra musical e os aspectos racionais, conscientes e intuitivos, e inconscientes do processo. No fim, ele menciona a ideia do filósofo transcendental Emerson, para sumarizar esse processo de trazer toda sua carga cultural de forma inconsciente a uma forma integrada em um produto final: “O filósofo Ralph Waldo Emerson entendeu o estado de mente no qual qualquer artista deve convidar o espírito criativo: ‘Para falar adequadamente, deve-se falar selvagememente, com a flor da mente, abandonando a si mesmo à natureza das coisas e deixando as ondas baterem nele’” (42). Cowell argumenta que todos nós temos certas convenções inconscientes de como fazer as coisas e isso é mais claro, por exemplo, no processo de escrever uma carta, o resultado do estudo de toda sua vida. “Pouco a pouco, descobre-se quais materiais e técnicas irão atrair os poderes de assimilação inconscientes, crescimento e integração de alguém. E, então, deve-se desistir de tudo que já aprendeu a esses poderes inconscientes” (43-44). Basicamente, o que ele quer dizer, é que o processo criativo e intuitivo é apenas uma versão integrada e inconsciente de tudo que você estudou ao longo de sua vida e daquilo que mais lhe atraiu inclinação, que o processo de estudo é consciente, mas durante a criação, apenas deixar-se-ia a inconsciência criativa resultante agir – o mesmo processo por detrás da improvisação musical.

“Hoje, o compositor aspirante deve analisar minuciosamente, por ele mesmo, vários dos estilos musicais que, especialmente, o atraíam, sejam eles asiáticos, americanos, africanos ou europeus, velhos ou novos, tradicionais ou ‘experimentais’” (44), destaque para a clara referência binária de experimental como oposição à tradição. Assim, Cowell prega um estudo de todo o mundo musical ao jovem compositor, não apenas da tradição europeia, mas de todas as possibilidades das tradições de outros continentes, assim como o velho e o novo, o tradicional e o experimental e as recentes incursões eletrônicas. Ainda assim, para ele, todo mundo musical representaria apenas o básico:

Estas são as habilidades básicas necessárias para um alfabetismo em composição musical hoje, sem a qual, a música do jovem compositor irá soar fraca, limitada, ou magra [...] Não há razão para pensar que um compositor está em risco de perder sua personalidade musical ao trabalhar para enriquecê-la da maneira com que eu descrevi (45).

Isto pode ser refletido no próprio Cowell, quem conhecia, com clareza, todos os processos Schoenberguianos de composição, dodecafonismo e serialismo, sem nunca ter se interessado em compor da mesma forma.

Cowell finaliza o artigo pregando por uma música de longa durabilidade, de vida longa, em oposição à música comercial feita para morrer em poucos meses. Assim, a integralização de todo o mundo musical, manifestada pelo resultado inconsciente de uma mente que teve contato com tudo, através de uma obra de valor durável é a característica máxima de sua música universal.

Compositores de Música erudita-arte, por outro lado, escrevem por uma compulsão interna que é uma lei em si mesma, então, eles são, com frequência, bastante incapazes de estar em conformidade com as expectativas imediatas das outras pessoas, a maioria da qual tende a preferir o que eles já ouviram antes. Se um compositor é verdadeiramente criativo, isto se dá porque ele realmente ouve algo novo. Ele espera que as pessoas aprendam, com o tempo, a gostar de sua música, é claro, e que sua música dure mais do que o seu próprio tempo de vida, porque ela preencheria uma necessidade de seus ouvintes. Mas não tem como ele ter certeza disto. Tudo que ele pode fazer é se dedicar à cultura de seu jardim e dar graças pelas várias coisas vivas belas da música que foram preservadas a ele pelo esforço de outros.

Eu gostaria de terminar dizendo novamente: Não importa o quão deliberadamente suas ideias e técnicas iniciais tenham sido adquiridas, ainda é verdade, hoje, que as expansões e integrações complexas necessárias para se criar uma obra duradoura, em qualquer um dos estilos possíveis de música erudita-arte, podem ser dados em sua forma última apenas em um profundo nível de organização inconsciente dentro da mente de um compositor. Neste nível profundo, tudo que o compositor é ou foi, tudo que ele experienciou, conheceu ou sentiu, farão o seu papel. Apenas assim, sua música, embora nacional, será mais que nacional, de forma que ele está apto a falar livremente, como homem e artista, em sotaques pessoais, mas sobre coisas universais (48-49).

Box 147. Folder 12. Sonata for Violin and Piano – Sonata para Violino e Piano.

Outro artigo datilografado sem referência de onde teria sido a publicação

Esse artigo é uma resenha da peça de Cowell, escrita por Irvin Kolodin. O artigo está mal colocado no arquivo. Mas a fala do compositor nos serve para perceber novamente como a prática musical de Cowell era recebida e entendida como um incentivo experimental.

Cowell entendeu, desde a infância passada parcialmente no Kansas e em Oklahoma, o quanto espalhada e ininterrupta a tradição rural folclórica era, a qual essa música representa, e lhe ocorreu imaginar qual resultado teria acontecido se nossa cultura musical não tivesse cortado a si mesma de suas raízes vivas, como ela o fez por quase cem anos, pois nós éramos intimidados pelas realizações da Europa.

Box 147. Folder 13. Music expands in New Way – A Música se expande de uma Nova Maneira. *Unknown*. 8 de setembro, 1929.

A partir deste ponto no arquivo, constam artigos que foram publicados, mas que não constavam na catalogação inicial feita por Bruce Saylor. Esse artigo foi publicado em um jornal apontado como possivelmente em Londres, devido à data e linguagem.

Cowell critica o privilégio da harmonia e advoga em favor do ritmo.

Durante o curso do desenvolvimento musical de nossa civilização, nós tendemos a desenvolver a harmonia e a melodia, mas nós assumimos, em sua maior parte, um ritmo bastante inelástico em nossa música. Mesmo pequenas mudanças no ritmo têm sido

anunciadas como dos mais confusos, mas os ritmos mais envolvidos de nossa música hoje não se igualam em complexidade aos ritmos empregados pelos povos primitivos.

Cowell apresenta a sua teoria eufométrica, harmonia rítmica, e explica que os processos polirrítmicos podem ser tocados com facilidade, se as pessoas se dedicassem a estudá-los.

Alguns dos ritmos desenvolvidos nesse estilo são difíceis de tocar. Entretanto, eu descobri que devotando cerca de quinze minutos por dia, fielmente, por alguns meses, para problemas rítmicos, eu conseguia tocar ritmos que seriam considerados virtualmente impossíveis de realizar, largamente, porque ninguém os estuda com a mesma persistência com a qual, eu diria, escalas são praticadas. Então, eu não sinto que o tocar seja um obstáculo intransponível.

Box 147. Folder 17-18. New York's Mediocre Symphony Programs (Part I and II) –

Programas Sinfônicos Mediócrs de Nova Iorque. *The Carmelite*. Pgs. (5-6). 12 de março, 1931.

Cowell ataca, de forma pesada, os regentes e suas escolhas de repertório. Cowell inicia fazendo uma analogia com a literatura: “Se a Columbia University, subitamente, anunciasse que, durante uma temporada, ela iria descontinuar todos os estudos de literatura clássica e não incluir nenhuma literatura contemporânea, exceto imitações de terceira categoria de modelos do século XIX sem importância, estudantes de literatura ficariam chocados e intrigados” (5). Assim, ele comenta da relevância ainda maior da orquestra, pois, enquanto um aluno de literatura poderia apenas ir ler o material não abordado, um músico não poderia escutar o repertório ignorado pelas grandes orquestras [já que gravações não eram comuns na década de 1930]. “Em vez disto, os programas são escolhidos de acordo com os caprichos do regente e o que ele, por ventura, goste. No caso de Toscanini e Molinari, isto parece ser quase que exclusivamente música sem importância, sobre a qual o tempo dos homens da orquestra e do público não deveria ser desperdiçado” (5).

A crítica segue e Cowell menciona que os mesmos escolheram apenas obras românticas e algumas peças “modernas” de compositores que faziam uma imitação barata dos períodos clássicos, em vez de clássicos de verdade. Sobre a *Serenade*, de Casella: “Ele tenta, sem sucesso, macaquear o estilo antigo, em uma tentativa para a qual ele não tem o aparato técnico para consumir satisfatoriamente” e uma peça de Respighi: “Parece um curioso empinamento de valores naturais, para Molinari, apresentar duas tentativas falhas, de compositores recentes, em reduplicar o estilo clássico e não fazer nenhum clássico real!” (5).

Sobre outros concertos, Cowell segue destacando as imitações dos compositores escolhidos “*Schelomo*, de Bloch, a qual é Wagner misturado um tipo de tema judeu com xarope”, “duas composições, as quais são tão pobres que é insuportável que elas sejam permitidas em um programa sinfônico. Estas são *Noveletta*, de Martucci, e *Lorely, Dance of the waves*, de Catalini. Estas obras são tecnicamente pobres, amadorísticas; musicalmente, elas não têm nada a dizer” (5). Ele também critica um concerto com obras

de Smetana e Korsakov, dizendo serem desinteressantes, em qualquer sentido musical que escapasse à história musical de seus respectivos países.

O segundo artigo continua a crítica da escolha de repertórios de outros regentes. Começando por Toscanini, quem teria apresentado um repertório sem interesse real e insistindo nos mesmos compositores “insignificantes”, inclusive a mesma peça de Martucci, “como se as plateias de Nova Iorque já não tivessem sido completamente convencidas do tédio supremo da obra desse compositor na primeira tentativa!” (6). Cowell segue destacando como trivial a escolha de *Serenate*, de Tommasini, e um retorno sem importância ao wagnerismo com *En Saga*, de Sibelius. Ele critica também o repertório puramente francês, montado por Toscanini, contendo Franck, Berlioz, Debussy e Roussel. Cowell pontua que Franck foi uma escolha aceitável por ser o grande compositor romântico francês, mas as peças dos outros compositores seriam seus piores exemplos, “*Rakoczy march*”, de Berlioz, *Nuages* e *Fêtes*, de Debussy e, sobre Roussel, Cowell explica que apesar de ser um contemporâneo, sua “música, embora clara e erudita, está no idioma do passado” (6). Cowell lamenta que o regente não tenha escolhido nada da escola moderna francesa. Ele segue criticando os programas de Koussevitsky, quem escolheu obras neoclássicas de Stravinsky, “*capriccio*”.

Assim, para finalizar seu ponto, Cowell realiza um ataque à instituição orquestral e a sua decisão de deixar nas mãos dos regentes, incompetentes para o trabalho, a decisão do programa a ser interpretado. Ele também aproveita para destacar a necessidade do regente, obrigatoriamente, estar apto para reger o repertório experimental.

Tais programas neste ano sugerem, mais forçadamente do que nunca, que o público não deve estar sobre o reino autoritário dos regentes na seleção da música. Já que os regentes se mostram, de forma tão auto evidente, incapazes ou relutantes de selecionar programas interessantes e apropriadamente balanceados, por que não ter a seleção feita de outra maneira? Regentes podem ser muito habilidosos em seu campo, que é regendo e equalizando instrumentos em som uns com os outros mais do que julgamento de composição musical. Portanto, por que nós deveríamos esperar que uma de suas obrigações seja selecionar todas as obras a serem apresentadas? É natural, e deveria sempre ser permissível, que eles pudessem se interessar em apresentar algumas obras específicas de sua escolha e que eles não desejariam reger obras completamente inadequadas ao seu estilo. Não obstante, parece-me que os regentes de grandes orquestras, a quem são pagos enormes salários para servir o público musical, deveriam ter um escopo grande o bastante, estarem aptos a reger qualquer obra de importância na história da música, incluindo as composições importantes contemporâneas experimentais. Se eles não puderem fazer isto, eles são inadequados para tomar posições de liderança (6).

Cowell finaliza sugerindo que a melhor pessoa para decidir um repertório seria o compositor, quem seria especializado no valor da composição musical. Sendo assim, ele sugere um comitê formado pelo regente, compositores e musicólogos para montagem de uma série. Este artigo serve como

complemento ao artigo *Batons are scepters*, mas é realizado de uma maneira muito mais ofensiva do que o primeiro já é.

Box 147. Folder 19. Rhythmicon: Something New in Music – *Rhythmicon*: Algo Novo em Música. *The Carmelite*. 24 de março, 1932.

Manuscrito, versão publicada indisponível.

Este artigo é uma descrição de como funciona o instrumento idealizado por Cowell e construído por Leon Theremin. O instrumento consiste em um teclado alternado, no qual cada tecla corresponde a uma unidade rítmica diferente a fim de produzir polirritmias com facilidade. É interessante pontuar o aspecto experimental da ideia de Cowell e da sua estética de valoração do ritmo.

A ideia original é minha. Eu tenho estado, excepcionalmente, interessado nas possibilidades do desenvolvimento rítmico na música, já que me parece que em nossa música, a moderna tanto quanto a clássica, o ritmo é o menos desenvolvido de todos os elementos importantes. Nossa harmonia e melodia são avançadas; nosso ritmo é mais primário do que aquele dos povos primitivos. A dificuldade do avanço rítmico é largamente uma de técnica. Tocar ritmos diferentes juntos em uma harmonia do ritmo, ou acompanhando uma outra melodia de ritmo, é a linha natural do progresso; mas muito poucos intérpretes conseguem fazer isto bem e, além de um determinado ponto, tal progresso se torna impossível. Todavia, o som de tal procedimento é fascinante e musical, abrindo perspectivas de novo prazer estético.

Box 147. Folder 21. Why Modern Composers? – Por que Compositores Modernos? *Pierre Degeyter Music Club News*. Vol. 2. N. 1. Pgs. (7). Março, 1936.

Cowell escreve esse artigo para responder as seguintes perguntas: por que é necessário ter compositores modernos? Por que obras clássicas não são o suficiente? Por que o repertório moderno é desagradável sonoramente? E por que ele não pode soar bem como música antiga? Ele descreve essas perguntas como advindas do público amador. Em âmbito prático, elas servem como um encorajamento e esclarecimento com o fim de preparar e incentivar o público à escuta das obras modernas e, consequentemente, a experimental.

A razão para escrever música nova é que ela é necessária para propósitos nos quais nenhuma música velha é adequada. Isto não é uma reflexão sobre a música antiga – talvez nenhuma música nova seja tão boa quanto. Mas a música antiga representa um período anterior. Nós podemos obter prazer e valor através da escuta da obra de um pioneiro dos tempos passados e ficarmos imbuído com o espírito com o qual ele levou a música adiante. Entretanto, nós estamos vivendo nesta era e não podemos viver somente de música à qual é, psicologicamente, um retrocesso a uma era anterior [...] Nenhuma música do ontem lida com as realidades de hoje. É por isto que a música nova é necessária. Realidades de hoje não são tão agradáveis. A música que é escrita para, meramente, soar bonita não lida com elas. A música hoje pode servir,

ao menos, a dois propósitos sociais – expressar realidades de hoje, claramente e sem compromisso, e estimular os ouvintes, de forma com que eles se sejam impelidos a agir na alteração das condições opressivas. Em nenhum dos casos, a música clássica, ou bonita, moderna sentimental, irá servir.

Assim, Cowell descreve que os compositores que reconhecem essa questão estariam tentando criar novas peças, nem sempre sucedendo em retratar os propósitos, mas que deveriam receber o apoio daqueles interessados em problemas sociais. “Ao invés disto, ele é, geralmente, impedido por uma falta de compreensão da parte daqueles que se agarram sentimentalmente ao fraco entalhe do romantismo do século XIX” (7).

Box 147. Folder 22. A Discussion of Percussion – Um Debate de Percussão. *Dance Herald*. Pgs. (4). Fevereiro, 1938.

Mais um artigo sobre a relação da dança com a música para percussão que culminaram na criação das formas elásticas. Cowell estabelece o aspecto de marcação rítmica da percussão, que a faz tão interessante para se relacionar com a dança. “Em música, a definição do pulso rítmico, com pontos ao longo da linha rítmica marcada destacadamente, é melhor representada por meio dos instrumentos de percussão. Através de uma marcação definida de um certo instante, através do ataque inicial incisivo, elas dão o destaque do contorno de uma câmera bem focada” (4).

No entanto, nesse momento, Cowell ainda não estava certo da independência da música para percussão, nem havia presenciado as composições de Cage e Harrison. Portanto, ele ainda defendia uma ideia de percussão e sopros e a percussão como aliada natural da dança, mas não independente.

Música para percussão, se realizada de forma bruta em instrumentos brutos, os quais são comumente vistos, é uma arte muito primária, não capaz de se manter sobre os próprios pés. Entretanto, música para percussão pode ser transformada em uma coisa maravilhosamente sutil, tão alegremente quanto qualquer outra arte musical, através da realização hábil de instrumentos não afinados [*atuned*] [...] Mas não importa o quão elaborada uma arte se torne, há uma falta nela. Os sons nunca poderão fluir de um para o outro. Portanto, a associação com a dança é uma necessidade da arte da música para percussão, assim como o contrário é verdadeiro [...] Dança completamente fluida e música completamente percussiva são complementares uma à outra e eu acredito que elas são usadas da melhor forma quando postas em contraste, em contraponto, embora, é claro, existam vários matizes dessa relação (4).

Box 147. Folder. 30-37. Rhythm – Ritmo. 1935-1936.

Anotações manuscritas de um possível livro sobre ritmo idealizado por Cowell. O suposto livro de Ritmo que Cowell sempre pretendeu escrever juntamente ao livro sobre Melodia. A maioria das anotações são bastante bagunçadas, inúmeros desenhos rítmicos, inúmeras partes riscadas, marcadas com

x, substituição de palavras, o que demonstra talvez a razão/relação da insatisfação de Cowell com o produto e o fato de nunca ter sido publicado. Também, o fato de ele não ter como construir um raciocínio mais sólido e organizado por estar escrevendo de dentro da prisão. A primeira parte, a partir de uma leitura fragmentada dos elementos legíveis e dos elementos datilografados, possui um caráter didático de condução passo a passo do estudo de elementos rítmicos complexos e polirritmias, polimetrias e elementos do gênero. Também há o caráter apenas expositivo de materiais utilizados na música moderna do período, desde elementos métricos às notações e suas funções. Um fato importante é a ideia de Cowell em estar proporcionando um ensino alternativo e meticuloso, como dito na página 19 da primeira parte. “Será facilmente visto que o estudante, que tenha tido o treinamento sistemático colocado aqui, será apto a ter a vantagem sobre o estudante a quem o ritmo seja ensinado de uma maneira desmazelada”

A parte dois se concentra em propostas de estudo para a resolução de problemas de natureza da contagem de durações; métricas; fraseado e dinâmica; combinação de diferentes valores de tempo simultaneamente; tocar simultaneamente em várias métricas; sempre partindo de elementos básicos até adentrar em seu interesse real, a aplicação de polimetrias, polirritmias e ritmos complexos. Seguem também inúmeros exemplos musicais, no mesmo formato de seu primeiro livro, Cowell compôs todos os exemplos e não utilizou de materiais já existentes. Em uma das páginas, há a formulação das divisões de figuras irregulares e ímpares, que ele apresenta em *Fabric*, ou seja, além da divisão da nota inteira em duas partes, as figuras de divisões em três (triângulo), cinco (quadrado) e sete (Losango).

Na terceira parte, encontramos exemplos de estudos para cada um dos exemplos pontuados na segunda parte, mais exemplos, ou uma retificação dos anteriores, tendo em vista que a grafia e a organização está melhor e com uma aparência mais definitiva. No entanto, em uma carta de Sidney Cowell, ela menciona que se trata da cópia manual de Cage do livro:

No envelope, está o manuscrito perdido do livro de Henry sobre ritmo, duas das três partes presumíveis perdidas. A cópia foi feita por John Cage, no início dos anos 1930, quando, ele me disse recentemente, ele estava fazendo o curso de ritmo de Henry na *New School* (eu também estava, no mesmo ano, bom, deve ter sido na primavera de 1936 ou no outono de 1935) – acc. Para John, Henry estava escrevendo esse livro [...] John, infelizmente, não copiou tudo (Folder 37).

A cópia é uma série de exercícios rítmicos. O interessante é que todos esses exercícios rítmicos estão atrelados a uma carta escrita para John Cage, enviada de dentro da prisão por Cowell, em 23 de março de 1937.

A carta se inicia com Cowell mencionando que quer continuar recebendo notícias de Cage e saber o que ele anda escrevendo e a direção que estava tomando.

Cela 59182, San Quentin, Calif. 23 de Março, 1937.

Querido John:

Eu estou muito grato de ter notícias suas de fato e eu queria que você escrevesse com mais frequência; eu gostaria de acompanhar de perto o que você está escrevendo e a direção que isto está tomando, eu poderia fazer isso até um certo ponto se você me contar sobre. Não tente me mandar nenhum dos seus manuscritos, já que eu não posso receber tais coisas. Uma pena. Eu terei que esperar até algum momento, quando eu estiver fora, para poder ver. Nós não podemos saber quanto tempo será até agosto. Sim, eu fiquei feliz em saber que você está interessado no desenvolvimento da percussão. Eu estava a ponto de tentar criar uma espécie de orquestra sinfônica de percussão em São Francisco e outra em Nova Iorque antes da minha prisão, então, é claro que eu aprovo de todo o coração seu empenho nessa direção em L.A. Eu fico satisfeito que você tenha alguns músicos de ensaio. Isso é o principal. Eu tenho certeza que o valor de estudar com Schoenberg agora é passado para você. Isso tem um grande valor – eu conheço bem o negócio, tendo estado na turma dele em Berlim. Ele nunca, nunca, permitiria você criar, nunca. Agora está na hora de você o fazer. Mas é claro, no seu próprio e escolhido campo de criação, princípios de construção bem trabalhados também devem se aplicar e, embora não necessariamente adotando aqueles de S., a maneira de se construir tais coisas é mostrada através do contato com ele. Eu sei o quão natural é reagir contra os retrógrados, etc., com os mecanismos-forma polifônicos; mas o melhor é se manter balanceado, sem preconceitos contra eles, porque eles lhe foram tão vigorosamente enfiados goela abaixo! Eu tenho bons pensamentos acerca do seu novo plano de um centro de percussão e gostaria que você fosse adiante com isso, se eu puder ajudar, eu irei. É claro, [Gerald] Strang conhece todo mundo que eu conheceria, aí embaixo, que poderia estar interessado. Eu perdi contato com o Sul, exceto por algumas pessoas. Eu suponho que você conheça [William-Grant] Still, [George] Antheil? Se não, se apresente a eles dizendo que fui eu quem pediu. Eu não conheço ninguém para ensaios. Eu ficaria grato em lhe emprestar instrumentos, se alguém estiver disposto a levá-los até aí embaixo e, alguém (você talvez) seria responsável por trazê-los de volta a mim, eventualmente. Eles estão na casa do meu pai. Eu não sei exatamente o que está lá. Flade tem alguns deles na Mills e que podem ser usados. Não é um arranjo tão deslumbrante. Eu honestamente acredito, e formalmente prevejo, que o futuro imediato da música está em trazer a percussão, de um lado, e os *sliding tones*, do outro, em um grande estado de perfeição na construção da composição e de flexibilidade no manuseio dos instrumentos assim como os elementos antigos são agora. Isso significa que a primeira coisa a se fazer é contatar uma oficina onde instrumentos possam ser feitos. Trabalhar na construção de novos instrumentos de percussão e arranjar de uma maneira para que vários possam ser controlados por um percussionista. Eu tenho certeza que com finanças limitadas, instrumentos de percussão surpreendentes podem ser desenvolvidos. Eu acho que uma oficina de artesanato para construção de tambores seria um sucesso comercial também. Todos os estúdios de dança querem eles. É impossível escrever a quantidade necessária para lhe dar uma ideia do Ritmo Hindu; o livro de Fox-Strangeways sobre “*Music of Hindostan*” fala sobre isso em termos bastante embaralhados. Visite-me algum dia e eu irei lhe explicar. Eu acho que é preciso colocar a teoria de uma forma clara. Eu irei tentar fazer isso quando meu livro sobre melodia estiver pronto. Ele será para iniciantes, mas tem algumas boas ideias. É uma introdução para o trabalho novo e experimental que pode ser feito. Meu *rhythmicon* (usa corrente direta e está meio aos frangalhos, mas pode ser remontado) está no Departamento de Psicologia de Stanford, pode ser pego emprestado, por qualquer grande divulgação da ideia. Ele é bastante desajeitado, mais ou menos uma jarda quadrada [0,91m²] (uma das três peças) e pesa cerca de 150 libras [68,03kgs]. Eu tenho dois tambores indianos (Leste) em Nova Iorque na Lahiri’s. Tente fazer um tambor d’água – no formato de um tímpano, um pouco de água na parte de baixo de uma caldeira, quando qualquer som for atacado, circule a água gentilmente para *glissandi*. É um dos instrumentos mais efetivos deles. O endereço de Varèse é 188 *Sullivan*

St. New York City. Você pode pegar a partitura de *Ionization* com Dene Denny, em Carmel, basta escrever.

James e Ann Mundstock, da 535 *Sacramento St. San Francisco* querem um músico percussionista para esse verão. Eles perguntaram sobre Strang, mas eu não tinha certeza que ele seria garantido. Eu falei a eles sobre você. Talvez você possa conferir com eles e tenha interesse em aparecer.

Dê os meus mais calorosos cumprimentos a Pauline, Buhlig, Galka e quaisquer outros amigos que você venha a encontrar. Forte cumprimento a você e a sua esposa –

Como sempre,

Henry

(Folder 32).

Uma carta do Cowell para o Cage, em 1937. Ele comenta que o Schoenberg nunca ia deixá-lo ser criativo e que é normal se revoltar com o dodecafonismo sendo enfiado goela abaixo e que, agora, ele tem que seguir seu rumo. Cowell fala que vai emprestar instrumentos de percussão para Cage e diz que vê na percussão o futuro da música. Ele explica a Cage sobre como ele deve prosseguir pra construir novos instrumentos de percussão. Falam de música indiana, Cowell pede pra ele visitar ele pra ele poder explicar melhor sobre. Ele menciona a construção de composição em percussão e "Sliding tones - *glissandi* sem altura definida" e que isso deveria ser arranjado para um percussionista que tocasse vários instrumentos de uma vez só e ainda dá a ideia de afundar o prato em um balde de água. Ou seja, Cowell é a ideia por trás das primeiras peças e instruções significativas que permearam o pensamento de Cage no início de sua carreira musical. Suas primeiras peças relevantes no mundo musical "Primeira, Segunda e Terceira Construção" são todas para percussão múltipla e inclui, em uma delas, o prato sendo afundado na água, sugerido por Cowell.

Em um dos cadernos de anotações (Folder 36), podemos ver uma versão alternativa daquela apresentada em *Fabric* e em *New Musical Resources*. Aqui, vemos dividido em 9 partes (triângulo retângulo com a base alta na direita = 1 nota + 1/8 de nota), 11 (triângulo ^ + semi círculo pra cima, uma gota = 1 nota + 3/8 de nota), 13 (a gota de cabeça pra baixo = 1 nota + 5/8 de nota), 15 (triângulo retângulo com a base alta na esquerda = 1 nota + 7/8) (Folder 36).

Box 148. Folder 1-24. (F1= Livro; F2-24 = Manuscritos e rascunhos). The Nature of Melody – A Natureza da Melodia.

O segundo livro não publicado de Cowell, possivelmente, escrito durante o tempo na prisão de San Quentin. É o mesmo livro citado na carta para John Cage de 1937, mencionado como em processo e próximo de um término. Embora nunca publicados, esses dois livros representam a preocupação maior de Cowell com os parâmetros da música da melodia e do ritmo, em contraposição a uma harmonia vinda da tradição.

O livro é bastante extenso e possui quatro seções em um total de 229 páginas. As páginas não estão marcadas, no entanto.

A seção III é bastante descritiva. Nela é dado um conceito de escala e um catálogo de praticamente todos os tipos de escalas possíveis: cinco notas; seis; sete; oito; nove; quartos de tom; com mais de uma oitava; escalas com tons móveis; cromáticas; escalas de glissando; e escalas empíricas, a possibilidade de criação de outras, em meio a críticas dos métodos de construção de escalas, suas implicações e representantes do uso de cada uma das escalas mencionadas. Cowell utiliza todas as escalas e suas menções apenas como um caminho prévio de compreensão da lógica, para falar das escalas empíricas, que basicamente seriam uma espécie de escala aberta ou coringa, para todas as outras. Cowell finaliza a seção com diretrizes para o aluno que queira trabalhar com arte experimental e desenvolver suas próprias escalas. Tais diretrizes consistiriam em utilizar escalas fora do sistema de doze notas; escalas que levassem em consideração movimentos ascendentes e descendentes como é o caso das *ragas* indianas; escalas baseadas em princípios matemáticos e padrões matemático-tonais; escalas que utilizem glissando [*Sliding tones*], (menciona ainda China, Japão e Bali, como exemplos).

Vemos o experimental associado à música de outros povos, culturas exteriores à tradição europeia.

A seção IV é um fundamento da composição, mas com uma abordagem muito mais aberta, experimental e livre do que poderíamos encontrar em um Schoenberg, no mesmo período. Cowell escreve cinquenta e um capítulos sobre construção musical melódica. “Como construir um motivo com duas notas; como prosseguir com esse motivo; com três notas; modulação melódica; distinta ou não de tonalidade; fatores rítmicos; irregulares; regulares; interpoladas; inversão de oitavas; diminuição; e aumento; motivos de quatro notas; cinco notas; motivos compostos; ritmo modulante; melodia modulante; alteração harmônica de melodia estática” e assim por diante. Cowell usa de sua ideia de didática livre que permita o aluno, após conhecer todas as possibilidades possíveis existentes, em um material neutro, escolher seu próprio caminho, sem que o material didático se torne, também, uma imposição estética ou monocultural.

A seção 1 inicia com uma crítica ao ensino tradicional, focado em contraponto e harmonia, que nunca chegaria em um estudo detalhado dos aspectos melódicos e rítmicos, os quais ficariam sempre em um plano intuitivo do processo de tocar um instrumento. Cowell discorre extensivamente sua ideia de música criativa, do aspecto de um professor que estimule o aluno a chegar em suas próprias conclusões, apresentando apenas o material possível e nunca guiando um único caminho “correto de produção”. Cowell segue criticando o ensino de harmonia das instituições tradicionais:

Existem duas razões principais do porquê o estudo de harmonia é, geralmente, insatisfatório. Uma razão é que o estudo não foi feito em uma exposição científica e razoável do tema da harmonia. É um resto da época quando o objetivo não era saber fatos da harmonia, mas saber as convenções do “bom gosto”, conforme recomendado por músicos famosos e hábeis. A

segunda razão é que a harmonia é apenas um dos vários elementos musicais. Mesmo um conhecimento muito excelente de harmonia deixaria, com certeza, uma grande parte sobre os outros elementos importantes em dúvida. A harmonia é um elemento menos fundamental do que o ritmo e a melodia (S.I C.2).

Assim, para Cowell, ritmo e melodia, seriam os elementos que estavam sendo utilizados na música geral, há milênios, e a harmonia, apenas um elemento privilegiado por um único sistema, o europeu. Ele continua a criticar o estudo de harmonia e a ideia falsa de natureza e de cientificidade das regras de sucessão de acordes se baseando na ideia de quintas e quartas; consonâncias ou dissonâncias; princípios estéticos arbitrários (quintas paralelas serem proibidas etc.); e a ideia de estilo de uma época.

Cowell apresenta sugestões para melhorar o ensino de harmonia. Qual o papel que o estudo da melodia deveria desempenhar no processo: “a melodia deve sempre estar em primeiro lugar nos estudos mais necessários em música; infelizmente, como temos visto, ela não tem estado” (S.I. C. 5)

A seção II foca em uma discussão teórica dos formantes da melodia. Cowell escreve um primeiro capítulo sobre a relação da melodia com a fala. A Lei da inércia vocal, i.e., a adaptação melódica a possibilidade vocal da mesma; a lei da compensação; neumas; regras melódicas do contraponto estrito; a diferença entre contraponto estrito e livre; por que uma melodia faz sucesso:

Os três aspectos mais importantes de uma melodia de sucesso, então, são os seguintes: 1. Lógica inerente nas relações e no desenvolvimento da estrutura. 2. O seguimento de convenções reconhecidas com o propósito de estabelecer contato com o ouvinte através da associação. 3. A injeção de material original, o qual fornece o interesse e adiciona o elemento de descoberta e exploração (SII. C7).

Como Cowell mencionou, o livro trata de inúmeros aspectos básicos de iniciação musical sob uma outra didática alternativa à tradição europeia e com um foco na melodia, diferentemente da harmonia, como acontece, além de carregar a didática particular dele em permitir que o aluno crie suas próprias conclusões sem tratar em termos de certo ou errado. Uma completa apresentação e análise dos materiais desse livro se configuraria em um diferente trabalho. O livro é completo e autossuficiente, diferentemente do livro de ritmo que aparenta inconsistente, carente de revisões e incompleto. Ele tem potencial para publicação, se não mais como material didático, ao menos com a relevância histórica de uma abordagem experimental do ensino de música.

Box 149. Folder 4. Atonal and Tonal Systems – Sistemas Tonal e Atonal.

Escrito à mão. Cowell inicia comentando que quase toda música utilizada no mundo parte de princípios tonais. No ocidente, ela teria sido desenvolvida através dos modos gregorianos, do modo maior e menor, contraponto, harmonia e modulação. Naquele momento, compositores franceses estariam

trabalhando novamente com modos eclesiásticos e adicionando acordes, modulação e polimodalismo. Então, Cowell chega à segunda escola de Viena e comenta da limitação do universo atonal. “Esta necessidade se provou muito difícil de ser levada adiante, uma vez que as progressões sonoras sugerem acordes familiares e centros tonais são mais numerosos do que aqueles que não o são”. Assim, ele descreve a solução de Schoenberg, precedida por Josef Marx, da criação do serialismo dodecafônico. Cowell descreve o básico do método, mas atribui um status problemático a ele, uma crítica ao método que talvez explique um dos motivos pelos quais ele nunca utilizou ou testou o método em suas composições. “Quase todos os melhores usuários do sistema serial expandiram o seu uso; mas ainda é verdade que, enquanto o seu emprego tende a incorporar elementos que sugerem a tonalidade, ele se torna cada vez mais um obstáculo do que uma ajuda”.

Box 149. Folder 6. The Care and feeding of musicians – O Cuidado e a alimentação dos músicos.

Este é um artigo humorístico de Cowell no qual ele ensina às pessoas de alta classe social como adotar e domesticar um músico. Esse artigo é, sem dúvidas, uma primeira versão, menos refinada, mas ainda mais humorística e satírica do artigo *Box 143. Folder 26. Kept Music*. O artigo é dividido em instruções para que o leitor saiba “como selecionar um, como alimentar, fugas e cuidado para um, como treinar um, ou como colocá-lo em uso quando o período de treinamento inicial estiver terminado”. A primeira parte é: “Vantagens do músico domesticado. Eles divertem os convidados e aumentam o seu prestígio social. Eles realizam truques astutos, (como tocar o violino etc.) [...] Para a ascensão social, eles são ideais – eles praticamente farão a ascensão por você, se apropriadamente treinados”. A segunda: “Qual tipo de músico selecionar”. Cowell descreve regentes como bastante populares e decorativos, entretanto, muito caros. Caso quisesse um regente, ele aconselha pegá-los ainda jovens, pois seriam mais baratos e, se tivessem sucesso, o retorno seria grande no futuro. Cantores seriam atrativos, porém arrastariam muito a atenção para si mesmos, em festas, e seriam inúteis em jantares, pois os mesmos não comem antes de cantar. Pianistas seriam bons, mas raros de se encontrar com qualidade, celistas poderiam ter talento para regência e violinistas seriam comoventes [*soul-stirring*]. Compositores seriam a melhor opção:

Escolha um que seja polido, voluptuoso e de cabelo grande, que se vista bem e que tenha um sotaque estrangeiro leve (o de Igor Stravinsky é ideal) [...] geralmente, compositores podem ser encontrados nas prateleiras menos caras. Compositores jovens são, praticamente, dados de graça e, mesmo os mais conhecidos, vêm com um preço muito baixo, considerando os benefícios.

Cowell passa a comentar sobre as nacionalidades e as vantagens de se investir em estrangeiros. “A questão sobre ser ou não sadio investir em músico americano ainda é um debate entre os

coleccionadores [...] Críticos musicais são considerados importantes aquisições e trazem um alto valor, mas são propensos a serem mal-humorados, chegando mesmo a morder a mão que os alimenta”.

A terceira parte: “Onde obter músicos”.

Enquanto um anúncio inserido na SWANK [revista masculina] com algo mais ou menos assim:

“Procura-se: compositor americano bem conhecido, completamente treinado, socialmente aceitável, mas não muito caro; deve ter um cabelo loiro intenso, olhos azuis e se vestir bem” geraria, sem dúvidas, bons resultados, esse não é o método comum. Meu conselho seria ligar para Claire Reis, presidente da *League of Composers*, quem tem a maior coleção dos Estados Unidos (provavelmente, a mais variada e valiosa do mundo). Fale com ela do seu interesse em compositores, ofereça um cheque de \$500 à liga.

A quarta parte: “Alimentando e alojando o músico”

Cowell aconselha a não abrigar o compositor em sua própria casa, exceto em ocasiões especiais, mas que se puder arrumar um sótão para que o mesmo viva em um bom bairro, como o *Greenwich Village*, ou, se for um compositor famoso, em um hotel como Stravinsky ficou no *Drake Hotel*, em *Park Avenue*. Ocasionalmente, deve se fazer um jantar da melhor qualidade e *cocktail parties*. Garantindo que o compositor receba sempre um coquetel extra a mais que os convidados para destacar sua importância. Festas pós-concerto seriam essenciais para convidar pessoas que não lhe visitariam de outra forma, sob a desculpa de conhecer o compositor, o qual, se bem treinado, comentaria sobre o quão generoso você é para as artes.

A quinta parte. “Treinando o músico”

Cowell comenta que você nunca deve treinar o músico por conta própria, mas deixar o trabalho para a sua esposa, ou contratar uma madura *prima donna* aposentada para o trabalho. O músico precisaria aprender a conter sons estranhos, pelos quais eles são interessados, apenas para concertos, em festas, aprender a negar uma ou duas vezes antes de tocar, demonstrar leve insatisfação quando você estiver apresentando outro de seus músicos; escrever, tocar ou cantar sons que agradem sua esposa e dedicar os resultados para ela ou dizer que escreve secretamente peças para ela apenas, o suficiente para gerar um pouco de fofoca, mas não para causar um escândalo.

Sexta parte: “Tratamento do músico”

Seja bom para o seu compositor ou regente. Bondade será recompensada em serviço extra e lealdade. Não seja rabugento com ele, mesmo que ele peça seu apoio para ensaios extras para testar novas composições; permita a ele apenas um pouco de modernismo de vez em quando (se você tornar isto um sabor especial e não algo que possa se tornar um mau hábito); não o interrompa enquanto ele se empolga ao falar o quanto todos os outros músicos são ruins, pois isto o dá muito prazer.

Sétima “O que o músico pode significar em sua casa”

Olhando para trás, ao longo dos anos, você pode pensar que ele tenha apresentado vários problemas, seu bolso foi afanado e a reputação da sua esposa foi questionada. Mas, com maturidade, essas coisas se esvanecem, ele se cansou da sua esposa e começou a fazer seu próprio dinheiro. A longo prazo, tais trivialidades são esquecidas quando se pensa sobre a presente ascensão social – uma altura impossível de se obter sem a ajuda de um músico bem domesticado.

Cowell comenta, por exemplo, o caso do quarteto Collidge, cuja patronesa, Mrs. Elizabeth Sprague Collidge é mais conhecida que qualquer membro do quarteto que leva seu nome ou a extensão do nome de Esterhazy na história, como mecena de Beethoven.

Box 149. Folder 7. Creative Music – Música Criativa.

Essa é uma descrição do método de ensino para iniciantes ou crianças de Cowell que permitiria a liberdade de escolha estética pelo compositor iniciante, não o condicionando ou limitando-o ao pensamento da tradição europeia, caso ele não desejasse seguir por este caminho.

Música criativa, como um estudo, consiste no estudo de como organizar os materiais sonoros – como o ritmo, melodia, harmonia – e a forma geral que os contém [...] O valor de tal estudo é geral, não limitado a especialistas em música, e é de valor para uma abordagem à música, mais do que um estudo prévio ao estudo de instrumentos.

Cowell destaca os erros que os professores cometem.

Delimitando o número de compassos a serem preenchidos; insistindo que as melodias caiam sobre um acorde e dando este acorde de antemão; instruindo o estudante nas “tendências sonoras atuais”, de forma que cada som escrito tenha uma obrigação preconcebida [clara referência ao dodecafonismo]; insistindo em limitar a três ou quatro ritmos simples, os quais são dados, se não; O professor não freia o estudante, mas insiste na “inspiração” apenas. O resultado é falho em organização [...]

