

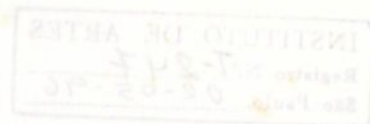
Politonalidade - Discurso de Reação e Trans-Formação

LINA MARIA RIBEIRO DE NORONHA



I.A. UNESP





**POLITONALIDADE: DISCURSO DE
REAÇÃO E TRANS-FORMAÇÃO**



22.09.95
95084

Lina Maria Ribeiro de Noronha

Orientadora: prof^a Dra. Maria de Lourdes Sekeff Zampronha

Disserertação de Mestrado apresentada com *sup. Bica 0026407* para a obtenção do título de Mestre em Artes (área de concentração: MÚSICA). A Comissão Julgadora do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" aprovou a dissertação em 5 de dezembro de 1995.

Instituto de Artes - UNESP

1995

AIS



BANCA EXAMINADORA:

Dissertação de Mestrado apresentada como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes (área de concentração: Música), à Comissão Julgadora do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", em 15 de dezembro de 1995.

Profª. Dra. Maria de Lourdes Scheff



Agradecimentos:

à FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), pela bolsa de pesquisa concedida;

à professora e amiga Maria de Lourdes Sekeff, pela orientação e incentivo, que têm sido fundamentais desde a graduação;

às professoras Graham Griffiths e Dirce Ceribelli, pelas sugestões, que provocaram enriquecedores questionamentos no decorrer da pesquisa;

às professoras Maria Lúcia Paschoal e Samira Chalhub, pelas pertinentes arguições no exame de qualificação;

a Fabio Pellegatti, pelas partituras cedidas, pelas leituras, pelas cópias dos trechos musicais utilizados e, sobretudo, pela paciência;

à professora Lúcia Noronha, pelo valioso auxílio na parte que se refere à literatura e pelas inúmeras revisões de textos;

BANCA EXAMINADORA:

a Caio Pellegatti, pela indispensável colaboração, graças ao seu amplo conhecimento na área de informática;

a Laerte Pellegatti, pelo respaldo da sua revisão;

a Abner Noronha, Cesar Pellegatti, Marie Jeanne Calasans, Mônica Vermees e Lara Casnoch, pelo material cedido;

a Helena, Prof. Dra. Dirce Ceribelli pelo importante suporte;

às amigas Maria Lúcia e Abdina, que me auxiliaram a preparar este trabalho, com tanto apoio e estímulo, sempre imprescindíveis.

Agradeço:

à FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), pela bolsa de pesquisa concedida;

à professora e amiga Maria de Lourdes Sekeff, pela orientação e incentivo, que têm sido fundamentais desde a graduação;

aos professores Graham Griffiths e Dirce Ceribeli, pelas sugestões, que provocaram enriquecedores questionamentos no decorrer da pesquisa;

às professoras Maria Lúcia Paschoal e Samira Chalhub, pelas pertinentes arguições no exame de qualificação;

a Fábio Pellegatti, pelas partituras cedidas, pelas leituras, pelas cópias dos trechos musicais utilizados e, sobretudo, pela paciência;

à professora Luzia Noronha, pelo valioso auxílio na parte que se refere à literatura e pelas inúmeras revisões de textos;

a Caio Pellegatti, pela indispensável colaboração, graças ao seu amplo conhecimento na área da informática;

a Laerte Pellegatti, pelo respaldo da sua revisão;

a Abner Noronha, Antonieta Ribeiro, César Pellegatti, Marie Jeanne Calasans, Mônica Vermes e Yara Casnok, pelo material cedido;

à Helena Pellegatti e Samuel Noronha, pelo importante suporte;

aos meus pais, Luzia e Abdiner - que me ensinaram a paixão pela pesquisa -, pelo constante apoio e estímulo, sempre imprescindíveis.

POLITONALIDADE: DISCURSO DE

REAÇÃO E TRANS-FORMAÇÃO

A LAURA MONTEIRO ABRAHÃO (*in
memorian*) - minha professora de harmonia
na Escola Municipal de Música de São Pau-
lo e colega nas aulas do professor H. J.
Koellreutter, às quais me encaminhou -,
que me incentivou a iniciar o Mestrado. E
como não houve tempo de terminar suas
pesquisas sobre Tonalidade, dinamizadas
por sua paixão pelo assunto, que este
trabalho seja uma homenagem ao impulso
perquiridor que não se concluiu.