O método recomendado:

Induzir o estudante a compor um fragmento muito curto de melodia, então, fazer com o que o estudante considere cada variante possível de sua própria melodia. Através do solfejo do estudante (ou tocando, se ele tocar), tentar ver como a melodia e cada variante soaria em cada grau ou escala familiar. Após ele ter conhecimento de seus próprios temas, geralmente, ele estará apto a organizar uma linha melódica longa a partir dos materiais desenvolvidos inicialmente. Estudos ulteriores incluem a consideração de diferentes maneiras de acentuar as notas do tema, como variar a duração das notas, como construir dois ou mais temas contrastantes, como planejar formas completas.

A vantagem deste método é que as obras completas têm organização, economia de materiais e forma, todavia, o estudante desenvolveu essas coisas por si mesmo, em vez de tê-las colocadas por um professor.

Box 149. Folder 20. Music in Adult Education – Música na Educação Adulta.

Esse é um artigo bastante longo que consiste mais em uma crítica às instituições de ensino musical do que em uma proposta de educação musical para adultos.

Cowell inicia comentando que a maioria dos grandes executivos não enxergavam nenhum valor educacional na música e que o ensino de música para crianças era feito de maneira privada, mas não ensinavam nenhum conceito sobre música.

Eles ensinam a mexer os dedos. Raramente, eles são culpados, porque eles nunca empregaram alguém para ensinar música à criança, mas alguém para ensinar a tocar um instrumento musical, o que é uma coisa bastante diferente! O professor tem a criança, talvez, uma hora por semana. Espera-se que a criança demonstre algum avanço específico ao tocar o instrumento, caso contrário, os serviços do professor são descontinuados [...] É dificilmente concebível que haverá tempo o suficiente restante na lição para o estudo da música em si mesma. Não apenas não há tempo, mas, na maioria dos casos, a professora, ela mesma, foi ensinada da mesma maneira e tem pouco conhecimento de música para transmitir. Desta forma, não apenas várias pessoas, quem tiveram anos de aulas de música, mas também vários professores e intérpretes confundem o conhecimento de música com o conhecimento de como tocar um instrumento ou como cantar (1-2);

O resultado é que, mesmo Universidades de ponta possuem departamentos de música nos quais o estudo de como curvar o dedo ao tocar piano, ou como segurar o arco ao tocar violino, ou qual tipo de sentimento cultivar no diafragma ao cantar, é a característica principal de sua educação musical. Em vários casos, não há, praticamente, nenhum ensino dos elementos da música que vão de mãos dadas à técnica vocal e instrumental. Em poucos casos, o lado criativo da música é enfatizado. Apreciação musical, quando é ensinada, é tão convencional que não há nenhuma apreciação de música depois de 1850 (2-3);

Neste país, nenhum departamento de música tem um curso destinado à música grega, embora a música grega seja distintamente uma ancestral da nossa; é quase impossível encontrar estudos (exceto onde isto é tocado de passagem) do importante período de nossa história musical do século XII ao XV; nenhum departamento de música ensina a vastamente importante cultura musical oriental nem acompanha as extraordinárias descobertas que têm sido feitas em estudos recentes da música de povos primitivos. Nem qualquer departamento de música oferece estudos dos desenvolvimentos musicais contemporâneos. Nem a pós-graduação do departamento de música da melhor universidade teria a menor ideia de como analisar uma composição de Schoenberg ou Stravinsky, embora tal análise não seja tão difícil (4);

Existe muita apreciação puramente emocional da música; mas sem saber o bastante sobre ela para perceber o quanto o conhecimento musical adicional enriquece o prazer emocional e possibilita ao ouvinte ter prazer em música que, de outra maneira, ele falharia em entender, a maioria das pessoas desenvolveram uma antipatia à abordagem intelectual da música. Esta atitude é baseada na ignorância (4-5);

A primeira conclusão a ser tirada é que a maioria dos adultos não irão querer começar um estudo de como tocar um instrumento ou cantar; portanto, o material que é apresentado a ele deve ser sobre a natureza dos fatos a respeito da música, ilustrados, quando possível, por interpretações. Uma segunda consideração é que [...], ao mesmo tempo, os departamentos de música nas escolas de adultos devem se esforçar para fazer com que seus estudos sejam tão compreensíveis como eles seriam em outros departamentos (5-6);

Ele volta a comentar sobre as universidades, mas agora com esse prisma de como o ensino musical não atrai adultos ou pessoas comuns.

Os cursos de apreciação musical consistem em um estudo de questões, relativamente, sem importância, como detalhes pessoais da vida dos compositores, histórias de óperas e muita conversa sobre qual foi a suposta inspiração [...] O período musical coberto é, invariavelmente, menos de cem anos, começando com o Mozart tardio e terminando com Wagner [...] A história da música lida, majoritariamente, com o mesmo período. Ela discute a música antiga um pouco mais, mas nunca dá ao estudante qualquer senso do real valor dela [...] Os cursos de harmonia ensinam as regras que governaram Beethoven e os primeiros românticos, como Schumann, sem estudar as regras que levaram a estes escolhidos nem estudando as que governam a música contemporânea, as quais cresceram como resultado daquelas do período de Beethoven. Cursos de contraponto, raramente, estudam a música ou as regras da grande era do contraponto que levaram até a música de Bach [...] O curso de orquestração ensina um tipo de manejo orquestral usado por Beethoven e que se desenvolve até Wagner. As aulas de composição demandam de seus estudantes umas imitações bem lavadas de Haydn, Beethoven, Brahms, Grieg ou Macdowell, de acordo com os gostos do professor. Desta forma, os estudos são absurdamente limitados e resultam em uma falta de conhecimento ignorante da história musical e em um ponto de vista conservador atrofiado (6-8).

Essa crítica pesada de Cowell às instituições de ensino musical e sua manutenção conservadora do ensino musical, além da velha crítica ao aspecto conservatorial das universidades, constitui um caráter experimental, juntamente a sua noção de inserção da música de outros povos no currículo. Ele segue o artigo comentando que deveriam existir separações dentro dos cursos para aqueles que gostariam de seguir música profissionalmente e aqueles que só estariam ali para aprender um instrumento. Também, “A única coisa que eu gostaria de sugerir, até onde diz respeito à aplicação da música, é que a criação deveria ser tão enfatizada quanto a interpretação” (9), voltando à sua continua defesa de um ensino criativo e não curricular. Cowell também advoga pela inserção de música contemporânea e música de outros povos nos currículos universitários: “também um grande estudo das tendências contemporâneas, as quais são tão necessárias entender àqueles que pertencem à cultura de hoje. A apreciação da música das maiores nações orientais não deveria ser negligenciada nem a música das potentes culturas primitivas, como os nossos próprios índios” (10).

Cowell também advoga por uma musicologia mais científica dentro das universidades:

Por que nossos departamentos de música não têm um departamento de pesquisa, assim como os outros departamentos científicos? Para um doutorado científico, alguém deve escrever uma investigação original. No presente, para se conseguir um grau de doutor em música, alguém deve escrever uma composição musical, a qual é tão sem originalidade ao ponto de ser ridícula! (11-12).

Box 149. Folder 24. Music – Música.

Esse é um conjunto de quatro textos. O primeiro, **Orchestras of the Nation** – Orquestras da Nação, é um comentário para que o público se dê conta de que pode ouvir e comparar várias orquestras ao mesmo tempo pelo rádio. Ele foi publicado em **Box 144. Folder 25. Music**.

Recordings – Gravações é apenas um anúncio do novo disco de Earl Robinson, *The Lonesome Train*.

Critic Composers – Compositores Críticos, sobre Virgil Thomson, também em **Box 144. Folder 25. Music**.

How to Keep Musicians – Como Manter Músicos, outro rascunho do texto publicado em **Box 143. Folder 26. Kept Music**.

Mas com caráter mais cômico assim como o primeiro rascunho não publicado, mas aqui apenas um parágrafo diferente e de interesse. O parágrafo aponta que uma das ideias originais de Cowell é que o texto fosse uma série humorística publicada ao longo de várias edições.

Uma vez que músicos agora rivalizam aos cachorros na sociedade, como posses espertas, uma palavra para o escudeiro confuso sobre as vantagens de seu uso, seleção e cuidado está em ordem. O conhecimento científico no campo chegou ao ponto onde ninguém precisa estar em falta de informações adequadas sobre onde ir para conseguir um músico, como selecioná-lo, como alimentá-lo, lidar com fugas e cuidar de um ou como colocá-lo em uso após o fim do período de treinamento. Hoje, nós falamos de suas vantagens e seleção; esta coluna conterá dicas futuras ao colecionador de músicos, de tempo em tempo, sobre o treinamento, alimentação e acomodação deles etc.

Box 149. Folder 25. Noise and Music – Ruído e Música.

Esse é um texto manuscrito de difícil leitura. No entanto, o texto aparenta ser um rascunho do texto publicado em **Box 142. Folder 24. The Joys of Noise**.

O texto trata sobre as mesmas questões de devermos voltar à atenção ao estudo do ruído e cita o mesmo caso de *Hyperprism*, de Varèse.

Box 149. Folder 27. Paul Rosenfeld, Pioneer – Paul Rosenfeld, Pioneiro.

Uma crítica à prática dos críticos musicais, no início do século XX, e o papel de Paul Rosenfeld na mudança desse cenário.

Cowell inicia o artigo descrevendo o cenário do começo do século XX:

A palavra dos críticos nos jornais diários era aceita com um temor absurdo e inacreditável. De fato, esta palavra poderia fazer ou destruir um músico profissional e é apenas justo dizer que os críticos levavam seu trabalho e opiniões muito seriamente, por conta disto; e havia um

esforço consistente em ser justo a ambos, artistas e público [...] Eles entediaram a si mesmos com o distanciamento dos juízes a fim de preservar um ponto de vista imparcial, críticos importantes se recusavam totalmente a conhecer ou conversar com artistas.

No entanto, essa política, que funcionava para o repertório tradicional, não tinha o mesmo resultado para a música contemporânea:

No caso das novas composições, a convenção do distanciamento não funcionava de jeito nenhum. Os críticos não anormalmente não sabem nada de música nova, porque não havia nenhuma explicação adequada para o tema publicada; os críticos não eram treinados no processo de síntese criativa, mas eram mais analistas e historiadores. E teria sido não profissional, até mesmo antiético, de acordo com o código, discutir a música nova com o único corpo de pessoas que sabiam alguma coisa sobre ela, seus compositores. Infelizmente, declarações pontíficas eram consideradas obrigatórias na imprensa e a maioria dos críticos eram tão autocratas e pseudoautoritários sobre o tema na música nova quanto seriam se eles soubessem alguma coisa sobre ela. Uma crítica era muito menos propensa à contradição quando ele escrevia, quase que completamente, em um estilo depreciativo sobre toda a música moderna. Ao implicar que ela não era nada além de um jogo bobo jogado por crianças velhas o bastante para saberem melhor, o corpo de críticos evitava a necessidade de ter de estudar algo novo e difícil. Isto não era completamente culpa dos críticos, pois nada em seu treinamento ou experiências poderia tê-los levado a supor que alguma coisa de importância nas artes poderia os surpreender em sua própria época e lugar [...] Os críticos musicais viam a si mesmos como sagrados repositórios de uma tradição santificada e foi preciso Paul Rosenfeld para retirá-los de seus púlpitos.

Cowell destaca que Rosenfeld não estava interessado em realizar um ranking dos compositores e tomava cuidado sempre em diferenciar julgamento profissional de suas impressões pessoais. Diferentemente dos críticos de sua época,

Ele fez como objetivo buscar o máximo de compositores que ele pudesse, para descobrir suas visões sobre o que eles estavam fazendo e para escutar a conversa de bar [*shop talk*] musical quando eles se encontravam juntos. Ele absorveu tanto disto que suas próprias impressões eram profundamente influenciadas pelas criativas filosofias e objetivos do músico. Ele cresceu e obteve mais conhecimento técnico sobre os novos recursos musicais, pegou aqui e ali entre os seus vários amigos compositores do que os críticos mais pretensiosos dos jornais cotidianos. Por vários anos, ele foi, mais do que qualquer um escrevendo nos Estados Unidos, o porta-voz do ponto de vista dos compositores.

Assim, Cowell relata que, aos poucos, outros críticos seguiram os passos de Rosenfeld, na ideia de que estar em contato com os compositores seria a melhor maneira de descobrir algo sobre a nova música, ao ponto de compositores também assumirem cargos de críticos musicais.

Box 149. Folder 28. The Playing of Tone Clusters – Tocando *Tone Clusters*.

O artigo está escrito à mão e é de difícil leitura, não só pela grafia de Cowell, mas pela quantidade de rabiscos e substituições. Está escrito à lápis. Duas páginas manchadas com algum tipo de líquido que deixou o papel com um tom bege.

O artigo tenta esclarecer fatos técnicos do piano. Cowell comenta que, ao contrário do que se pensa, *clusters* não trazem tantos novos elementos na técnica pianística, sendo apenas um recurso de adição à harmonia. Ele segue comentando detalhes, como a utilização da palma da mão para *clusters* menores e o antebraço para *clusters* maiores. Ele comenta sobre o tamanho diferente de palmas e antebraços entre as pessoas e exemplifica que o seu antebraço tem cerca de uma oitava. Cowell destaca que todas as notas devem ser tocadas de verdade e exatamente juntas, portanto, não podendo haver falha interior ou arpejo do cluster, ao menos que isso seja indicado.

Box 149. Folder 31. Some considerations concerning University Music Departments –

Algumas considerações a respeito dos Departamentos de Música Universitários.

Neste artigo, Cowell retorna à sua crítica do aspecto conservatorial das universidades de música. Pode ser visto como uma extensão do outro artigo **Music in Adult Education**. E provavelmente deve datar do início da década de 1960 e as primeiras experiências de Cowell como professor na *Columbia University*. A crítica dele à instituição acadêmica e seu conteúdo de ensino também se contabiliza como um ato de caráter experimental.

Cowell inicia comentando que alunos, ao ingressar nas universidades, ainda não têm autonomia para escolher de forma consciente os cursos que devem realizar nem conhecem a estrutura financeira de disponibilidade de cursos pela qual a universidade passa.

Uma vez que a maioria dos estudantes não sabem o bastante do tema para escolher suas matérias de música da melhor forma, minha primeira proposta é que deveria ter um curso introdutório necessário a todos aqueles que desejassem entrar em aulas de música, um curso o qual daria explicação suficiente das várias formas de abordagem da música e detalhes suficientes, em definição, dos diferentes ramos para possibilitar ao estudante uma escolha mais inteligente entre outras matérias de música.

Cowell segue com sua crítica ao ensino universitário focado em tocar um instrumento e não em música em si:

A ideia parece tão amplamente corrente que tocar um instrumento ou cantar deva constituir a maior porção do estudo de música [...] Isto, meramente, ajuda em apresentações de música, enquanto negligencia completamente todos os conceitos acerca da natureza da música. Desta forma, um estudante pode se encontrar apto para tocar muito bem tecnicamente, ao fim de um período de treinamento, sem nunca ter tido qualquer reflexão séria sobre estética, estrutura

ou história da música à qual ele está tocando ou de sua relação com outros aspectos da experiência humana.

Isto é colocar o carro na frente dos bois. Aprender a tocar um instrumento ou cantar tem um sentido apenas como meio para um fim – o fim sendo apresentar música e expressar ou dizer algo por meio da música. Se ninguém tem nenhuma ideia do que música é ou como alguém diz alguma coisa com ela, é evidente que aprender a tocar só pode ser um fim em si mesmo. Desta forma, eu acredito que o princípio dominante deveria ser fazer com o que o estudante estude a natureza da música em todos os seus vários aspectos, através da escuta e através do estudo de fatos musicais e história. Após ele ter desenvolvido alguma familiaridade com o tema da estrutura e substância musical na maior quantidade de aspectos possíveis, então, é hora de estudar a interpretação, caso ele deseje adquirir a habilidade de reprodução de música (2) [...] Para o benefício do estudante que deseje estudar como interpretar música, o departamento de música da universidade pode querer incluir um conservatório de música, no qual é ensinado como tocar instrumentos e cantar. Entretanto, uma vez que isto não é o aspecto da música que diz respeito à sua criação ou ao desenvolvimento intelectual e, uma vez que bons professores particulares estão disponíveis para isto, eu não acho que essa seja uma parte essencial de um departamento de música (3).

Cowell segue reforçando que os cursos de apreciação musical deveriam abordar não apenas todo o período da música europeia e americana, mas também incluir considerações sobre a música de outros povos, fosse ela primitiva ou de sistemas complexos e cultivados como os orientais. O estudo de contraponto e harmonia, visto como um fim, deveria ser contraposto com um estudo aprofundado de elementos mais simples e primários, como melodia e ritmo, os quais caminhariam para o contraponto e apenas depois à harmonia. Cowell também defende que deveria haver um maior estudo de práticas de raiz histórica e contemporâneas, em vez de apenas o período clássico, assim como análise de peças. Por fim, ele defende que se deve incluir no currículo disciplinas sobre a função da música e sua relação com outras disciplinas, psicologia, etnologia, sociologia, filosofia, antropologia, fisiologia, matemática e física.

Box 149. Folder 33. Tone Clusters – *Tone Clusters*.

Esse manuscrito possui uma letra bastante ilegível, à lápis, com inúmeros rabiscos, textos riscados etc. No entanto, no que é mais apto para se ler, podemos ver certas considerações que podem ser encontradas em outros artigos dele. O início trata das questões originárias dos *clusters* e que ele não teria sido o inventor, mas vários inventores apareceram ao mesmo tempo de forma independente, como Ives e Ornstein. Ele conta do seu primeiro concerto, em 1912, para a peça de teatro que necessitava imitar sons marinhos. Cowell segue descrevendo aspectos técnicos de aplicação dos *clusters*, quais combinações soariam melhor que as outras, o que já vimos em outros artigos seus, nos quais ele menciona a importância do comprimento do *cluster* e que *clusters* baseados em extensões consonantes de oitava e quinta soariam mais agradáveis do que *clusters* formados com aberturas de trítono ou nona menor, por exemplo. Há vários exemplos escritos de *clusters* ao longo do texto.

Box 149. Folder 37. Incomplete article on The Schillinger system of composing – Artigo incompleto sobre o sistema Schillinger de composição.

Esse artigo não possui a página 1. Ele está estruturado em uma série de perguntas e respostas. No entanto, todo o conteúdo desse artigo é abordado nos outros dois artigos publicados sobre Schillinger, de forma similar, mas em texto corrido em vez de uma série de perguntas e respostas.

Box 144. Folder 27. The Case for a System: Proponent of debated Schillinger Method States it in Introduction.

Box 144. Folder 30. The Schillinger Case: Charting the Musical Range.

Box 150. Folder 8. Miscellaneous inner notes – Anotações internas variadas.

Comentários de Cowell acerca de gravações de compositores americanos.

As notas de Cowell sobre as próprias peças estão reproduzidas por completo. No demais, há comentários sobre *Three Places in New England*, de Ives, *New Dance*, de Riegger, relatada como uma peça de ritmo e estilo americano, apesar da técnica dodecafônica do compositor. Daniel Pinkham, Alan Hovhaness, e sua música armênia, e Colin McPhee, com sua *Tabuh Tabuhan*. Cowell também descreve peças de John Cage e Lou Harrison, seus alunos, e o texto reflete a relação de professor e aluno de Cowell para com os dois compositores, o que relata uma influência maior do que frequentemente é relatado.

Dynamic motion, escrita em 1913, é a primeira das peças nas quais acordes de segunda (*tone clusters*) são usados como motivo e também no desenvolvimento motivico. Esta é a obra que interessou, especialmente, Artur Schnabel, quem a escutou, no começo de 1920, e quem arranhou para eu tocar esta e outras obras para o *Melos Gesellschaft*, em Berlim, em 1923. Ela foi publicada em 1922, pela *Breitkopf and Haertel*, em Nova Iorque.

The Banshee, escrita no começo dos anos 1920, é a primeira composição a usar as cordas sendo tocadas diretamente atrás do piano, obtendo sons que têm sido importantes no desenvolvimento da música Eletrônica.

Sinister Resonance, escrita por volta de 1931, é a primeira peça a usar harmônicos de piano, sons abafados e interrompidos nas cordas, enquanto toca as teclas, e leva diretamente ao piano preparado de John Cage, quem estava trabalhando comigo um pouco depois.

Advertisement, escrita por volta de 1914, é uma demonstração pianística de pequenos acordes de segunda, usados de forma mais ou menos “impressionisticamente” [*impressionistically*].

H. and F.T. #2 [*Hymn and Fuguing Tune*] – Como nosso contraponto seria se nós tivéssemos estudado a música da antiga igreja americana do século XVIII, em vez de Bach e Haendel? Esta música usou os modos eólio, dório e mixolídio, assim como quintas abertas e consecutivas, oitavas e uníssonos na escrita das partes.

Symphony #15 (Tese). O Material não é nem ultraconservador nem muito “fora”. Alguns primeiros sons melódicos são desenvolvidos em todos os movimentos. A obra começa com vários pequenos movimentos contrastantes, eles são trazidos mais pra perto um do outro na penúltima seção e são mais completamente desenvolvidos no último movimento, que é o único em forma sonata [...]

Lou Harrison, Lado A Corte 3, *Canticle #1*.

Harrison, Cage e eu éramos os principais compositores para percussão e orquestra na costa Oeste nas décadas de 1930 e 40. Este é um estilo com alguma influência oriental e, certamente, não relacionado às obras de percussão de Varèse. *Canticle #1*, de Harrison, é um bom exemplo de como instrumentos de percussão são orquestrados e usados polifonicamente.

John Cage Lado B Corte 5, *Amores*.

Seguindo meu próprio uso das cordas do piano tocadas diretamente, Cage fez seus experimentos com o “piano preparado”, no qual ele empregou vários abafadores nas cordas e, então, tocou o teclado. *Amores* é um exemplo [...]

Henry Cowell *Ongaku*, primeiro movimento.

Ongaku, escrita no Japão, mostra uma obra mais recente, na qual eu me permiti estar influenciado pela tradição japonesa. Embora ela seja escrita para (e tocada por) uma orquestra sinfônica ocidental (a *Louisville Orchestra*), ela é baseada na tradição do *Gagaku*, a música da corte imperial do Japão, a qual vem da música da corte da dinastia T'ang da China. A música de fato, é claro, é minha (1-2).

Cowell estabelece uma relação quase similar a uma segunda escola de Viena, embora a ideia de uma primeira escola experimental possa ser um tanto quanto contraditória conceitualmente. Cowell assume a posição de mentor de John Cage e Lou Harrison, como influência direta nos quesitos instrumentais relativos ao uso da percussão, do piano preparado e no interesse em utilizar os parâmetros musicais da cultura oriental em sua música, destacando a afirmação de que, por essa razão, seus desenvolvimentos seriam substancialmente diferentes daqueles da música para percussão de Varèse.

Box 150. Folder 10. Review of The Schillinger System of Musical Composition – Resenha do Sistema Schillinger de Composição Musical. 1946.

Apesar de estar escrito em outras palavras e possuir dois parágrafos biográficos acerca de Schillinger, esse artigo possui o mesmo conteúdo daquele publicado no mesmo ano: **Box 144. Folder 27. The Case for a System: Proponent of debated Schillinger Method States it in Introduction.**

Isto nos leva a crer que seja apenas um primeiro, ou algum outro estágio, esboço da versão final publicada.

Box 150. Folder 12. Concert Review String Quartet N°1, Opus 30 by Wallingford Riegger – Resenha de Concerto: Quarteto de Cordas n°1, Opus 30, de Wallingford Riegger. 1947.

Este artigo é representativo dos moldes que Cowell realizava em seu discurso para defender compositores americanos e criticar as práticas da vanguarda, mesmo quando esses compositores, como é o caso de Wallinford Riegger, usavam a técnica dodecafônica. “Nós estamos perfeitamente convencidos de que, se uma obra moderna é escrita na técnica dodecafônica, ela irá faltar em humor e também irá,

provavelmente, soar como Schoenberg. O quarteto de Riegger é escrito no sistema dodecafônico, todavia, ele é cheio de diversão agradável” (1).

Cowell explica que cada movimento do quarteto é baseado em uma das formas da série, original, retrógrado, inverso e inverso do retrógrado, e parte para uma crítica ao sistema dodecafônico. Cowell faz uma comparação do sistema com o cânone, que seria menos restrito que ele, por permitir o desprezo de oitava e variação rítmica, mas seria mais restrito que uma fuga, a qual teria episódios livres e improvisação sobre o sujeito e contra-sujeito. Ele continua sua crítica dizendo:

Uma grande porção de várias críticas pode ser direcionada à forma mais nova, como ela é geralmente empregada. Por exemplo, pode parecer que os doze sons diferentes são muitos para se lidar como um motivo, uma vez que é, virtualmente, impossível para o ouvinte lembrar de sua ordem. Por que um número menor de sons não poderia ser usado de modo similar[?]

Cowell aponta o que seria a solução futura de um Stravinsky ao abordar o serialismo.

A maneira de construir um movimento inteiro através da repetição continua da série pode parecer, de alguma forma, mecânico e com falta de imaginação. Por que alguém não poderia fazer alguma outra coisa com a série ao invés de meramente repeti-la infinitamente? Críticos da série têm, não com infrequência, destacado que a formalidade da construção é severa demais para permitir a expressividade (2).

A solução de Cowell para defender um compositor americano dodecafonista, ao mesmo tempo em que critica o próprio dodecafonismo, é desassociá-lo ao dodecafonismo *à la* segunda escola de Viena. “E, porque a obra tem humor e expressividade, a qual é espontânea e contagiante, a técnica empregada se torna um interesse secundário, como ela propriamente deve ser. O estilo soa como Riegger, nem um pouco como o de Schoenberg” (2-3).

I.iv. Pouca ou Nenhuma Conexão ao Experimentalismo

Box 142. Folder 5. The Process Musical Creation – O Processo de Criação Musical. *The American Journal of Psychology*. Stanford University: Col. 37. Pgs (233-236). Abril, 1926.

Este artigo possui uma pequena nota introdutória de Lewis M. Terman. Por ser uma revista de psicologia, Terman faz um breve histórico de sua experiência com Cowell quando o mesmo foi sujeito aos testes de Q.I., como um gênio sem formação escolar. O artigo foi encomendado por Terman, quem descreve as incursões técnicas de Cowell como “experimentos que alargam a expressividade do instrumento” (234).

Cowell inicia sua descrição do processo de criação musical tentando desmistificar o aspecto da improvisação, pois nenhum grande compositor conseguiria atingir composições orquestrais confiando apenas na improvisação de um único instrumento. Para Cowell, um compositor deveria ser capaz de pensar em sons com a mesma facilidade com que escritores pensam em palavras, utilizando o seu treinamento inicial como exemplo. Entre 8 e 14 anos, ele tentava ouvir música em sua cabeça, distinguir timbres e assim por diante. Então, segundo ele, começou a imaginar novas melodias, o que chamaríamos de inspiração. Logo, quis obter controle sobre essas inspirações e imaginar situações cada vez mais complexas em sua mente. O ponto mais interessante desse artigo é a descrição da discrepância que Cowell faz de sua imaginação musical em relação às suas peças.

Eu não devo nunca esquecer o desapontamento que eu experienciei quando eu escrevi uma composição e a toquei pela primeira vez. Seria aquela coleção de sons um tanto desinteressantes a mesma que o tema que soou de forma tão gloriosa em minha mente? Eu ensaiei tudo com cuidado; sim, era a mesma harmonia e melodia, mas muito da inefável riqueza de fruição havia sido perdida pela imperfeição interpretativa dela em um instrumento imperfeito, o qual todos instrumentos são. Desde então, eu cedi ao fato de que nenhum instrumentista pode tocar tão perfeitamente quanto a mente do compositor; que nenhum outro instrumento é tão rico e belo e que apenas por volta de dez por cento da ideia musical pode ser realizada, mesmo na melhor performance. (236).

Box 142. Folder 16. New Terms for New Music – Novos Termos para uma Nova Música.

Modern Music: A Quarterly Review. Vol. V. N. 4. Pgs. (21-27). Maio-junho, 1928.

A proposta do artigo era fornecer uma breve explicação para alguns dos termos utilizados pela música moderna. Cowell os define e apresenta exemplos:

O termo ‘politonal’ se refere ao uso simultâneo de mais de uma tonalidade (22).

Politonalidade harmônica é formada onde armaduras próximas são coordenadas suavemente com a intensão de combiná-las uma com a outra (23).

Politonalidade Contrapontística pode ser formada ao estabelecer armaduras mais distantes umas contra as outras de modo que cada uma delas se destaque independentemente (23).

Empregar simultaneamente dois acordes diferentes. O resultado é um policorde (23).

Então, se ele continua a empregar uma sucessão de policordes, a conexão entre os policordes, utilizados um após o outro, forma uma ‘poliharmonia’ (23-24).

Às vezes, acordes são colocados um contra o outro não com o fim de se combinarem, mas de maneira que cada componente do acorde se destaque como uma entidade, neste caso, nós temos um ‘contracorde’ (24).

Quando uma sucessão de contracordes é organizada de forma que linhas de acordes se destaquem uma contra a outra, então, o resultado deve ser reconhecido como ‘contraharmonia’ (24).

Existem duas opiniões sobre a aplicação da palavra [atonal]; uma é que a música atonal não deve possuir uma tonalidade central, a outra é que a música, na qual o centro tonal muda

rapidamente sem a sensação de retorno a uma tonalidade em particular, deve ser chamada de atonal (25).

‘Contraponto Dissonante’ é um termo auto-explicativo, mas ele foi dissolutamente aplicado à música polifônica de uma natureza geral na qual ocorre alguma dissonância (25).

‘Ritmo Cruzado’ é, talvez, o mais constantemente empregado dos novos termos rítmicos. Normalmente, ele é utilizado para indicar notas de diferentes sistemas de valores de tempo colocadas umas contra as outras, como dois contra três, três contra quatro etc. (26).

As últimas definições de Cowell são apresentadas em exemplos exclusivos de partitura, mas basicamente são:

Tempo Cruzado: duas linhas melódicas em diferentes quiálteras. Uma linha em quiáltera de 5 sobre outra linha em quiáltera de 3. Porém, feito de forma regular.

Acento Cruzado: duas linhas com indicação de acentos em pontos distintos, mas de forma regular.

Métrica Cruzada: duas linhas escritas em diferentes compassos, e.g., uma em 2 por 4 e a outra em 3 por 4 e de forma regular, sem mudanças.

Andamento Cruzado: uma linha em um andamento e a outra em outro andamento. E.g., uma linha em 60 bpm e a outra em 120 bpm. Feito de forma regular.

Politempo: duas linhas empregando grupos rítmicos diferentes e de forma irregular.

Poliaccento: duas linhas com indicações de acentos em pontos distintos de forma irregular.

Polimétrica: Duas linhas com fórmulas de compasso diferentes, mas que se alternam de forma irregular.

Poliandamento: Duas linhas em andamentos diferentes, mas sem relação regular: E.g., uma em 130 bpm, a outra em 135 bpm.

Esse artigo tem um caráter de utilidade pública ao ouvinte interessado de música que buscava entender melhor os termos da música moderna. Também, uma tentativa de estabelecer um consenso entre críticos e compositores sobre os novos termos que se tornavam recorrentes na música moderna. Embora a própria apresentação dos termos pudesse ter um efeito secundário de incentivar o interesse por outros parâmetros, esse artigo não carrega uma conexão direta com a hipótese geral do nosso trabalho.

Box 142. Folder 30. A musician’s experiences in Russia: Some first-hand and unbiased impressions – As experiências de um músico na Rússia: algumas impressões imparciais em primeira-mão. *The Churchman*. Vol. 141. N. 17. Pgs. (10-11). 26 de abril, 1930.

Este artigo é um relato de viagem, um diário ou memorial. A revista em que ele foi publicado esclarece a diferente natureza do artigo. Cowell afirma que não foi à Rússia como político para entender o comunismo. Ele havia pedido um visto para ir à Rússia, o qual havia sido negado, mas que, após um

tempo, o governo soviético o teria lhe enviado um convite para tocar em Moscou. Cowell foi conduzido em um carro de trilhos particular de Berlim até Moscou. O seu concerto já havia sido anunciado: “Mas quando eu toquei para o comitê, os membros ficaram tão descontentes que eles cancelaram o concerto. A música era muito radical para a Rússia, eles disseram!”. Cowell diz que ficou sem nada para fazer na Rússia, mas que, quando se espalhou a notícia de que um músico havia sido considerado tão radical que ele tivera que ser suprimido pelo governo, ele recebeu convites do Conservatório Nacional, o qual reunia todos os professores de música, já que aulas particulares eram proibidas, e onze mil estudantes. Cowell tocou vários concertos para um grande número de alunos. Ele também tocou para o comitê que decidia o que seria publicado na Rússia. Após ouvirem sua música, o comitê decidiu que iria publicá-la e já pagou os direitos autorais de Cowell na mesma hora. 1 *копей* por cada semínima escrita. “Eu, secretamente, desejei que eu tivesse adicionado algumas semínimas, mas eu não disse nada” (10). Os outros comentários de Cowell são em relação a idas ao teatro, o preço da comida e as diferentes comidas, o sistema educacional na Rússia e a situação religiosa do país, sem nenhum comentário musical.

Box 142. Folder 37. A Protest – Um Protesto. *The New Republic*. Pgs. (352). 12 de novembro, 1930.

Esta pequena publicação de Cowell é apenas um direito de resposta que o mesmo tem na revista *New Republic*. Segundo Cowell, o autor Jeffrey Mark, quem havia feito uma resenha sobre seu livro “*New Musical Resources*”, no mês anterior, havia utilizado uma citação de forma descontextualizada para fazer com que Cowell aparentasse ser um compositor extremamente matemático em um nível absurdo. Quando, na verdade, Cowell comenta que a passagem citada é justamente um trecho onde ele está demonstrando a impraticabilidade de certas métricas guiadas por princípios matemáticos equivalentes aos das alturas, sua eufometria. “Eu não me importo com a afirmação do Sr. Mark de que os conceitos matemáticos são ‘arbitrários e pessoais’, embora eu tenha sempre suposto que nada poderia ser mais inevitável ou impessoal do que conclusões matemáticas. O distorcimento sobre o sentido da passagem do livro me parece, entretanto, injusto” (352).

Box 142. Folder 38. Adventures in Soviet Russia Part I – Aventuras na Rússia Soviética Parte I. *The San Franciscan*. Vol. V. N. 2. Pgs. (16-17). Dezembro, 1930.

Este artigo é bastante similar ao publicado na revista *Churchman*, um relato de viajante. Cowell não dá nenhuma informação que seja relacionada à música em si, apenas que se encontrou com Samuel Feinberg, compositor, quem o ajudou a procurar um lugar para ficar, já que Moscou era uma cidade lotada. Cowell relata que trabalhadores não aceitavam gorjeta; que havia pessoas demais para poucas casas; os hotéis eram sempre lotados; que acabou ficando em um hotel de luxo por isto; uma experiência

horrível com a comida de um restaurante, do qual ele saiu da situação oferecendo para alguém mais pobre; descobrir que as pessoas casavam apenas para poder ter uma casa pra morar oferecida pelo governo e que, por isso, ninguém se separava; e que as pessoas, homens e mulheres, tomavam banho nuas no rio da cidade.

Box 142. Folder 39. Adventures in Soviet Russia Part II – Aventuras na Rússia Soviética Parte II. *The San Franciscan*. Vol. V. N. 3. Pgs. (12). Janeiro, 1931.

Cowell segue comentando sobre a centralização da indústria de Moscou, ao visitar uma fábrica de manteiga com vinte mil funcionários; sobre como as pessoas substituíram a religião pela adoração a Lenin; que ficou na casa de um amigo seu, um músico famoso, Nicolas Schelleiff; que assistiu peças de teatro zombando o capitalismo e que toda peça de teatro é também uma forma de propaganda; e que não existiam prostitutas à noite, pois mulheres e homens tinham salários iguais, o casamento não tinha mais função financeira e casais recebiam um aumento se tivessem filhos. Nada sobre música.

Box 143. Folder 5. Playing Concerts in Moscow – Realizando Concertos em Moscou. *Musical Courier*. Pgs. (6;30-31). 23 de maio, 1931.

Mais uma vez, Cowell relata suas experiências na Rússia. Desta vez, mais focado nos aspectos musicais. Ele inicia afirmando que Moscou é conservadora. “Moscou é musicalmente conservadora. Minha música é comumente considerada radical, em virtude de seu tipo inovador e exagerado de ressonância ao piano e de algumas novas técnicas pianísticas” (6). Ele conta que o primeiro convite foi recebido por um oficial russo, em Londres, em 1926, mas que o mesmo sumiu após. Cowell mandou inúmeras cartas perguntando sobre o convite e os arranjos sobre o concerto, mas nunca foi respondido. Quando ele resolveu fazer uma segunda turnê, em 1929, ele pediu o visto russo, mas foi negado. Em Berlim, acabou visitando a embaixada russa e agradou o oficial que decidia o que deveria ser tocado ou não na Rússia, que era, na verdade, um químico, que fora escolhido para aquela posição porque um músico não seria imparcial e as regras soviéticas precisavam ser seguidas. Tais regras eram:

Eles não desejam o incômodo de ter intérpretes de instrumentos musicais convencionais sendo mandados à Rússia, não importa o quão bons sejam. Sua atitude é que eles têm na Rússia, entre eles mesmos, intérpretes muito bons e a única diferença seria de uma interpretação individual [...] Eles desejam convidar à Rússia apenas músicos que tenham feito alguma forma de inovação, que tenham adicionado algo novo à música e que ainda não é conhecido na Rússia (30).

O resto da história segue como nos outros artigos do mesmo tema. Cowell nos dá o nome do chefe do conservatório que o convidou: Constantin Igumnoff. E conta, em detalhes, como foram os concertos no conservatório e como teve que tocar cada peça do repertório de três a sete vezes tocando, quase sempre, por quatro horas seguidas devido à atitude dos alunos.

A psicologia desses estudantes russos é particularmente interessante, em virtude de que ela é muito diferente daquela do nosso público aqui [...] Entre os estudantes russos, as peças que eram entendidas de primeira eram tomadas como certas, enquanto as composições mais abstrusas eram as que eles desejavam ouvir mais vezes; eles não queriam deixar uma peça passar sem entendê-la o mais máximo que eles pudessem por escutas repetidas (30).

Cowell discorre um pouco sobre o radicalismo russo estar atrasado em relação a outros países por cerca de 15 anos. Mossolov ainda estaria fazendo experiências com dissonâncias cruas e não preparadas. “Então, pode ser dito que, em composição musical, a Rússia é principalmente conservadora e a sua minoria de radicais está passando por um estágio de desenvolvimento que já se passou em outros países” (30). Isto se daria pelas regras do governo: “Um grupo do governo decidiu que, a fim de ser comunista, a música deve ser apazível de primeira pelo povo [...] Outro grupo do governo não é tão extremamente conservador como o primeiro, mas ele sente não deve haver uma expressão individual por parte do compositor – ele deve expressar não a si mesmo, mas a comuna” (30). Cowell conta novamente sobre a publicação de suas peças e acrescenta que, o resto dos *royalties*, ele escolheu ser pago em partituras, uma vez que não conseguiria trocar a moeda russa nos EUA. Por fim, Cowell conta que o governo que cancelou sua apresentação inicialmente, o chamou para realizá-la novamente, vendo que ele havia sido um sucesso em outras ocasiões. No entanto, o comitê estava preocupado com o questionamento popular de sua decisão e decidiu sabotar o concerto de Cowell por uma série de medidas. Cowell relata que o concerto foi marcado às 17h, sabendo que o horário típico da janta dos russos era às 18h; ele não podia tocar enquanto um oficial não o anunciasse, e este oficial só chegou às 18h, fazendo todos esperarem uma hora; não foram distribuídos programas; enquanto as pessoas aplaudiam, o oficial anunciava a próxima música e ninguém ouvia, ninguém sabia o que estava sendo tocado; e colocaram fotografos em cima do palco tirando fotos com flashes luminosos de Cowell enquanto ele tocava. A sabotagem não funcionou. Cowell comenta que lhe informaram posteriormente que, por raiva dos músicos e da população, o presidente do comitê havia perdido seu cargo, mas que ele não sabia se era verdade ou não (31). Ele também menciona a existência de um Departamento Estadual para a Ciência da Música e o destaca como muito importante e fascinante com centenas de empregados, mas diz que os detalhes eram muito técnicos para serem descritos ali (30-31).

Existe outra informação relevante neste artigo: Cowell menciona a publicação de um artigo seu na Rússia. Este artigo não está no arquivo dele. Dado as datas, é possível que Cowell apenas tenha enviado o “*Who are the composers in America*”, assim como fez para a Alemanha. “Uma transação deste tipo já foi

feita; eu recebi dois grandes pacotes de partituras em troca de um artigo sobre compositores americanos, o qual eles aceitaram e traduziram para o russo para sua revista musical *Música e Revolução*” (30).

Box 143. Folder 16. Statement – Declaração. *Maandblad van de Nederlandsche Vereeniging voor Hedendaagsche Muziek*. Ano 1. N. 12. Pgs. (90-91). Outubro, 1932.

Este artigo é uma resposta de Cowell sobre uma pesquisa holandesa que elencava todos os estilos musicais correntes no momento. Ele aproveita para acrescentar outra corrente, sua ideia de música universal. Enquanto as pessoas na Europa escolhiam um outro estilo, os americanos escolhiam por se utilizar de todos:

Como um americano, eu quero registrar que existe ainda uma corrente que não é mencionada nesta pesquisa e essa é uma corrente típica americana; a qual reúne todas as escolas mencionadas em um todo sincrônico, no qual todos os elementos europeus estão representados. E da amalgamação dessas escolas algo completamente diferente emerge, algo pelo qual a escola americana pode ser chamada, embora tenha fundamentos na Europa. Pois, quando dois diferentes componentes são conectados, o produto não é mais o mesmo que a soma dos seus fatores, ele, então, se torna um novo ser (90).

Cowell segue comentando que, no ponto de vista americano, é essencial cobrir todas as correntes sem classificar uma como a mais importante e misturar o máximo possível em sua música e que os termos que facilmente se aplicam a compositores europeus seriam “impossíveis de se aplicar às obras de americanos, porque todas essas correntes podem ser encontradas nas mesmas composições americanas” (91).

Assim, Cowell elenca todos os aspectos que a música deveria seguir com a adição dos elementos primitivos, dos elementos do oriente, de novos instrumentos e do ruído. Ou seja, esse é o primeiro discurso de Cowell no que diz respeito à idealização estética de uma música Universal – a qual tomará mais força em seus discursos apenas a partir dos anos 1950.

Nós, portanto, pensamos que a música, seja em uma peça específica, seja de modo geral, deve se desenvolver na direção da escola Alemã (a), representada por Hindemith ou na direção da polifonia de toda a música, de ambos intervalos, dissonantes e consonantes, que se assemelhe a Bach; e (b) em direção à escola Francesa, representada por Milhaud, através da politonalidade e do refinado entretenimento social; e (c) na direção do folclore desenvolvido em formas refinadas, como em Bartók e Janacek; e (d) na direção de preservar tudo que é excelente, no que as velhas formas e velhos materiais antes de Bach se destacam; e (e) em direção a ampla, inteligibilidade simples e emocional, a qual é a maior força de sentido da música popular; e (f) na direção da música, que foi feita de intérprete para suspirar coisas de importância social e a qual se tornou útil para os trabalhadores, como a Rússia Soviética, enfaticamente, propaga; e (g) na direção de um refinado uso das dissonâncias e da atonalidade e no engajamento do intelecto para a solução de problemas musicais, como o grupo Schönberg-Webern-Berg faz.

Mas em adição a essas possibilidades, um fato muito importante deve ser visto: o desenvolvimento em formas musicais modernas das ideias e materiais obtidos do estudo da música primitiva e Oriental e, finalmente, o enriquecimento que virá do comissionamento de outras escalas e intervalos e de novos instrumentos e geradores de ruído.

Se todas essas direções puderem ser misturadas em um único estilo, ou influenciar umas às outras em estágios avançados de desenvolvimento, teremos pela primeira vez um significativo e dominante fluxo musical (91).

Box 143. Folder 20. Who is the greatest living composer? – Quem é o maior compositor vivo?. *Northwest Musical Herald*. Pgs. (7). Janeiro, 1933.

“Quem é o maior compositor vivo? Talvez nenhum de nós seja grande o bastante para responder esta pergunta! Diz-se que apenas o tempo pode decidir. Entretanto, nós podemos fazer algumas observações em paralelo; talvez, nós possamos dizer, com considerável certeza, quem não é o maior compositor vivo!” (7). Assim, Cowell pontua que o maior compositor não seria um imitador e estaria trabalhando com o novo, o que já eliminaria 99% dos outros compositores. Após isso, descartar-se-iam os charlatões e os oportunistas que não tem controle sobre suas técnicas. No entanto, Cowell se restringe a falar apenas dos compositores europeus: “Se peneirarmos através dos compositores modernos europeus mais conhecidos com essa ideia em mente, apenas alguns permaneceriam para serem levados em consideração” (7). Estes eram: Schoenberg, Stravinsky (no seu estilo antigo), Webern, Berg e Bartók.

Porém, Schoenberg se destaca muito incontestavelmente por várias razões: ele foi o primeiro a inaugurar na Europa, a qualquer custo, uma mudança completa dos materiais harmônicos e melódicos que te tornaram reconhecidos como a base do estilo “moderno”. Praticamente todo compositor vivo faz uso do tipo de novos materiais que foram trazidos ao uso primeiro por Schoenberg, na Europa, e por Ives, na América. Schoenberg desenvolveu o mais completo controle de seus novos materiais. Schoenberg desenvolveu e masterizou uma nova orquestração que se ajusta às suas novas inovações harmônicas e melódicas. Por último, e o mais importante, é o fato de que a linha de desenvolvimento tomada por Schoenberg é uma direta continuação da linha de progresso delineada pelos maiores mestres teutônicos – Bach, Beethoven, Haydn, Mozart, Brahms. Sua grandeza está, ao menos em parte, em construir grandes formas construídas a partir de um pequeno germe temático, o qual é desenvolvido. Schoenberg não apenas aplica esse modo de desenvolvimento a seus novos materiais, mas ele também encontrou novas maneiras de desenvolver um tema, as quais estão em uma linha direta com os caminhos usados por Mozart e outros mestres clássicos. Uma análise temática mostrará que as obras de Schoenberg são mais rigorosamente costuradas em desenvolvimento temático que aquelas de qualquer outro compositor vivo [...] É preciso de um compositor de verdade para tomar essas conhecidas regras de procedimento e carregá-las a um passo adiante e aplicá-las aos materiais novos descobertos. Schoenberg fez isto. Poucos outros o fizeram. Portanto, eu o nomeio como o mais provável candidato ao posto de compositor mais significativo do mundo (7).

O primeiro fator interessante desse artigo é como Cowell, inteligentemente, fez questão de isolar da questão os compositores americanos. O artigo acaba por se tornar o mais importante compositor europeu, apesar do mesmo citar o mundo como referência, ele claramente menciona que irá se limitar aos compositores europeus. Embora seja provável que ele acreditasse mais no modo de Charles Ives, que é mencionado em igualdade no artigo, Cowell também era amigo próximo de Schoenberg. Este artigo deve ter funcionado como uma espécie de carta de recomendação e preparação de terreno para Schoenberg, uma vez que 1933 é justamente o ano em que Schoenberg foge da Alemanha e se muda para os Estados Unidos. O outro aspecto interessante é notar que Cowell já classifica Schoenberg como um compositor de vanguarda *ipsis literis*.

Box 143. Folder 23. Recent creative tendencies in American Music – Tendências criativas recentes na Música Americana. *Sovietskaya Muzyka*. Pgs (3-19). Junho, 1934.

Artigo em russo. No entanto, o artigo parece ser um resumo acerca de cada compositor americano com exemplos musicais de suas partituras. O que apontaria para um formato de resumo de tudo que ele já falava em seus outros artigos, mas com o objetivo de divulgação na Rússia, assim como foram seus artigos na Alemanha e na Holanda.

Box 144. Folder 3. Music in Films, a composers' symposium – Música em Filmes, um simpósio de compositores. *Films*. Vol.1. N. 4. Pgs. (5-20). Inverno, 1940.

Este artigo é uma série de perguntas, cada uma respondida por um dos 11 compositores presentes: Blitzstein, Bowles, Britten, Copland, Cowell, Eisler, Rathaus, Schwartz, Still, Shostakovich, Thomson. Dentre eles, Cowell é o único que não possuía nenhuma partitura escrita para cinema.

Sobre a liberdade de se compor em termos próprios ou de servir ao filme, Cowell responde que o compositor é livre para compor em seus próprios termos, criando uma música capaz de se sustentar sozinha, o que cooperaria mais com o filme do que uma música subserviente. No entanto, a música não poderia ser independente o suficiente a ponto de retirar a atenção do espectador do filme para a música (10).

Sobre a questão de dever levar em consideração o conhecimento musical do público, Cowell responde que algumas considerações podem ser feitas, mas que se o compositor cogita diminuir o nível da obra para que ela possa ser compreendida por um público de cinema, ele não é a pessoa certa para fazer o filme (11).

Sobre dificuldades particulares que o cinema traz à música, Cowell responde que a música tem que compensar a ausência do aspecto tridimensional do espaço e a falta de naturalidade do som do cinema (12).

Sobre a adição de novas possibilidades musicais pelo uso de microfones e recursos de gravação, Cowell responde que as novas possibilidades ainda são mais teóricas do que práticas. “Alguém pode achar animador imaginar novos efeitos a serem obtidos e fica usualmente desapontado com o resultado. Parece-me, portanto, um campo no qual uma grande quantidade de experimentos cuidadosos ainda deve ser feita antes que isto produza novas coisas de valor” (14).

Sobre a comparação do filme e da ópera, Cowell responde que o compositor controla os elementos do libreto, mas o mesmo não acontece no cinema, e que ele particularmente prefere o método do cinema, mesmo que o compositor não seja muito consultado durante o processo (15).

Sobre a mudança nos métodos para se compor música para filme, Cowell destaca que compositor tem que compor algo que não seja tão interessante que retire a atenção do filme, mas que ainda seja bom. De preferência, compor músicas que não confiem tanto no parâmetro da dinâmica, pois o técnico de som realizaria frequentes modificações de volume que poderiam arruinar todo o sentido da escritura musical. Assim, Cowell compreende uma música mais próxima da ideia de Bach, sem indicações de dinâmica e confiando na melodia e outros aspectos, do que a música de Wagner que conta com a relevância do volume em seções de clímax em suas óperas (16,17).

O interessante desse artigo é que o cinema foi uma das primeiras artes a ter uma noção mais clara da prática e do termo experimental como conceito. Em certas perguntas, compositores como Rathaus faz reclamações sobre Hollywood sendo a única possibilidade para composição de música de cinema e não existindo espaços exteriores e que o seu desejo era compor uma música experimental para filmes experimentais.

Box 144. Folder 5. Creating a Dance: Form and Composition – Criando uma Dança: Forma e Composição. *Educational Dance*. Vol. 3. N. 7. Pgs. (2-3). Janeiro, 1941.

Neste artigo, Cowell realiza uma crítica a ausência de método, ausência de composição e forma, na criação da dança. Ele entende que a dança é quase sempre construída através de improvisações, dentre as quais, vão se amontoando os resultados que se encaixem e juntando tudo ao final, sem um plano. Então, sobre a relação de troca entre as duas artes, enquanto a dança necessitaria de mais rigor, a música precisaria aprender a ter menos rigor.

A dança poderia ganhar muito com um estudo da forma musical, como correção de sua ausência de forma, e das maneiras com que a forma musical é ensinada e considerada. Bailarinos de concerto modernos, reagindo muito justamente à ideia de que o propósito da dança é “interpretar” uma peça musical, foram tão longe na outra direção que eles falharam em tomar vantagem dos auxílios que podem ser tomados muito legitimamente de certos aspectos da música, assim como a música, a qual sofre de uma super padronização, poderia lucrar com uma maior consideração e o uso de certos fatores melhor conhecidos pela dança (2).

Cowell compara com a improvisação musical que, quase sempre, apesar de possuírem frases e estruturas, faltava com unidade e o produto raramente teria valor para ser escrito e publicado, mas que, frequentemente, ideias musicais surgem de uma improvisação e são trabalhadas posteriormente. Sendo assim, para Cowell, “Uma razão pela qual quase todas as danças modernas faltem em ter grandes formas convincentes delineadas está no fato de que elas são improvisadas ao invés de serem compostas” (2). Cowell advoga que o pensamento de construção de uma coreografia poderia se basear nos mesmos parâmetros tradicionais de composição musical, estabelecimento de ideias, desenvolvimento ou polarização, repetição de ideias etc.

Se alguns planos destes – não necessariamente os mesmos, mas ao longo da mesma linha – fossem usados na composição de danças; e se, no ensino, fosse pedido aos estudantes para que trabalhassem desta maneira, haveria uma forma muito mais incisiva e clara feito água na dança moderna. Uma dança iria fazer seu ponto mais definitivo e seria mais prontamente apreciada (3).

Cowell segue advogando pela necessidade de desenvolver o sistema de notação da dança e a necessidade de se notar toda nova composição de dança e que isto poderia ter um grande impacto no desenvolvimento da arte da dança. A única objeção que Cowell prevê é que alguns bailarinos defensores do improviso acusariam esse formato de ser muito matemático, rígido e prejudicial à expressão artística, aos quais Cowell responde dizendo: “Entre os compositores musicais, alguns nos quais a forma foi a mais cuidadosamente considerada, estiveram Bach, Beethoven, Mozart, Brahms. Eu me pergunto se estes homens poderiam ser acusados de faltar em expressão porque suas obras mostram uma construção proposital?” (3).

Cowell não estabelece uma superioridade dos compositores da tradição necessariamente, nem implica que uma obra aberta não teria forma. De fato, ele está criticando a falta de planejamento composicional da dança, ele apenas sugere uma opção guia, sendo a mais fácil, a forma musical, mas ele pontua que qualquer plano que seguisse as mesmas linhas de um planejamento de construção seria de grande utilidade para a dança, assim como sua notação. Porém no todo, é um artigo sobre dança e não sobre música diretamente.

Box 144. Folder 6. The League’s evening of Films – A noite de Filmes da Liga. *Modern Music: A Quarterly Review*. Vol. XVIII. N. 3. Pgs. (176-178). Março-abril, 1941.

Cowell continua demonstrando seu interesse pela música para o cinema. Neste pequeno artigo, ele afirma que existe uma grande atenção dos compositores na música sendo combinada com filmes, mais do que música pura para concertos. No entanto, a maioria dessas colaborações ainda seriam para

pequenos documentários, os quais raramente eram encontrados facilmente pelo público, circulando apenas em festivais e performances sob convite. A LOC teria realizado uma noite com alguns desses documentários, com música de compositores americanos, e é sobre ela que Cowell faz comentários.

Cowell inicia destacando uma diferença: esses documentários seriam gravados silenciosamente e, após a conclusão, música e comentários seriam adicionados à imagem, enquanto, em Hollywood, as duas coisas eram feitas concomitantemente. Logo, teríamos Paul Bowles, quem entregou a partitura para os editores e nem sequer viu o resultado sincronizado antes da primeira apresentação do filme. A música de Roy Harris para *One tenth of a Nation* foi descrita como atraente e bem escrita, mas um pouco fora de contexto – Cowell julgou que o uso de instrumentos de orquestra não coadunava com o aspecto bucólico das fazendas do sul e que teria sido melhor usar a música dos fazendeiros com guitarras e banjos. A partitura de Copland para *Valley Town* seria emocionante. “Há muita repetição de frases, usadas com efeito humorístico. É um alívio encontrar um compositor que detecte o humor em uma imagem e aja sobre ele. Em Hollywood, isto raramente acontece; efeitos musicais são mais ridículos do que engraçados” (178). A partitura de Virgil Thomson para *River* seria um resultado de dependência conjunta, ausente nos outros filmes, “ela não tenta ser completa em si mesma. Música e filme juntos formam um documentário integrado, a música sozinha não seria completa e o filme precisa da música para aumentar o seu interesse” (178).

De forma geral, Cowell conclui que a noite “mostrou combinações de música e filme em um estágio experimental” (178). Isto se confirma por Cowell mostrar uma certa oposição ao estilo corrente de Hollywood. No entanto, ele destaca como um “anticlímax” da noite a apresentação do desenho animado de Walt Disney sobre a partitura de *William Tell*, a qual seria um sucesso em sincronização porque o filme teria sido feito baseado na música pronta e não o contrário. Ele conclui dizendo que espera que algo similar aconteça com a música de compositores americanos.

Box 144. Folder 11. Music in Soviet Russia – Música na Rússia Soviética. *The Russian Review*. Vol. 1. N. 2. Pgs. (74-79). Abril, 1942.

Seguindo o artigo anterior, Cowell estende seu texto sobre a música da união soviética durante a 2ª guerra mundial. Ele inicia o artigo recordando a diferença do comportamento do público russo com o americano. “Quando uma obra abstrusa é apresentada, alguém utilizando uma nova técnica, os russos a recebem com interesse e pedem bis para que eles possam entendê-la melhor” (74), enquanto demonstrariam indiferença com obras que entendessem de primeira. Já o público americano agiria de forma contrária. Cowell aponta que durante toda a década de 20, a Rússia não teria produzido nada de grande valor e os novos compositores

eram estranhamente influenciados pelo compositor-místico russo A. Scriabin e, curiosamente o bastante, pelo alemão, quem fez renascer o contraponto estufado, Max Reger. Não se sabe ao certo por que Reger deve ter sido uma influência; mas isto pode ter sido porque os jovens sentiram uma falta de contraponto formal em sua abordagem natural à música. Ao invés de perceber que esta era uma característica genuína, eles fizeram tributo a um renascimento do pedantismo que eles não entendiam completamente (74).

Cowell aponta que a influência de compositores modernos como Milhaud, Honegger, Bartók e Casella passou a ser rejeitada como exemplos de uma classe média decadente, pertencentes à burguesia. Isso fez com que compositores modernos passassem a realizar uma simplificação de suas obras e um aumento da complexidade formal de peças de música popular.

Alguns jovens compositores muito talentosos, como Alexander Mossolov, continuaram a escrever experimentalmente. Os mais recentes, entretanto, perderam presença entre os compositores soviéticos em 1936, parcialmente, ao menos, em virtude disto. Todavia, sua “Fábrica” (música das máquinas), a qual é altamente dissonante, tem sido tocada por quase toda grande orquestra do mundo (75).

Sobre Shostakovich, Cowell o descreve como:

Parece haver pouca dúvida de que ele foi influenciado por quase todo grande modernista, resultando em um estilo eclético, no qual podem ser traçados influências de Schoenberg, Stravinsky, Bartók e compositores da escola francesa. Shostakovich atrasou seu interesse em um retorno à simplicidade abjeta [...] Pareceria, entretanto, que, através do seu retorno ao um estilo mais simples em suas obras tardias, ele reganhou o apreço do público soviético (75).

Sobre a ópera *Quiet flows the Don*, de Dzerzhinsky, Cowell continua com seus comentários de caráter negativo sobre influência, imitação e falta de originalidade: “Isto foi sustentado como um modelo de simplicidade e grandeza; porém, existe um caráter forçado sobre a ingenuidade dos temas, algumas das quais soam como se elas tivessem sido tiradas diretamente da Sagração de Stravinsky” (75). “Samuel Feinberg manteve a tradição da poética, com uma escrita pianística em obras influenciadas por Chopin e Scriabin” (75). Cowell menciona outros compositores e algumas obras sem valorar, como Nicholas Maikovsky, Rheingold Glière e Michael Gnesin e elogia um de seus alunos, Aram Khacaturian [sic] “Aram Khacaturian é excepcional. Em um estilo incrivelmente rico e ondulado, ele nos dá versões coloridas dos temas soviéticos” (76). O que pode ter impressionado Cowell é o caráter folclórico da música de Khachaturian.

Após isso, Cowell segue falando que cada fábrica ou fazenda possuiria seu próprio grupo musical e que praticamente todo compositor na Rússia compunha música para esses grupos. Esses grupos começaram também a produzir pequenas “óperas”. Ele comenta sobre a composição de músicas para o exército e destaca compositores como Shekhter, N. Nezlobin e A. Veprik, no estilo, mas que, no geral,

“alguns deles faltam qualidades duradouras e não são tão vitais em melodias como o são em palavras” (78). Cowell termina destacando que esse novo movimento tem contribuído para a expansão e produção de obras de compositores nacionais em todo o território russo, mesmo em pequenos vilarejos.

Box 144. Folder 14. Improving Pan-American Music Relations – Melhorando as Relações Musicais Panamericanas. *Modern Music: a quarterly review*. Vol. XIX. N. 4. Pgs. (263-265). Maio-junho, 1942.

É importante notar que, nessa edição da revista, já temos artigos de John Cage, o qual também está no início de sua propaganda experimental e de uma forma mais radical e plena que Cowell. Temos um artigo de Cage, *For more new sounds*, no qual o mesmo fala sobre percussão e ruídos e aponta “conforme mais orquestras experimentais forem estabelecidas (dentro e fora dos estúdios de rádio e filme) e, quanto mais compositores entrarem neste campo, mais do seu problema será resolvido” (245). Daqui pra frente, o número de defensores e propagandistas de uma música experimental aumentaria aos poucos e de forma mais clara, assim como a defesa da mesma, pois, os chefes da estética experimental no pós-guerra, já se encontravam no início pleno de suas atividades e jovens como Harrison e Cage, ambos alunos e incentivados por Cowell, já começam a criar suas próprias estratégias de propaganda e defesa.

O artigo de Cowell é basicamente o relato ou informativo de um processo que estavam realizando em relação aos problemas editoriais entre os EUA e a América Latina. Cowell relata que “parte dessa música tem uma alta qualidade; mas, em vários casos, o julgamento editorial tem sido falho na seleção e várias obras inferiores têm sido apresentadas e publicadas” (263). O que por sua vez, teria irritado os músicos latino-americanos por não se sentirem representados. Outro problema é que essas publicações seriam “revisadas sem cuidado, contendo uma série de erros sérios” (264). E, ainda, eram publicadas sem pagar direitos autorais para os compositores ou editoras originais e, em retaliação, as empresas sul-americanas publicariam edições norte-americanas sem permissão e sem pagar os direitos também.

“Para combater esta situação accidental e efetivar uma disseminação das melhores obras latino-americanas, a Divisão Musical da União Panamericana, da qual Charles Seeger é o chefe, tem patrocinado o Projeto Editorial pela Música Latino-americana” (264). O projeto consistia em reunir todo o material musical latino-americano que já estava nos EUA e realizar a publicação do mesmo, iniciando pela música de conteúdo didático para escolas públicas, a qual teria inúmeros representantes na América Latina. De quatro mil peças, cinquenta foram publicadas. “Elas foram editadas com um cuidado especial (as provas finais foram examinadas pelos consultores da Divisão Musical da União Panamericana)” (264-265). As peças pertenciam a vinte compositores. Isto é relevante para Cowell, pois compositores norte-americanos não escreviam para uso escolar e seriam de grande utilidade para eles. Ele informa que o próximo passo era realizar o mesmo processo para publicar: “O Projeto Editorial está agora fazendo uma seleção

cuidadosa de obras latino-americanas no campo sinfônico e de câmara para o uso em concertos” (265). Uma vez que, segundo Cowell, apesar das várias apresentações nos EUA, sempre havia reclamações que era difícil encontrar material de qualidade. [Não podemos deixar de lado que este é um clássico episódio de compensação, já que frequentemente as associações da América, como um organismo geral, ou as parcerias panamericanas, entre América latina e América inglesa, acabam sempre resultando em algo majoritariamente focado nos EUA em detrimento ao mundo latino].

Um ponto importante para se ter em mente em qualquer esforço de colaboração entre os hemisférios é que a música desempenha um papel importante na vida da pessoa comum vivendo na América Latina e nos Estados Unidos. Se a nova música não é muito bem entendida nesses países, ela pode não parecer importante para o cidadão estadunidense comum. Entretanto, a música é um produto pelo qual os latino-americanos nos julgam. E, inversamente, é um grande momento para uma grande e culta parcela da população da América Latina ter sua música gostada e aceita aqui (265).

Box 144. Folder 20. Bartok and his Violin Concerto – Bartók e seu Concerto para Violino.

Tempo. N. 8. Pgs. (4-6). Setembro, 1944.

Este é um artigo um tanto quanto confuso. Talvez ele tivesse uma intenção de popularizar o nome de Bartók nos Estados Unidos e ajudar na comissão de novos trabalhos para o compositor que vivia nos EUA há 4 anos. Porém, o que confunde é que Cowell apresenta apenas alguns comentários genéricos sobre o concerto pra violino, como o uso da influência da música folclórica e da prática violinística dos ciganos e do povo Magyar.

O que torna esse artigo interessante é Cowell criar um grupo de quatro compositores e classificá-los como parte de um grupo de compositores que estariam experimentando com novos materiais. Esses quatro compositores seriam Stravinsky, Schoenberg, Bartók e Ives. No entanto, fica claro ao longo do texto que Cowell se refere a experimentos no sentido literal, compositores trabalhando com novos materiais musicais, e as descrições dos compositores reafirma a conexão dos mesmos com a tradição, com a exceção de Ives. Esse grupo desconexo fabricado por Cowell provavelmente era uma tentativa de associar o nome de Bartók em nível de igualdade aos dois compositores mais famosos mundialmente naquele momento, Schoenberg e Stravinsky, colocando assim, não apenas Bartók, como também Ives, em pé de igualdade de importância e dignos de atenção. Para Cowell, além da clássica divisão neoclassicismo x vanguarda, ainda havia o ultramoderno ou experimental, representado por Ives, e a música universal ou supermoderna, representada por Bartók.

Bartók é um dos homens desse pequeno grupo corajoso experimentando, radicalmente, novos materiais musicais que fizeram história musical entre 1897 e 1914. Eles podem ser considerados um grupo apenas em um quesito temporal; eles não sabiam dos experimentos uns dos outros até muito depois. Stravinsky estava trabalhando em São Petersburgo e Paris,

Schoenberg em Viena, Charles Ives em Connecticut e Nova Iorque e Bartók estava em um vaivém entre Budapeste e as montanhas da Hungria ou Romênia. Cada um destes homens desenvolveu, independentemente, vários dos mesmos novos materiais musicais [...] Dos quatro compositores mencionados como personificação desta grande tradição experimental do primeiro quarto do século XX (4).

A noção de que o que Cowell está chamando de experimental aqui se dá justamente na utilização de materiais novos e não em uma oposição à tradição, como fica claro em sua descrição de Bartók.

Reconhecendo desde cedo que os acordes e padrões rítmicos convencionais, como foram evoluídos na música europeia ocidental, não são adequados para desenvolver uma música clássica no espírito da cultura folclórica, ele começou a experimentar com materiais que sugeriam a si mesmos, enquanto ele observava o que os músicos e cantores folclóricos nativos da Hungria de fato faziam em sua música. Ele descobriu que eles usavam escalas estranhas, nem maior nem menor; então, ele experimentou com essas escalas. Ele descobriu que eles, algumas vezes, cantavam e tocavam em duas ou mais escalas ao mesmo tempo; então ele experimentou com a “politonalidade”. Ele descobriu que, às vezes, eles usavam dissonâncias cortantes para enfatizar incisivamente o ritmo da dança; então, ele experimentou o uso da dissonância para realçar o ritmo. Extirpando cuidadosamente os experimentos que provaram não ter nada a ver com o sentimento da música tradicional, ele, lentamente e ao longo de um período de vários anos, evoluiu um estilo que deve pouco a outros compositores. Foi desenvolvido, através do sentimento e da inteligência, diretamente de fontes folclóricas em combinação com as familiares formas clássicas mozartianas [...] Bartók tem sido a mais forte influência sobre a escola de jovens compositores húngaros, a qual, com os russos, é talvez o mais vigoroso grupo de jovens compositores na Europa (5).

Ao invés de utilizar novos materiais de forma exterior e em combate à tradição, a solução de Bartók teria sido a incorporação desses materiais estranhos aos métodos tradicionais de composição representando um primeiro passo ainda embrionário daquilo que Cowell chamará de música supermoderna e, posteriormente, universal, uma junção entre o espectro experimental e vanguardístico. Isto fica bem claro na ideia de formas clássicas mozartianas em combinação aos elementos folclóricos tais como são.

Box 144. Folder 22. Cuban Art Music – Música Artística Cubana. New York Herald Tribune. Pgs. (5). 22 de abril, 1945.

Este é um artigo bastante pequeno e informativo acerca de um concerto que foi realizado no MOMA. O concerto seria uma oportunidade de assistir, e julgar por si mesmo, à música de dois grupos opostos na estética musical cubana. De um lado, teriam peças de Roldán, Caturla e Pedro Sanjuan, que exploraram os elementos negros, parâmetros e instrumentos folclóricos e, do outro lado, um grupo de jovens compositores que condenavam e evitavam a utilização dos elementos folclóricos, tidos por eles como exóticos, representados por José Ardevol, Julian Orbon e Joaquín Ninculmell. Cowell aproveita o

artigo para apontar uma tendência dos compositores jovens à simplificação e classifica o grupo de Ardévol como seguidores da doutrina Neoclassicista, pela sua reação aos excessos percussivos da escola afro-cubana, tendo Ardévol como um campeão entre eles.

Box 144. Folder 23. Serious Composers of Cuba – Compositores Sérios de Cuba. *The New York Times*. Sec. 2. Pg. 4. 29 de abril, 1945.

Este artigo vem como uma versão estendida do anterior. Propagandista como sempre e, nesse caso, priorizando os parceiros da PAAC, Cowell destaca Cuba como a mais incrível nação em música, que produziu, em um país pequeno, inúmeros grandes compositores e cuja música popular é mais conhecida nos Estados Unidos que os próprios compositores eruditos americanos.

Cowell descreve a música cubana como sendo uma hibridização entre “música nativa primitiva com a europeia”, mais especificamente na combinação da “música negra da África Central com a música da Espanha. Adicione às assombrosas melodias espanholas os ritmos complexos da África Central e você tem a música de Cuba, em suma” (4). Ele segue com uma breve descrição dos compositores cubanos. Ele nomeia os compositores clássicos do século XIX: Angel Reyes Camejo, Ignacio Cervantes, Joaquín Nin e os modernos, destacando Pedro Sanjuan, que teria feito para a música hispano-americana o mesmo que Stravinsky na Europa, revigorando a música da tradição com elementos de uma cultura mais primitiva; Alejandro Caturla e Amadeo Roldán e, por fim, José Ardévol, quem teria iniciado sua carreira como modernista radical, mas acabou se voltando a uma estética neoclassicista. Cowell ainda cita nomes de Edgardo Martín, Julián Orbón, Gisela Hernández Gonzalo, Harold Gramatges, Hilário González Iniguez e Gilberto Valdéz, quem é descrito como um Gershwin cubano, ao qual Cowell acrescenta que, “entretanto, em Cuba, não há nenhuma diferença fundamental entre a música popular e a música ‘clássica’” (4).

Box 144. Folder 35. Bruckner Mahler Schoenberg - Bruckner Mahler Schoenberg. *The Musical Quarterly*. Vol. XXXIII. N. 3. Pgs. (409-412). Julho, 1947.

Resenha do livro *Bruckner Mahler Schoenberg*, de Dika Newlin. King's Crown Press, New York: 1947.

Cowell lida com três pontos principais nessa resenha. A primeira é o estabelecimento de Schoenberg como um compositor de vanguarda, sem utilizar o termo vanguarda, mas com uma descrição clara da mesma.

Apenas aqueles que desejem confiar nas impressões mais superficiais conseguem acreditar que a música de Schoenberg não tem relações com a prática musical do passado [...] O uso original

dos intervalos por Schoenberg, sua nova abordagem da tonalidade e o desenvolvimento do dodecafonismo provaram ser inovações extremamente importantes e, essas inovações, se tornaram, agora, mais ou menos, absorvidas na escrita moderna geral. Então, é de grande interesse examinar a essência da música de Schoenberg em relação ao passado (409).

Então, Cowell segue para a tentativa de Newlin de estabelecer uma linha condutora entre Bruckner, Mahler e Schoenberg, assim como o interesse deles na teoria harmônica de Simon Sechter, professor de Bruckner. No entanto, Cowell contraria a autora e defende que Schoenberg estaria mais próximo de outra linha condutora:

Uma observação que a Sra. Newlin falha em fazer, a qual, entretanto, está implícita em sua discussão, é que certos aspectos do estilo sinfônico de Brahms e Strauss derivaram de Beethoven e levaram a Sibelius e Shostakovich, enquanto Bruckner e Mahler fornecem uma ponte similar de Mozart a Schoenberg [...] Algumas vezes, as crianças são mais parecidas com seus avós do que com seus pais. Alban Berg, um estudante de Schoenberg, é, de muitas maneiras, mais parecido com Mahler do que com Schoenberg. E o próprio Schoenberg, apesar da exposição da Sra. Newlin, em vários aspectos, se assemelha mais proximamente a Mozart do que Bruckner ou Mahler (409-410).

Esta visão de Cowell, a qual ele frequentemente expõe, é virtude de suas conversas com Schoenberg e um curso do compositor que ele assistiu. Uma vez que o curso consistia em seis meses de aula, nas quais Schoenberg demonstrava todos os procedimentos composicionais de Mozart e como ele utilizava os mesmos procedimentos em suas peças, portanto, é natural que Cowell tenha compreendido Mozart como o ponto de origem de Schoenberg. Ele expõe ainda a relação de um uso condensado dos materiais, ideias claras e peças relativamente curtas. Embora essa descrição pudesse se encaixar mais a Webern que a Schoenberg, vemos a razão para que Cowell faça essa comparação com tanta convicção.

Embora este parecerista nunca tenha sido um pupilo de Schoenberg, ele foi convidado a assistir o curso de composição avançada durante o outono de 1932, como convidado. A classe se encontrava por oito horas por semana durante um período de vários meses. Todo o tempo foi gasto em uma análise das mais extraordinariamente detalhadas do quarteto de cordas em Fá Maior de Mozart. Ao fim deste período, foi uma questão de apenas uma sessão para falar do próprio quarteto de cordas de Schoenberg, Opus 7, para descobrir que todos os meios de desenvolvimento que foram usados poderiam também ser encontrados em Mozart. Assim, é certo, não apenas que Schoenberg e Mozart estão mais proximamente aliados em sua abordagem aos materiais musicais, mas também que Schoenberg é completamente consciente deste fato (410).

O terceiro ponto que Cowell aborda é concordar e reforçar o paralelo dos três compositores como compositores que tentaram associar a ideia de música com palavras, mas que acabaram por concluir que era melhor não ter nenhum adorno verbal em sua música. “É inevitável que os compositores, que achem que sua música é mal compreendida, tentem usar palavras em uma tentativa de tornar o significado

mais claro. Também é inevitável que o resultado dessa tentativa prove ser uma eventual decepção” (411). Cowell sendo obviamente outro compositor que enfrentou o mesmo dilema, em sua juventude, tendo chegado à mesma conclusão. [Muito embora a utilização do texto pela segunda escola de Viena tenha sido para fornecer uma estrutura formal para obras de grande porte, frente à perda da estrutura e narrativa formal da linguagem tonal].

Cowell elogia a biografia criada pela autora e o fato de a mesma ser uma compositora de talento, podendo fornecer uma discussão estética em um nível que poucos analistas conseguiriam. Ele apenas comenta certas vaguezas técnicas em algumas afirmações, o uso exagerado de citações e uma construção hermética do texto, em virtude de ter tido sua origem em uma tese de doutorado. No entanto, ele as classifica como “falhas excelentes”, pois o conteúdo do trabalho era extremamente novo para o estudante de música comum nos EUA.

Box 145. Folder 5. Current Chronicle: New York – Crônica Atual: Nova Iorque. *The Musical Quarterly*. Vol. XXXIV. N.4. Pgs. (599 – 603). Outubro, 1948.

Esta crônica é uma resenha da ópera de Otto Luening, *Evangeline*. A posição de Cowell sobre a ópera não é favorável, mas isso diz muito mais respeito à qualidade do drama e do libreto do que pela música em si. Sobre a música, Cowell realiza apenas comentários pontuais que apontam Luening como um compositor ligado a um pensamento neoclássico.

A escrita vocal é excelente, no estilo italiano; os borrifos liberais de dissonâncias não resolvidas nunca criam uma textura moderna, embora os novos usos que Luening encontra para modos arcaicos faz como que eles pareçam modernos. Algum toque engenhoso em quase toda a frase avivam a textura familiar da música. Uma tendência em dar as voltas mais radicalmente inesperadas para um material familiar marca toda a música de Luening. Ele ama começar por um caminho já pisado e depois, astutamente, nos extraviar, bem humorado, esperando que nós apreciemos o nosso próprio desconforto (599).

Para exemplificar isto, Cowell demonstra alguns exemplos de trocas súbitas de fórmulas de compasso na partitura: de $\frac{6}{8}$ para $\frac{5}{8}$ para $\frac{6}{8}$ e $\frac{4}{8}$. Ou seja, é importante notar que, mesmo em um compositor cuja estética não se adequaria a princípios experimentais, Cowell destaca apenas os elementos mais próximos da estética experimental, o trabalho rítmico e o humor.

Cowell prossegue o artigo em uma crítica forte ao libreto de Luening:

No entanto, eu sou incapaz de me convencer que a forma dramática da ópera não necessita de uma revisão básica. Luening escreveu seu próprio libreto, que é o mais simples possível, e ele o manteve tão estritamente ligado a fatos conhecidos que a peça tem mais o caráter de um filme documentário, apelando mais pela razoabilidade humana de seu comportamento e pelo seu páthos do que pelo seu drama [...] Minha impressão é de uma série de expectativas ou

perguntas que nunca são satisfeitas, as quais, ao final, escurecem a qualidade dramática real da história (602).

Cowell termina o artigo em um irônico falso elogio, no qual, mesmo após longas revisões, a peça ainda seria apenas destinada a pequenos grupos:

Eu espero que Luening, o compositor, faça recomendações adequadas ao Luening, o libretista, para melhoras do ponto de vista do “teatro”, porque a música é verdadeiramente adorável, a história é comovedoramente familiar para cada criança das escolas americanas e não há razões para que, sem uma revisão muito grande, que peça não se torne parte do repertório padrão de pequenas companhias de ópera (602-603).

Box 145. Folder 7 – 8 (7 publicado, 8 manuscrito). Wallingford Riegger – Wallingford Riegger. *Musical America*. Pages (9;29). 1 de dezembro, 1948.

Cowell fala sobre a popularidade de Wallingford Riegger, durante 1948. Pelas descrições dele, Riegger ocupa o mesmo lugar que Adolph Weiss ocupava vinte anos antes, como um dos grandes discípulos de Schoenberg nos EUA. Cowell fornece uma pequena biografia de Riegger, como é praxe em seus artigos sobre compositores. Ele atribui a Riegger uma descrição que é frequentemente feita à obra de Alban Berg também. “Em composição, Riegger representa um paradoxo aparente; ele é um romântico que admira as formas estritas. Por romântico, eu quero dizer que sua música tem grandes poderes expressivos e que ele usa a música como um meio de comunicação expressiva” (9).

Para exemplificar isso tecnicamente, Cowell comenta sobre a evolução técnica de Riegger, passando pelo Trio em Si menor, completamente romântico, seu uso do atonalismo na peça *Sonorities*, para dez violinos, “uma peça para dez violinos (ou qualquer múltiplo de dez)” (9). Seguindo, finalmente, para a sua adoção da técnica dodecafônica de Schoenberg. “Em obras mais recentes, Riegger encontrou um grande prazer no fundamento musical proporcionado pela série dodecafônica, como inventada e usada por Arnold Schönberg” (9). Riegger seguiria, assim como Schoenberg, as regras do dodecafonismo, mas acrescentando elementos de liberdade para priorizar a expressão. “Ele a usa por uma questão de coerência, mas, uma vez que seus objetivos primários são a expressão e a variedade, ele não hesita em, ocasionalmente, se afastar dela” (9). Por fim, assim como Berg, “um ponto importante de se notar sobre a Terceira Sinfonia de Riegger é que o seu emprego do dodecafonismo não elimina o senso de tonalidade” (9).

Cowell estabelece Riegger como um compositor de vanguarda, porém, não há nenhuma desaprovação ao mesmo, assim como não havia a Adolph Weiss, pois Cowell era também um grande admirador da obra Schoenberg e da sua busca pelo novo e, sobretudo, todos os três se tratavam de fortes aliados institucionais dentro do mundo da música nova americana.

O romantismo desenfreado é tão desagradável, para o ouvinte mais perspicaz, como uma devoção comprimida às várias ideias clássicas ou aos sistemas de organização musical limitantes como uma camisa de força. Riegger está em total simpatia com essa atitude e ele reconcilia seus interesses opostos usando tais tipos de estrutura formal, de acordo com o que lhe chama atenção, apenas para dar forma às suas ideias musicais vívidas e expressivas. Sua verdadeira lealdade à música, como uma linguagem da expressão, em vez de uma música ‘pura’ sozinha, é traída pelo seu divertido desprezo pela ideia, comum entre os músicos, de que qualquer forma deve ser seguida servilmente até o fim (29).

Assim, Cowell elogia o não rigor técnico de Riegger, ainda que o mesmo se utilize de tais métodos que possuem um potencial de restrição.

Box 145. Folder 9. Current Chronicle: New York – Crônica Atual: Nova Iorque. *The Musical Quarterly*. Vol. XXXV. N. 1. Pgs. (106-111). Janeiro, 1949.

A partir de 1949, o trabalho interrompido do *American Annual* de reportar as atividades musicais americanas, é retomado por Cowell, de forma similar, quando o mesmo se torna um dos cronistas oficiais de Nova Iorque para a revista *Musical Quarterly*, com o papel de apresentar e analisar compositores e obras apresentadas na cidade.

Sobre um concerto pela NYPHIL, com regência de Dimitri Mitropoulos, da *Passacaglia* de Webern e das 5 peças orquestrais, Op. 16, de Schoenberg, Cowell inicia elogiando o fato de terem feito tal repertório, uma vez que era a *première* da peça de Webern e as outras não haviam sido tocadas nos últimos 20 anos.