POLITONALIDADE: DISCURSO DE
REAÇÃO E TRANS-FORMAÇÃO

"El progreso en el arte no
existe: la música de hoy no es más
"evolucionada" que la del pasado,
ni la del pasado, es más evolucionada
que la de hoy. Lo que sí hay
son transformaciones, cambios más
o menos radicales, según los em-
bres y las circunstancias. Son
cambios de tipo cualitativo y no
cuantitativo."

Mariano Pichin



INDICE

INTRODUÇÃO.....1

1. A POLITONALIDADE..... "El progreso en el arte no

1.1. A Politonalidade existe; la música de hoy no es más
compositores...

1.1.1. Darius Milhaud 'evolucionada' que la del pasado,

1.1.2. Outros compositores

1.2. A Politonalidade ni la del pasado, es más evolucionada

que la de hoy. Lo que sí hay

2. A SIMULTANEIDADE...

son transformaciones, cambios más

2.1. A Simultaneidade nas artes

2.1.1. O Cinema o menos radicais, según los om-

2.1.2. A Pintura

2.1.3. A Literatura bres y las circunstancias. Son

2.2. A Simultaneidade musical

cambios de tipo cualitativo y no

3. POLITONALIDADE: UMA.....103

quantitativo."

Mariano Etkin

4. CONCLUSÃO.....120

5. BIBLIOGRAFIA.....125

INDICE

INTRODUÇÃO.....	1
1. A POLITONALIDADE.....	4
1.1. A Politonalidade na produção de diferentes compositores.....	23
1.1.1. <i>Darius Milhaud</i>	24
1.1.2. <i>Outros compositores</i>	43
1.2. A Politonalidade e a música brasileira.....	57
2. A SIMULTANEIDADE.....	69
2.1. A Simultaneidade nas artes.....	74
2.1.1. <i>O Cinema</i>	74
2.1.2. <i>A Pintura</i>	78
2.1.3. <i>A Literatura</i>	88
2.2. A Simultaneidade musical.....	98
3. POLITONALIDADE: UMA SEGUNDA ABORDAGEM.....	109
4. CONCLUSÃO.....	120
5. BIBLIOGRAFIA.....	125

Nossa pesquisa gira em torno da politonalidade, objetivando demonstrar a técnica politonal como sendo um movimento de reação e transformação. Reação à desagregação do Sistema Tonal (favorecendo a sua permanência) e transformação do Sistema na medida em que a simultaneidade de tonalidades, ao mesmo tempo que ratifica cada uma delas, promove novas e significativos resultados harmônicos e timbrísticos, resultando em uma expansão do pensamento tonal que, embora não rompa com o passado, transforma-o.

Inicialmente, abordaremos a politonalidade sob o aspecto técnico, sua fundamentação teórica, sua prática e sua utilização por diversos compositores, particularmente o francês Darius Milhaud, em cuja obra **INTRODUÇÃO** politonal ganha expressão. Abordaremos também a relação Polítónica e Música Brasileira, investigando tanto a influência da nossa música na produção politonal de Darius Milhaud quanto a influência dessa técnica na produção de compositores brasileiros.

A partir daí investigaremos a chamada Simultaneidade, processo explorado no início do nosso século em diferentes áreas artísticas, e cujo paralelo musical, se-



Nossa pesquisa gira em torno da politonalidade, objetivando demonstrar a técnica politonal como sendo um movimento de *reação e transformação*. *Reação* à desagregação do Sistema Tonal (favorecendo a sua permanência) e *transformação* do Sistema na medida em que a *simultaneidade* de tonalidades, ao mesmo tempo que ratifica cada uma delas, promove novos e significativos resultados harmônicos e timbrísticos, resultando em uma expansão do pensamento tonal que, embora não rompa com o passado, *transforma-o*.