Um voto de grata apreciação vai para o conselho da Filarmônica e à administração pelo seu apoio de uma política que reconhece a responsabilidade de nossas grandes instituições culturais em apresentar obras de tal significância, apesar da sua popularidade um tanto limitada. Nenhum compositor vivo é mais certo de seu lugar na história do que Arnold Schoenberg, mas a única peça dele, que pode ser dita que está no repertório orquestral atual, é *Verklarte Nacht* (106).

Cowell segue com o mesmo argumento, de que *Verklarte Nacht* é uma peça imatura de Schoenberg, pertencente ao seu estilo pós-straussiano, e que não condiz com a estética pela qual ele ficou famoso, em primeiro lugar.

Ele também lamenta que nenhuma gravação foi feita das peças de Schoenberg, op.16, e que seria absolutamente necessário, pois, mesmo o melhor ouvido musical, não conseguiria escutar com exatidão os efeitos apenas olhando para a partitura das peças. Cowell fala então de um efeito de acreditarem que a música de Schoenberg estar ultrapassada e revela o motivo disso.

Em alguns lugares, se tornou elegante descrever a música de Schoenberg como algo que a América já assimilou e foi além. Todavia, os compositores que descartam tão levemente são bem incapazes de entender de ouvido e escrever até mesmo os compassos mais simples da música de Schoenberg. Certamente, isto não deveria ser tão difícil, caso nós tivéssemos “assimilado” o que Schoenberg defende, como nós fizemos no caso de Mozart e Brahms. Esta noção de que Schoenberg é “*passé*”, provavelmente, deriva, em parte, de uma ignorância de qualquer coisa, exceto do seu efeito na música popular comercial, o qual se espalhou e é fácil de detectar, já que é baseado em algumas poucas ideias específicas de Schoenberg (embora dificilmente poderia ser dito que a música popular soe parecida com a do mestre vienense!) (107).

Essas técnicas de Schoenberg na música popular se dão pela prática como professor que Schoenberg desempenhou no sul da Califórnia e em Hollywood. Cowell menciona que a situação musical do lugar sofria de um grande complexo de inferioridade em relação à música vinda da Europa para cinema. Assim, a oportunidade de estudar com Schoenberg foi um grande avanço. “Em última instância, ele declara, que entendeu que o que eles estavam procurando era ‘alguns truques confiáveis’, os quais, como alguém que precisa ganhar a vida, Schoenberg ficou feliz em fornecer” (108).

Um desses truques exemplificados por Cowell é a prática de compor introduções gerais para música popular, com cerca de oito compassos, de caráter atonal e coisas gerais, técnicas provavelmente aprendidas por Schoenberg no período em que o mesmo trabalhou como compositor de orquestras de rádio na Alemanha.

Sobre as cinco peças, Cowell faz uma breve descrição do caráter exploratório do timbre nestas peças atonais. Este aspecto sobrepondo mesmo o da atonalidade. Não há menções sobre a atematicidade das peças. Cowell destaca a *klangfarbenmelodie* da peça três e a chama de “acorde mutável” explicando descritivamente o processo.

Ele dedica apenas o último parágrafo à peça de Webern e comenta o fato de que, assim como *Verklärte Nacht* não ser representativa da obra de Schoenberg, *Passacaglia* não teria nada a ver com o trabalho pelo qual Webern ficou famoso posteriormente. O único comentário de Cowell sobre a peça é o que segue:

Contendo, como ela o faz, elementos que se aliam com a música de outras pessoas, é possível ver que Webern deve, em algum ponto, ter pensado em música como qualquer outra pessoa. Na *Passacaglia*, também se pode ver, entretanto, o começo de um fanatismo com o qual este entusiasta do novo, do extremo e do perfeito eliminou tudo que possivelmente poderia relacionar os seus materiais musicais àqueles de outros compositores – nem mesmo colocando em exceção os seus amigos e associados, Schoenberg e Berg. Dinâmico e intenso como pessoa, em sua música, Webern alcançou o ponto mais remoto da cidadela da abstração tonal e impessoal, já conseguido por qualquer inovador do século XX (111).

Box 145. Folder 10. Review of Peter Mennin: Symphony N° 3 – Resenha da Sinfonia n°3, de Peter Mennin. *Notes*. Pgs. (328). Março, 1949.

Uma nota relativamente curta e bastante descritiva da peça. Cowell não menciona mais do que elementos da partitura, como nome dos movimentos e andamentos e o fato de a peça ter tido várias performances, e possivelmente ainda teria mais. “A impressão geral é a de uma obra delicadamente original, conservadora musicalmente, sentimental, apresentável, agradável” (328). O que possivelmente chamou a atenção de Cowell, além da necessidade de escrever sobre uma peça que estava popular no momento, é o fato do primeiro movimento da sinfonia usar o motivo invertido da quinta sinfonia de Beethoven. Colocando a primeira nota no tempo e realizando uma terça maior acima no lugar de terça maior abaixo como o original.

Box 145. Folder 14. Genesis of a Music – Harry Partch Tone Minstrelsy – Gênese de uma Música – Harry Partch, a arte dos Sons dos Menestrelis. *Saturday Review of Literature*. Vol. XXXII. N. 48. Pgs. (65). 26 de novembro, 1949.

Cowell publica uma crítica bastante pesada sobre o livro e a teoria de Partch. Ele começa explicando no que consiste a ideia do livro, que Partch estaria querendo resgatar a ideia do menestrel com uma única voz e o mínimo suporte instrumental possível. Assim, para trabalhar a relação entre som e palavra, Partch teria desenvolvido uma escala natural, em oposição à temperada, à qual ele se opunha violentamente, de quarenta e três sons. Cowell também relata que Partch havia construído vários instrumentos capazes de reproduzir essa escala: harpas, violas, violões e um melodeon.

“O Sr. Partch está certo em dizer que o ouvido é capaz de uma precisão e complexidade muito maior do que a que foi demandada em nossa cultura até o momento. Entretanto, a música para provar que uma escala de quarenta e três sons para a oitava é tão valiosa quanto a de doze ainda está por ser escrita” (65). Cowell segue comentando que o compositor é o único a utilizar essa escala e que o mesmo apenas deu atenção às alturas e não pensou tanto a questões rítmicas.

Cowell aponta que as duas intenções de Partch são contrárias, pois o instrumento pode alcançar uma nota fixa, mas a voz é sempre uma curva e não um ponto fixo. Que mesmo cantores bem treinados, para reduzir essa curva, ainda balançariam em um dos quarenta e três sons.

Por que ele persiste em acreditar que seus intervalos são vocalmente possíveis e que ele os usa, ao mesmo tempo em que ele declara com certa veemência que nossa escala ordinária nunca é cantada de forma afinada e que é bem impossível de se cantar o intervalo “arbitrário” e “aritmético” de um quarto de tom (o qual nos dá apenas vinte e quatro intervalos para a oitava) [?], é um mistério.

A veemência do autor, um uso bastante especial dos termos familiares e frequentes excursões a atalhos inesperados, faz com que a leitura seja verdadeiramente difícil (65).

A impressão de Cowell do livro parece ter sido bastante ruim, uma vez que vemos ele criticar de forma pesada a prática microtonal que sempre o interessou. No entanto, para ele, o caminho escolhido por Partch para isto, certamente, era falho. A crítica de Cowell também é representativa de um dos motivos pelos quais ele perdeu o interesse no desenvolvimento do microtonalismo e da eufometria – sua crença na incapacidade humana de reprodução de elementos muito complexos.

Box 145. Folder 24. Current Chronicle: New York – Crônica Atual: Nova Iorque. *Musical Quarterly*. Vol. XXXVI, N. 1. Pgs. (94-98). Janeiro, 1950.

Esta crônica foca na estreia, em Nova Iorque, em 1949, da primeira Sinfonia, de 1927, de Roger Sessions. Apesar de pequenas críticas pontuais, Cowell exalta o compositor, mesmo que ele tenha um caráter de vanguarda e apresente um aspecto de imitação artística – talvez o compositor estivesse interessado em destacar a necessidade de compositores americanos, de qualquer forma, tendo em vista que a estreia da peça só foi acontecer 22 anos depois. Cowell menciona que todo estudante de composição americano analisava a peça *Black Maskers*, de Sessions, mas que a mesma nunca era apresentada pelas orquestras e que o compositor não tinha apresentações suficientes como devia. Ele destaca, através de sua análise descritiva do primeiro movimento, que “isto não quer dizer que Sessions seja um mero imitador” (95) e define a obra, de forma geral, com um segundo movimento contrastante sendo suave e lento, com um último movimento completamente stravinskiano e o primeiro movimento:

A única coisa sobre este movimento, entretanto, é que este tipo de desenvolvimento polifônico, associado, na música moderna, com a escola vienense, deva ser empregado em um estilo cujo uso de pequenos pedaços diatônicos de melodia, de relações politonais entre acordes e especialmente de ritmo que é tão intimamente relacionado ao estilo representado por Stravinsky” (96).

Box 145. Folder 27. Current Chronicle: Los Angeles – Crônica Atual: Los Angeles. *Musical Quarterly*. Vol. XXXVI, N. 4. Pgs. (587-592). Outubro, 1950.

Cowell descreve uma cena bastante clássica e conservadora com pitadas de vanguarda em Los Angeles. Todos os comentários descrevem peças com elementos diatônicos e tonais em contraste com usos cromáticos de atonalismo e diferentes usos do dodecafonismo. As peças comentadas, através de análises descritivas, são a Segunda Sinfonia de Gerald Strang, *Sonata for viola and piano*, de Halsey Stevens; *Duo for cello and piano*, de Ingolf Dahl; até então, os próprios títulos já sugerem um estilo mais conservador e, por fim, a surpresa, o fato de que Adolph Weiss, primeiro aluno de Schoenberg e primeiro a introduzir técnicas dodecafônicas nos EUA, havia adotado um estilo mais conservador e menos atonal e cromático.

Cowell comenta sobre sua *Petite Suite*. O comentário a seguir descreve e resume, de forma geral, não apenas Weiss, mas as outras análises dos compositores californianos.

Hoje, os jovens homens entre os compositores americanos tendem a, conscientemente ou inconscientemente, incorporar em outros estilos (e integrá-los, se eles puderem) certos princípios de escrita cromática e organização formal que derivam da escola dodecafônica. Weiss, entretanto, chegou à conclusão, vários anos atrás, de que, mesmo que a série seja uma coisa boa, ela não precisa ser aplicada conforme ensinada. Ele decidiu que alguém pode usar uma série contendo qualquer número de notas, não necessariamente doze, e que o tipo de organização formal sugerido pela série pode ser aplicado a melodias diatônicas e cromáticas também (591).

Era esperado que a música da costa oeste dos EUA acabasse por se direcionar mais a uma cena de vanguarda, após quinze anos da influência de Schoenberg, como professor na região, e com a maioria dos compositores experimentais adotando Nova Iorque, na costa leste, como local de atuação.

Box 145. Folder 28. Review of The Musical Experience of Composer, Performer, Listener. By Roger Sessions – Resenha de A Experiência Musical do Compositor, do Intérprete e do Ouvinte, de Roger Sessions. *Notes*. Vol. VIII. N. 1. Pgs. (168-170). Dezembro, 1950.

Cowell realiza inúmeras críticas à qualidade textual do livro e utiliza o próprio autor para a crítica, pois Sessions escreve uma noção polêmica: “Parece-me ser bem claro que a música, longe de ser, em qualquer sentido, vaga ou imprecisa, é, dentro de sua própria esfera, a linguagem mais precisa possível” (Sessions apud, 168). Ao que Cowell comenta: “Ele faz o seu ponto; pois, depois de ler o livro, apesar do esclarecimento de incontáveis pontos, em sua discussão, acerca da filosofia da música, ainda se entende que as visões de Sessions sobre a música são melhores exemplificadas em suas belas Sinfonias” (168). Cowell começa a apontar alguns desses defeitos:

Sessions não percebe que ele está expressando opiniões amplamente difundidas. Ele acha bastante provocante, por exemplo, sugerir que a música em si mesma é uma linguagem precisa. Todavia, eu penso que quando eu expresso a opinião um tanto oposta de que a música ocidental raramente tem algum sentido, no sentido em que as palavras têm, esta afirmação encontra uma oposição quase universal. Portanto, várias das declarações de Sessions parecem axiomáticas, mesmo quando ele as introduz como se elas fossem bastante controversas (169).

Cowell também aponta inconsistências e contradições na escrita do autor.

A apresentação das ideias pelo autor não é sempre um modelo de consistência. Em um local, lê-se que a notação musical é quase perfeita, capaz de representar as ideias mais sutis e, em outro local, que a notação é inexata. Uma vez, é dito que os compositores escrevem todos os símbolos musicais que os intérpretes necessitam; em outra, é escrito com mais verdade que os

compositores são, frequentemente, descuidados e imprecisos no uso de tais símbolos. Entretanto, essas pequenas inconsistências não impedem o livro de ser a melhor apresentação que existe das filosofias e sentimentos mais familiares dos melhores músicos deste período. Ninguém que seja interessado em música irá falhar em receber uma melhor compreensão da estética da música através da leitura das declarações claras e sentimentais de *Sessions* (169-170).

Cowell sugere o uso de um novo termo mais adequado no lugar de atonalidade, tonalidade supersaturada ou pós-tonalidade. E termina dizendo, ironicamente, que “o livro de *Sessions* venderá mais cópias que as partituras de suas Sinfonias, mesmo que a linguagem das últimas possa ser mais precisa que a do primeiro” (170).

Box 145. Folder 29-30 (publicado – manuscrito). Current Chronicle: New York – Crônica Atual: Nova Iorque. *The Musical Quarterly*. Vol. XXXVII. N. 1. Pgs. (76-83). Janeiro, 1951.

A primeira resenha dessa crônica é acerca do compositor Wigglesworth. Cowell o elogia por ter passado um tempo experimentando com peças de pequeno porte antes de apresentar uma peça de grande porte ao público e o aponta como um estilo simples, focado em dissonância e com um contraponto moderno. Em sua obra *Telesis*, Cowell aponta que “Wigglesworth demonstra que novos tipos de vida rítmica são possíveis sem ter que recorrer àqueles artifícios específicos” (78). No caso, o jazz e a imitação do Stravinsky da Sagração.

A segunda resenha se trata da Terceira Sinfonia de Paul Creston, a qual consiste na temática dos três mistérios da religião e a criação de uma textura moderna baseada no cantochão. Cowell descreve a peça: “Melodia gregoriana servida com uma paixão romântica, algumas vezes com uma instrumentação impressionista, com ritmo e dissonância do século XX; agora e novamente, implicações atonais são encontradas muito próximas dos modos eclesiásticos” (79-80). No entanto, talvez pela temática religiosa causar um impacto diferente, Cowell define a reação pública assim: “O resultado da insistência de Creston em ir pelo seu próprio caminho é que a sua combinação de extremos foi condenada como tão chocante a ponto de ser quase uma violação da decência musical básica” (80).

A terceira resenha é sobre a Terceira Sinfonia de David Diamond, a qual é bastante ordinária, de acordo com as descrições de Cowell, ele a define desta forma.

O compositor não escreve de acordo com qualquer sistema artificial consciente. Não se sente nenhum esforço deliberado por originalidade ou sofisticação: Diamond simplesmente usa materiais do século XX de uma maneira sem esforços [...] Nunca há qualquer compromisso com o gosto; Nenhum recurso barato se insinua, nem uma vez, em qualquer lugar (81).

Box 145. Folder 31-32 (publicado – manuscrito). Current Chronicle: New York – Crônica Atual: Nova Iorque. *The Musical Quarterly*. Vol. XXXVII. N. 2. Pgs. (248-253). Abril, 1951.

A primeira resenha de Cowell é sobre a Quinta Sinfonia de Peter Mennin, assim como todas as análises descritivas de Cowell, em suas tentativas de destinar uma página para descrever peças de uma hora, seus comentários técnicos são sempre vagos e sem muita informação precisa, por exemplo:

As melodias, elas mesmas, são de natureza diatônica, mas fazem um uso eventual dos recursos da escala cromática. Há mais movimentos conjuntos do que disjuntos e grandes saltos são difíceis de serem encontrados; há pouco senso de tônica-dominante-tônica, mas, ao invés disto, nós temos aqui um renascimento dos modos eclesiásticos, com rápidas mudanças de um para o outro. Não há quase nenhum cromatismo direto (248).

Razão esta pela qual é desnecessário adicionar comentários do tipo aqui. O senso de análise de Cowell é mais próximo de uma descrição de um programa de concerto ou de um informativo inicial sobre o estilo de peças e, muitas vezes, de forma vaga, como é o caso desta. A segunda resenha é sobre um compositor havaiano. A primeira sinfonia de Dai-Keong Lee. Cowell segue com os mesmos comentários vagos e tenta padronizar um certo grupo de compositores.

Há mais pontos de similaridade do que dissimilaridade entre as maiores obras de Diamond, Dahl, Palmer, Ward, Bergsma e Dello Joio – para mencionar apenas alguns poucos –, embora eles não sejam vistos como pertencentes a um mesmo grupo. Não obstante, é verdade que todos eles conhecem e incorporam elementos diatônicos, modais e cromáticos em sua música, com uma habilidade variável, mas considerável. Eles não tentam ser selvagememente originais. Eles não gostam do romantismo, do exotismo ou do impressionismo. Todos eles empregam algumas quartas e quintas abertas e acordes baseados nesses intervalos juntamente a algumas consonâncias mais familiares e dissonâncias leves. E todos eles usam alguma forma de independência polifônica da linha. (250-251).

Os comentários de Cowell são tão vagos ao ponto de não dizerem absolutamente nada. O texto implica ou um desinteresse do compositor sobre as obras ou um certo despreparo ou falta de tempo para uma análise concisa das mesmas. No entanto, às vezes mais, às vezes menos, essas análises são quase sempre vazias e contém apenas descrições gerais da obra, muitas vezes de materiais e não de estilo. De uma forma, o próprio desinteresse de Cowell em abordar peças não tão experimentais, já é uma forma de propaganda estética – não há palco em seus discursos para obras que não servissem ao seu propósito de enaltecimento da música americana.

A terceira resenha é sobre a *Short Symphony*, de Howard Swanson. Cowell segue o mesmo padrão das outras:

Algumas vezes, as tonalidades são perceptíveis, outras vezes, são vagas. O primeiro e o último movimento empregam o cromatismo livre sem tais dispositivos como a série dodecafônica; o segundo movimento é mais diatônico, com aquela escrita neomodal adotada pelos alunos de Boulanger, na qual a estrutura melódica é um alargamento dos antigos usos modais, com

sétimas menores e segundas maiores tocando a parte forte e nas quais os sustenidos e bemóis são raridades. (252).

Box 146. Folder 1. Current Chronicle: Baltimore – Crônica Atual: Baltimore. *Musical Quarterly*. Vol. XXXVIII. N. 2. Pgs. (285-287). Abril, 1952.

Nesta crônica, Cowell trata da ópera *The Tenor*, de Hugo Weisgall, regente da companhia de ópera de Baltimore. É bastante simples entender quando Cowell demonstra aprovação ou desaprovação de compositores. Geralmente, ele fala pouco de compositores que não gosta e muito dos que gosta, sempre destacando uma negativa ao mencionar compositores influenciados pela Europa e exaltando o positivo para compositores genuinamente americanos, aqueles que agiam de forma experimental. No entanto, em alguns poucos casos, Cowell abre uma exceção e o faz a Weisgall, como já vimos no caso de alguns compositores influenciados pela vanguarda como Riegger e Weiss, mas que se configuravam em importantes aliados em sua tentativa de ganhar espaço para a música nova – e, como sempre, Cowell tenta justificar o uso de elementos europeus quando se tratam de compositores que ele considera.

Weisgall é um compositor americano cuja experiência inclui um elemento não usual de vários anos gastos regendo e montando óperas na Europa – em Praga e em outros lugares [...] Sua obra herda muito dos estilos de Richard Strauss e Alban Berg; certas maneiras de reproduzir uma entonação das vozes sob estresse resultante de uma discussão com Janáček, quem tinha uma influência forte e amigável sobre Weisgall quando mais jovem. Esta hospitalidade a vários estilos e um interesse em uma integração de sucesso é uma característica americana e dá à música um certo ar contemporâneo americano, apesar do fato de que os elementos escolhidos para integração dessa obra específica venham da Europa Central (285).

Este trecho pode indicar que Cowell já esteja movendo mais seus julgamentos à ideia de uma Música Universal, que une todos os aspectos de todas as linguagens, ou à adoção de um pensamento comum do americano de que sua característica principal é a de integração dos elementos do mundo, ou, ainda, uma mera justificativa para legitimar sua posição favorável frente a um compositor não experimental e de traços neoclássicos.

Cowell realiza breves críticas ao tratamento de prosódia da ópera, que daria a impressão de integrantes de línguas românicas pronunciando o inglês, e ao fato de grandes saltos vocais que, frequentemente, prejudicam a inteligibilidade do texto. Cowell elogia a orquestra de câmara que muitas vezes soa como uma orquestra completa e balanceada.

Box 146. Folder 2. Current Chronicle: New York – Crônica Atual: Nova Iorque. *Musical Quarterly*. Vol. XXXVIII. N. 2. Pgs. (291-298). Abril, 1952.

A primeira resenha dessa Crônica se trata do oratório do compositor Suíço Frank Martin, *Golgotha*. Cowell elogia bastante a peça, embora não a ache tão interessante no quesito de novidade. “Porque *Golgotha* é suficientemente impressionante para pertencer a essas poucas obras merecidamente chamadas de grandes. Embora, talvez, não totalmente igual em interesse, ela não tem grandes defeitos; é uma obra majestosa de importância certa e duradoura” (292). Cowell segue com uma análise descritiva da peça, na qual todos os processos de Martin são associados a Bach. “O estilo musical é solidamente barroco e ele consegue manter uma impressão geral, apesar de seus vários acordes associados ao século XX, suas dissonâncias e sua estrutura motívica, a qual é de um tipo prefigurado em uma ou duas obras de Bach, mas não tão frequente” (292). Ele elogia bastante o uso da prosódia por Martin e a máxima clareza do texto com ritmos perfeitamente adaptados à língua francesa. Cowell lamenta apenas que não haja movimentos rápidos no oratório, a falta de “*allegri* alegres” que encontramos em Bach. A maior tolerância de Cowell com um estilo neoclássico também tem a ver com a visão de como ele passou a enxergar o mundo musical depois da 2ª guerra e que ele expressa justamente no artigo sobre Cage. Naquele momento, estariam vivendo uma era não experimental e sim um balanço e organização de tudo que aconteceu na primeira metade do século, embora o grupo de Cage estivesse prestes a mudar isso.

A segunda resenha é sobre a cantata profana de Bartók. Cowell não realiza grandes comentários sobre a obra além de dizer que é “uma obra de valor duradouro” (294). Os únicos pontos de destaque do breve comentário de análise descritiva de Cowell são a aparição de um acorde de segundas maiores ao longo de uma oitava, o qual ele destaca ser incomum em corais e não ter visto nada assim além de *Harvest Hymn*, de Ives e a utilização polimodal de Bartók.

A terceira resenha se trata de *Amahl and the Night Visitors*, de Gian Carlo Menotti. A ópera foi a primeira a ser composta exclusivamente para a televisão, ao qual Cowell menciona que a adaptação foi perfeita para os limites do meio. Sobre a música, ele não realiza tantos comentários além de uma reserva ao estilo: “Uma reserva similar é mantida na música, a qual pertence a um tipo de derramamento de sentimentos tonal pós-Puccini; seu sucesso resulta, em parte, em isto não ser feito em demasia. A música é atrativa sem ser, particularmente, original” (297).

Box 146. Folder 3. Current Chronicle: New York – Crônica Atual: Nova Iorque. *Musical Quarterly*. Vol. XXXVIII. N. 3. Pgs. (440-445). Julho, 1952.

A primeira resenha é sobre um festival de música americana realizado pela Columbia University. A Terceira Sinfonia de Roger Goeb e um Concerto para Piano e Orquestra de Alexei Haieff. Cowell segue com análises descritivas bastante vagas e poucos comentários estéticos, para exemplificar isto: “Em ambos os casos, há apenas um único intervalo melódico que se repete continuamente. Esses intervalos são estendidos em motivos, invertidos, usados com sons diatônicos de passagem e, de outra maneira, deliberadamente, tratados como fundamental à estrutura, não apenas de um único movimento, mas de

toda a obra” (440). Tais comentários são tão vagos que poderiam ser descritivos de qualquer música. A conclusão final sobre a sinfonia de Goeb é positiva, embora Cowell não dê nenhum julgamento estético, apenas diga que é uma obra livre de sentimentalismo e sem pretensões. Já o concerto de Haieff é bem criticado por possuir

Uma impressão Brahmsiana estranhamente variada da natureza da obra que, caso contrário, seria pós-stravinskiana [...] A continuação combina duas ideias stravinskianas – uma repetição quase exata no mesmo nível tonal e um acorde nitidamente enfatizado em um contratempo [...] O efeito de tantas exclamações e explosões se mantém por tanto tempo que nenhuma resolução possível das forças invocadas poderia dar um alívio proporcional, é exaustivo; você deixa a sala de concerto como se estivesse machucado e maltratado, para ser respeitoso (440;442-443).

A segunda resenha é sobre o oratório de Michael Tippett, *A child from our time*. Cowell destaca a similaridade com o estilo de Handel e seu Messiah.

Na verdade, a música em si mesma sugere fortemente Handel, apesar do fato de que as mudanças de tonalidade fazem um uso quase constante de relações cruzadas que eram mais características da polifonia inglesa do século XVI e XVII do que da harmonia continental; a vertente da polifonia de relações cruzadas é ajustada em uma harmonia levemente dissonante, na maior parte (444).

Cowell fala positivamente da peça e destaca que poderia ser incorporada ao corpo de oratórios de final de ano ao lado de Messiah, Elijah e a Paixão de São Mateus.

A maioria dessas crônicas perderam o caráter crítico de Cowell e se tornaram descritivas do que aconteceu musicalmente em Nova Iorque. As análises de Cowell, em alguns casos, são bastante vagas e de descrição precária. As informações apresentadas muitas vezes são descrições da partitura que qualquer músico perceberia de imediato. No entanto, podemos questionar que esse informativo também serve a uma necessidade da época, para músicos que não teriam acesso à partitura nem ao concerto e gostariam de ter uma ideia geral, ainda que vaga, do que estava acontecendo no mundo musical de Nova Iorque. Embora essas descrições aparentem desnecessárias, sem nexos e sem rigor analítico, além de configurarem empreitadas irreais, como a análise de uma obra de uma hora em uma página de revista, elas talvez fossem um importante recurso para se manter informado, assim como jornais de notícia, sobre os acontecimentos e estilos musicais correntes do período.

Box 146. Folder 4. What Should composers study? – O Que os compositores devem estudar? *The Peabody Notes*. Vol. 6. N.3. Pgs. (1-2). Outono, 1952.

Neste artigo, Cowell aborda o mito do compositor inspirado, que não precisava estudar, pois já sabia o que fazer através da inspiração. Ele conta que ele mesmo acreditava nisto, até começar sua experiência composicional. “Todavia, a verdade é que não há um compositor de reputação histórica que não tenha tido estudos em ramos teóricos e, a maioria deles, tiveram vários anos de tais estudos – mais anos do que a maioria eventualmente faz, exceto em um conservatório de música” (1). Cowell comenta que, quando falamos que compositores tiveram pouco estudo musical, como Moussorgsky ou Wagner, por quatro ou cinco anos, isso significa apenas que eles levaram menos tempo para dominar as técnicas que eles precisavam.

Cowell segue narrando a impossibilidade de estarmos livre da influência de outras músicas, pois vivemos em sociedade. É impossível imaginar alguém que não tenha tido contato com a música de nenhuma cultura. Assim, o estudo de todas as técnicas seria necessário para se proteger dessas influências. “Como uma proteção para não estar a mercê de tais influências, parece-me bastante necessário que exista, em algum momento do treinamento do compositor, um período no qual ele venha a entender todo o campo dos meios musicais objetivamente” (1).

Desta forma, a ideia de Cowell é que um compositor deve estudar literalmente todo o universo musical e todos os meios musicais possíveis, para que esteja protegido das influências culturais. Ele também destaca a necessidade do estudo para se fazer algo profissionalmente: “Nós podemos aprender a falar gramaticalmente quando crianças; mas se nós quisermos dedicar nossas vidas à arte da retórica, nós devemos estudar a gramática” (2).

Sobre a necessidade de conhecer as técnicas do passado, Cowell responde: “A questão se você, como compositor, deseja utilizar as regras antigas em seu trabalho criativo livre é algo que apenas você, ao longo de sua vida, pode responder. Você não pode responder isto se você não souber quais são essas regras, não apenas em teoria, mas em refinamento da prática” (2). Por ser um material didático, ele mantém sua velha postura imparcial.

“Algumas vezes, a influência das regras pode ser melhor observada em uma reação contra elas, mas, em sua maior parte, aquela que, à primeira vista, pareça ser uma inovação completa acabará se provando parte de uma amplificação e desenvolvimento de velhas práticas” (2). Cowell basicamente descreve as duas possibilidades estéticas, experimentalismo, mas que, em grande parte, a vanguarda era um caminho mais comum.

Cowell resolve advogar pelo aluno que conhece literalmente todo o universo musical, que não adota uma ideia pronta de um professor, mas decide por si mesmo o que fazer em seguida.

Se um compositor estudante não deseja ficar em uma torre de marfim, ele deve ser apto a traçar todas essas relações; e, a este fim, ele deve ter o mais alto conhecimento das regras e princípios da harmonia, contraponto, forma etc., como o mesmo se desenvolveu ao longo de nossa história musical; não *interpretado* para ele por um professor; ele deve obter do professor um conhecimento tão completo como o último obteve (2).

Cowell argumenta que muitos acabam por escolher serem conservadores em estilo. Mas que antes de chegar a uma conclusão, cada compositor deveria realizar uma reflexão madura sobre o assunto.

Não é o suficiente ter um desgosto superficial por parte do idioma moderno ou de outro; nem isto ajuda a se apaixonar emocionalmente em um gosto veemente de alguma escola. Todas as técnicas e filosofias modernas devem ser examinadas sem preconceito. Então, longe de estar aliviado da responsabilidade do estudo, o infeliz compositor deve estudar técnicas fundamentais até que elas sejam parte inconsciente de sua expressão, ele deve estudar todas as extensões de tais técnicas e novas aplicações estéticas que se desenvolveram no século XX, assim como, ele deve saber tais questões práticas sobre como adaptar suas ideias para o melhor interesse das vozes e dos instrumentos, um assunto não aprendido em um dia. Para escrever bem, em qualquer maneira, seja convencional ou não convencional, ele deve saber a estética e as práticas técnicas usadas para levá-la adiante ou qualquer compositor importante e período, de Santo Ambrósio até o presente momento.

Obviamente, mesmo após adquirir este conhecimento, se um candidato a compositor não tiver nada a dizer, é inútil que ele o diga. Mas se ele tiver algo a dizer, ele deve saber como falar (2).

Cowell mantém sua postura didática expressa desde de seus primeiros artigos sobre o ensino de música para crianças. Sua atitude de oferecer todo o mundo musical de forma imparcial e sem advogar ou denegrir nenhuma possibilidade musical e deixar que a criança/estudante tome sozinha a decisão, consciente e após reflexão madura dos meios e caminhos técnicos, qual caminho estético e técnico seguir.

Box 146. Folder 7. Concert and Recital: Byron and Schumann – Concerto e Recital: Byron e Schumann. *New York Herald Tribune*. 23 de janeiro, 1953.

Apenas uma nota jornalística sobre o concerto realizado, na noite anterior, pela orquestra de Baltimore, regida por Massimo Freccia, da *Manfred*, de Schumann. Não há grandes comentários além de que a obra foi bem executada, que o figurino não era bem feito e que a música definitivamente não se encaixava com as encenações. “Distintamente, ela não é uma peça adequada para montagens; é música de concerto ou nada”.

Box 146. Folder 10. Review of Recordings of Villa Lobos Mass of Saint Sebastian – Resenha das gravações de Villa Lobos da Missa de São Sebastião. *Musical Quarterly*. Vol. XXXIX. N. 2. Pgs. (340-342). Abril, 1953.

Cowell começa com uma clara descrição do estilo de Villa Lobos.

Parece incrível que um número tão grande de elementos musicais diversificados possa ser colocado lado a lado sem fazer uma confusão ou que se apresentem em bom gosto; mas, aqui,

eles estão unidos em um contraponto a três partes derivando seu espírito (mais do que as práticas reais) da música vocal do século XVI. A música se relaciona mais aos compositores espanhóis e portugueses desse período, com sua música humanamente intensa, do que com os menos emocionais, Lassus e Palestrina.

Villa-Lobos tem muita coisa a dizer em sua contribuição para as notas na “manga” sobre quais partes pertencem mais a um estilo sagrado e quais são mais “Villalobianas”. Na verdade, tudo soa como música sacra e tudo reflete a habilidade única do compositor em integrar os elementos folclóricos e primitivos com aqueles do contraponto renascentista. Villa-Lobos, realmente, tem uma ampla variedade de estilos, em vez de um. Ele tem, em várias obras, pegado materiais emprestados dos períodos Barroco e Clássico, assim como modelos franceses e ele tem um igual interesse nas canções e ritmos indígenas, negros e portugueses. Sua maneira de colocar todas essas coisas juntas, em uma unidade convincente, é seu traço musical mais característico (340-341).

Cowell segue por uma análise descritiva da qual vale a pena destacar o seu reconhecimento da aplicação de referências às religiões africanas na parte do Credo, embora ele talvez não tenha compreendido a implicação de provocação religiosa por completo. “O Credo (do qual as palavras *Credo in unum Deum* foram omitidas) é, talvez, o movimento mais incomum. Há um uma longa linha de pequenas sentenças, cada uma terminando de forma muito definida e cada uma em um estilo e caráter diferente. Algumas tem uma sonoridade primitiva (Villa-Lobos diz que as canções são das Macumbas – seguidores de religiões feitiçeras do Brasil)” (341). Villa, basicamente, retirou a frase sobre acreditar em um deus único e construiu um Credo provocativo baseado em canções advindas da macumba, a qual pode ser o candomblé ou umbanda – ambas caracterizadas por um politeísmo em oposição ao monoteísmo cristão. Este ato é uma forte provocação religiosa, por um lado, mas também representa o característico sincretismo religioso brasileiro.

Box 146. Folder 13. Current Chronicle: New York – Crônica Atual: Nova Iorque. *Musical Quarterly*. Vol. XXXIX. N.4. Pgs. (600-604). Outubro, 1953.

Essa crônica é uma resenha da terceira ópera de Antheil, *Volpone*. Cowell elogia bastante o libreto, mas descreve a música como tradicional, com acordes consonantes padrão e poucas dissonâncias, mas mantendo o estilo rítmico maquinário e a constante troca de tonalidade característica de Antheil. A recepção pela imprensa não foi tão boa:

A recepção de *Volpone* pelo *New York daily press* foi morna, o que nós achamos surpreendente e desagradável; e foi tranquilizante, portanto, quando vários compositores operísticos conhecidos expressaram sua discordância com as críticas e o sentimento de que uma injustiça havia sido feita a Antheil. Aparentemente, o público ficou do lado de Antheil também, uma vez que o pequeno teatro *Cherry Lane* continuou a encher todas as noites (603).

Sobre a qualidade da peça, Cowell descreve como uma boa ópera, mas no quesito entretenimento.

Volpone é um enredo ideal. O libreto de Perry é claro, cantável e dramático. A música é escrita para servir à história e, a este propósito, ela é efetiva em todos os momentos. Talvez os músicos fiquem desapontados por não haver um trecho de grande significância musical, no qual a atenção voltasse à música; mas as pessoas do palco ficam encantadas que a fluência da peça nunca é impedida [...] Portanto, seria difícil dizer que a música, em si mesma, é importante, mas ela contribui para uma noite de delicioso prazer (604).

Box 146. Folder 14. Review of recordings of works by Béla Bartók – Resenha de gravações de obras de Béla Bartók. *Musical Quarterly*. Vol. XXXIX. N. 4. Pgs. (641-645). Outubro, 1953.

Cowell descreve a obra e o estilo de Bartók, como um todo, uma vez que se trata de uma imensa coleção de gravações que foram publicadas pelo seu filho, Peter Bartók, engenheiro de som, quem havia, junto a Tibor Serly, organizado a gravação de parte significativa da obra do compositor. “A música de Béla Bartók, como nós sabemos, conquistou um respeito tremendo, durante os anos após a sua morte. Vários dos que não reagem com total prazer ao cromatismo dodecafônico ou à estilização neoclássica encontram, em Bartók, algo bastante simpático” (641).

Essa introdução pode fazer parecer com que Cowell esteja tentando colocar Bartók como uma espécie de compositor experimental, mas não é o caso, como veremos adiante. Cowell entende Bartók como uma vanguarda alternativa através dos meios folclóricos, uma vez que o mesmo utiliza dos elementos da tradição, mas realiza sua expansão a uma direção paralela à segunda escola de Viena.

Cowell destaca que a música de Bartók não é relacionada apenas ao folclore húngaro.

Desde sua juventude, Bartók colecionou a música da Hungria e da Romênia e, mais tarde, trabalhou com a música de outros países Balcãs e da Turquia, assim como a dos Árabes. Portanto, as influências não são apenas húngaras, mas abraçam toda a cultura do leste europeu também, com uma referência especial àqueles elementos que advém da Turquia e da Grécia [...]

Bartók estudou os elementos da música folclórica com cuidado e adicionou a eles seus próprios modos e escalas novas. Ele usa notas cromáticas de passagem entre sons diatônicos tetracordais e emprega acordes relacionados às linhas melódicas (sem medo de causar dissonância ou consonância). Ele cria um novo mundo sonoro, relacionado àquele de Stravinsky, em um plano de fundo modal, relacionado àquele de Schoenberg, no uso livre de elementos cromáticos em tetracordes, no cromatismo de passagens e em organizações mais minuciosas dos materiais do que aquele que a música de Stravinsky comumente possui. Ele derrama essas coisas dentro da forma Clássica, sem tentar mudar a natureza da forma para cada ideia, mas sim se agarrando aos princípios gerais da *sonata-allegro* [...] e, assim que alguém escuta, com conhecimento, aos novos sons, os quais tendem a afastar alguém em um primeiro momento, a forma é mais fácil de seguir do que aquela de quase qualquer outro compositor desde o século XVIII (641-643).

Box 146. Folder 16. This I Believe – Nisto Eu Acredito. *Music Clubs Magazine*. Pgs. (25).

Setembro, 1954.

Eu acredito na música e sua espiritualidade, sua exaltação, sua nobreza extásica, seu humor, seu poder para penetrar a excelência básica do ser humano.

Como um criador de música, eu contribuo minhas crenças religiosas, filosóficas e éticas em termos do mundo dos sons criativos – aquele som que flui pela mente do compositor com uma intensidade concentrada que engana a descrição, o som que é a própria vida do compositor e o qual é a soma da substância de sua fé e sentimento. Quando ele oferece uma composição, devemos lembrar que ela está completa, concreta e cheia de força dinâmica em sua mente e consciência; e que a apresentação é apenas uma leitura rápida da música para o benefício daqueles que escutam, aqueles que o compositor espera responder. Todavia, esta apresentação irá, se tiver sucesso, impregnar o ouvinte com a filosofia do compositor que é compartilhada no plano do sentimento e no plano da inteligência.

Uma vez que eu estou mais acostumado a expressar ideias em música do que em palavras, eu acho que a última parece inadequada e não possui o motor, a positividade e persuasão que eu esperaria de uma apresentação musical; mas aqui estão as palavras que eu tenho: Minha crença é que a Regra de Ouro é o guia supremo das relações humanas. Eu não acredito que nenhuma raça ou povo é melhor ou pior que qualquer outro.

Eu acredito que cada ser humano deve ter a Liberdade para ser um indivíduo e que todo mundo que ganha o direito de agir à sua própria maneira deve, em retorno à sociedade, se comportar eticamente. Eu costumava ser quase totalmente desinteressado em política; mas tem se tornado cada vez mais claro para mim que o individualismo ético não pode florescer sobre condições políticas radicalmente extremas. Desta forma, eu abomino o comunismo, sob o qual o individualismo é impossível e uma expressão de pensamento liberal é passível de punição; e eu abomino a contraparte da direita, sob a qual inocentes liberais têm medo de perseguição e represálias de vários tipos, caso expressem suas ideias sinceras para a melhoria do governo. Minha própria crença é em vista dos direitos individuais, de acordo com a letra e o espírito da Constituição dos Estados Unidos. Por isto eu luto, criando música, a qual eu espero que irá alcançar e tocar todos que escutarem e que eles se sentirão encorajados a se comportar de acordo com as suas mais altas possibilidades. Uma resposta interna inesperada ao poder da música dedicada à integridade humana pode atingir ditadores mais facilmente do que uma bomba atômica.

Em qualquer circunstância, eu acredito que uma obra musical, verdadeiramente devotada, age para humanizar o comportamento de todos os que ouvem e que a permitem penetrar o seu mais profundo ser.

É por esta razão que eu sou um compositor.

O texto de Cowell soa demagógico. Com o seu histórico prisional, Cowell estava em constante medo de ser descoberto e levado novamente à cadeia, abdicando aos poucos de uma vida pública em primeiro plano. Este artigo é, provavelmente, uma tentativa de se proteger da perseguição comunista proveniente do macarthismo, em virtude de suas inúmeras associações comunistas, no passado, e de seus amigos. Justamente, pelos relatos do papel da música durante a segunda guerra e o trabalho de Cowell, o

que justifica essa crença do compositor em influenciar o mundo e alcançar um mundo mais unido e humano através da música e a ideia de integridade humana é a sua ideia de música universal.

Box 146. Folder 17. Current Chronicle: New York – Crônica Atual: Nova Iorque. *Musical Quarterly*. Vol. XL. N. 1. Pgs. (58-62). Janeiro, 1954.

Essa crônica trata de um concerto, realizado por Stokowski, de compositores canadenses no Carnegie Hall. De forma geral, Cowell descreve todos os compositores da mesma forma que descreve a corrente mais conservadora de compositores americanos e a tendência geral de apenas unificar os elementos desenvolvidos na primeira metade do século XX.

A primeira peça foi *Tabuh Tabuhan*, de Colin Mcphee, quem tem origem canadense, a qual Cowell já discutiu em outro artigo. “Ela emprega ritmos e melodias balineses de verdade, no modo *Pelok*, exclusivamente; eles são transplantados com uma habilidade e gosto para a sinfonia ocidental, sem perder a essência e o sabor da Indonésia” (58-59). Mcphee é o único compositor, que Cowell cita com frequência, que segue o ideal estético universal.

A segunda peça foi *Coronation Suite*, de Healey Williams, produzida para a coroação da Rainha Elizabeth II: “foi a obra mais convencional do programa. Sua convencionalidade consiste não em uma segura, mas em uma efusividade bastante exagerada do final do século XIX” (59). Cowell o compara à *Parsifal* de Wagner.

A terceira peça é entendida por Cowell como uma imitação de Debussy.

Existe ao menos duas maneiras de ser influenciado por Debussy. A mais óbvia é uma borrifada de tons inteiros que, em geral, fazem a música soar igual a Debussy. Isto agora é considerado a última palavra em ingenuidade e tem extirpada da existência pelo riso, exceto em introduções de canções pop. A outra coisa que alguém pode fazer é criar uma atmosfera, um estilo tonal flutuante, que não soa em nada com a música de verdade de Debussy. François Morel, de Montreal, escreve nesta última moda em sua *Antiphone*, tecnicamente, uma obra sonora de charme e sensibilidade (59).

A quarta, *Pantomime*, de Pierre Mercure, é descrita por Cowell como estando “em um estilo neovienense, e um contraponto dissonante, atonal, com saltos melódicos e imitação canônica e a segunda seção, a qual é politonal, poliharmônica, com figuras de *ostinato* impressionistas e soa francesa” (60).

A quinta, *Violin Concertino*, de A. Brott, é comparada ao grupo conservador americano: “Ela integra os estilos europeus, como Mennin, Palmer, Dello Joio, Diamond e outros que o fazem aqui e, portanto, parece mais perto dos desenvolvimentos dos Estados Unidos do que qualquer outra obra ouvida neste programa” (60).

A sexta peça, duas canções de Godfrey Ridout. “Elas começam no século XVII inglês sem nenhum traço de nada mais moderno” (61).

De forma geral, Cowell descreve:

É natural que os canadenses francófonos devam ser influenciados pela França e os compositores anglófonos pela Inglaterra. A coisa surpreendente é que essas influências não são grandes de forma opressora: a música canadense não é mais inglesa ou francesa do que a música mexicana é espanhola. Há alguns acenos a Debussy, Messiaen, Dowland e Elgar, mas as diferenças são maiores que as similaridades. O cromatismo atonal vienense é evidente e alguma tendência, como nos Estados Unidos, a integrar a música de várias “escolas” estrangeiras (61-62).

Essa tendência de reorganização e de integração sistematizada na reaparição e fortalecimento de compositores conservadores que Cowell tanto descreve é um dos maiores motores e incentivos ao desenvolvimento do papel de oposição que estava sendo assumido pelos compositores experimentais.

Box 146. Folder 18-19 (publicado-manuscrito). Current Chronicle: New York – Crônica Atual: Nova Iorque. *Musical Quarterly*. Vol. XL. N.2. Pgs. (235-243). Abril, 1954.

A primeira resenha é sobre um compositor, categorizado por Cowell como tradicional, mas que, independente da estética, teria sua importância pela sua popularidade, Ernest Bloch. Ele estava com 73 anos, tendo anunciado sua aposentadoria como compositor desde os 70, embora continuasse compondo.

Ernest Bloch ocupa uma posição única entre os compositores vivos. Ele é universalmente conhecido e frequentemente admirado, mesmo por aqueles que são mais críticos de sua música: eu não consigo pensar em outro compositor cuja obra tenha, consistentemente, agitado tanta disputa entre amigos por um período tão longo de tempo. Ele nunca se anexou a um estilo musical; em vez disto, sua obra expressa o desenvolvimento de uma personalidade ora filosófica, individual e dramática: em suma, um romântico, tão completamente romântica a abordagem do seu mundo e de sua música, que ele mesmo, algumas vezes, disse que ele nasceu no século errado (235).

Cowell começa a descrever a relação de Bloch com a tradição, especialmente com Beethoven, Schopenhauer e Flaubert. E, em contrapartida, para criar um contraste, Cowell menciona algo sobre a mentalidade americana, o que pode ser bastante explicativo do florescimento da estética experimental:

Via de regra, americanos têm pouco senso de desenvolvimento cultural vindo de um caminho histórico; é mais provável que eles busquem apoio e compreensão em associações aos seus contemporâneos – um processo com ganhos e perdas peculiares a si mesmos, mas natural em uma sociedade formada por ondas sucessivas de pessoas que abandonaram seu passado para criar um novo começo (235).

Esse ideário da mentalidade americana é bastante presente ainda na atualidade. A ideia de que a América simboliza um novo caminho e a influência da filosofia transcendental. De fato, pessoalmente, eu pude ouvir discurso similar de outros músicos americanos, como Joel Sachs, biógrafo de Cowell.

“Bloch e artistas como ele, que vieram da Europa, após a primeira guerra mundial, têm continuado, com direito, a valorizar as tradições culturais com as quais eles cresceram, mas apenas o mais forte deles conseguiu continuar a trabalhar no novo ambiente” (235-236). Cowell descreve a música de Bloch como tendo se preocupado com classicismo e clareza e uma preocupação com os grandes mestres europeus, de Josquin até Bach e Beethoven. Cowell comenta sobre a Sinfonia Breve e o Concerto Grosso n.2. A parte dessa estética clássica e contrapontística com certas incursões românticas, há um destaque de Cowell para o segundo movimento da sinfonia, o qual emprega uma série dodecafônica, composta de maneira camuflada como uma tradicional melodia romântica.

A segunda resenha é sobre a versão revisada do *Ballet Mécanique*, de Antheil. Dessa vez Cowell apresenta a peça de forma positiva. Ele a descreve como uma tentativa de ser mais Stravinsky que o próprio Stravinsky.

Durante o último quarto de século, a experiência com a música para percussão possibilita a escuta de que a peça não é apenas ruído e fúria aleatória, mas uma obra substancial com ritmo convincente e variado, motivos melódicos excelentes e simples, uma vasta tessitura harmônica e contramelodias brilhantes. Ela se estabelece como uma das peças mais sólidas, trabalhadas e recompensadoras já escritas para a orquestra de percussão” (243).

Box 146. Folder 22. Contemporary Musical Creation in Education – Criação Musical Contemporânea na Educação. *The Peabody Notes*. Vol. 9. N. 1. Pgs. (11-49). Setembro, 1954.

Outro artigo de abordagem educacional escrito por Cowell. Neste artigo, Cowell tenta tratar da problemática de como e o quê ensinar ao estudante de composição sobre a música do século XX, quais compositores, tendências, técnicas etc. Até então, a prática mais comum teria sido evitar completamente o assunto ou abordá-lo apenas sobre uma perspectiva de apreciação. Cowell destaca que a maioria das práticas do século XX vinham de uma corrente de vanguarda. De fato, o experimentalismo pleno estava no início do seu desenvolvimento nos EUA. “A maioria dessas [práticas] refletem um crescimento e desenvolvimento de velhas práticas, comumente, por passos lentos e compreensíveis. Há poucas e surpreendentes instâncias nas quais os novos caminhos aparentam ser usados apenas em um protesto contra as velhas regras” (11).

Cowell defende que não há como determinar se uma estética é correta ou errada e que todas deveriam ser ensinadas de forma imparcial ao aluno. “Uma vez que é muito cedo para determinar que qualquer sistema é o ‘certo’, enquanto o outro é o ‘errado’, todos esses sistemas que exerceram uma influência vasta e séria precisam ser estudados e comparados factualmente, de forma imparcial” (11). O

foco de Cowell era sempre a necessidade de apresentar todo o universo da música ao aluno e deixar que ele decidisse por si mesmo, sem imposições.

Sendo assim, Cowell descreve quais seriam essas principais correntes. A primeira se trataria do dodecafonismo, representada pela Segunda Escola de Viena, Leibowitz, Boulez, Krenek e Riegger. A segunda baseada no sistema matemático-científico de abordagem dos materiais desenvolvidos por Schillinger, adotada por Gershwin e pelo mundo popular, Count Basie, *Broadway* e Hollywood. A adaptação dos princípios contrapontísticos e de funcionalidades ao mundo atonal por Hindemith. A adaptação do mundo Modal, expandido de forma moderna, por Stravinsky, ensinado por Nadia Boulanger e utilizado por Copland, Harris e Piston. A adaptação de materiais folclóricos e sua aplicação em formas clássicas, representado por Bartók. E, por fim, a defesa de uma completa liberdade dos meios por Ives.

Cowell também defende que o ensino de materiais antigos deveria ser feito na sua forma mais estrita e clássica, para só depois poder compreender como as mudanças e desenvolvimentos das técnicas antigas aconteceram. “E não importa se alguém reage favoravelmente ou desfavoravelmente às várias escolas modernas de pensamento, é completamente necessário, para o estudante profissional, saber em detalhes o que eles advogam e como eles se desenvolveram de áreas mais antigas do conhecimento musical” (49). Essa abordagem do Ensino, apesar de Cowell sempre manter a ideia de imparcialidade e deixar o aluno escolher seu próprio caminho e decidir por si mesmo, acaba por privilegiar o ensino da tradição, inevitavelmente, maior do que qualquer prática experimental até aquele momento.

Box 146. Folder 23. Review of How to Play the 5-String Banjo by Peter Seeger – Resenha de Como Tocar o Banjo de 5 Cordas, por Peter Seeger. *Notes*. Vol. XI. N. 4. Pgs. (598-599). Setembro, 1954.

É uma resenha sobre um método para se tocar banjo. Cowell elogia bastante o autor e menciona que, “se você praticar, você teria que ser um idiota para não aprender com este livro” (598). O livro abordaria todos os passos, desde a compra do banjo até a leitura de notas e tablaturas, afinação, acordes e gravações de exemplos acompanhando etc.

Box 146. Folder 24. Review of Recordings of Paul Creston Symphonies n.2 and n.3 – Resenha de Gravações das Sinfonias n.2 e n.3, de Paul Creston. *Musical Quarterly*. Vol. XL. N. 4. Pgs. (624-625). Outubro, 1954.

Cowell elogia bastante a gravação, “excelente” e “extraordinária”. Sobre as peças de Creston, ele comenta, sobre a sinfonia 3:

Mesmo quando a impressão é de algo bastante convencional, as filosofias que sublinham os processos musicais são, comumente, claramente suas e o senso de convencionalidade não é causado por uma imitação dos métodos, música ou ideias de outra pessoa. Entretanto, as próprias ideias de Creston o levam a uma música de enorme efetividade mais do que uma grande música (624-625).

Sobre a segunda, mais famosa, Cowell descreve ritmos pós-stravinskianos com uma harmonia pós-wagneriana, mas sem serem diretamente imitativos, e a aplicação escrita de ritmos jazzísticos de forma fiel.

Box 146. Folder 25. If you like to play: A musical instrument is a good companion – Se você gosta de tocar: Um instrumento musical é um bom companheiro. *House and Garden*. Pgs. (115;169). Dezembro, 1954.

Esse artigo informal é uma pequena crítica de Cowell ao ensino tradicional de música para crianças. Cowell relata que os pais colocariam crianças de sete anos de idade em aulas de piano para ver se elas tinham talento, as crianças ficavam com medo de parecerem efeminadas e as aulas não tinham nada de música, pois contavam com uma série de exercícios mecânicos e a promessa de que, se praticassem, poderiam tocar uma peça depois. “O quão mais musical Willie fosse, mais propenso seria que sua decepção se mostrasse em clara rebelião” (115).

Assim, Cowell defende que a prática musical devia começar muito antes dos sete anos e que os melhores instrumentos para essa iniciação seriam a percussão, pois a criança já poderia iniciar diretamente na produção musical e “sem o medo de parecer efeminada”, coisa de menina. Cowell incentiva os pais a participarem do processo e a realizar práticas e jogos percussivos com as crianças dentro de casa e que a percussão seria a base para toda forma complexa musical. O artigo tem um tom divertido, apesar do teor machista, e, dado a revista em que foi publicado, possui o intuito de esclarecer aos pais os melhores caminhos para o início da musicalização de seus filhos.

Box 146. Folder 27. A note on Wallingford Riegger – Uma nota sobre Wallingford Riegger. *Juilliard Review*. Pgs. (53-55). Primavera, 1955.

Assim como a outros compositores, Cowell fez esse artigo em homenagem ao aniversário de setenta anos de Riegger. Ele faz um pequeno traçado da estética do compositor. Seu início, no qual ele incorporou dissonâncias ao tecido musical, baseado nos princípios clássicos de harmonia e contraponto. Em seguida, se associando à estética da segunda escola de Viena e adaptando a técnica dodecafônica às relações de dominante e tônica e um uso funcional da mesma. “Então, enquanto o estilo de Riegger tem se tornado, predominantemente, um estilo dodecafônico, ele tem crescido de forma diferente do grupo

de Schoenberg e está mais relacionado a formas e conceitos históricos” (54). Em seguida, utilizando de séries maiores ou menores, com cinco, sete ou treze sons e também sem desprezar a relação de altura, utilizando séries diferentes para cada oitava e, por fim, incorporando à técnica serial os *clusters* desenvolvidos por Ives, Seeger, Ornstein e Cowell. “Logo, enquanto ele aparenta ser apenas mais um do grupo dos serialistas, Riegger fez várias mudanças substanciais no desenvolvimento de sua aplicação original e bem construída” (55).

Box 146. Folder 28. Current Chronicle: Louisville; Current Chronicle: New York – Crônica Atual: Louisville; Crônica Atual: Nova Iorque. Musical Quarterly. Vol. XLI. N. 2. Pgs. (223-227). Abril, 1955.

A primeira crônica trata da Sinfonia Flamenca de Carlos Surinach. Cowell aponta uma certa semelhança a Pedro Sanjuan e Manuel de Falla, porém, destaca o treinamento de Surinach na Alemanha. “Logo, enquanto ele começou, como a maioria dos espanhóis, tendendo ao impressionismo francês, ele acaba com um conhecimento completo dos métodos alemães de manejo da forma e da estrutura” (223).

Assim Cowell cita, além do destaque das origens judias, ciganas e mouras do flamenco, a explicação do próprio compositor ao adaptar a escala octatônica (meio tom - tom) a princípios germânicos.

“A ‘escala’”, continua Surinach, “pode ser trabalhada contrapontisticamente assim como uma série dodecafônica pode, mas, diferentemente da escala dodecafônica, a qual elimina o senso de contraste, trazendo similaridade de cor a todos os lugares, esta escala permite modulação, cadências ou pontos de descanso e de chegada ou conclusão, embora elas não sejam como as cadências do sistema tonal de tonalidades” (Surinach apud, 223-224).

A segunda crônica trata do Concerto n.2, para Cello e Orquestra, de Villa Lobos. Cowell abre o artigo traçando um histórico do estilo de Villa Lobos

Provavelmente, nenhum outro compositor, nascido no hemisfério ocidental, possui uma reputação internacional tão grande quanto Villa-Lobos [...] Seus vários anos em Paris resultaram em uma forte influência francesa (seu Trio para piano e violoncelo parece puramente francês); mas várias de suas obras mais conhecidas são firmemente construídas de elementos característicos brasileiros. Nelas, ele usa instrumentos folclóricos afro-brasileiros, melodias, ritmos e os realça com materiais originalmente compostos, mas similares [...] Alguns jovens críticos brasileiros o taxaram como sendo apenas um mero compositor folclórico, sem nenhuma relação com todo o mundo da música. Outros jovens homens anti-Villa-Lobos admitiram sua habilidade em escrever no estilo francês; mas, uma vez que este grupo usava, exclusivamente, a série dodecafônica vienense, a qual eles chamavam de “internacional”, ele ainda sentiu a necessidade de fazer algo sobre essas críticas. Então, ele anunciou que, de acordo com a sua crença, a música maior e mais internacional viria após o estilo de Bach ser aplicado

aos diversificados elementos folclóricos brasileiros. Ele então procedeu à criação de sua famosa série, *Bachianas Brasileiras* (225-226).

Assim, Cowell descreve o Concerto como mais uma tentativa de continuar nesse estilo. No entanto, sua conclusão acaba por ser negativa em relação à desejada integração dos estilos.

Existe um fervor e uma riqueza na fluência melódica e seu apoio harmônico no Concerto; mas falta em variedade de cromatismo, de modulação de tons ou de mudança de modos; ele falta em contraponto quase completamente e ela falta em estrutura harmônica. Então, parece que Villa-Lobos estaria dando suas impressões sobre Bach mais do que adotando um estilo similar de Bach em forma musical. O resultado falhou em convencer ao menos um ouvinte, quem é, de forma geral, um admirador genuíno do compositor (227).

Box 146. Folder 29. Review of recordings of Bartok Rhapsody for Piano and Orchestra and Piano Concerto n.2 – Resenha de gravações de Bartók, Rapsódia para Piano e Orquestra e Concerto n.2 para Piano. *Musical Quarterly*. Vol XLI. N.2. Pgs. (261-262). Abril, 1955.

Cowell elogia bastante o pianista, por ser capaz de tocar duas peças tão distintas, no que tange às técnicas pianísticas, Andor Foldes. Sobre a rapsódia, ele menciona as similaridades ao estilo de Liszt. E que “Ela carrega o mesmo tipo de relação com o Bartók maduro que a *Verklärte Nacht* tem com o Schoenberg maduro e se provará, provavelmente, imensamente popular entre aqueles que não entendem o Bartók tardio, mas querem estar em seu poderoso movimento” (261). Cowell menciona que a *Lamoureux Orchestra* estava com as cordas, frequentemente, desafinadas e com um certo som anasalado das madeiras. Já quanto ao concerto, ele menciona uma peça de entretenimento típica do estilo francês dos anos 1930. Assim, estando distantes do estilo característico de Bartók.

Isto está muito longe de ser o estilo da Rapsódia do século XIX e as duas obras têm isso em comum, nenhuma delas é relacionada de forma próxima à música folclórica. Com todas as composições de Bartók, existe um certo plano de fundo do seu conhecimento do material folclórico; mas ambas as peças desta gravação representam o distanciamento maior que ele já fez em direção às formas de música-arte geralmente conhecidas, no primeiro caso relacionado a Liszt, no segundo a Prokofiev. (262).

Box 146. Folder 33. Current Chronicle: New York – Crônica Atual: Nova Iorque. *Musical Quarterly*. Vol. XLI. N.4. Pgs. (514-517). Outubro, 1955.

A resenha trata da *Fantaisies Symphoniques*, de Bohuslav Martinu. Compositor Tcheco que estudou com Albert Roussel.

Cowell destaca, de imediato, o ecletismo do compositor. “Sua música nunca chegou a um alto ponto de originalidade ou de perfil individual [...] É óbvio que, considerando a obra de Martinu, todo o tema do ecletismo deve ser discutido” (515).

Cowell então começa a pontuar essas características de Martinu e aponta tantos nomes que chega a ser cômico e dubio se realmente a obra do compositor representa esse quebra cabeça.

De novo, ele sofreu a influência de um mestre essencialmente simples e metucioso em sua própria escrita; mas ele também embebeu uma grande porção de efervescência dos mais vivos que flutuavam por Paris. Escuta-se em sua obra fortes influências de Debussy, no uso de quintas e quartas aumentadas; da instrumentação de Ravel; de Stravinsky em ritmo, cor e mudança súbita; de Falla, em seus modos quase espanhóis e agitação rítmica; e, algumas vezes, Satie, em filosofia. Existe até mesmo uma lembrança a Milhaud, em sua abordagem à politonalidade, e a Honegger, em tríades simples ocasionais decoradas com semitons coloridos. Seu conceito sobre como manejar elementos folclóricos em entornos sofisticados parece dever muito àquela figura original e extraordinária, Leos Janáček. Entretanto, apesar de todos esses elementos facilmente detectáveis, ele parece mais Shostakovich do que qualquer outro compositor (515) [...]

Se alguém fosse classificar tipos de ecletismo em três ordens gerais – (1) materiais diferentes completamente desconectados; (2) materiais que retém seu caráter individual, mas tem uma sequência razoável; e (3) materiais totalmente integrados que foram originalmente retirados de diferentes fontes – então, poderíamos colocar as práticas totais de Martinu em algum lugar entre o estilo (1) e (2) (516).

Box 146. Folder 47. Current Chronicle: New York – Crônica Atual: Nova Iorque. *Musical Quarterly*. Vol. XLII. N. 2. Pgs. (240-244). Abril, 1956.

A primeira resenha é sobre a Sinfonia nº3, de Carlos Chávez. Cowell a descreve: “Ela tenta integrar dois estilos europeus, o atonal cromático e o bem costurado diatônico com o estilo primitivo do indígena mexicano” (240), destacando a habilidade única de Chávez para realizar tal tarefa. Sobre o público artístico, a reação teria sido dividida:

Folcloristas reclamam, pois Chávez acompanha o estilo primitivo e folclórico com acordes modernos e contraponto. Especialistas dodecafônicos reclamam que o uso da harmonia dissonante e do contraponto é desorganizado e mistura os elementos folclóricos com uma composição musical séria. Sua obra é muito diatônica para agradar os atonalistas e muito cromática para agradar os modalistas (242).

Para Cowell e seu interesse por toda abordagem folclórica, seja ela de vanguarda ou universal, no formato de Chávez, ou experimental, implica em resultado positivo: “Ele não tem medo em usar a intuição para coordenar elementos diferentes e de várias fontes, elementos que tiveram pouca coordenação formal dada pelos teóricos intelectuais. Chávez produz um resultado musical e empolgante” (242).

A segunda resenha é sobre uma música incidental, de Luening e Ussachevsky para *King Lear*, produzida por Orson Welles. No entanto, Cowell se abstém de comentar, mencionando que não há ainda uma partitura, mas elogia os efeitos sonoros criados pela composição em fita magnética, “nós podemos apontar que uma nova arte está em processo de nascimento aqui, uma vez que este som musical contém muita música para ser chamado de efeito sonoro apenas, todavia, ela é usada como música de efeito sonoro” (242-243).

A terceira resenha trata do quarteto nº2, de Benjamin Lees, um dos representantes do grupo de compositores conservadores americanos.

Tudo isto soa incomumente conservador; e, de fato, é, para uma obra moderna de sucesso. Mas, enquanto nenhum dos vários motivos curtos ou dos padrões estruturais sejam muito originais, a impressão geral é de uma composição do século XX completamente desenvolvida, na qual materiais velhos são colocados em novas justaposições [...] O quarteto pertence à escola integrada americana, na qual, em vários fatores, não como uma regra tão intimamente relacionada na música europeia, são trazidos juntos em uma construção entrelaçada. A música não é surpreendente ou mesmo muito empolgante, mas tem uma excelente técnica sólida e uma musicalidade genuína. É o tipo de música que ganha prêmios e bolsas, e é tocada. Ela está entre as melhores músicas escritas pelos americanos feijão com arroz/em cima do muro [*Middle-of-the-road*] (243-244).

Box 146. Folder 48. The Program of Creative Music – O Programa da Música Criativa.

Recreation. Vol. 49. Pgs. (212). Maio, 1956.

Cowell retorna à questão do ensino de música para crianças, baseado na prática criativa de composição e na facilidade inicial dos instrumentos de percussão.

Cowell comenta que é tradicional, no ensino de escolas, estimular os alunos a escreverem poesias ou desenhar com giz de cera, mas que, em música, “o estilo antiquado de aula musical não consiste em fazer a sua própria música, mas em aprender a técnica de tocar o que foi composto por outras pessoas em vários instrumentos. Existe uma forte noção de que apenas um gênio poderia ser um compositor e que ninguém mais deveria tentar” (212). Assim, para Cowell, a solução estaria em colocar instrumentos fáceis e sem barreiras técnicas nas mãos das crianças e estimular a criação.

O primeiro passo é criar ritmos – o fundamento primário de toda a música, [noção experimental de valores musicais, para a tradição, a altura seria o fundamento primário] em instrumentos de ritmo, como as caixas, tom-tons, chocalhos, triângulos, pratos e gongos. Quando uma criança “cria” uma figura rítmica, todo o grupo, com a ajuda do instrutor, aprende os ritmos e os tocam juntos, assim, ganhando um senso orquestral, muscular, assim como de tempo musical e de coordenação de grupo (212).

O próximo passo seria a realização do mesmo processo com melodias e canções – fechando a noção de Cowell de que a melodia e o ritmo seriam uma base universal da música. “A maioria da música não é feita apenas pela música em si – embora o prazer em valores puramente musicais seja encorajado –, mas para o uso em associação com outros projetos como uma canção feita de versos criados, música para ser realizada com peças de teatro e com danças” (212).

Box 146. Folder 49. Review of recordings of Charles Ives Songs – Resenha de gravações das Canções de Charles Ives. *Musical Quarterly*. Vol. XLIII. N. 1. Pgs. (136). Janeiro, 1957.

A resenha é basicamente informativa. Cowell elogia a cantora Helen Boatwright, por ter provado que Ives estava errado, ao pensar que algumas canções seriam impossíveis de cantar: “Na verdade, Ives escreveu algumas canções para serem olhadas, serem ouvidas nas mentes daqueles que a examinam, mais do que para serem cantadas – ele achou que elas fossem muito difíceis para uma realização prática. Entretanto, Helen Boatwright provou que Ives estava errado” (136). O pianista é o mesmo quem havia feito as peças de Ives para piano solo famosas, John Kirkpatrick. Apesar de elogiar os intérpretes das 141 canções de Ives, Cowell critica a qualidade da gravação que estaria muito aquém da tecnologia de fidelidade da engenharia sonora da época.

Box 146. Folder 50. Review of recordings of works by Stefan Wolpe – Resenha das gravações das obras de Stefan Wolpe. *Musical Quarterly*. Vol. XLIII. N.1. Pgs. (142). Janeiro, 1957.

Cowell não comenta especificamente sobre nenhuma das peças de câmara de variadas formações, violino e piano, quarteto para trompete, saxofone, piano e percussão etc., mas sobre o estilo do compositor. Ele o destaca como um representante do contraponto atonal, mas que não havia abandonado a radicalidade do processo.

O núcleo duro da dissonância amarga e absoluta não é melhor organizado por ninguém mais, capaz de trazer suas qualidades especiais, do que Stefan Wolpe [...] no lugar do considerado e pesado balanço entre consonância e dissonância, comumente buscado por alguns (como Hindemith), ele alegremente coloca a ênfase nos maiores extremos possíveis da dissonância (142).

Cowell comenta sobre uma semelhança da obra do compositor com a de Varèse, provavelmente pelo uso dos metais e percussão do quarteto, e elogia a gravação em performance e qualidade.

Box 146. Folder 51. Review of recordings of Bartók Piano Music – Resenha das gravações da Música para Piano de Bartók. *Musical Quarterly*. Vol. XLIII. N.2. Pgs. (265-266). Abril, 1957.

Cowell elogia bastante o trabalho de Andor Foldes em tocar com maestria quase toda a obra de Bartók para piano, no entanto, ele realiza críticas ao pianista ao tocar peças fáceis: “Frequentemente, há uma forte impressão de uma outra coisa na hora e o sentimento de que há uma falta de concentração na música. O quão mais fácil for a peça, mais isso é verdade” (266).

Cowell traça um plano abrangente das peças que variariam, desde um estilo pós-romântico, similar ao de Strauss na Fantasia 2 (1903) até a utilização intensa do aspecto formal, de complexidade rítmica e com harmonias de segunda (*clusters*) na Sonata (1926) e em *Out of doors*. Em um comentário geral, Cowell define que, embora Bartók buscasse elementos no folclore e em outras culturas, sua aplicação sempre era dentro das formas clássicas e com uma incorporação vanguardista dos elementos, como já falado pelo compositor em outros artigos.

Entre essas, está um abundante número de obras curtas, comumente em grupos de várias juntas, os quais tem uma incomum clareza da forma, melodia folclórica simples e ritmo quebrado em *ostinato* em tempos irregulares. Estivemos lidando com o simples e razoavelmente fácil de se tocar *For Children*, o mais sutil e grande passo a passo do grupo *Mikrokosmos*, a sonoramente clássica *Sonatina* ou o selvagem *Allegro Barbaro*, a forma é sempre cristalina, as linhas de oposição tonal são poucas e definidas e o estilo é sempre elegante, requintado e econômico em meios (265).

Cowell dá um destaque maior para *Out of doors*, o primeiro conjunto de obras que Bartók havia escrito com clusters, após perder permissão para Cowell para utilizá-los em suas obras.

Box 146. Folder 52. Review of recordings of Violin Sonatas by Ives and Quincy Porter –

Resenha das gravações das Sonatas para Violino de Ives e de Quincy Porter. *Musical Quarterly*. Vol. XLIII. N. 2. Pgs. (273-274). Abril, 1957.

Cowell critica a qualidade das gravações da empresa *Mercury*.

Sobre as peças de Ives, Cowell destaca a importância das peças: “Elas fazem pela tradição americana, no campo da música de câmara, o que Bartók fez pela tradição Húngara” (273). Sobre Porter, ele menciona que o compositor soa convencional ao lado de Ives, mas que ele representa um estilo popular entre os jovens compositores americanos, sem mencionar qual estilo seria esse – provavelmente, o da escola conservadora que o mesmo chama de integralista. Sobre a interpretação, Cowell atribui os adjetivos de expertise, minúcia e clareza.

Box 146. Folder 53. Review of Band Masterpieces – Resenha de Obras primas para Banda.

Musical Quarterly. Vol XLIV. N. 3. Pgs. (402-403). Julho, 1958.

Cowell destaca esta gravação por argumentar que “música séria escrita especialmente para banda não esteve disponível em gravações até recentemente e ainda é a categoria mais rara de música gravada” (402), apesar das propagandas do compositor para a composição de músicas para banda. No entanto, a gravação da *Goldman's band* consistia em um lado A, constituído de peças clássicas, Mendelssohn, Wagner, Weber e Bruckner, e de um lado B, com marchas e fanfarras conhecidas, de William Bergsman, William Schuman e Franko Goldman. Cowell destaca a obra escrita originalmente para banda, *Children's March*, de Percy Grainger, à parte da *Fanfare March* de Goldman, líder da banda.

Box 147. Folder 10-11. United Quartet and Basis for a more Universal Music language –
United Quartet e Base da linguagem para uma Música mais Universal.

Parecem artigos com intenção de publicação, mas que não foram – apesar de não estarem na seção de artigos não publicados do arquivo. Ambos tratam da descrição técnica de uma música universal.

O primeiro é uma análise do próprio quarteto de Cowell e não é relevante reproduzirmos a análise técnica aqui. Apenas algumas notas da apresentação que descrevem a ideia de música universal:

O *United Quartet* é uma tentativa em direção a um estilo musical mais universal. Embora ele seja único em forma, estilo e conteúdo, é fácil entender porque do seu uso de elementos fundamentais como base, por causa das repetições que permitem o ouvinte a se acostumar com esses elementos, por conta da clareza e simplicidade da sua forma e por causa da unidade de forma, ritmo e melodia.

A obra é original, apesar de sua simplicidade, porque a simplicidade é retirada de todo o mundo, ao invés da tradição europeia ou de alguma outra tradição única. Ela não é uma tentativa de retorno ao primitivo, para imitar o oriental, ser neoclássica, nem ultramoderna. Existem nela elementos sugeridos de cada local e período [...]

Como resultado desses fatores, o *Quarteto* não deve ser apenas fácil de entender, sem seguimento de qualquer caminho conhecido, mas ele deve ser entendido igualmente bem por americanos, europeus, orientais, ou altamente primitivos [*higher primitives*] ou por qualquer um, desde um minerador de carvão até ao presidente de um banco

O Segundo artigo é um manual passo a passo de composição musical no estilo universal.

1. Antes de começar a escrever uma peça de música, é essencial ter algo a dizer.
2. O segundo passo é o compositor considerar o valor daquilo que ele deseja dizer.
3. Tendo estabelecido uma ideia musical, a qual ele acredita ter valor, o compositor deve considerar seu público.
4. Tendo decidido sobre o público que ele deseja atingir, em seguida, o compositor deve decidir qual tipo de linguagem musical é mais apropriada a este propósito.
5. Tendo decidido o tipo geral de linguagem musical apropriado para ambos, expressar sua ideia ou sentimento e alcançar o público que ele procura, o compositor deve selecionar os materiais específicos com os quais ele quer construir essa linguagem.

6. Um aspecto da linguagem musical é a escolha de instrumentos. Os materiais puramente musicais e a forma devem se adequar à instrumentação, a qual deve ser, de volta, um veículo apropriado para a mensagem.

7. É necessário decidir por uma forma geral e uma específica.

8. As tonalidades, escalas, acordes, ritmos específicos etc., com os quais construir a forma são, naturalmente, uma questão de larga escolha.

Entretanto, uma linguagem musical mais universal pode ser formada pegando o elemento mais primário e mais facilmente compreensível de todos os sistemas. A fundação é de elementos razoavelmente comuns a toda música.

Desta forma, Cowell descreve um processo de cortar aparas de todas as características que sejam específicas de uma única cultura e uma busca pelos denominadores comuns da linguagem musical, caindo, principalmente, nos elementos do ritmo e da melodia.

Box 147. Folder 15. Unexpurgated Musical Facts – Fatos Musicais Não Expurgados. *The Carmelite*. Pgs. (9). 10 de julho, 1930.

Cowell advoga para que o público estude alguns fatos científicos sobre a música e que isto seria algo fácil de se fazer, já que não haveriam tantos. No entanto, ele não explica o que seriam esses fatos científicos – acústica? Série harmônica? Teoria musical? Ele critica o público que senta e espera que a música o mova, mas que o verdadeiro ouvinte deveria se mover em conjunto com a música, saberia o que ouvir e quais elementos prestar atenção, teria uma escuta ativa.

Tais doenças musicais, como estar entediado ou “não entendendo” novos tipos de usos musicais são impossíveis ao ouvinte cuja atenção está incansavelmente focada em ambos, no todo cósmico do som musical e no espectro de variação infinita das minúcias tonais. Ambos estes lados da música são trazidos em repouso de forma que eles possam ser plenamente ouvidos e observados por uma análise científica de uma complexidade não grande – de fato, uma análise que não faz nada além de apontar os elementos os quais escutar (9).

Box 147. Folder 16. Richard Buhlig delights appreciative audience – Richard Buhlig encanta seu público apreciativo. *The Carmelite*. Pgs. (4). 28 de agosto, 1930.

Pequena nota de concerto na qual Cowell elogia Buhlig como sendo tanto um instrumentista apto como um músico apto, pois o mesmo produzia música sem recorrer a repertórios de exibicionismo, mas, ainda assim, de difícil execução. Cowell o coloca como o mais refinado pianista do país, daquele momento.

Box 147. Folder 23. (Manuscrito). Re-Percussion Probably: Drums along the Pacific – Re-Percussão Provavelmente: *Drums along the Pacific*. Sem data, sem páginas.

De fato, pelo conteúdo do texto, essa pasta se trata do rascunho de Cowell para o artigo publicado na *Musical Quarterly* com o nome de *Drums along the Pacific*, *Box 144 Folder 4*.

Box 147. Folder 24. New Spartanburg Festival a community venture – Novo Festival de Spartanburg, uma aventura comunitária. *Musical Courier*. Junho, 1941.

Esse artigo é redigido com outras palavras e num formato diferente, no entanto, seu conteúdo é o mesmo relato sobre os acontecimentos do festival de Spartanburg, publicado também, no mesmo mês, no *Box 144. Folder 8. Community Music Festival*.

Box 147. Folder 25. Music at Bennington – Música em Bennington. *Dance Observer*. Pgs. (96-97). Agosto-setembro, 1941.

Este é um artigo mais focado no festival de Bennington, que aparece de forma resumida em *Box 144. Folder 9. Summer Festivals in the U.S.A*, na *Modern Music*. Cowell foca bastante sobre o aspecto educacional do evento que se coadunava com as suas próprias visões de como conduzir o ensino de composição, em seus outros artigos. Ele descreve que Otto Luenning, reconhecendo não poder ensinar muito em seis semanas de festival, decidiu que os alunos deveriam compor novas peças, as quais seriam tocadas durante o evento.

Isto significa que o(a) compositor(a) pode ouvir sua obra e julgar como ela se dá em uma apresentação pública [...] [As peças seriam] todas elas sujeitas a serem revistas por vários instrutores-compositores, não apenas um, como é de costume. Os estudantes têm a vantagem de mostrar suas obras a vários homens de diferentes visões, tanto em música como em composição para dança. Ao final, entre várias críticas oferecidas, o estudante tem a chance de chegar no seu próprio ponto de vista, não apenas seguindo as ideias de um professor qualquer. Nem o estilo de música de alguém é favorecido (96).

Box 147. Folder 28. Ancient Desert Drone – Pedal Antigo do Deserto. *American Landscapes*. Notas de Alfred Frankenstein.

As notas de Frankenstein possuem citações de Cowell em relação à peça *Ancient Desert Drone*.

Sobre Cowell, Frankenstein destaca que ele foi o fundador da *New Music Edition*, a qual publicou compositores contemporâneos americanos, a maioria pela primeira vez, e que ele era uma “autoridade reconhecida em sistemas musicais não europeus”.

A citação de Cowell:

Ancient Desert Drone foi escrita, se eu me lembro corretamente, no outono de 1939, sob pedido de Percy Grainger, para um concerto especial que ele deu com a *South Bend Symphony Orchestra*. Mais tarde, Stokowski a levou consigo para a turnê de sua *All-American Youth Orchestra*. Musicalmente, ela é muito simples. O pedal sobre a nota Ré é sugerido quase que por toda a peça e, embora o material musical seja, é claro, meu, o estilo do som é aquele que é encontrado na música dos antigos desertos do Sahara até Gobi – e, talvez, eu seja sentimental o bastante para acreditar que existe um espírito do deserto nela em algum lugar! Entretanto, não é para ser música programática. A nota pedal liga a peça homofonicamente, mas, algumas vezes, choques polifônicos se entrelaçam pela construção do pedal em Ré.

Box 147. Folder 29. Publication Promotional Material – Material Promocional de Publicação.

Alguns materiais de propaganda para assinatura de revistas que possuem o nome de Cowell entre os editores.

Box 148. Folder 25. Music as a Social Force – Música como Força Social.

Duas páginas datilografadas sobre o projeto de Cowell para um novo livro. Cowell basicamente descreve o conteúdo que gostaria de abordar em cada um dos capítulos:

1. Introdução;
2. Música entre os povos primitivos, aspectos da função musical, religiosa, sexual, união etc.
3. Música entre peões/plebeus/povo comum, i.e., a música folclórica, do povo.
4. Música como poder na Guerra, [a ausência de qualquer menção às descobertas durante a segunda guerra mundial aponta para que esse esboço tenha sido feito ainda no período de prisão também].
5. A música influenciada pela igreja.
6. Música entre a Aristocracia.
7. A música sob o financiamento de mecenas.
8. Música como Arte “pura”.
9. Música sob o capitalismo moderno; e uma conclusão sobre como a música poderia ser utilizada como força social.

Uma discussão das várias maneiras com que a música pode ser usada para influenciar emoções e psicologia, coordenar ou separar povos, desenvolver certos conceitos intelectuais e como essas coisas podem ser usadas conscientemente para o benefício geral. Discussão dos tipos de música, agora sendo desenvolvidos para o uso das classes do lazer, as classes “médias” e o proletariado.

A ideia do livro parece bem interessante, no entanto, nada aponta que Cowell tenha levado adiante. A temática aponta para os interesses de Cowell do uso da música como instrumento de ação político-social durante a década de 1930.

Box 149. Folder 2. The American Composers Alliance – A American Composers Alliance.

É um artigo de três páginas descrevendo a estrutura da organização *American Composers Alliance*. Não há nenhuma indicação de que Cowell tenha enviado a alguma revista. A organização tinha como objetivo cuidar da parte burocrática relacionada ao trabalho de composição: direitos autorais, contratos, direitos de publicação, concertos etc. A organização era encabeçada por Copland e possuía diversos membros, como Roy Harris, W. Riegger, R. Sessions e Virgil Thomson. Cowell não está entre os membros que variavam de 125 a 140 pessoas.