Inicialmente, abordaremos a politonalidade sob o aspecto técnico, sua fundamentação teórica, sua práxis e sua utilização por diversos compositores, particularmente o francês Darius Milhaud, em cuja produção o procedimento politonal ganha expressão. Abordaremos também a relação Politonalidade e Música Brasileira, investigando tanto a influência da nossa música na produção politonal de Darius Milhaud quanto a influência dessa técnica na produção de compositores brasileiros.

A partir daí investigaremos a chamada *Simultaneidade*, processo explorado no início do nosso século em diferentes áreas artísticas, e cujo paralelo musical, se-



gundo nossas pesquisas, configura-se exatamente na técnica da politonalidade, ampliando a poeticidade do discurso tonal.

Assim, pesquisando-se a *Simultaneidade* e sua função poética (segundo a conceituação jakobsoniana), e procedendo-se a análises paralelas de trechos politonais, concluiremos que a politonalidade é um processo que, como supomos, envolve por um lado a afirmação do Sistema Tonal, e por outro, um salto qualitativo do discurso tonal, servindo-se para tanto de um recurso análogo ao utilizado por outras artes no início do século XX.

Como o discurso tonal tradicional, a politonalidade também possibilita múltiplas interpretações, fato que, acabando por questionar a sua efetividade, favorece o surgimento da *ambigüidade*, enriquecendo sobremaneira o léxico da música tonal do nosso século.

1. A POLITONALIDADE



Como o Sistema Tonai, ao longo de sua permanência, apresenta-se em constante transformação, chegando ao fim do século XIX, em particular com o cromatismo wagneriano, à beira do não-tonal.

Tristão e Isolde, música nervosa, doentia e perigosamente festinante, como dizia Nietzsche¹, "transfiguração musical do Amor, da Morte e do Nada"², conduz o Sistema à crise da harmonia.

Wagner instalara na música uma espécie de cromatismo orgânico que, como assinala Henry Barraud,

"não faz caso da hierarquia unificadora clássica e visa ordenar, numa unidade mais ampla, as tonalidades."

1. A POLITONALIDADE

...lar sua melodia contínua."

Com esse material ele cria uma música inovadora, que forçosamente alargaria o Sistema.

1. CARPEAUX, Otto Maria. Uma nova história da música. 4ª ed. Rio de Janeiro: Alhambra, p. 255.

2. Id. ib., p. 216.

3. BARRAUD, Henry. Para compreender as músicas de hoje. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva/EDUEP, 1975, p. 49.

Como o Sistema Tonal, ao longo de sua permanência, apresenta-se em constante transformação, chegamos em fins do século XIX, em particular com o cromatismo wagneriano, à beira do não-tonal.

Tristão e Isolda, música "nervosa, doentia e perigosamente fascinante", como dizia Nietzsche¹, "transfiguração musical do Amor, da Morte e do Nada"², conduz o Sistema à crise da harmonia.

Wagner instalara na música uma espécie de cromatismo orgânico que, como assinala Henry Barraud,

"não faz caso da hierarquia unificadora clássica e visa ordenar, numa unidade mais ampla, as tonalidades fugidias em que faz circular sua melodia contínua."³

Com esse material ele cria uma música movediça, que forçosamente alargaria o Sistema.

1. CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Alhambra, p. 255.

2. Id. ib., p. 216.

3. BARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1975, p. 49.

E se depois de *Tristão e Isolda* Wagner volta à tranqüilidade do Sistema (com *Os Mestres Cantores de Nuremberg*), a verdade é que os músicos, tendo provado do "fruto proibido", continuaram na escalada exploratória das fronteiras do Tonalismo.

Wagner com o seu procedimento cromático, Debussy com a volta aos modos medievais, a exploração da escala de tons inteiros e o resgate dos modos orientais, foram compositores que favoreceram, com suas posturas arrojadadas, a desagregação do Tonalismo. Mesmo porque, se Beethoven o alargara com suas liberdades modulatórias, e se Schubert, Chopin e Liszt foram mais longe com suas inovações harmônicas, não seria possível caminhar mais sem o "cromatismo destruir o sistema"⁴