A organização era dividida em duas partes, uma responsável pela coleta de direitos de realização e outra pelo direito de gravações, rádio e tv. Cowell faz uma breve descrição das porcentagens pagas aos membros em cada caso e a descrição da manutenção de um fundo para financiamento de novas gravações.

Talvez ele tenha achado o artigo desinteressante, no quesito de publicação, e nunca enviado. Não há nenhuma grande informação musical relevante, exceto a própria existência da instituição cooperativa de compositores.

Box 149. Folder 3. Arnold Schoenberg. Concord and Discord. Which poems to set to Music – Arnold Schoenberg. Consonância e Dissonância. Quais Poemas Musicar.

Três artigos escritos à mão por Cowell. A leitura dos mesmos é bastante difícil, uma vez que a caligrafia dele não é das mais claras. De forma geral, os artigos não apresentam nenhuma informação nova que já não esteja presente em outros artigos publicados de Cowell. O caderno no qual esses artigos estão escritos parece ser apenas de anotações soltas de pensamentos e ideias que Cowell teve em estruturação do seu próprio. Ele discorre sobre o pensamento lógico de Schoenberg e o seu uso de formas clássicas dentro de uma harmonia insólita. Cowell define *concord* como uma estrutura harmônica agradável ao ouvido e “completamente fechada em si mesma” e *discord* como qualquer estrutura e formação que não fosse um *concord*. Para entender isso, Cowell utiliza da série harmônica e da classificação: “É presumido que você saiba que um som de qualquer tipo é causado pela vibração de algo e que, quando as vibrações são irregulares, o efeito produzido é ruído, enquanto, quando as vibrações são regulares, um som musical é o resultado”. Cowell argumenta em favor dos compositores e que qualquer poema pode ser posto em música, mas que certos cuidados deveriam ser tomados. Ele comenta sobre exemplos de quais poemas seriam mais complicados em adaptar, em virtude de suas irregularidades métricas e frases longas, mas os exemplos não estão presentes no caderno. Por fim, ele conclui: “Eu penso não mais do que agora, mas [ajudaria] que os compositores fossem muito cuidadosos em sua seleção de poesia e estudassem sua ciência mais do que eles fazem”.

Box 149. Folder 5. The Brahms Scherzo in E minor – O *Scherzo* em Mi menor de Brahms.

Esta é uma análise descritiva do *Scherzo*. A escrita parece ter sido de forma bastante rápida dada a inclinação e a quantidade de palavras quase ilegíveis ou ilegíveis de fato. Cowell a descreve como uma das peças mais interessantes de Brahms e a responsável por alçar o compositor ao sucesso e que, tanto Liszt quanto Schumann, teriam emitido opiniões similares sobre esta obra de Brahms.

Box 149. Folder 12. The Evolution of 20th Century Music to the Present Day – A Evolução da Música do Século XX até os Dias Atuais.

Breve esboço de Cowell sobre uma ideia de projeto de livro que ele desejava escrever. A ideia contém 15 capítulos/temas:

1. História do temperamento;
2. A substituição do cromático, politonal e tonal e a busca dos quartos de tom;
3. Emancipação da dissonância;
4. Serialismo e outras técnicas cromáticas;
5. Variação contínua e outros estilos polifônicos;
6. Métodos dissonantes de composição e contramelódicos;
7. A ascensão da música extratonal ou não tonal, percussão, fita magnética, eletrônica e ruído;
8. A influência da música oriental;
9. A aparição de novos sistemas de afinação;
10. A tradição europeia, incluindo a obra de Strauss, Debussy, Satie, Scriabin, Bartok, Stravinsky, Boulez, Stockhausen;
11. A posição central de Schoenberg e a recente influência de Webern;
12. A Tradição Americana Experimental, incluindo a obra de Ives, Ruggles, Varèse, Cowell, Harris, Copland, Carter;
13. As direções negativas do academicismo atual;
14. A influência de Cage e a significância contrastante de Partch e Harrison;
15. Como se tornar posteridade.

O livro seria uma proposta de discussão e panorama estético dos movimentos do século XX e se direcionava ao leitor não profissional, a ter uma melhor compreensão do que estaria acontecendo na música. Não há datas, mas nomes como Cage, Stockhausen e a influência de Webern sugerem que se trata do fim da década de 1950 ou início dos anos 60. É importante destacar como Cowell já delineia em modo de oposição do século XX o caminho da tradição europeia pela vanguarda em oposição ao experimentalismo americano.

Box 149. Folder 14. In Favor of Knowing – A Favor de Saber. Agosto, 1949.

Este artigo é uma versão inicial, pré-envio, do artigo **Box 144. Folder 30. The Schillinger Case: Charting the Musical Range**. *Modern Music*: a quarterly review. Vol. XXIII. N. 3. Verão, 1946.

O fato de que existe uma anotação à caneta escrita como agosto de 1949, diferente das outras anotações à lápis, pode ser um erro de tentar estabelecer a data do material feita futuramente ao organizarem o arquivo, ou pelo próprio Cowell ou sua esposa Sidney, em um momento futuro, ao organizarem materiais não publicados e rascunhos. Como se sabe, através de sua biografia, Cowell, em seus últimos anos de vida, frequentemente, se confundia com a data real de determinados eventos.

Box 149. Folder 15. The Enchanted Palace – O Palácio Encantado. 1906.

Basicamente, um conto de fadas que Cowell escreveu, aos 9 anos de idade, sem grande relevância musical. A história é uma mistura de sereias, em que uma princesa atrai um príncipe para a caverna de um gigante que prende os dois. Eles conseguem escapar do palácio/caverna fazendo o gigante dormir e prendendo ele, similar a João e o pé de feijão. Eles vivem em paz. O gigante acorda e fica tão furioso por estar preso que esquece da sua promessa de transformá-los em vento caso eles escapassem. A história possui desenhos e um pouco complicada de se entender devido à caligrafia de Cowell e inúmeras palavras escritas errado, e.g., (*There* = *Thear*) (*attempt* = *atempet*);

Box 149. Folder 17. Interrelation of The Arts – Interrelação das Artes.

Esse é o texto de uma palestra sobre a *American Composers Alliance*, o grupo criado por Copland para que os compositores conseguissem receber quantias pelos direitos autorais de suas obras. Cowell inicia a palestra enumerando as dificuldades para o compositor em receber tais quantias. “Parece-me que uma das principais coisas que as artes têm em comum é a dificuldade que seus praticantes têm em ganhar o suficiente para viver”.

Para Cowell, o ponto que delineia todo o problema é: “Eu penso que, possivelmente, a razão principal pela qual compositores não conseguem sustentar a si mesmos e precisam ser mantidos é que as pessoas são aptas a serem analfabetas em música”. Assim, diferentemente de um pintor, o público nunca teria acesso à leitura da partitura do compositor e sempre receberia um produto de segunda mão, interpretado por outro. A experiência da leitura lhe era impossível. Consequentemente, apenas pessoas que soubessem ler partitura comprariam uma partitura, fazendo com que as vendas fossem numerosamente mais baixas que um livro de literatura, por exemplo. A situação pioraria em casos como peças orquestrais, as quais não seriam lidas por instrumentistas, os quais muitas vezes só conheciam seus próprios instrumentos.

As pessoas de quem podemos esperar um alfabetismo, neste sentido, são os compositores, regentes e musicólogos. Agora, o regente sente que ele está lhe fazendo um grande favor se ele aceita uma partitura que você dê a ele; ele, certamente, não vai comprar uma. E com os custos de ser um compositor, é bem improvável que outros compositores possam comprar cópias também.

Assim, Cowell comenta que gastava, do próprio bolso, cerca de 1100 dólares para publicar uma sinfonia, a qual, se tivesse muito sucesso, venderia no máximo trinta cópias, das quais ele receberia 12 dólares e cerca de 15 a 30 dólares em direitos por apresentação.

“Eu tenho sorte de ter, comparativamente, um grande número de composições impressas, mais de cem, (o que talvez seja um décimo de tudo que eu escrevi)”. A quantidade de peças sugere que esse texto tenha sido escrito no final dos anos 50. De todas essas peças, Cowell relatava receber apenas 300 dólares por ano, relativo a todos os direitos. Cowell ainda relata histórias frequentes, quando a questão se tratava de instituições: “Um regente disse para mim, de verdade: ‘Minha magnificente organização, a Orquestra Sinfônica Tal e tal, irá tocar a sua obra. Isto não é o bastante? Você quer dinheiro também?’”

Assim, Cowell apresenta a necessidade da ACA junto à ASCAP (organização de mesma função para cancionheiros). “Eu mesmo pertencço à ACA, uma organização mais modesta, mas séria, composta inteiramente de compositores daquilo que é conhecido como música ‘respeitável’. (Nossa música não é sempre respeitável, mas nós não contamos isso à organização)”.

Sobre os problemas de leitura de manuscritos de Cowell: “Porque minha caligrafia é praticamente ilegível, eu tenho que ter a partitura copiada, antes que eu possa mostrá-la a um regente para que ele possa lê-la”. O próprio compositor admitia esse problema.

Box 149. Folder 18. Lessons with the Boston Symphony – Lições com a Boston Symphony. Março, 1954.

Esse é um relato dos ensaios e concertos de *Hymn and Fuguing tune*, de Cowell, o qual pôde acompanhar todos e identificar erros, realizar melhorias e evolução do processo de uma peça.

Cowell comenta que, raramente, um compositor, naquela época, conseguia ouvir música orquestral o bastante para se ensinar e aprender o que era necessário. As peças eram tocadas no máximo uma ou duas vezes e

O empolgamento de ouvir sua música vindo à vida tumultua qualquer outra consideração à primeira vista, de forma que ele não começou a escutar criticamente até que ele se veja agradecendo [...] Orquestras são o fenômeno caro que são, elas têm outras coisas a fazer com o seu tempo do que ensinar um compositor, através da tentativa e erro, como fazer os instrumentos soarem o que ele ouve em sua cabeça. Ele tem sorte se ele tiver a oportunidade mais de uma ou duas vezes em uma vida; não é incomum para um homem escrever música

por toda a sua vida sem ouvir uma realização de primeira classe dela para que ele possa checar a sua técnica contra às suas intenções.

O texto segue em um relato detalhado dos ensaios e apresentações. Cowell finaliza com alguns comentários de sua infância e biografia, como a ideia de demonstrar sua mudança e maturidade no momento em relação à checagem de sua técnica contra intenções, a música que ele imaginava em sua cabeça.

Quando eu ouvia falar de alguém com um instrumento que eu não conhecia, eu pegava a minha bicicleta e andava até encontrá-lo. Eu me lembro de assustar um oboísta praticando ao colocar minha cabeça em uma janela aberta fazendo perguntas sobre o seu instrumento. Ele não estava inclinado a parar seu trabalho para um estranho desganhado de nove anos de idade, mas eu fui firme com ele: eu tinha que saber essas coisas, eu disse, porque o oboé era um instrumento lindo e eu iria ser um compositor. Embora eu ainda não tivesse composto alguma música, eu devo tê-lo convencido, pois nos encontramos duas ou três vezes para longas sessões de perguntas e respostas [...]

Seeger, uma das personalidades mais notáveis na música que esse país produziu, foi uma escolha feliz. A maioria dos professores teriam me feito abandonar o meu próprio trabalho criativo em troca de anos de prática teórica e isto seria uma coisa bastante paralisante para eu fazer naquela idade. Em vez disso, nós chegamos a um acordo, no qual eu iria continuar com meu próprio tipo de música, tão inventiva quanto eu gostava, junto ao estudo do que as outras pessoas haviam feito – a sugestão, tendo sido feita muito delicadamente, de que tal estudo pudesse ser bom para as minhas próprias composições [...]

Minha primeira aparição pública, no papel de compositor foi quando, em 1912, eu toquei, entre outras coisas mais convencionais, algumas das peças de “*tone cluster*” que tinham sido escritas para uma peça que precisava de uma música que soasse como o mar.

Box 149. Folder 35. Untitled article about Joseph Szigeti – Artigo sem título sobre Joseph Szigeti.

Szigeti é utilizado como sujeito ideal da relação compositor-intérprete, a qual é a real temática do artigo. Cowell inicia relatando a importância histórica de determinados intérpretes para a mudança e evolução da escrita para determinado instrumento, como Paganini, Ysaye, Clara Schumann etc. Idealmente, compositores também seriam esses intérpretes, como é o caso de Chopin e Liszt.

Idealmente, compositor e intérprete estão combinados na mesma pessoa [...] A especialização, a qual tem largamente separado intérpretes e compositores na cultura ocidental contemporânea, faz com que o desenvolvimento de cada técnica seja mais complexo e leva a uma maior perfeição. Além disso, ela permite que a obra do compositor sobreviva a ele, o que não é pouca coisa. Mas quando intérpretes e compositores vivos ficam muito longes um do outro, ambos perdem. A interpretação de concerto procede à pirotecnia, programas são repletos de peças exibicionistas de pouco valor musical e compositores que tendem a escrever obras de interesse puramente teórico, as quais não ‘soam’ em nenhum instrumento e as quais são, desnecessariamente, ingratas ao intérprete (1-2).

Assim, Cowell cita Joseph Szigeti, um violinista virtuoso, quem teria trabalhando em diversas estreias e na evolução do repertório violinístico de Bartók, Stravinsky, Charles Ives, Prokofiev, Ernest Bloch e Cowell. Em particular Bartók:

Joseph Szigeti é, frequentemente, referido como “o músico dos músicos”, porque ele é apto a iluminar aparentes obscuridades das partituras modernas [...] Então, não é apenas que Szigeti toque melhor por ter sido um amigo de Bartók: Bartók compôs com mais entendimento porque ele conhecia Szigeti. As sonatas para violino de Bartók e seus últimos quartetos de cordas são pontos altos das obras de música de câmara deste século. É duvidoso se elas teriam sido escritas, se não tivesse sido pelo contato do compositor com o Szigeti.

Por fim, Cowell traz um lado humorístico e crítico ao artigo sobre a ausência da relação de intérprete e compositores, contabilizando uma crítica ao *status quo* do mundo musical em relação ao experimentalismo.

Faltando tal troca, espera-se que, em algum belo dia, virtuosos não irão tocar composições nenhuma, em concertos, e compositores irão escrever exclusivamente para instrumentos que, por acaso, não existem. Assim, o Sr. A--- irá anunciar sua Não-Sonata para três Arcanjos, quatro Corpos Celestes e uma Trombeta de Gabriel (uma obra cheia de significado místico), enquanto o Sr. B---, (um realista), compõe uma obra orquestrada para banda de Flautas em Gb, Oboés em A# e Trompas inglesas em D. O violinista mundialmente renomado Sr. X---, libertado finalmente das correntes das ideias de outras pessoas irá, naturalmente, oferecer este programa, no qual, de uma vez por todas, ele pode tocar como quiser.

Programa:

I. Escalas em Sol, 1ª a 5ª posição.

II. Arpejos em A#

III. Harmônicos Naturais e Falsos*

Sem intervalo**

IV. Paradas Duplas

V. Escalas em Pizzicato, Fusas, Metrônomo: Mínima = 216.

VI. Escalas cromáticas em Oitavas***

*Nota do empresário: Este é o Famoso número que o Sr. X--- toca mais rápido do que qualquer pessoa.

**Nota do empresário: Ele nunca precisa de um.

***Nota do empresário: Sr. X--- sempre conclui seus programas com este número, pois ele pode tocar mais alto do que alguma vez já foi tocado antes.

(4-5).

[Talvez, de certa forma, isto se reflita no abandono do intérprete pela eletroacústica, em um momento, e pela aparição da improvisação livre por outro?]

Box 149. Folder 38. Program Note for Schubert Phantasie, Op. 159 – Nota de Programa para a *Phantasie*, Op. 159, de Schubert.

Nota de programa de concerto encomendada a Cowell. Ele elogia a peça como um marco no virtuosismo e uma inovação na forma através das sete mudanças de tempo. No geral, é uma nota de programa comum sem muita relevância para o nosso trabalho.

Box 149. Folder 39. Bela Bartók and music of the Hungarian people – Béla Bartók e a música do povo Húngaro.

Cowell abre o artigo apresentando Bartók como uma das quatro grandes figuras da música no século XX, ao lado de Ives, Schoenberg e Stravinsky. Há apenas uma página datilografada no arquivo seguido da descrição musical de quatro gravações de música húngara. O conteúdo dessa pasta aponta que este é uma prévia do artigo **Box 144. Folder 20. Bartók and his Violin Concerto**.

Box 150. Folder 1. The Orchestra and its instruments – A Orquestra e seus instrumentos.

Essa é a nota introdutória de uma gravação didática acerca dos sons dos instrumentos de orquestra e suas possíveis combinações, com comentários e exemplos.

Se você fosse ouvi-los sem comentários, você talvez não os reconhecesse. Se você ler sobre eles ou ouvir um comentário não ilustrado, você pode não saber como eles soariam – e onde você encontrará uma orquestra com a qual experimentar? A gravação é a resposta. Aqui, pode-se ouvir pedaços isolados da música contemporânea real, indo desde alguns poucos instrumentos solo, no começo, até pequenas e maiores combinações em caracteres e maneiras diferentes (1).

Box 150. Folder 6. Notes on Recordings of miscellaneous Indonesian Music – Anotações sobre Gravações de diversas Músicas da Indonésia.

Nomes de gravações apenas. A letra definitivamente não é a de Cowell. Na primeira página podemos encontrar os nomes Florence x Phil Walker.

É provável que este arquivo estivesse no meio dos documentos de Cowell, mas não se trata de algo escrito por ele. Talvez algum diretor ou auxiliares do estúdio de gravação que lhe deram uma lista de algumas gravações e os respectivos títulos de cada faixa.

Box 150. Folder 11. Concert Review of the Barrère Ensemble – Resenha de Concerto da *Barrère Ensemble*.

São quatro páginas escritas à mão com caneta tinteiro e uma ponta relativamente grossa, o que tornou a letra de Cowell ainda mais ilegível.

O grupo é descrito por Cowell como único. Trata-se de uma orquestra de instrumentos de madeira (2 clarinetes, 2 oboés, 2 trompas, 2 fagotes e 1 flauta), cujos instrumentistas teriam habilidades para serem solistas individualmente. Eles tocaram no *Assembly Hall*, o Octeto em Eb, de Beethoven, descrito por Cowell como “ainda melhor do que eu esperava” (1).

Cowell relata ter se acostumado com a formação, apesar do estranhamento inicial, e descreveu um som de maravilhosa beleza. “Nada foi decepcionante, exceto as trompas” (2). Segundo ele, as habilidades dos trompistas não eram tão altas quanto às dos outros instrumentistas e a diferença timbrística em relação ao grupo era notável. As outras peças foram uma *Pastorale*, de Pierre [?] e um Scherzo, de Deslaudres [?]. Cowell relata que o Sr. Barrère foi forçado a fazer essa escolha “por falta de composições escritas àquela combinação por compositores melhores” (3). Em seguida, um *Divertimento*, de Mozart, que Cowell relata como um alívio no repertório, mas que Mozart teria escrito coisas melhores. Seguindo, Barrère teria tocado duas peças solos na flauta, *Air*, de Aubert [Schubert?] e Gigue, de M. Le Claire. “Sr. Barrère nos deu um bis após os seus solos. Eu não sei o que era, nem desejo saber” (3). Em seguida, um Andante, de Kuhlau, e Ronde, de Lutins (?) e de Kriens (?), finalizando com a *Petite Symphonie*, de Gounod.

“Como um todo, o concerto foi de longe o melhor desta temporada e o grupo fez jus à sua reputação de suavidade, textura delicada e interpretação artística” (4). O artigo é bastante opinativo sem nenhuma revisão crítica real, provavelmente o motivo de não ter sido publicado.

Box 150. Folder 13. Book Review: Complete Stories of the Great Operas, by Milton Cross

– Resenha de Livro: Histórias Completas das Grandes Óperas, por Milton Cross.

Garden City: Doubleday & Company, 1948. XII, 627p.

Trata-se de uma curta resenha acerca de um livro escrito por um radialista acerca do enredo de óperas famosas. Cowell elogia a escrita detalhada do livro, embora ele não concorde com a paixão cega e ausência crítica do autor e a vasta quantidade de elogios como “grandioso” para quase todas as árias. Uma descrição do livro seria: “Cada um dos 72 enredos de ópera é recontado em detalhes, oferecendo as ramificações da trama em detalhes suficientes para fazer com que cada incidente do palco seja inteligível e que se coloque as árias principais em suas configurações apropriadas”.

Box 150. Folder 17. Miscellaneous notes 1 – Anotações Diversas 1.

A primeira página se trata da ementa do curso *Introduction to Musicology*, de Charles Seeger, na *University of California*. Ao fundo, anotações soltas sem muita conexão sobre a natureza da consonância e da dissonância, efeitos psicológicos etc., mais perguntas a descobrir do que definições dadas.

Seguem uma série de comentários escritos à mão, praticamente ilegíveis, sobre como ritmos, dinâmicas, entre outros aspectos, devem ser utilizados, o que nos leva a crer que sejam anotações guias para a composição de peças, anotações avulsas de pensamentos para artigos ou coisas do gênero. Há também comentários acerca de gravações, análises de peças. Também, uma página solta acerca de críticas ao redor do mundo sobre Cowell. Todas positivas, datando de 1923 a 1925. Elas nos servem para mostrar que, ao menos em parte, as críticas a Cowell não eram todas negativas. No entanto, a maioria carece de comentários técnicos ou significativos, contabilizando apenas elogios bem-elaborados. Exemplo:

“*The London Times*, 23 de dezembro, 1923. Não há nenhuma razão que nós podemos pensar do porquê a teoria do Sr. Cowell não deva adquirir um espaço no *Grove dictionary of music* e uma posição honrada na plataforma de concerto”.

Box 150. Folder 18. Miscellaneous Notes 2 – Anotações Diversas 2.

Anotações ilegíveis e rabiscadas. Seguidas do manuscrito de uma peça intitulada *Chapter III*. Como os *clusters* dessa peça não utilizam a notação desenvolvida por Cowell e tem todas as notas escritas de forma tradicional, é provável que seja uma peça do começo de sua carreira, apesar de não haver uma peça com esse título no catálogo de Lichtenwanger.

Box 150. Folder 19-20. Miscellaneous Notes 3, 4 – Anotações Diversas 3, 4.

Mais folhas de anotações à lápis completamente ilegíveis. Rabiscos, borrados, apagados.

Box 150. Folder 21. Miscellaneous Notes 5 – Anotações Diversas 5.

Há uma página razoavelmente legível com o título:

“Assuntos para artigos: Por que os cantores não conseguem pensar. Declínio da posição da Música. Confissões de um ??? experiências na Russ [Rússia?]. A aplicação de ?? a outras formas de artes. O problema de apresentar as artes aos não artísticos [*unartistic*]”.

Há também outra com títulos de peças:

“Homogêneos ?? Histriônico ?? Incidentes”.

O resto é ilegível e apagado parcialmente, por ser à lápis.

Box 150. Folder 22. Miscellaneous Notes 6 – Anotações Diversas 6.

Várias formas de combinações entre as notas dó, mi e sol em partitura. (acordes, linear, permutativo, contrapontístico etc).

Várias páginas de anotações fracionárias. Talvez um rascunho de pensamento para o *New Musical Resources*.

Box 150. Folder 23. Miscellaneous Notes 7 – Anotações Diversas 7.

Rascunhos à mão de comentários acerca de gravações. Talvez da série *Music of the World's peoples*, pois há nomes de países no topo dos comentários.

Box 150. Folder 24. Miscellaneous - Diversos.

“*Resume of Exposition of Monophony*: (um sistema de música, instrumentos e notação tendo 37 sons para a oitava) e de sua música (criada da melodia e ritmo intrínsecos das palavras faladas)”.

É basicamente um resumo técnico da teoria *Exposition of Monophony*, de Harry Partch. Como há o nome e o endereço de Harry Partch, no topo da página, é provável que seja uma carta de Harry Partch a Henry Cowell, explicando sua teoria, e não um texto de Cowell.

Em seguida, há algumas folhas com anotações das frequências de notas e relação das mesmas com a série harmônica.

Há também a cópia de um artigo de Alexei Ogolovets, “*The Extension of the Existing Tonal System*”, o qual também aparenta ter sido enviado pelo compositor a Cowell.

Box 150. Folder 25. Miscellaneous notes 8 – Anotações Diversas 8.

Entre algumas anotações à lápis ilegíveis ou apagadas, podemos encontrar uma anotação de nomenclaturas de Cowell. Tais nomenclaturas são curiosas e autoexplicativas da não efetividade e do abandono delas e aparentam ser apenas uma abstração teórica sem finalidades práticas. É provável que a versão revisada destes termos seja aquela apresentada em: **Box 142. Folder 16. New Terms for New Music..**

União de sons diferentes = Acorde

Sucessão de sons diferentes = Melodia

Relação entre diferentes melodias simultâneas = Contraponto

Acordes de diferentes acordes = Policorde

Contraponto de diferentes acordes = Contracorde

Acorde de diferentes policordes = Megapolicorde
 Contraponto de diferentes policordes = Contrapolicorde
 Acorde de seções de contraponto como unidades = Policontraponto
 Contraponto de seções de contraponto como unidades = Megacontraponto
 Acordes de seções de contracordes como unidades = Megacontracorde
 Acorde de seções de Megacontraponto como unidades = Polimegacontraponto
 Contraponto de seções de megacontraponto como unidades = Megistocontraponto.

Há ainda a primeira página do texto: *Henry Cowell a Musical autobiography*, a versão utilizada no programa de rádio homônimo. Em seguida, temos uma folha solta da quinta página de um texto sobre formas híbridas e da conexão entre músicas de outros povos que, provavelmente, é apenas o rascunho da quinta página do artigo **Box 144. Folder 33. Music around the world.**, já que apresenta o mesmo conteúdo.

Box. 150. Folder 26. Miscellaneous Notes 9 – Anotações Diversas 9.

Uma cópia do livro: *Acoustique Musicale*, de M.M. Barkechli. Paris: *Éditions du centre national de la recherche scientifique*, 1909. Há anotações à lápis ilegíveis nas bordas do livro.

Box 150. Folder 27. List of published articles – Lista de artigos publicados.

Ao início temos uma lista de artigos publicados pela revista *Modern Music*, de 1924 até 1930. Apenas dois escritos por Cowell.

Segue com uma própria organização de Cowell sobre seus artigos.

Sua tabela apresenta 12 artigos de Música em geral; 4 resenhas; 15 artigos de periódicos; 10 denominados Música no exterior.

Entretanto, essa lista diz respeito apenas do seu primeiro artigo, em 1921, até 1931.

Cowell também tinha uma lista de livros publicados por outros autores nos quais o seu nome era citado, desde dicionários de música a resenhas, artigos e livros acadêmicos.

Há também uma lista de todos os jornais ou revistas que apresentaram alguma resenha sobre seus concertos ou obras ao redor do mundo. No entanto, a lista apenas nomeia os jornais e não diz qual a edição e data em que tal resenha aparece.

Nesta pasta há também uma carta de Sidney Cowell para John Cage. Sidney está enviando uma lista de artigos de Cowell e sobre Cowell para um suposto arquivo que John estaria organizando sobre Cowell. A carta data de 21 de julho de 1959.

Box 150. Folder 28. Miscellaneous citations of articles – Citações de artigos diversos.

Seis páginas ilegíveis de um bloco de notas com nome de revistas, datas e números de páginas, aparentemente.

Box 164. Folder 17. Autobiographie Eines Komponisten – Autobiografia de Um Compositor.

Trata-se de uma versão em alemão do texto utilizado no programa de rádio *Henry Cowell, a Musical autobiography*.

Box 164. Folder 23. Music in Films: a symposium of composers – Música em Filmes: um simpósio de compositores.

Este é literalmente o mesmo texto do artigo publicado na revista *Films* e já apresentado em **Box 144. Folder 3. Music in Films, a composers' symposium**.

I.v. Livros

New York: Cambridge University Press, 1996. New Musical Resources. Publicado pela primeira vez em 1930.

Cowell vinha trabalhando neste livro desde seus primeiros contatos com Charles Seeger, de 1914 até 1919. Apesar de ter construído boa parte dos esboços no período, o livro foi lançado apenas em 1930, após o apoio de Samuel Seward na revisão do inglês – uma vez que Cowell ainda possuía um inglês por vezes incoeso, incongruente e repleto de erros de escrita, na época, devido à sua ausência de formação escolar tradicional. Talvez por isto, a maior parte do conteúdo apresentado em *New Musical Resources* pode ser encontrado, de uma forma ou de outra, em seus artigos publicados durante a década de 1920 e início dos anos 1930 – Com exceção da parte referente à eufometria rítmica, a qual aparece apenas nos esboços de Cowell de seu projeto para um livro sobre o Ritmo, o qual foi escrito posteriormente à publicação de *New Musical Resources*. Qualquer que seja a ordem de leitura, partindo inicialmente dos artigos e indo para o livro ou do livro para os artigos, qualquer leitor atento irá identificar a semelhança e muitas vezes a cópia exata de trechos entre um e outros, o que, conforme vimos, era um hábito comum de Cowell e traço de sua atividade propagandística baseada na repetição e popularização de argumentos e propostas estéticas.

A primeira parte do livro disposta a tratar dos novos recursos musicais sob o parâmetro da altura *Tone Combinations* se divide em quatro subpartes *The Influence of Overtones in Music*; *Polyharmony*; *Tone-Quality*; e *Dissonant Counterpoint*. As duas primeiras subpartes, as mais extensas, se apresentam da mesma

forma que os três primeiros artigos publicados de Cowell pela revista Freeman. É provável que o texto dos artigos publicados pela *Freeman* sejam uma versão intermediária dessas duas primeiras subpartes, algum ponto entre o rascunho original de 1919 e a versão publicada em livro em 1930. Um argumento que reforça isso é justamente as subpartes 3 e 4 serem consideravelmente menores, possuindo um caráter de algo acrescentado *a posteriori* como forma de complementação. Desta forma, a subparte 1 e 2 não difere em caráter do conteúdo apresentado e já analisado aqui em **Box 142. Folder 1. Harmonic Development in Music.** *The Freeman* Vol. 3, Nº 55, 56, 57., 13 de março a 13 de abril de 1921, desempenhando a mesma função. A adição notável que temos é a inclusão dos *Sliding tones*, presente em inúmeros artigos de Cowell ao destacar o uso da técnica por povos extraeuropeus.

Tais sons são muito frequentemente usados na música primitiva e, comumente, na música Oriental, em nossa música, eles são mais raros e um uso bem frequente tem sido considerado com um mau gosto. Eles têm sido, majoritariamente, considerados como uma questão de interpretação em vez de composição, uma vez que não há método claramente definido para os notar [...] *Sliding Tones* não parecem ter uma conexão específica com sobretons [da série harmônica] e são mencionados aqui apenas para indicar a possibilidade de sistemas musicais derivados de outra origem que não a da série harmônica (COWELL: 2000:19-20).

A subparte 3, embora Cowell apenas realize uma breve especulação e não apresente uma solução prática, consiste em uma chamada para uma maior atenção ao parâmetro do timbre, uma vez que ele é parte consequencial das relações de série harmônica da altura fixa.

Se os timbres [tone-qualities] fossem agrupados em ordem e uma notação fosse desenvolvida para eles, ela seria uma assistência equivalente a ambos, compositores e intérpretes. Em quase toda a música antiga, a ênfase foi colocada sobre a melodia e o contraponto; quase todo timbre serve para enfatizar estes elementos, se bem balanceado. Desde os tempos antigos, todavia, mais e mais música tem sido escrita na qual certas qualidades particulares são essenciais; música cuja qualidade seria quase que completamente perdida caso o timbre errado fosse dado em sua produção. Desta forma, o timbre se torna um dos elementos da composição autônoma e deixa de ser apenas uma questão de interpretação. Uma vez que não há notação para o timbre, uma tradição cresceu em torno de como o som deve ser tocado em Chopin, Debussy e outros; mas a tradição é uma coisa vaga e sujeita a alterações sutis. Chopin e Debussy poderiam ser melhor interpretados se eles fossem capazes de escrever as nuances exatas de valores sonoros que eles desejavam em suas obras. O progresso no campo dos timbres novos ou graduados na composição tem sido impedido, majoritariamente, pela ausência de uma notação (COWELL, 2000:34-35).

A subparte 4 compreende o que Cowell chama de contraponto dissonante. Ele narra a evolução do contraponto sob o mesmo argumento da evolução da harmonia, através da adição sucessiva de recursos intervalares, de forma que o contraponto livre estaria para o contraponto estrito assim como o contraponto estrito estaria para o contraponto anterior. Cowell justifica a interrupção do progresso contrapontístico após Bach como a realização de que o próximo passo envolveria a perda da consonância

como base. Portanto, a proposta de Cowell gira em torno de uma simples subversão das regras contrapontísticas, tomar como dissonância o que se considerava tradicionalmente como consonância e como consonância o que tradicionalmente se considerava como dissonância.

Entretanto, vamos ir direto à questão do que resultaria se nós, francamente, mudássemos o centro da gravidade musical da consonância, na ponta da qual ela tem sido preparada a tempos, para uma aparente dissonância, na ponta da qual ela repousa agora. A diferença poderá não ser, algo maior do que a prática de Bach, uma questão de proporções numéricas entre efeitos de consonância e dissonância, mas sim uma base essencial dissonante, a consonância sentindo ter de confiar na dissonância para resolução. De fato, uma examinação revelaria que todas as regras de Bach pareceriam terem sido revertidas, não com o resultado da substituição do caos, mas com a substituição de uma nova ordem. O primeiro e último acordes seriam agora não consonantes, mas dissonantes (COWELL, 2000:38-39).

Assim, terças, sextas, quartas, quintas dariam seu lugar para segundas, trítomos e sétimas, sendo a oitava praticamente removida da equação e assim por diante. Não obstante, Cowell não enxergava isso como uma atitude radical, mas apenas como uma replicação do processo evolutivo da harmonia. “Eles não estão se provando radicais que desejam abandonar tudo o que previamente foi considerado música, mas estão seguindo o mesmo princípio empregado nos primeiros dias do contraponto” (COWELL, 2000:40). Cowell menciona o método dodecafônico de Schoenberg e Webern, descrito de forma superficial, em desenvolvimento; o método de Ruggles que se comportava de maneira similar: “Ele acredita que se uma mesma nota é repetida em uma melodia antes que suficiente notas tenham intervido para remover a impressão do som original, existe um senso de tautologia, porque a melodia deveria ter procedido a uma nota fresca uma vez que já esteja na consciência do ouvinte” (COWELL, 2000:41-42). Ele finaliza afirmando não ter como prever o êxito de nenhuma das técnicas apresentadas.

A segunda parte do livro aborda diretamente a questão do ritmo em seis aspectos, cada um em uma subparte: tempo [duração]; métrica; dinâmica; forma; combinações de tempo e métrica; andamento; e escalas de ritmo. Diferentemente do primeiro capítulo, no qual Cowell apenas apresenta algumas tendências harmônicas em curso e expõe aquelas às quais ele identifica como o futuro mais provável de progresso da música, ele realmente desenvolve uma nova teoria focada no aspecto rítmico da música através da aplicação dos mesmos princípios físicos da altura ao ritmo.

A primeira proposta de Cowell parte da criação de um novo método de notação rítmica ancorado na remoção das quáleras e na criação de figuras rítmicas correspondentes a divisões rítmicas ímpares a fim de possibilitar um uso mais amplo de polirritmias.

Mas se desejarmos introduzir em uma composição um compasso inteiro de duração normal dividido em três notas de igual duração, não há maneira de se fazer, exceto pelo recurso desajeitado de escrever o símbolo 3 sob três mínimas completando o compasso [...] Se o uso de tais notas fosse uma ocorrência rara, esse método estaria justificado; entretanto, uma vez que estas notas e outras possuindo discrepância similar de duração são comumente utilizadas,

não deveria ser encontrado um método de notação independente para elas? (COWELL, 2000:49-50).

O argumento de Cowell acerca da incoerência da notação por quádruplas, assim como sua nova proposta de notação, tem um fundamento particular da língua inglesa na qual a semibreve se chama, em tradução literal, nota inteira seguida pela mínima, como meia nota, e pela semínima, como quarto de nota, e assim por diante. Desta forma, não faria muito sentido chamarmos três meias notas em tercina de “meias notas”, uma vez que elas não mais representariam a metade, cabendo a criação de figuras específicas que representassem um terço de nota, um quinto de nota, um sétimo de nota etc. Aliado a isto, Cowell propõe uma equivalência dos processos harmônicos aos processos rítmicos através da concepção física de que um pulso rítmico repetido, ao alcançar uma constância de 16 batidas por segundo, seria compreendido como uma frequência em Dó 16 Hz. Uma vez essa sequência tenha sido estabelecida, o resultado das mesmas proporções intervalares aplicadas à altura poderia ser convertido em combinações rítmicas, e.g., uma polirritmia entre 3 e 2 seria o equivalente a uma quinta justa e, ainda mais complexo, uma relação rítmica entre 6, 5 e 4 seria o equivalente a um acorde de Dó maior³, abrindo às portas a toda uma nova relação de harmonia rítmica de igual complexidade ainda completamente inexplorada. Este processo irá, frequentemente, ser chamado de Eufometria, devido ao *Euphometric Quartet* de Cowell, embora ele não mencione este nome em *New Musical Resources*.

É claro, entretanto, que conforme as relações harmônicas ficassem mais complexas, mais complexas seriam as polirritmias. Portanto, podemos ver o mesmo argumento de Cowell apresentado em artigo do ano anterior (**Box 147. Folder 13. Music expands in New Way** – A Música se expande de uma Nova Maneira. *Unknown*. 8 de setembro, 1929), acerca da possibilidade de se tocarem polirritmias a partir da incorporação do estudo diário das mesmas. Ainda assim,

Alguns dos ritmos desenvolvidos através da presente investigação acústica não podem ser tocados por nenhum intérprete vivo; mas estes complexos rítmicos altamente cativantes poderiam ser facilmente cortados em rolo de pianola. Isto daria uma razão real para se escrever música especialmente para a pianola, uma vez que a escrita atualmente não parece ter, pois quase toda ela poderia ser tocada por dois bons pianistas ao teclado (COWELL 2000:64-65).

Esta declaração está por trás de toda a obra de peças impossíveis de Conlon Nancarrow, quem levou a teoria rítmica de Cowell ao extremo das possibilidades e muito a frente do humanamente possível de ser tocado graças à pianola, uma vez que computadores ainda não eram uma possibilidade na época. Cowell apresenta também seu novo sistema de notação rítmica com a adição de figuras de notas representativas de quase todas divisões possíveis da semibreve.

³ Compreendendo a unidade rítmica 4 como Dó, uma vez que seu múltiplo seria 16 hz. Para a obtenção das notas seguintes, bastaria seguir o mesmo processo de multiplicação por 4: 5x4 = Mi = 20Hz; 6x4 = Sol 24Hz etc.

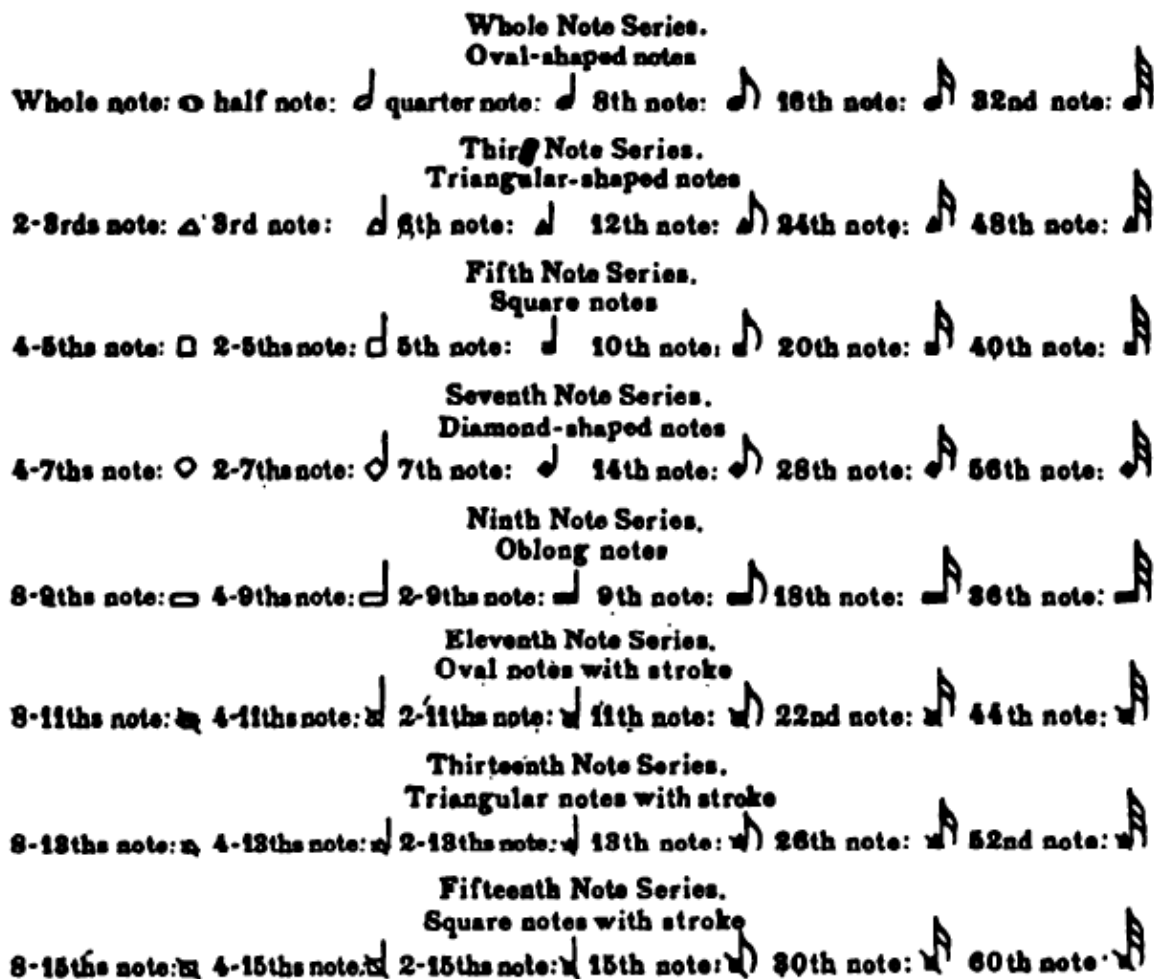


Figura 23 - Tabela de Figuras Rítmicas (COWELL, 2000:58).