A sua desagregação foi mais ou menos entrevista por todos. Entretanto, muitos compositores da época consideravam que o Sistema continha em si mesmo o princípio de sua permanência, assim como a música diatônica contém em si mesma um cromatismo bastante desenvolvido, "desde que ela o submeta às suas leis, forçando-o a respeitar a polarização tonal e os princípios hierárquicos que lhe dão sentido."⁵ Logo, bastaria acabar com o cromatismo desagregante e:

4. CARPEAUX, Otto M. Op. cit. p. 214-215.

5. Id. ib. p. 52.



"afirmar, ainda que vigorosamente, o poder vitorioso do diatonismo, que exploraria em seu proveito todas as descobertas harmônicas deste início de século"⁶

Vincent d'Indy agarrou-se às velhas tradições acadêmicas. Bartók apoiou-se no folclore e tentou a exploração de um novo gênero de cromatismo. Schoenberg e seus dois mais importantes alunos, Berg e Webern (segunda escola de Viena), continuaram na exploração do total cromático.

Uma das soluções mais vivas propostas a essa crise, de acordo com nossas pesquisas, corporifica-se na técnica da **politonalidade**, perseguindo uma nova afirmação do Sistema.

Recurso utilizado no período entre guerras e particularmente explorado pelos franceses, a **politonalidade** parecia abrir perspectivas extremamente ricas para a música desse período.

Como a exploração da **politonalidade** refletia uma época de intensa busca por parte dos compositores, para pôr fim à crise do Tonalismo, essa técnica afigurou-se então como um procedimento capaz de sustar a desagregação tonal provocada em especial pelas vagezas da harmonia de

6. BARRAUD, H. Op. cit. p. 50.



Debussy, capaz de afirmar o pensamento tonal e de alimentá-lo com um novo sabor, procedente da simultaneização de diversas tonalidades.

Em linhas gerais, a politonalidade consiste na superposição de uma ou mais tonalidades, ou seja, é a justaposição de planos tonais.

Segundo Vincent Persichetti⁷, na politonalidade, é importante que cada linha melódica mantenha a sua individualidade, garantindo assim num total harmônico politonal.

Para que o efeito politonal se caracterize, é necessário que os centros tonais em questão estejam suficientemente distantes harmonicamente para que se produza a devida fricção. Nesse sentido, o trítono é o intervalo que proporciona a mais distante relação harmônica entre dois tons, sendo portanto o intervalo de maior ressonância para a obtenção do efeito politonal numa combinação dissonante de tonalidades. De onde se conclui que a qualidade fundamental da politonalidade é determinada pela relação tonal produzida pelas tônicas combinadas.

Exemplo extraído de *Fête de Printemps*, de Albert Roussel:

7. PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del siglo XX*. Madri: Real Musical, 1985, p. 258.





fricção tonal

*distância de
trítono (ré# - lá)*

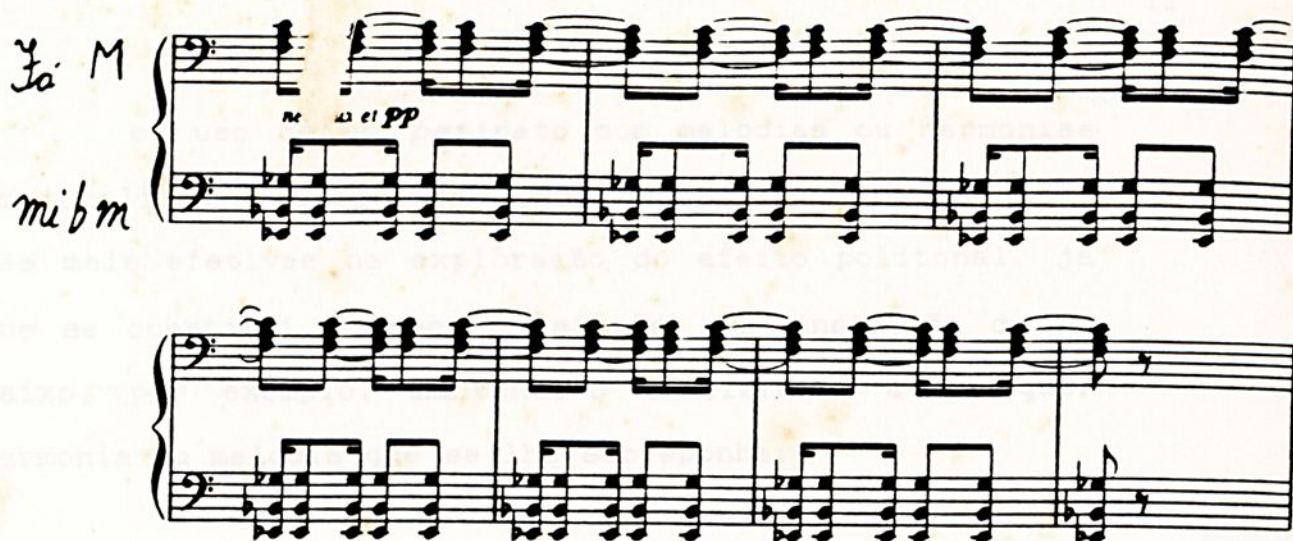
Em princípio, todas as tonalidades podem ser superpostas. Deve-se no entanto considerar que tonalidades em distância de quinta fundir-se-ão mais do que outras que estejam em distância de trítono ou de semitom, por exemplo. Por essa razão, estas duas últimas relações intervalares (trítono e semitom) foram bastante utilizadas no início do século XX, na busca da fricção politonal. Observa-se também que quando as tonalidades empregadas são menores, a fricção é ainda mais acentuada.