Cowell estende a aplicação desse sistema também à métrica, adicionando a possibilidade de compassos de diferentes divisões (e.g., $\frac{2}{3}$ ou $\frac{3}{5}$). Também, aplicando a mesma correspondência intervalar à métrica, de forma que um compasso $\frac{4}{4}$ seria o equivalente à oitava de dois compassos em $\frac{2}{4}$, a quinta justa seria dois compassos em $\frac{6}{4}$ ou quatro compassos em $\frac{3}{4}$ sobre seis compassos em $\frac{2}{4}$, a terça maior seria dois compassos em $\frac{10}{4}$ ou quatro compassos em $\frac{5}{4}$ sobre cinco compassos em $\frac{4}{4}$ e assim por diante criando acordes, neste exemplo, após o decorrer de trinta tempos, teríamos a estrutura métrica do acorde de Dó Maior, sobrepondo quinze compassos de $\frac{2}{4}$, dez compassos de $\frac{3}{4}$ e 6 compassos de $\frac{5}{4}$. Da mesma forma que Cowell advoga por ritmos mais complexos, ele defende o uso extensivo de novas subdivisões métricas, sua troca sucessiva, análoga à melodia, e a sobreposição de diferentes métricas, análoga ao contraponto ou seu uso das métricas como acordes, análogo à harmonia.

A maneira mais simples de usar ritmos métricos, em uma analogia à altura musical, é realizar uma troca contínua das unidades métricas em compassos sucessivos. Se as mudanças são feitas, como comumente foram na obra de Stravinsky, em todas as partes ao mesmo tempo, o resultado é análogo a uma simples melodia em altura. Para algumas pessoas, mesmo uma

mudança tão sutil como esta parece arritmica e abstrusa. Isto pode se dar a uma falta de consideração de como extremamente primária a velha concepção de métrica é, na qual é esperado que a mesma métrica continue imutável por toda uma composição. Se, no lugar de uma melodia, a mesma nota fosse ser repetida por toda uma obra, seria considerado absurdo; entretanto, essa repetição infindável é exatamente o que se é esperado da métrica, na qual centenas das mesmas unidades métricas, como compassos de $\frac{3}{4}$, etc., seguem um ao outro sem mudança [...] É possível realizar mudança métrica em uma parte enquanto uma outra está sendo feita em outra parte, as duas métricas tendo um certo grau de independência; como: xxx|xx sobre xx|xxx. Aqui, nós temos o germe de duas melodias independentes correndo paralelamente uma à outra, entretanto, sem acidente; em uma palavra, contraponto. (COWELL, 2000:69).

Cowell também inclui o parâmetro da dinâmica sob o ritmo, uma vez que elas seriam derivações dos acentos já tratados em métrica, embora eles cobrissem apenas três níveis de dinâmica: acento forte, médio e fraco. Logo, ele advoga por uma maior atenção ao parâmetro da dinâmica. Sua analogia é simples: da mesma forma que o andamento pode ser medido por um metrônomo, a dinâmica também pode ser medida por decibéis, logo, a ausência de uma notação específica, indicações absolutas e uma maior gama de diferenciações da dinâmica que excedessem as tradicionais insuficientes é inadmissível. Apesar de não oferecer uma teoria clara ou desenvolver um meio de notação para a dinâmica, assim como faz com os outros aspectos do ritmo, Cowell apresenta sua proposta e explica que os mesmos princípios de equivalência à altura para a produção de intervalos de dinâmica se aplicariam (e.g., uma dinâmica de 60db sobreposta a uma dinâmica de 40db seria o equivalente a uma quinta justa em termos de dinâmica).

Apesar de sua importância, não existe uma notação adequada para dinâmicas e as distinções finas são deixadas ao intérprete, embora tais distinções possam muito bem ser consideradas uma parte essencial da composição [...] Com frequência, o intérprete tem um conhecimento mais amplo das dinâmicas, ou *feeling* para elas, do que o compositor, uma vez que as dinâmicas têm sido muito pouco consideradas pelos compositores como um elemento essencial da composição, quicá pela inadequação de sua notação. Nós somos hábeis a notar apenas algumas nuances: *ppp*, *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*, *fff*, e estas são apenas relativas; quem pode dizer exatamente quão suave o *p* é ou, exatamente, qual o volume de um *fff*?

A Ciência pode medir o volume de um som por um número de meios bem conhecidos. Uma vez que temos um instrumento familiar para mensurar uma coisa tão delicada como a taxa de velocidade – nomeadamente, um metrônomo –, pareceria que nós também deveríamos ter um um instrumento simples para a mensuração do estresse. Logo, nós poderíamos criar escalas de graus de estresse, cada nota sucessiva a qual representaria a adição de uma nuance a mais ou a menos de estresse, uma distinção muito fina sendo aceita como unidade. Então, a notação incluiria uma indicação de quantas unidades de estresse deveriam ser aplicadas a qualquer som específico. Isto pode ser feito com uma pauta adicional, se desejado [...] Seguindo tal sistema de proporções relacionadas, as nuances de dinâmica podem ser formuladas em um sistema de escala bem ordenado e se tornar um elemento da composição musical mais definido (COWELL, 2000:82-83).

Da mesma forma que Cowell ataca a simplicidade estática dos outros subparâmetros do ritmo, ele aponta a insuficiente exploração das estruturas formais condicionadas a agrupamentos pares e

paralelos em estruturas regulares e previsíveis como a forma sonata. Cowell advoga pela exploração de formas irregulares e novos padrões simétricos da forma e toma a oportunidade para criticar novamente o privilégio dado à altura pela tradição, mas sem oferecer uma teoria clara do que deve ser aplicado à forma.

Seria interessante investigar possibilidades de seções irregulares. Vários compositores clássicos escreveram seções irregulares ocasionais, geralmente, com tal habilidade que o ouvinte comum não percebe o ritmo incomum que foi empregado. Muito da composição contemporânea contém seções irregulares ou um número ímpar de compassos em uma seção, mas não é costumeiro sustentar um certo esquema de forma através de uma composição [...] Como um todo, entretanto, a música contemporânea tem tido um menor desenvolvimento em forma do que tem em harmonia ou melodia e menos do que em outras formas de ritmo. Portanto, a criação de novas formas definidas é um campo fértil (COWELL 2000:84-85).

Cowell também aborda combinações de métrica e suas novas figuras de notas, fornecendo alguns exemplos, para criar mecanismos combinados e mais variados para as relações intervalares eufométricas (e.g., dois compassos de 2_4 , sobre três compassos de 2_6 , gerando uma relação de quinta justa, 6:4, 3:2). Por fim, Cowell discorre acerca do andamento. Ele inicia abordando a estaticidade presente no uso do andamento pela tradição:

Na prática musical corrente, o andamento de uma determinada peça é o mesmo para todas as partes que estão sendo tocadas simultaneamente e é provável que ele continue o mesmo, se não por toda a peça, ao menos por uma passagem de uma extensão considerável. Se o andamento é trocado dentro de uma peça, não há nenhum sistema determinando a razão entre os andamentos consecutivos. Geralmente, a velocidade relativa entre as duas porções não é nem mesmo designada com exatidão, mas meramente indicada por rubricas gerais, rápido, lento; ou *allegro*, *adagio*. Em todos os casos citados até agora, as mudanças começam abruptamente no ponto indicado. Algumas vezes, entretanto, a rubrica “*accelerando*” indica que a velocidade deve ser aumentada gradualmente ou “*ritardando*” indica que ela deve ser diminuída gradualmente; em todo caso, a proporção dessa mudança é deixada ao gosto do intérprete (COWELL, 2000:90-91).

Cowell propõe o uso do andamento de diversas formas: como melodia, seguindo a vibração em Hz, dentro do sistema temperado ou natural, das notas, com a possibilidade de criação de escalas; o uso simultâneo de diferentes tipos de andamentos para gerar intervalos (e.g., 48 bpm sobre 96 bpm = Sol – Sol, 8ªJ, 48 bpm sobre 72 bpm = Sol – Ré, 5ªJ) ou acordes (e.g., 64 bpm sobre 80 bpm sobre 96 bpm = Dó – Mi – Sol). Seguindo o comentário sobre a falta de rigor nas transições de andamento, podemos ver o gatilho para o desenvolvimento da modulação métrica de Carter e, de forma consequencial, a modulação micrométrica de Kampela como forma de suavizar as transições de andamento dos *accelerandi* e *ritardandi*, assim como aborda as possibilidades de *glissandi* de andamento, os quais se relacionam tanto com a micrométrica de Kampela quanto ao uso de fases em Steve Reich.

Este uso de mudanças de andamento consecutivas não é, obviamente, uma coisa nova; é a proporção matemática entre os andamentos que ainda não foi sistematizada. Pode ser observado, na prática corrente, que quando as relações sucessivas entre os andamentos não seguem uma proporção simples, mas são acidentais e arbitrárias, o resultado é sentido de forma ritmicamente bruta [...] Neste ponto, será bom examinar o uso que pode ser feito de velocidades aceleradas e diminuídas. Considerado em termos de altura, andamentos acelerados ou diminuídos, é claro, representariam um glissando [*sliding tone*] indo para cima ou para baixo na escala. No manejo prático de tal mudança de andamento, dois fatores têm de ser considerados: as duas proporções de andamento, ao fim e ao começo, têm de ser escolhidas cuidadosamente para harmonizar com a escala de andamento sendo usada; e o tempo destinado para que essa mudança ocorra deve ser precisamente indicado (COWELL, 2000:92;94).

Cowell finaliza disponibilizando algumas tabelas ilustrativas de suas escalas de ritmos, equivalência de intervalos e figuras de notas, intervalos e métricas e intervalos e andamento. Uma menção deve ser feita à sugestão da aplicação de mínimo múltiplo comum em métricas a partir do exemplo de uma 2ªM: o que usualmente seria exposto através de 14 compassos de $^{15}_4$ sobre 15 compassos de $^{14}_4$, poderia ser reduzido para quatorze compassos de $^2_4$ sobre 15 compassos de $^{2\frac{1}{7}}_{49-225}$ i.e., dois tempos de uma figura de nota referente a 49 vezes a 225ª parte de uma nota inteira seguido por uma nota referente a 7 vezes a 225ª parte de uma nota inteira. Isso implicaria na extrapolação para figuras de notas ainda mais distantes do que aquelas apresentadas em sua tabela de figura de notas. A relevância desse procedimento, que Cowell usa como sobrepujação teórica, se dá na obra de Nancarrow, a qual estende ainda mais esses procedimentos chegando a utilizar números irracionais, como o pi e raízes inexatas, seguindo exatamente a sugestão apontada por Cowell para solucionar essas complexidades: “A complexidade quase intransponível deste procedimento é, agora, suficientemente evidente. Entretanto, seria interessante ouvir tais ritmos cortados em um rolo de pianola” (COWELL, 2000:104).

A terceira parte aborda brevemente a construção de acordes a partir de novos intervalos e foca sua maior parte no uso e notação dos *tone clusters*. Cowell divide a formação de acordes em três sistemas:

1. A utilização de intervalos de quintas e suas inversões, quartas e trítonos, a qual já vinha sendo explorada por Schoenberg e Rudhyar;
2. O sistema tradicional, baseado no empilhamento de terças;
3. A utilização de segundas, maiores e menores, e suas respectivas inversões, às quais Cowell dará o nome de *tone clusters* (aglomerados sonoros). “Portanto, *tone-clusters* são acordes construídos por segundas maiores e menores, os quais, por sua vez, podem ser derivados e terem, portanto, uma fundação sólida” (COWELL, 2000:117).

Cowell segue com uma descrição formativa de seus *clusters* utilizando a estrutura triádica para exemplificar 4 tipos de formação básica dos *clusters* e a maneira de notações dos *clusters* em suas variadas formas. Ele também apresenta uma distinção constante em vários de seus artigos acerca do uso dos *clusters*

como unidades melódicas: “Ao considerar os *tone clusters*, é útil distinguir entre aqueles cujos sons exteriores formam um intervalo consonante e aqueles cujos intervalos exteriores formam uma dissonância” (COWELL, 2000:122-123). Assim, é possível o uso de simultâneas camadas de clusters como acordes ou como contraponto, embora o processo tivesse certos limites ao piano, seu uso poderia ser amplo pela orquestra. Cowell segue com uma série de exemplos de *clusters* que acabam por delinear possibilidades práticas de uso e principalmente de notação dos mesmos, embora ele não se estenda muito no problema.

Existem infinitas mais maneiras de usar *clusters*, mas o desenvolvimento dos detalhes não pode ser tratado aqui, não mais do que os detalhes do tratamento das novas sugestões rítmicas. Qualquer compositor suficientemente interessado, provavelmente, desejará desenvolver tais detalhes por si mesmo e é esperado que, colocando adiante o presente esboço, diferentes músicos tomem interesse em trabalhar os inúmeros detalhes dos vários temas. A maneira detalhada com que cada material pode ser manejado é, dificilmente, uma questão a ser decidida de antemão e forçada sobre os compositores; cada um tem o direito e o desejo de administrar seus próprios materiais de tal modo que eles se tornem os melhores veículos para a sua própria expressão musical (COWELL, 2000:137-138).

O final demonstra a clara postura experimental de Cowell ao defender a não existência de uma escola cowelliana ou de forçar um método composicional, como era o caso dos discípulos da segunda escola vienense. De fato, o livro serviu como gatilho para inúmeras práticas composicionais que apareceram durante o século XX, experimentais e de vanguarda. O único contra da postura didática experimental de Cowell talvez seja o fato de que a maioria dessas formulações, à parte dos *clusters*, raramente sejam atribuídas a ele. Ao contrário de uma tradição que buscava a expansão mantendo o privilégio da altura por meio do dodecafonismo ou pela manutenção neoclássica, Cowell propôs uma maior atenção a todos os outros parâmetros musicais, em especial o ritmo. De certa forma, a teoria de Cowell antecede em muito a proposta em um *Modes de valeurs et d'intensités* de Messiaen e se assemelha quase a um serialismo integral *avant la lettre*, entretanto, em seu momento e contexto, sua postura é totalmente contrária aos parâmetros vigentes da prática musical americana e europeia durante a década de 1920, quando o livro fora escrito, e, assim como o Dada, não pressupõe escola ou diretrizes mandatórias senão um convite a uma abertura da moldura musical europeia para novas explorações musicais exteriores à tradição, questionando não apenas a prática vigente, mas até mesmo a própria escrita musical, inspiração esta que serviu de grande influência aos experimentalistas americanos.

San Francisco: Stanford University Press, 1933. American Composers on American Music: a symposium edited by Henry Cowell.

Este livro é definitivamente um marco para música americana, como um todo, e, especialmente, para a música experimental. A ideia de Cowell de que compositores americanos pudessem finalmente falar sobre suas próprias obras e que compositores experimentais tivessem voz sobre suas estéticas ante ao descaso das grandes instituições e à incapacidade musical dos críticos em relação à música moderna foi um grande empreendimento na criação de um círculo de resistência estética para a música americana. O que antes ocorria nas sombras pôde se mostrar ao público e, principalmente, a jovens compositores que pudessem reconhecer uma possibilidade em seu trabalho e identificar a possibilidade de uma estética livre das amarras da tradição europeia.

A razão pela qual o conhecimento acerca da composição americana é confuso é porque ele vem exclusivamente de críticos profissionais, os quais não são compositores. Eles não entendem o mínimo do que está acontecendo em termos de técnica e sentimento, mas distribuem impressões pessoais vagas que tem pouca relação com a realidade e que se diferem amplamente com cada crítica individual. Isto independe bastante de serem favoráveis ou depreciatórias (COWELL, 1933:v).

Apesar de Cowell assumir que as escolhas consistiram em compositores que tivessem a capacidade literária necessária para a escrita e que representassem as variadas posições modernas da música, mesmo as conservadoras, ele admite que houve um privilégio maior aqueles que possuíam uma visão nativo-americana da música, o que, em sua visão, significava uma postura experimental independente da tradição europeia.

Os compositores que foram incluídos precisaram ser pessoas que podiam escrever inteligivelmente [...] Isto levou a convidar vários compositores progressistas e “modernos” a dar declarações, uma vez que eles possuem amiúde um panorama novo e fresco. Não seria de interesse, para um compositor, em tal trabalho, dar uma exposição de harmonia e contraponto de livro didático, a qual não apenas já é conhecida e seca, mas a qual não tem relação com a direção que está sendo tomada agora pela música americana [...] Consideração especial foi dada a compositores que estão desenvolvendo tipos nativos de música, uma vez que eles têm mais a ver com a América do que aqueles que seguem mais intimamente os estilos europeus (COWELL, 1933:vi-vii).

Alguns dos artigos utilizados no livro são republicações de artigos que já haviam aparecido em revistas da época, em especial, quatro dos artigos de Cowell, uma vez que ele tem uma quantidade maior de artigos no livro, em virtude do fato de que não haviam tantos compositores disponíveis para a publicação no momento. Também é importante que os compositores escolhidos por Cowell são todos de tendências experimentais ou jovens que ele acreditava poder trilhar nesse caminho. Os artigos seguem todos o mesmo modelo: uma breve descrição bibliográfica seguida de comentários gerais acerca do compositor tratado e uma protoanálise descritiva de algumas de suas peças. Na segunda parte, na qual

aparecem artigos de caráter estético, o formato é ensaísta. De toda a forma, os artigos são bastante curtos, alguns mal cobrindo uma página do livro.

O artigo de abertura do livro, por Cowell, faz uma categorização dos tipos de compositores que poderiam ser encontrados na América. Apesar de argumentar que não se trata de uma divisão qualitativa, é notável que Cowell abre com o grupo mais experimental seguindo em direção aos grupos mais conservadores. O primeiro grupo é de “americanos que desenvolveram materiais nativos ou são especialmente interessados em expressar alguma fase do espírito americano em suas obras” (COWELL, 1933:3). A este grupo pertenceriam Charles Ives, Carl Ruggles, Charles Seeger, Roy Harris, Henry Brant, Ruth Crawford, Henry Cowell, Colin McPhee, Carlos Chávez, Alejandro Caturla e Amadeo Roldán. A inclusão desses últimos traz à luz a ideia de que eram entendidos como americanos não apenas os estadunidenses, mas de uma forma, todos os compositores da América, apesar de que, na prática, isto acabava se aplicando apenas aos poucos países com os quais os EUA mantinham uma relação direta, como o México e Cuba, e em compositores que realizaram o processo de imigração ou viveram por um período nos EUA. Isto explica parte da noção do estadunidense ver o adjetivo americano justificado como algo que englobasse toda a América, ao menos em seu início, e não obstante ao fato de que nunca fora de forma total ou igualitária.

O segundo grupo seria representado pelos compositores experimentais estrangeiros “que adotaram a América como sua casa e que desenvolveram tendências nativas em suas obras” (COWELL, 1933:4). A este grupo pertenceriam Leo Ornstein, Edgar Varèse, Dane Rudhyar, Carlos Salzedo, Nicolas Slonimsky e Joseph Schillinger. O terceiro grupo seria representado por compositores modernos de vanguarda: “Americanos que são, em muitos aspectos, originais, mas que são influenciados pela música moderna teutônica” (COWELL, 1933:5). A este grupo pertenceriam Adolph Weiss, aluno de Schoenberg, Wallingford Riegger, John J. Becker, Gerald Strang e Richard Donovan. O quarto grupo seria composto de “americanos que são amiúde originais, mas que seguem ou um modernismo francês ou tendências ‘neoclássicas’” (COWELL, 1933:5). A este grupo pertenceriam Roger Sessions, George Antheil, Marc Blitzstein, Henry Eichheim, Marion Bauer e Virgil Thompson. Cowell faz um parêntese especial para o caso de Antheil, à época, com já visto em artigos, mais um propagandista que um compositor, na visão de Cowell, o qual o retrata como uma espécie falso moderno que se aproveitava de sensacionalismos para nutrir sua aparência radical. “A reputação foi obtida porque o talento real de Antheil é descobrir bem rapidamente qual é a última moda e imitá-la imediatamente, exagerando, se possível” (COWELL, 1933:7). O quinto grupo seria de “americanos que não fazem nenhuma tentativa em desenvolver ideias e materiais originais, mas que pegam aquelas que eles já encontram na América e as adaptam ao estilo europeu” (COWELL, 1933:8). A este grupo pertenceriam Aaron Copland, George Gershwin, John Alden Carpenter, Werner Janssen, Bernard Rogers, Frederick Jacobi, Frederick Converse, Ernest Bloch e Louis Gruenberg. O sexto grupo seria de “americanos que trabalham ao longo de linhas mais ou menos conservadoras e não fazem nenhuma tentativa de escrever qualquer coisa partindo de tipos gerais de

música europeia” (COWELL, 1933:9). Entre eles estariam Howard Hanson, Arthur Shepherd, Arnold Bennett, Arthur Farwell, Theodore Chandler, John Beach, Edward B. Hill, Wesley LaViolette, Randell Thompson, Emerson Whithorne, Walter Piston, Leo Sowerby e Deems Taylor. “Existem muitas diferenças entre eles e vários pontos de interesse em suas músicas, mas, uma vez que eles não possuem quaisquer qualidades que os distingam como especialmente americanos em suas obras, tratá-los aqui está fora de lugar” (COWELL, 1933:9). O sétimo grupo seria de “americanos nascidos no estrangeiro que continuam a compor à maneira europeia” (COWELL, 1933:9). Neste grupo estariam Charles M. Loeffler, Vladimir Dukelsky, Lazare Saminsky, Nicolai Berezowsky, Joseph Achron, Isador Freed, Bernard Waganaar e Tadeuz Jareci. O oitavo grupo seria composto de “compositores jovens que dão a promessa de desenvolver originalidade e se tornarem americanos independentes”. Entre eles, uma vez que eles representariam uma promessa experimental, Cowell pontua novamente Henry Brant e estende a lista para Vivian Fine, Lahn Adohmyan, Jerome Moross, Bernard Hermann, J. Lehman Engel, William Russell, Evelyn Berckman, Israel Citkowitz e Irwin Heilner. Sem criar mais grupos, Cowell pontua alguns compositores que estariam pesquisando quartos de tom, como Juan Carrillo e Hans Barth, apesar de declarar que “nenhum desses homens pode ser considerado um compositor. Sua música é feita para ilustrar um sistema e serve ao seu propósito. Além de ilustração, ela não tem nenhuma importância” (COWELL, 1933:11). Ainda, Cowell menciona dois casos individuais de difícil categorização, William Grant Still e T. Carl Whitmer.

A despeito de declarar que sua intenção não é criticar compositores europeus e advogar contra um nacionalismo pelo nacionalismo, Cowell defende o fim da imitação e a libertação da tradição europeia através de uma necessária consciência nacional para que a América pudesse alcançar uma posição significativa no panorama da música de concerto internacional. O que pode parecer, em um primeiro momento, contraditório, na verdade, é a noção particular de Cowell, a qual foge da noção tradicional aplicada na maioria dos países, como o Brasil, e que é descrita no quinto grupo e também em seus textos acerca da estética de Bartók, uma adaptação de meios folclóricos e nacionais ao estilo europeu. Para Cowell, o nacionalismo americano só poderia ser traduzido através de uma total independência estética da tradição europeia, o que se conecta diretamente à formação do experimentalismo e seu papel como mecanismo de implementação da América como força musical no panorama ocidental da música de concerto.

Não é particularmente o meu desejo criticar adversamente compositores que sigam os padrões europeus [...] Entretanto, o fato surpreendente é que nós também produzimos algumas adições genuinamente nativas à música. A maioria dos nossos compositores ainda não começaram a utilizar essas adições nem adicionar mais a elas; alguns dos mais independentes, entretanto, as utilizam ou inventam tais adições. Em todo o caso, é de interesse clarificar o problema se certa música é americana em essência ou apenas através do título ou pelo acaso da nacionalidade do compositor [...] Nacionalismo na música não tem propósito como um objetivo em si mesmo. A música felizmente transcende fronteiras políticas e raciais e é boa ou má a despeito da nação

na qual ela foi composta. Entretanto, a independência é mais forte que a imitação. Nas mãos de grandes homens, a independência pode resultar em produtos de valor permanente. Não se pode esperar que a imitação produza tais conquistas significantes.

Até agora, a composição americana esteve debaixo das saias da tradição europeia. Para conseguir uma independência musical, mais consciência nacional é uma necessidade presente aos compositores americanos. O resultado de tal despertar deve ser a criação de obras capazes de serem outorgadas uma estatura internacional. Quando isto tiver sido realizado, o nacionalismo auto-consciente não será mais necessário (COWELL, 1933:12-13).

O segundo artigo, apesar de não escrito por Cowell, assim como alguns outros que mencionaremos aqui, apresenta um manifesto curto em favor à linguagem experimental da música e merece ser mencionado. Uma vez que os compositores contribuintes foram escolhidos por Cowell, é natural que tais manifestações apareçam na maior parte do livro e funcionem ao argumento geral de uma promoção da estética experimental. Charles Seeger, em seu artigo sobre Carl Ruggles, ao adentrar as necessidades musicais de Ruggles que transpõem a situação contemporânea dos instrumentos disponíveis inicia seu manifesto e defende que a América não teria a repreensão do peso da tradição europeia em suas costas:

Na Europa, as mesmas necessidades são sentidas. Mas se um homem não aprende rapidamente a esquecê-las e se confinar ao uso dos meios disponíveis, ele não é “resolvido”, não é minucioso (*grundlich*) e a repreensão é comumente o suficiente para pô-lo em seu lugar. Na América, por outro lado, alguém consegue se virar sem que a repreensão seja muito sentida. O que é convencional é talvez mais geralmente feito aqui do que na Europa; mas a oportunidade de contemplar o não convencional em toda a panóplia de suas possibilidades latentes é atualmente mais real, mais presente, na América, mesmo mais prática. A Europa é tal escravo de seu passado musical que é quase impossível para ela imaginar a tirania que ela mesmo sofre influência. Algo novo em música? Quinze anos se passaram sem ao menos um esforço pueril de algo novo. E agora, ouvimos que é moderno ser convencional! Para ser exato, algum novo manejo em relação à altura foi descoberto e trabalhado, como no esquema dodecafônico de Schoenberg. Mas em dinâmica, timbre, andamento, acento e ritmo, em geral, como em melodia, contraponto e mesmo em harmonia, para não mencionar forma, a música europeia se manteve consistentemente guerra, se não pré-guerra, e mostra cada sinal de continuar desta forma. Neoclassicismo? Melhor dizer pseudorromanticismo ou neorrocó [...] Podem existir homens na Europa que tenham se encontrado no mesmo dilema. Apenas espera-se que eles se abrissem. Teriam seus mais dóceis contemporâneos meramente os sufocado em uma cortina de fumaça de oportunismo?

Na América, existem apenas alguns compositores de qualquer tipo, entretanto, mesmo com esta competição mínima, com as possibilidades à plena vista e com o dinheiro aqui para pagar pela realização das possibilidades, ainda, a convencionalidade tacaña da vida profissional, assim como o mecenato, recusa mesmo um centavo para a construção do novo, enquanto milhões de dólares vão para a reconstrução do velho [...]

É claro que a música deve continuar na Europa por muito tempo ao longo das linhas do costume, com suaves experimentos na tradição herdada de seus antepassados. Mas, na América, não há praticamente nenhuma tradição porque não houveram antepassados, que fossem musicais – eles estavam todos lá fora cortando árvores e matando índios. Então, por agora, quando a arte da música está tentando compensar por três séculos de tempo perdido, é

uma vergonha dupla que não apenas a Europa deva sofrer as desagradáveis consequências de suas ações, mas também a América pelas mesmas ações. Agora é o momento exato quando uma partida audaz para salvar séculos de desenvolvimento lento poderia ser feita. Nós precisamos de uma completa gama para cada timbre orquestral conhecido e para vários outros ainda desconhecidos, mas certamente ali. Nós precisamos ao menos começar o desenvolvimento de um sistema tonal usando intervalos menores que o semitom. Nós precisamos de uma minuciosa familiaridade com as músicas das grandes civilizações orientais e essas músicas que estão morrendo rapidamente devem ser gravadas logo ou elas esvanecerão e serão lamentadas por nossos descendentes mais iluminados assim como nós lamentamos a perda da biblioteca de Alexandria. Nós precisamos de uma notação precisa para substituir o simbolismo grosseiro em uso vigente. Nós precisamos de uma revisão dos materiais e métodos de nossa educação musical de forma que a música jovem não será pervertida e confundida como ela atualmente é pela sua instrução bem intencionada, custosa, mas completamente inepta – sempre olhando para trás, nunca para frente. E, sobretudo, nós precisamos de uma revisão de toda a atitude para com a música – esta atitude que *diz* coisas boas sobre o papel da música na sociedade, mas, na verdade, a *coloca* no uso mais básico já tido na história do homem. A tragédia da música americana é que ela tem a oportunidade, por um curto período de tempo antes que a imitação dos deuses europeus descenda sobre nós e nos corrija em um tráfego de dez milhas por hora – um neorromanticismo mofado. Nós podemos chegar aos sessenta – nós temos cérebros, o dinheiro e a oportunidade. Mas a junção de todos eles não está acontecendo (SEEGER apud COWELL, 1933:20-22).

Seeger também aponta Cowell como um dos nomes que ajudava a impedir esse retrocesso. Ele também estabelece um pressuposto experimental a Ruggles, mencionando como dono de uma “obra sem reminiscência de outro homem, escola ou estilo” (SEEGER apud COWELL, 1933:30).

O artigo sobre Edgar Varèse, escrito por Cowell, é apenas a reprodução do artigo **Box 142. Folder 15. The Music of Edgar Varèse** – A Música de Edgar Varèse. *Modern Music: A Quarterly Review*. Vol. V. N. 2. Pgs. (9-18). Janeiro-Fevereiro, 1928. Vale apenas lembrar o estabelecimento de Varèse como futurista, experimental, e seu foco em timbre, dinâmica e ritmo acima da harmonia.

O sexto artigo é escrito por Nicolas Slonimsky acerca de Henry Cowell. Na abertura podemos ver Slonimsky descrever claramente o fato de que Cowell advogava pela causa musical americana e não em benefício próprio: “É raro encontrar um cruzado em uma grande causa cujo intelecto é tão forte quanto seu machado de batalha. Nem todos os cruzados estão mais interessados em sua causa do que em si mesmos. Poucos são criadores de trabalho original em uma área da arte. Henry Cowell é o tipo excepcional que possui todas essas qualidades” (SLONIMSKY apud COWELL, 1933:57). Sobre a *New Music* de Cowell, Slonimsky declara ser uma revista especializada em compositores americanos do tipo não conformista.

O artigo seguinte de Cowell sobre Roy Harris é uma reprodução do artigo **Box 143. Folder 14. Roy Harris, an American Composer** – Roy Harris, um Compositor Americano. *The Sackbut*. Vol. XII. N. 3. Pgs. (133-135). Abril, 1932. Cowell destaca o desenvolvimento de Harris fora da harmonia e como sendo um criador, não um imitador, além de não ser um neoclássico. O artigo 10, escrito por Cowell, sobre John J. Becker, menciona Becker ao lado dos jovens compositores que ele sempre citava, nesse

período, em anuários e artigos como jovens promessas, Vivian Fine, Henry Brant e Ruth Crawford. Ele descreve Becker como alguém ainda construindo seu próprio estilo musical, mas com a promessa de seguir em linhas não convencionais. “Através da experimentação no período de anos, ele tem, pouco a pouco, substituído o senso comum com materiais e filosofias mais interessantes. Sua música nunca segue as linhas convencionais, sejam elas novas ou velhas. Talvez, por esta razão, sua obra seja, com frequência, muito subestimada” (COWELL, 1933:83). Apesar de ser um breve artigo de três páginas, Cowell destaca a importância de Becker para a popularização da música moderna no Centro-Oeste americano, Chicago, onde ele residia.

O artigo XI, de Howard Hanson, menciona a atuação do grupo de Rochester da Eastman School e seu festival, sobre o qual Cowell já havia tratado em alguns de seus artigos. Hanson destaca o aspecto e a importância para o desenvolvimento experimental através dos objetivos do festival:

Eles [concertos] têm sido o meio de possibilitar a jovens compositores, de maturidade técnica, ouvirem a primeira apresentação de suas obras sem a necessidade de submetê-las através dos canais “comerciais” regulares [...] Nos concertos americanos, não é necessário que o compositor tenha uma reputação de bilheteria. Nós estamos, na verdade, mais interessados em descobrir um novo talento que valha à pena do que em rerepresentar obras de artistas estabelecidos (HANSON apud COWELL, 1933:85).

O artigo XII, escrito por Cowell, trata do compositor Henry Brant. Como visto em outros artigos, dentre o grupo de compositores jovens, tratados por Cowell no início da década de 1930, Henry Brant é sempre colocado como o de maior destaque de promessa, apesar de não poder declarar muito sobre suas obras em fase inicial de desenvolvimento. No curto artigo, Cowell cita, entre outros aspectos, seu uso de uma indeterminação instrumental, ao escrever peças sem designar instrumentos, e sua ausência de influência exterior. “Mas as suas composições, quase todas, contêm ideias frescas que não vêm de influências exteriores” (COWELL, 1933:96).

O artigo XIV acerca de Carlos Salzedo, escrito por Cowell, contém menos de uma página. Cowell apenas destaca, assim como em artigos anteriores, sua experimentação com técnicas estendidas ainda nunca exploradas do instrumento de expertise do compositor, a harpa. “Através do experimento, ele descobriu mais de uma centena de tipos precisos e diferenciados de timbre possíveis de se obter na harpa, os quais eram, previamente, totalmente não descobertos ou eram usados ao acaso de forma bastante casual por outros intérpretes” (COWELL, 1933:101).

Em artigo sobre Carlos Chávez, por Aaron Copland, cabe mencionar a descrição de Copland de Chávez:

Chávez, é claro, tem suas limitações – limitações de âmbito, possivelmente de forma e de melodia. Não obstante, ele é um dos poucos músicos americanos dos quais nós podemos dizer que é mais do que um reflexo da Europa [...] De Chávez pode-se ser já dito que sua obra se

apresenta como um dos primeiros sinais autênticos de um novo mundo com sua própria nova música” (COPLAND apud COWELL, 1933:106).

Importante ressaltar que Chávez, apesar de mexicano, é enquadrado dentro do estatuto de americano, que, ao menos em teoria e para alguns, significava toda a América. O artigo XVI, sobre Slonimsky, escrito por Cowell é bem curto e foca em comentários acerca dos *Studies in Black and White*. Entretanto, Cowell destaca a relevância de Slonimsky para a música americana através da regência de obras de americanos originais, indicando um status experimental dos mesmos. “Fora de sua composição, Slonimsky realizou um grande serviço à música americana como um todo através da produção e regência de mais obras de americanos originais do que qualquer outro regente em seus concertos com a Orquestra de Câmara de Boston e para a Associação Panamericana de Compositores pela América e Europa” (COWELL, 1933:109). Em artigo de Charles Seeger, sobre Ruth Crawford, Seeger destaca também a posição contrária ao jazz. Assim como manifestado por Cowell em outros artigos, podemos ver que a oposição ao jazz, nessa primeira metade do século XX, não se tratava de um racismo ao gênero, mas em uma disputa territorial ao posto de música americana.

A maioria do público e dos melômanos são preguiçosos. Eles não vão mexer um centímetro para buscar algo que é bom para eles. Eles precisam ser, literalmente, nocauteados na cabeça, espancados até darem atenção. É aqui que os escritores de jazz roubaram uma caminhada sobre seus colegas mais sérios. É um erro para os sérios imitar as coisas produzidas pelos brincalhões, mas eles devem emular mais a *atitude* em relação ao público, a *habilidade na maneira de apresentação* e a *destreza* em coletar grandes recompensas, mostrada pelos vastos *playboys* super-valorizados (SEEGER apud COWELL, 1933:117-118).

O artigo XVIII, sobre Charles Seeger, escrito por Cowell é uma reprodução de **Box 143. Folder 13. Charles Louis Seeger Jr** – Charles Louis Seeger Jr. *The fortnightly*. Vol.1 N. 10. Pgs. (5-7).15 de janeiro, 1932. Cabe destacar que Cowell o considera como um dos importantes nomes para a história do desenvolvimento de uma música nativa na América, tomando um segundo lugar, após Ives, nesta precedência. O artigo XX, sobre Charles Ives, escrito por Cowell, é uma reprodução de **Box 143. Folder 18. American composers: IX Charles Ives** – Compositores Americanos: IX Charles Ives. *Modern Music: A Quarterly Review*. Vol. X. N. 1. Pgs (24-33). Novembro-dezembro, 1932. Apesar deste estar incompleto nos arquivos, aqui ele aparece em sua completude. Não obstante, os textos sobre Ives, de certa forma, relatam quase sempre os mesmos argumentos por se tratarem de uma propaganda continua e não em uma série de artigos e estudos científicos acerca da figura de Ives. Cabe pontuar que Cowell destaca Ives como o grande Pai da música americana de concerto nativa: “Charles E. Ives é o pai da música-arte nativa americana e, ao mesmo tempo, ele está na vanguarda dos compositores mais voltados ao futuro e experimentais de hoje” (COWELL, 1933:128). Cowell segue com as anedotas por trás das composições de Ives e destaca sua estética inadequada ao sistema musical europeu. “Era impossível para

ele se confinar, se limitar aos sistemas de escala, harmonia e ritmo conhecidos trazidos da Europa” (COWELL, 1933:131). Ele destaca sua atitude ante à interpretação e os primórdios da prática de indeterminação experimental. “Ele não acredita em colocar no papel um padrão absolutamente rígido para que os intérpretes sigam, mas ele acredita que o intérprete é importante e adiciona seu fogo criativo ao compositor na rendição da obra, belezas novas e inesperadas nascerão e o conceito da obra crescerá e florescerá” (COWELL, 1933:133). Cowell aponta para o fato de que Ives não assistia a concertos, também dito na biografia, e que o mesmo teria não apenas uma obra livre de influências, mas de precedência estética aos inovadores europeus.

Todos os exemplos que serão mostrados aqui são originais com Ives, não influenciados por outros compositores. Ives não ia a praticamente nenhum concerto, de qualquer tipo, na época em que ele estava desenvolvendo seus materiais e estilo e, certamente, nenhum nos quais os foram mostrados os usos “modernos”; também deve ser verdadeiramente dito que Ives, em algumas de suas obras, veio antes de seus contemporâneos europeus mais famosos, Schoenberg e Stravinsky, no uso de materiais em que eles são creditados como sendo os primeiros a usar. Não que eles tenham sido influenciados por ele, é claro. Eles não tinham ouvido falar dele mais do que ele deles (COWELL, 1933:137).

Finalizado a parte de compositores sobre compositores, o primeiro artigo XXI, de Roy Harris, trata sobre o problema da música americana, relacionado, em grande parte, à presença sobrepujada de músicos e regentes europeus na América que impediam um maior interesse pela música americana inovadora e incompatível com a agenda curta das grandes orquestras e o interesse público pelo novo e desconhecido. Harris, assim como Seeger, apresenta um quase manifesto à música experimental, associada a uma distinção nacional, após descrever as características gerais do povo americano.

Estes são humores nos quais os compositores nativos americanos nascem e se cercam e desses humores vem valorização única da beleza, um diferente sentimento pelo ritmo, melodia e forma. É precisamente esse sentimento espontâneo nativo por valores musicais distintivamente diferentes que fazem o problema do compositor sério americano tão especialmente difícil. Seus humores não são humores requeitados do século dezoito e dezenove da sociedade europeia, nem seu material musical são fórmulas rearranjadas e repintadas dos padrões clássicos com os quais nossos públicos, professores e críticos e nossos regentes e intérpretes importados foram treinados para pensar como a única música possível. Para ser mais específico: Nossos impulsos rítmicos são fundamentalmente diferentes dos impulsos rítmicos dos europeus; e desse senso único de ritmo são gerados valores melódicos e formais diferentes. Nosso senso de ritmo é menos simétrico que o senso de ritmo europeu. Músicos europeus são treinados para pensar no ritmo em seu máximo denominador comum, enquanto nós nascemos com uma sensibilidade para unidades menores. Este é o porquê dos garotos do jazz, acorrentados à uma rotina comercial não imaginativa, a qual serve apenas a ritmos de dança simétricos cristalizados, estão extrapolando em variações rítmicas sobrepostas, as quais não foram escritas na música. Este balanço assimétrico das frases rítmicas está em nosso sangue; não é o sangue europeu (HARRIS, 1933:150-151).

Também cabe pontuar a dificuldade enfrentada pelos compositores experimentais frente a essa predominância de músicos e regentes europeus aos maiores cargos da música americana – problema que é tratado extensivamente também por Cowell em diversos artigos como, por exemplo, *Batons are scepters*.

Mas regentes não gostam do conteúdo emocional de nossa música séria característica; e, acima de tudo, eles ressentem as dificuldades técnicas de suas formas e padrões rítmicos. É necessária uma nova abordagem receptiva na qual nem o regente nem a orquestra possam confiar em sua experiência. É necessário um trabalho consciente; deve-se ser sentido e os regentes e homens de orquestra europeus raramente têm o tempo, a paciência ou o desejo para estudar nossa música meticulosamente o bastante para senti-la. Eles podem tocar toda a literatura dos mestres de memória; por que eles iriam suar sobre um jovem americano novato? Deixe que ele consiga uma reputação primeiro! Consequentemente, obras características americanas são colocadas de lado, se possível, e se bastante pressão é colocada para forçar suas produções, bem amiúde lhes são dadas o que profissionalmente se conhece por interpretações “arranhadas”. Os públicos americanos foram treinados para apreciar música mecanicamente perfeita de apresentações de Tchaikowsky, Brahms, César Franck, Wagner, Rimsky-Korsakoff e europeus contemporâneos e eles sabem que Bach e Beethoven são bons a despeito das interpretações; quando eles ouvem uma obra americana tocada parcamente, eles concluem que a obra não era boa (HARRIS apud COWELL, 1933:160).

O artigo XXII, escrito por Carlos Chávez, sobre a música do México, relata, assim como os estadunidenses, uma necessidade de ir contra a dominação cultural europeia.

Os músicos do México devem conhecer nossa tradição, pois até tal dia, como eles fazem, nossos compositores não irão escrever música mexicana e eles irão continuar a dizer que nós temos que seguir a tradição europeia e que a tradição mexicana não existe. Músicos profissionais continuarão seus cursos de nove anos de composição, ensinando nossa juventude as regras dos conservatórios franceses e alemães. Eles continuarão a nos fazer acreditar que música é Bach ou Beethoven. Eles continuarão a destruir nossa juventude em sua força nativa, aniquilando toda expressão das qualidades peculiares naturais dessa raça e desse país (CHÁVEZ apud COWELL, 1933:168).

O artigo XXIII, escrito por Alejandro Caturla, sobre o desenvolvimento da música cubana, relata a mesma necessidade de excluir as imitações do estilo europeu.

Se eles imitarem a música de outros povos ou estilos já conhecidos, eles não estão expressando a si mesmos nem estão cumprindo seu propósito de entregar uma mensagem interna para o mundo exterior através da música [...] Entretanto, a fim de chegar a uma música genuinamente cubana, é necessário trabalhar com o folclore vivo. Isto deve ser polido até que as crudezas e influências exteriores desapareçam; disciplinas teóricas sãs devem ser aplicadas e a música deve ser condensada em formas musicais que serão especialmente inventadas para serem adequadas, o mesmo que foi feito no caso de diferentes países europeus [...] Nada pode estar mais longe da linha do progresso musical cubano do que se seus compositores impelirem em uma imitação das tendências europeias correntes. Novas formas, sejam conservadoras ou anarquistas, devem

ser encontradas de forma a despejar ideias diferentes que floresçam da música nativa (CATURLA apud COWELL, 1933:173-174).

O artigo XXIV, escrito por Amadeo Roldán, trata da posição artística do compositor americano. Novamente, podemos ver como, mesmo sendo um compositor cubano, Roldán se identifica como americano no sentido amplo. Ele também advoga por uma arte musical separada da tradição europeia em todos os termos, estéticos e técnicos, sem utilizar a música nativa como mero pretexto exótico.

Sendo eu mesmo um compositor americano [cubano], meu objetivo é, é claro, primeiro de tudo, alcançar uma produção meticulosamente americana em sua substância, completamente à parte da arte europeia; uma arte que possamos chamar de nossa, continental, digna de ser universalmente aceita não por conta de suas qualidades exóticas (nossa música, até agora, tem sido aceita na Europa principalmente sobre a base de seu sabor estrangeiro, que trouxe algo interessante, algo estranhamente novo, sendo recebida com um sorriso hospitaleiro com o qual pessoas mais velhas encaram uma desobediência infantil sem dar a ela qualquer importância real); produzir uma música capaz de ser aceita por sua significância real, seu valor intrínseco, por seu significado como uma contribuição do Novo Mundo para a arte universal.

Uma nova arte – ou seja, novas formas, ou melhor, uma arte americana expressa por meios americanos, sensibilidade, forma, maneiras – tudo novo e tudo americano, tendo suas raízes profundas em uma emoção artística sincera. Moderna, sim; mas não com uma modernidade “à outrance”, não uma expressão musical “*pour épater le Bourgeois*”, mas sinceramente sentida e precisamente traduzindo as emoções do compositor (ROLDAN apud COWELL, 1933:175).

É interessante observar como Roldán descreve que a música moderna americana não deve seguir os princípios característicos da vanguarda europeia de chocar a burguesia e com excessos, caracterizando ainda mais o caráter não apenas americano, mas experimental dessa nova arte buscada. Roldán continua o argumento fortificando-o.

Sobre a base de uma preparação minuciosa e sensata referida aos nossos esforços deve tender a uma constante atenção ao movimento contemporâneo no mundo artístico, do ponto de vista técnico e estético e com o objetivo final de evitar em nossa arte americana qualquer tentativa de europeização [...] Como músicos americanos, nós estamos em posse de uma base melódica e rítmica tão rica e variada quanto a original dos países europeus. Criemos uma arte continental e por meio do desenvolvimento de nossos próprios instrumentos americanos, apresentemos ao mundo artístico uma arte que seja genuinamente americana (ROLDAN apud COWELL, 1933:177).

No mais, vale mencionar o artigo de Dane Rudhyar sobre a influência da música oriental na música americana e a necessidade de se olhar para outros sistemas musicais. “Eu sinto que qualquer coisa que quebre a idolatria estreita dos músicos em relação aos conceitos musicais europeus é valiosa [...] A música oriental pode nos ensinar isso (RUDHYAR apud COWELL, 1933:185). Cowell não apenas destaca o experimentalismo através de seus artigos, mas dá voz a outros compositores que partilhavam do mesmo objetivo estético.

New York: Oxford University Press, 1969. Charles Ives and His Music. Publicado pela primeira vez em 1955.

Assim como em alguns artigos de Cowell, a biografia de Ives é assinada em conjunto à sua esposa Sidney. Entretanto, neste caso, apesar do óbvio diálogo entre os autores e a provável revisão final de Sidney, uma vez que o estilo de escrita e virtuosismo da língua inglesa é claramente distinto do de Henry, a primeira parte do livro, relativa à biografia, é escrita por Sidney e a segunda parte, relativa à música, é escrita por Cowell. De certa forma, o maior empenho deste livro reside nas mãos de Sidney, não apenas pela qualidade e extensa parte biográfica escrita, mas pelo fato de que a parte musical, desenvolvida por Henry, deixa em muito a desejar, contando apenas com breves generalidades estilísticas e análises descritivas superficiais de três peças de Ives.

Assim como todos os artigos nos quais o nome de Ives é mencionado, esta é mais uma obra em que o nome do compositor é alçado à posição de pai da música genuína americana sob as vias do experimentalismo por Cowell, mais ativamente nesta obra por Sidney Cowell. Aliado à narrativa da filosofia transcendentalista americana, a qual guiava não só a unificação de uma mentalidade nacional dos Estados Unidos, e à qual Ives era um forte adepto, Sidney o coloca nessa posição descrevendo sua trajetória e resultados de vida como um profundo experimental, com aspectos similares ao Dada, e um alienado por opção à influência cultural europeia. Ives é descrito como o embrião inicial da música americana e como um marco negligenciado de inovações musicais assumidas, *a posteriori*, pela vanguarda sob um diferente signo e proposta estética.

Ninguém hoje escreve como Charles Ives porque ninguém vive no mesmo mundo musical e filosófico em que ele viveu. Ele não ensinou pupilos, ele não fundou nenhuma ‘escola’. Ao mesmo tempo, ninguém hoje parece ser capaz de pensar em algum tipo de comportamento musical que não possa ser encontrado, às vezes de forma embrionária, às vezes de forma completa, na música de Ives. Sua vida criativa madura cobriu pouco mais do que vinte anos, entretanto, seus manuscritos contém todo um novo mundo de música, profeticamente, sugerindo ou desenvolvendo aspectos da música cuja ‘descoberta’ faria com que outros homens fossem famosos nos anos vindouros (COWELL & COWELL, 1969:3).

Há um retorno ao argumento de Cowell no artigo: **Box 144. Folder 20. Bartok and his Violin Concerto** – Bartók e seu Concerto para Violino. *Tempo*. N. 8. Pgs. (4-6). Setembro, 1944., no qual Cowell menciona Ives como um dos quatro grandes compositores de seu tempo, ao lado de Schoenberg, Bartók e Stravinsky, cada um sob uma estética característica de seu tempo – ao nosso ver, experimental, vanguarda, universal e neoclássico. A diferença clara de Ives estaria em sua música que possuía “raízes na igreja, teatro, salões, música para dança de uma pequena cidade americana – a música popular de seu tempo, em poucas palavras” (COWELL & COWELL, 1969:4). No entanto, não é apenas essa busca às

raízes culturais folclóricas e populares de seu povo, assim como diversos nacionalistas, incluindo Bartók, fizeram, que distinguem Ives e sua obra, senão o fato de seu questionamento, genuinamente experimental, aos valores tradicionais da música europeia.

Existiam compositores em *New England* antes de Charles Ives, mas nenhum que tenha questionado o valor da cultura europeia para a América ou que tenha apreciado a música ao seu redor em casa. Se Charles Ives tem sido chamado de pai da música americana pelos próprios compositores americanos, isto não é porque ele criou descendentes que imitem sua música, mas porque ele declarou tão intensamente sua determinação em descobrir o que significava ser um músico conforme o século vinte começava na América. Ele foi o primeiro compositor nos Estados Unidos a se comprometer sem reservas ao vernacular para a criação de uma gramática do novo discurso sinfônico. Foi o seu exemplo que emprestou uma força decisiva aos homens mais jovens que tinham esperança de falar por si mesmos e para o seu próprio mundo. Cada americano escrevendo música hoje é mais independente e confiante em si mesmo por causa da coragem com a qual Ives obedeceu a injunção de Thoreau: *Direcione o seu olhar para dentro ... e, então, seja um expert em cosmografia caseira*. (COWELL & COWELL, 1969:4-5).

Outra característica comum desta filosofia americana, que encontramos tanto em Cowell como na maioria dos compositores experimentais e é presente ainda hoje no ideário do americano, é que esta característica exploradora e revolucionária não seriam propositais, mas parte de uma índole própria e cultural do povo americano.

Experimentar e explorar nunca foram revolucionários para um americano; ele está naturalmente em casa no desregulado e no não experimentado. Em um país vasto e novo, a experiência é direta, intensa e variada e, assim, a atividade criativa popular nos Estados Unidos tem sido marcada por uma exuberância e diversidade que são chocantes para as sensibilidades desenvolvidas em culturas mais velhas, cuja essência é refinamento e seletividade. Em todas as artes, os americanos, de forma bastante natural, juntam elementos que, em outros lugares, pareceriam irreconciliáveis cânones de escolas de pensamento radicalmente opostas. Tradições herdadas, com todas suas sutilezas, são necessariamente colocadas de lado quando a hora de revigorar a arte com a transfusão de uma experiência mais imediata chega.

Isto não é porque os americanos são determinados à iconoclastia ou à excentricidade. Eles são apenas ansiosos em serem eles mesmos, em estabelecer suas relações à vida e à arte diretamente de dentro. Tal atitude está longe de ser a expressão de um romantismo pessoal. É mais um conceito espiritual, o qual deriva do evangelho pregado pelos transcendentalistas em *Concord*, os quais criam que o homem, a natureza e Deus são um e que a verdade e a integridade são alcançáveis pelo homem apenas na medida em que ele percebe sua própria identidade com as forças criativas do universo, sobre as quais apenas ele pode depender. Esta é uma filosofia do Ideal cuja ênfase está no que poderia ser, na possibilidade sentida que é ilimitável, mais do que sobre o que tem sido ou o que outras pessoas são (COWELL & COWELL, 1969:5-6).

O argumento em torno da filosofia transcendental como constituinte da mentalidade americana e a adesão ferrenha de Charles Ives a ela, assim como sua postura de pai da música americana, continua:

Ele sempre foi um homem altamente articulado e ele encontrou um alicerce compatível para o seu pensamento e sua escrita sobre a música nos Transcendentalistas de *New England*, cuja atitude em relação à vida colocou de forma tão indelével uma marca no desenvolvimento do caráter americano após a metade do século XIX [...] Para sua própria crença, Ives se inspirou em Emerson e no desconfortável Thoreau para coragem [...] Então, da forma mais natural, a música, de acordo com o ansioso, independente e veementemente idealista temperamento de New England, não emergiu até a virada do século quando, entre 1896 e 1916, em sua maior parte, Charles Edward Ives colocou suas vastas notas no papel. Por volta desta época, o pensamento de Emerson já vinha moldando as mentes americanas por mais de sessenta anos sem afetar a prática musical de forma alguma.

Até após a Primeira Guerra Mundial, os compositores americanos de música sinfônica eram, quase sem exceção, treinados na Europa por europeus e eles absorveram a estética das antigas civilizações juntamente às suas técnicas. Na época em que Ives descobriu por si mesmo, a Europa Central tinha sido o centro da cultura musical do mundo ocidental por 250 anos e um compositor da América bruta que se apresentasse lá como um estudante nunca sonharia, nem lhe seria permitido, questionar os cânones de composição musical que lhe eram dados como lei absoluta [...] os americanos acreditavam ingenuamente com seus professores que o que um compositor escrevia estava certo ou errado dependendo com o quão exatamente de acordo aquilo poderia se fazer parecer com o que era feito na Europa e mal podiam esperar para voltar para casa para “melhorar os padrões musicais da América (COWELL & COWELL, 1969:7-8).

Certos comentários acerca da personalidade de Ives também trazem luz ao aspecto machista em torno da música experimental, sempre associada ao másculo e ao vigoroso, em especial no caso de Cowell e seus *tone clusters* – motivo pelo qual suas práticas homossexuais foram ainda mais chocantes à época, por serem, à visão de seus contemporâneos, incompatíveis com a música musculosa e máscula que ele praticava – em contrapartida à uma música europeia ‘emasculada’ chegando mesmo a tratar Chopin como um costureiro que vestia as saias que ele mesmo costurou.

A mera menção de certos compositores colocava Ives a cantarolar sarcasticamente bem baixinho ao tema da *Sinfonia Surpresa* de Haydn: ‘sons pequenos bonitinhos e açucarados...’ A música daquele homem, na medida em que Ives está interessado, é completamente maldita: ‘Música fácil para os maricas, para os ouvidos de nenúfar do Rollo!’ Ives, por outro lado, conclui um esboço de piano com a nota: ‘Para fortalecer e dar mais músculo ao ouvido, cérebro, coração, membros e FAÇANHA! Isso aí!’ Em toda a parte, ele admoesta a si mesmo marginalmente: ‘Mantenha a nossa luta! – ARTE! – Pesado nela – Não desista porque as joaninhas não gostam dela!’ [...]

Ives: “A música tem sido, em uma escala grande demais, uma arte emasculada e Wagner fez boa parte do trabalho para mantê-la assim. Qualquer masculação que ele tenha nela, é fingimento. Mesmo hoje, provavelmente 83% dos assim chamados programas musicais tendem mais a um papricado do que à maneira bruta das montanhas (COWELL & COWELL, 1969:10;88).

A autora coloca uma definição dos termos particulares usados por Ives; Rollo seria um senhor imaginário conhecido da família de Ives, “um daqueles fracotes pusilânimes que não conseguem se levantar e receber a força total de uma dissonância como um homem” e as Joaninhas (*Ladybirds*) seriam

“Rollos em massa que sentam em camarotes. Às vezes, eles conduzem orquestras, escrevem resenhas ou possuem cargos de professor em universidades e têm tido um gande número deles nas salas de concerto” (COWELL & COWELL, 1969:10). Também fica explícito em uma das formulações de Ives o germe que leva o pensamento experimental a transicionar para o Universal, pós-moderno. “Mas nós preferíamos acreditar... que a hora está chegando, mas não durante nossas vidas, quando a música desenvolverá possibilidades inconcebíveis agora – uma linguagem tão transcendental que suas alturas e profundezas serão comuns a toda a humanidade” (COWELL & COWELL, 1969:10).

Outro aspecto dessa parte inicial densa do livro é a posição já a favor da indeterminação de Ives e seu maior valor sobre a rigidez da tradição. Sidney Cowell apresenta uma explicação, do próprio Ives sobre o movimento *Emerson*, da *Concord Sonata*, e segue com uma rica reflexão da posição de superioridade da indeterminação para Ives, como já visto anteriormente em diversos artigos de Henry Cowell sobre Ives:

“Isto talvez tenha a ver com o sentimento que eu tenho sobre Emerson, pois toda a vez que eu o leio, eu tendo a entender um novo ponto de vista, sentimento e experiência dele. Algumas das quatro transcrições, como eu as toco hoje, especialmente na primeira e na terceira, são bastante modificadas em relação àquelas na fotocopiadora e, novamente, eu acho que eu não toco ou sinto vontade de tocar esta música, mesmo agora, da mesma maneira cada vez.

Algumas das passagens, agora tocadas, não foram escritas e eu não sei se eu algum dia irei escrevê-las, uma vez que isso poderia retirar o prazer diário de tocar esta música e vê-la crescer e sentir que ela não está finalizada e esperar que ela nunca esteja – que eu possa sempre ter o prazer de não a finalizar” – Ives.

Ambos, o contexto de Ives e seu temperamento, combinaram para colocá-lo no papel de explorador e pioneiro; sua mente nunca esteve na destilação da experiência que compensa uma brevidade estilizada e uma unidade do enunciado. Ele estava convencido que a fertilidade da ideia e a liberação de energia nova eram mais importantes para a música de seu tempo do que o refinamento diligente da tradição que lhe parecia puído quando não era irrelevante (COWELL & COWELL, 1969:13).

Sidney faz questão de pontuar o ambiente alemão que dominava o ensino de música nos Estados Unidos representado por um rígido academicismo de segunda mão, chato, duro e sem sentido, sobrando apenas a música popular com alguma vitalidade. Desta forma, a atitude típica dos habitantes de *New England*, adeptos do transcendentalismo, era de estudar e explorar por conta própria tomando as teorias europeias apenas como ponto de partida para o próprio pensamento. Boa parte desse pensamento é representado através da figura do pai de Ives, cujos inúmeros experimentos são relatados no livro e também nos artigos de Cowell acerca de Ives e fazem parte do folclore em torno da figura do compositor. Sidney também descreve a variedade de influências da música popular americana presente na infância musical de Ives. Talvez, toda essa influência da atitude experimental do pai de Ives sobre ele possa ser expressa em uma pequena anedota, contada por Charles Ives, que poderia muito bem ter sido escrita por John Cage ou qualquer outro experimentalista *strictu sensu*, uma vez que é representativa da abordagem

musical do experimentalismo na união da vida e da arte, sons musicais e naturais, intencionais e não intencionais e aberta ao tido tradicionalmente como impróprio, acerca de um pedreiro que cantava:

“Uma vez, quando o pai foi perguntado: ‘Como você consegue aguentar escutar o velho John Bell (quem era o melhor pedreiro na cidade) berrar desafinado da maneira como ele faz nos acampamentos comunitários? Sua resposta era: ‘O velho John é um músico supremo. Olhe para o rosto dele e ouça a música das eras. Não preste muita atenção aos sons. Se você o fizer, você pode perder a música. Você não conseguirá uma trajetória heroica para o paraíso em sons bonitinhos!’” (COWELL & COWELL, 1969:24).

Sidney inclui um relato de Ives acerca de seu uso do piano para reproduzir os sons de percussão que ele ouvia nas bandas sinfônicas, aos oito anos de idade, no qual, de maneira bastante similar à história de Cowell, ele chegava naturalmente ao uso de *tone clusters*, ao perceber que estruturas acordais tradicionais não produziam o efeito desejado. As primeiras experiências composicionais de Ives, compondo para amigos, o colocaram em contato inicial com a indeterminação por necessidade, suas peças eram escritas para vários instrumentos os quais poderiam variar dependendo da disponibilidade de intérpretes. Também, passou por suas primeiras restrições estilísticas ao compor uma fuga politonal para ser tocada ao órgão na igreja, mas que não foi autorizada pelo seu pai, pois a peça faria os meninos rirem e fazerem barulho. A influência experimental do pai de Ives sobre ele se traduz em um dos comentários do compositor sobre a independência da tradição: “Ele queria mais encorajar o uso dos ouvidos e da mente para pensar por eles mesmos e serem mais independentes – em outras palavras, ser menos dependente de costumes e hábitos” (IVES, apud COWELL & COWELL, 1969:30).

Assim como a maioria dos compositores experimentais, Cowell reforça o aspecto do “sofrimento pela instituição” ao relatar a supressão criativa e a impossibilidade de escapar da tradição dentro de uma instituição como Yale, a qual Ives frequentou. De acordo com Sidney, as “ideias de natureza musicalmente exploratórias não eram apenas suprimidas, mas ignoradas” (COWELL & COWELL, 1969:32-33). Para Ives, seus professores eram governados pela “regra alemã”. Os aspectos machistas da narrativa de Ives também são reiterados, uma vez que um dos argumentos de Ives contra a música clássica é ser uma arte emasculada e motivo de vergonha durante a infância para um garoto sentar-se ao piano enquanto seus amigos praticavam esportes e andavam a cavalo (COWELL & COWELL, 1969:37). Outro aspecto experimental reforçado na narrativa da figura de Ives, por Sidney, é sua ausência proposital de influência sonora europeia através do fato de que Ives não escutava músicas, supostamente por um medo de que aquilo interferisse em sua obra, a qual muitas vezes estava apenas em sua cabeça, ainda não escrita em partitura. No relato de Ives: “Eu descobri que escutando música, especialmente se no programa tivessem coisas com as quais eu não estou familiar, costumava me tirar do meu ritmo [...] Eu descobri que escutar música parecia me confundir no meu próprio trabalho [...] Para encurtar uma longa história, eu ia a pouquíssimos concertos” (IVES, apud COWELL & COWELL, 1969:41). Ao

longo do livro, Sidney reforça essa ideia com citações de Ives em *Essays before a Sonata*: “todo mundo deveria ter a oportunidade de não ser influenciado demais” (COWELL & COWELL, 1969:70). Ou em relatos de que Ives só foi ouvir Stravinsky pela primeira vez em 1919, após o fim de sua época ativa como compositor, e que nunca havia visto ou escutado a Sagração da Primavera: “Toda a música que eu escrevi, com a exceção de doze ou quinze canções, foi completada antes de eu ter visto ou ouvido qualquer um dos compositores citados por Hale, em Boston, como influenciadores dos compositores americanos nos programas europeus de Slonimsky” (IVES, apud COWELL & COWELL, 1969:132).

Sidney faz questão de pontuar algumas das duras críticas recebidas por Ives questionando como ele “havia ficado tão moderno” ou que “a primeira peça era ruim o bastante, mas essas são horríveis”, “música é, agora, uma arte perdida; está sendo jogada para os cachorros” e, ainda, a velha alegação de que música experimental não merecia o status de música “Coisas como essa... ! Se você considera isso música e gosta disso, como você pode gostar de Brahms e de qualquer outra música boa?” (COWELL & COWELL, 1969:66-67). Conforme Sidney relata, os intérpretes eram recalcitrantes com a música de Ives, eles poderiam entendê-la e realizá-la, mas se recusavam. Sidney o coloca na posição não apenas de pai da música americana, mas de um profeta: “Profetas nunca são imediatamente compreensíveis em seu próprio tempo; se eles são, eles não são profetas” (COWELL & COWELL, 1969:78). Outro argumento, frequente de Cowell, que podemos encontrar referenciado também na fala de Ives é a oposição do mesmo ao *Ragtime*, assim como Cowell ao jazz, como não podendo ser representativas de uma linguagem musical americana.

“Para examinar os ritmos do *ragtime* e a sincopação de Schumann ou de Brahms parecem ao leitor mostrar o quanto parecidas eles não são. *Ragtime*, como nós ouvimos, é, é claro, mais (mas não muito mais) do que um dogma natural de acentos trocados ou uma mistura de trocas e menos acentos. É algo como vestir um chapéu-coco na parte de trás da cabeça, uma canção arrastada de uma alma alegre solta em uma igreja Batista no velho Alabama. O *ragtime* tem suas possibilidades. Mas ele não representa a ‘América’ mais do que alguns poucos bons velhos senadores o representam. Talvez nós o conheçamos agora como um minério antes de ser refinado em um produto. Isto pode ser uma das maneiras da natureza de nos dar material bruto artístico. O tempo irá expulsar seus vícios e soldar suas virtudes no tecido de nossa música” (IVES, apud COWELL & COWELL, 1969:90).

Assim como em outras situações, Cowell mantém sua honestidade e admite não ter sido o primeiro advogado da música de Ives, citando os esforços de Henry Bellamann. Entretanto, da mesma forma em que ele menciona não ter sido o primeiro a usar *clusters*, é a sua prática quem catalisa todo o processo a nível mundial, assim como é a sua propaganda de Ives que o tornou quem ele é. Além de Bellamann, o pianista E. Robert Schmitz também chegou a tocar peças e falar de Ives em alguns de seus *masterclasses*, “mas Schmitz começou a sentir, como ele mesmo disse, que um artista de concerto não se arriscaria a se identificar com música radicalmente nova, se ele tivesse uma vida pra sustentar” (COWELL

& COWELL, 1969:102). De toda a forma, Sidney demonstra que ambos Cowells estavam conscientes do papel catalisador da estética experimental que Henry exercia ao escrever o seguinte parágrafo:

Reforços, entretanto, estavam chegando por outra direção e um outro período na vida da música estava para começar. Pelos próximos dez ou doze anos, os amigos mais ativos e determinados da música de Ives foram os compositores experimentais quem haviam sido unidos pelas atividades de Henry Cowell em prol da música do século vinte: John Becker, Wallingford Riegger, Carl Ruggles, Otto Luening e Nicolas Slonimsky, junto a Cowell. Estes homens estavam todos escrevendo música de maneiras muito diferentes da de Ives e um do outro, mas eles estavam todos inclinados ao experimento e à exploração de recursos musicais frescos de todos os tipos e todos eles tinham sido sujeitados por vários à mesma risada condescendente ou à violência do ataque pessoal de intérpretes e críticos.

As generosas boas vindas e o apoio generoso dado por este pequeno grupo a todos os tipos de novas ideias em música era o tipo de coisa que Ives acreditava. Essas mesmas qualidades atraíam jovens homens em seus ‘trintas’ e ‘quarentas’ – Bernard Herrmann, Lehman Engel, Jerome Moross, Gerald Strang, Ray Green, Lou Harrison, Frank Wigglesworth e Vladimir Ussachevsky – de forma que se tem tido uma continuidade e consistência rara nas atividades dos compositores da *New Music*, os quais todos sentiram que uma defesa em favor da música de Ives era uma defesa em favor de suas próprias convicções (COWELL & COWELL, 1969:103-104).

Sidney faz questão de reafirmar o aspecto experimental da obra de Ives e o papel da *New Music* em favor da propagação da música experimental americana:

Após examinação de algumas das partituras de Ives, estava aparente que esta era exatamente o tipo de música – experimental e não comercial – que a *New Music* tinha sido fundada para disseminar. Um pedido para imprimir algumas delas foi atendido com certo atraso, uma vez que Ives quis garantir que o periódico fosse igualmente não comercial e experimental. Quando ele descobriu que ele era exatamente como apresentado, um empreendimento sem fins lucrativos, que era financiado quando necessário pelo editor, e que não havia dinheiro algum para bancar a empreitada, Ives decidiu permitir que algumas de suas partituras aparecessem (COWELL & COWELL, 1969:104).

Após a introdução de Cowell na vida de Ives, a propaganda do pai da música americana se tornou uma atividade constante dele, através de artigos, palestras e concertos não apenas internos, mas sempre que Cowell tinha a oportunidade de apresentá-los na Europa. Ives chegou mesmo a financiar parte de uma série de concertos de música experimental americana, organizado por Cowell, na Europa durante os anos 1931-32, quando a crise financeira europeia se sentia atraída pelos dólares americanos (1969:107-108). A maneira com que esses concertos foram recebidos pela Europa não só confirmava o aspecto experimental do grupo de compositores do círculo de Cowell como evidenciava seu reconhecimento estético singular dentro do panorama da música de concerto ocidental, justamente por serem experimentais e não imitativos das técnicas europeias.

Paradoxalmente o bastante, os únicos americanos a serem realmente levados a sério por músicos europeus inteligentes eram aqueles quem faziam música sem referência às técnicas europeias. Vincent d'Indy uma vez comentou com Henry Bellamann que era muito ruim que os americanos não se 'inspirassem em suas próprias lendas e paisagens'. A reação dos concertos da *Pan American Association* deixou evidente que havia um grupo de músicos e críticos estrangeiros – fora dos círculos convencionais acadêmicos – quem procuravam por indicativos de que os compositores nos Estados Unidos haviam parado de imitar os europeus e estavam conquistando algo autenticamente próprio. A vida musical profissional nos Estados Unidos era ainda tão sensível à opinião europeia que ninguém podia esperar fazer uma carreira aqui que não tivesse recebido previamente o selo de aprovação crítica em Paris, Berlim e Viena. Foi a respeitável e, frequentemente, admirada escuta dada à música de Ives por alguns poucos críticos estrangeiros que começou, no início dos anos 1930, a sugerir que a música de Ives talvez não fosse a piada que a maioria dos músicos da América tinham imaginado inicialmente (COWELL & COWELL, 1969:109).

Por volta dos seus últimos 10 anos de vida, Ives já era reconhecido como o pai da música americana, em grande parte por toda a atuação propagandística de Cowell. É também nos discursos de Ives contra a influência europeia que Cowell encontrará sua transição para uma música universal, ou caracteristicamente, pós-moderna.

Ives: “Mas, no lado contrário da pintura, se este poeta, compositor e trabalhador está aberto a todos os supervalores ao seu alcance, se ele se mantém desprotegido de todas as chuvas do absoluto as quais possam cair sobre ele – se ele deseja usar ou aprender a usar... toda e quaisquer lições do infinito que a humanidade recebeu e jogou ao homem, que a natureza expôs e sacrificou e simpatizar com tudo, ser influenciado por tudo... *logo*, pode ser que o valor de sua substância, seu valor para si mesmo, para a sua arte, para toda a arte, mesmo para a Alma Comum, esteja crescendo e aproximando cada vez mais às verdades perfeitas – o que quer que elas sejam e onde quer que elas possam estar” (COWELL & COWELL, 1969:137).

Henry, apesar de suas análises mais descritivas, reconta algumas das várias anedotas do pai de Ives e a relação delas com as peças do compositor. Ele faz diversos comentários acerca da precedência de Ives sobre técnicas geralmente atribuídas a europeus, em especial a Schoenberg (COWELL & COWELL, 1969:163-164), uma maior atenção aos outros parâmetros musicais, em especial ao ritmo (1969:166) e um aspecto, tipicamente experimental, de colocar a ideia da música acima de sua execução e não respeitar limites técnicos instrumentais ao simplesmente escrever coisas não apenas difíceis, mas em alguns casos, de impossível realização:

Por outro lado, Ives é violentamente desdenhoso de passagens escritas simplesmente para soar bem para a voz ou instrumento. Isto se dá porque ele considera que o trabalho do compositor é escrever *música*. Esta música é a *ideia*. A ideia não deve ser subordinada às técnicas da interpretação e nunca deve ser mudada pelo bem da facilidade. Em certos tipos de composição, Ives faz uma distinção entre a música, que é a ideia, e o som, que é simplesmente uma perturbação física durante a apresentação. Naturalmente, é desejável que se tenha o melhor

som possível, se isto for compatível com a música. Mas a música em si mesma nunca deve ser sacrificada (COWELL & COWELL, 1969:178).

Cowell foi o maior propagador da obra de Ives, talvez se não fosse pela sua propaganda, Ives não tivesse vindo a público ou, ao menos, não com a mesma importância que ele teve ao se tornar a referência para todo jovem compositor experimental americano, um ponto extraeuropeu em quem se espelhar. Como relata Sidney “o Sr. Cowell, quem, como compositor, compartilhava completamente a intensidade do desejo de Ives ter sua música *ouvida*, considerou sua continua publicação e apresentação como sua responsabilidade primeira de executante musical e ele estava aflito com a probabilidade de ter os manuscritos desaparecidos por um tempo indeterminado em um cofre” (COWELL & COWELL, 1969:210).

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- BENITEZ, Joaquim M. Avant-Garde or Experimental? Classifying Contemporary Music. In: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. 9, N°1, pgs 53-77, 1978.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Editora Veja, 1993
- CAGE, John. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.
- _____. *John Cage discusses Henry Cowell*. Oral History of American Music, 2017. Disponível em <<https://youtu.be/SGEUC2VD7TI>>. Acesso em: 06 nov. 2020.
- CHISHOLM, Erik. *Béla Bartók*. Disponível em <<http://www.erikchisholm.com/writings3.php>>. Acesso em 27 de setembro de 2020.
- COPE, David. *Techniques of the Contemporary Composer*. Boston: Schirmer Thomson Learning, 1997.
- COWELL, Henry. *Henry Cowell: Musical Autobiography*. Programa de rádio emitido em 6 abr. 1961 pela WBAI FM em New York. Disponível em <<https://archive.org/details/HenryCowell>>. Acesso em: 19 ago. 2018.
- _____. *New Musical Resources*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- _____. *American Composers on American Music: a symposium*. New York: Ungar Pub Co, 1962.
- _____. *Essential Cowell: selected writings on music by Henry Cowell*. New York: McPherson and Co Publishers, 2002.
- _____. *Henry Cowell Papers: Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts*. Disponível em: <<http://archives.nypl.org/mus/20359>>. Acesso em 30 de agosto de 2017 às 00:33.
- COWELL, Henry and Sidney. *Charles Ives and his Music*. Oxford: Oxford University Press, 1968.
- EIMERT, Herbert. Problemas da música eletrônica. In: MENEZES, Flo (Org.). *Música eletroacústica: história e estéticas*. São Paulo: Edusp, 2009. p. 105-116.
- EMMERSON, Ralph Waldo. *The American Scholar: an oration delivered before the Phi Beta Kappa Society, at Cambridge, August 31, 1837*. Disponível em: <<https://www.bartleby.com/5/101.html>>. Acesso em: 24 de setembro de 2021.
- FABRINI, Ricardo Nascimento. O Fim das Vanguardas: da modernidade à pós-modernidade. In: Anais do IV Seminário Música Ciência e Tecnologia: Fronteiras e Rupturas: trabalhos convidados, pgs 31-47, 2012.
- FENERICK, José Adriano. Vanguarda Paulista: apontamentos para uma crítica musical. In: *Revista de História e Estudos Culturais*. Vol. 4, Ano 4, N°2. Pgs:1-20. 2007.
- GILLMOR, Alan. *Erik Satie*. New York: W. W. Norton and Company, Inc., 1988.
- GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Trad. Clóvis Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- GOTTSCHALK, Jennie. *Experimental Music Since 1970*. New York: Bloomsbury Academic, 2016.
- HARRISON, Lou. Entrevista concedida a Alan Baker em jun. 2002. Disponível em: <http://musicmavericks.publicradio.org/features/interview_harrison.html>. Acesso em: 19 ago. 2018.
- HICKS, Michael. *Henry Cowell, bohemian*. Illinois: University of Illinois Press, 2002.

- HUYSEN, Andreas. Mapping the Postmodern. In: *New German Critique*. N°33 Modernity and Postmodernity, pgs 5-52, 1984.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. V. Rohden e A. Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- KOSTELANETZ, Richard. *Conversing With Cage*. New York: Limelight Editions, 1991.
- LEP, S. Miousic. In: *L'Ouest-Éclair*. Paris, 30 de janeiro, 1924.
- LICHTENWANGER, William. *The Music of Henry Cowell: a descriptive catalog*. New York: I.S.A.M, 1986.
- LUCIER, Alvin. *Music 109: Notes on Experimental Music*. Middletown: Wesleyan University Press, 2012.
- MARINETTI, Filippo. *Manifeste du Futurisme*. 20 fev. 1909. Disponível em <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730>> Acesso em: 1 jun. 2018.
- MAUCERI, Frank X. Experimental Music to Musical Experiment. *Perspectives of New Music*, v. 35, n. 1, p. 187-204, 1997.
- MEAD, Rita. *Henry Cowell's New Music, 1925-1936*. Michigan: Umi Research Press, 1981.
- MILLER, Leta E; LIEBERMAN, Fredric. *Lou Harrison: composing a world*. Oxford: Oxford University Press, 2006^b.
- MILLER, Leta E. Henry Cowell and John Cage: Intersections and Influences, 1933-1941. In: *American Musicological Society*. V. 59; N.1. p. 47-112, 2006^a.
- NICHOLLS, David. *American Experimental Music 1890-1940*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- _____. (Editor). *Whole World of Music: a Henry Cowell symposium*. London: Routledge, 1997.
- _____. Avant-Garde and Experimental Music. In: *The Cambridge History of American Music*. David Nicholls (Editor). Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- NOVA, Música. *Manifesto Música Nova* 1963. Disponível em: <<https://www.latinoamerica-musica.net/historia/manifestos/3-po.html>>. Acesso em: 22 jun, 2020.
- NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond*. 2. ed. Edinburgh: Cambridge University Press, 2009.
- ORLEDGE, Robert. *Satie Remembered*. London: Faber and Faber Limited, 1995.
- PENA, Eder Wilker Borges. *Satierik Musique: da natureza da música humorística em Erik Satie*. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2017.
- _____. "Unsilencing" the Silence: unacknowledged silent pieces. In: *Revista Opus*. Vol. 26. N° 3. Pgs (1-26). DOI: <<http://dx.doi.org/10.20504/opus2020c2617>>. 2021.
- PIEKUT, Benjamin. *Testing, Testing...: New York Experimentalism 1964*. Dissertation (PhD), 428 pgs. Graduate School of Arts and Sciences: Columbia University, 2008.
- _____. *Experimentalism Otherwise: The New York Avant-Garde and Its Limits*. Berkeley: University of California Press, 2011.
- _____. *Henry Cow: The World is a Problem*. Durham: Duke University Press Books, 2019.
- PRATELLA, Francesco. La musica futurista: manifesto tecnico. In: MARIA, Luciano de. *Marinetti e i Futuristi*. Milano: Garzanti, 1994^a. p. 53-59.
- _____. Manifesto dei Musicisti Futuristi. In: MARIA, Luciano de. *Marinetti e i Futuristi*. Milano: Garzanti, 1994^b. p. 47-53.

RUSSOLO, Luigi. L'arte dei rumori. In: MARIA, Luciano de. *Marinetti e i Futuristi*. Milano: Garzanti, 1994. p. 92-100.

SACHS, Joel. *Henry Cowell: A Man Made of Music*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Trad. e notas de Marden Maluf. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

_____. *Fundamentos da composição musical*. Trad. Eduardo Seincman. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2012.

SKYLAB, Rogério. *Entrevista ao Flow Podcast #92*. Realizada em 16 de janeiro de 2020. Disponível em: <https://youtu.be/3iQRh-Lfnq0> . Acesso em: 19 de junho de 2020.

SUN, Cecilia. Experimental Music. In: GARRETT, Charles Hiroshi (Ed.). *The Grove Dictionary of American Music*. Oxford: Oxford University Press, 2013. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2224296>>. Acesso em: 28 abr. 2017.

TATTT, Luiz. Vanguarda Paulista: um movimento que marcou a cultura do Brasil. In: *Correio Braziliense*. Publicado em 21/04/2015. Disponível em:

https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2015/04/21/interna_diversao_arte,480126/vanguarda-paulista-um-movimento-que-marcou-a-cultura-do-brasil.shtml . Acesso em 19/06/2020.

TZARA, Tristan. *Sete Manifestos Dada*. Trad. José Miranda Justo (Português-PT). Lisboa: Hiena, 1987.

WOLFF, Christian. Experimental Music Around 1950 and Some Consequences and Causes (Social-Political and Musical). *American Music*, v. 27, n. 4, p. 424-440, 2009.

YATES, Peter. *Evenings on the Roof, 1939-1954*. Entrevistado por Adelaide G. Tusler. Los Angeles: Oral History Program of the University of California, 1972.