E ainda, quanto mais claramente definidas estiverem as tonalidades superpostas, mais nítido será o efeito politonal.

Os procedimentos básicos da técnica politonal são os seguintes:

a) **politonalidade de acordes**, onde temos superposição de acordes de tonalidades diversas, criando-se um contraponto de acordes;

Fragmento de *Ipanema*, nº 5 das *Saudades do Brasil*, de Darius Milhaud:



b) utilização de uma nota ou acorde pedal, em torno do qual se combina uma harmonia em uma outra tonalidade. Para Jean Deroux⁸, é no recurso do pedal - tão comum na música tonal tradicional - que encontramos a origem da politonalidade;

Fragmento de *La Boite à Joux*, de C. Debussy:



8. DEROUX, Jean. La musique polytonale. *La Revue Musicale*. Paris, v. II, n. 11, p. 251-257, oct. 1921.

c) uso de um *ostinato* com melodias ou harmonias em tonalidades distintas. Temos no *ostinato* uma das formas mais efetivas na exploração do efeito politonal, já que se constitui um recurso simples de construção de um baixo, por exemplo, mantendo-o indiferente a qualquer harmonia ou melodia que se lhe sobreponha;

Fragmento do terceiro movimento do *Concerto para piano nº 3, op. 26*, de S. Prokofieff:

melodia caracterizada por ambigüidade tonal

The musical score is for the third movement of Prokofiev's Piano Concerto No. 3, Op. 26. It is in 4/4 time. The score is divided into three systems. The first system shows the piano (Pfte.) part with a melodic line and a 'pedal' section. The second system shows the piano (Pfte.) part with a melodic line and a 'pp' section. The third system shows the piano (Pfte.) part with a melodic line and a 'pp' section, and the violin I (Vl. I) part with a melodic line and a 'pp' section. The violin part is marked 'con sord.' and 'pp'.



d) uso de mais de uma linha melódica ao mesmo tempo, cada qual em uma tonalidade diferente. A politonalidade num trecho essencialmente contrapontístico, caracteriza a chamada *polimelodia*. Esta é freqüentemente associada à polirritmia, objetivando uma real independência entre as partes que apresentam diferentes tonalidades;

e) "emprego de diversas linhas melódicas que fluem sobre densos conglomerados harmônicos"⁹;

f) uso de sons ornamentais ou figurações melódicas que podem ser derivados de centros tonais contrastantes com a estrutura harmônica sobre a qual se encontram, criando uma *politonalidade* momentânea.

Podemos distinguir dois tipos de *politonalidade*, como Jean Deroux nos informa em seu artigo *La musique polytonale*¹⁰, publicado em 1921. Um primeiro tipo seria aquele onde são empregadas tonalidades diferentes claramente estabelecidas, clareza esta que não precisa ser audível mas apenas legível. É o que Huguette Calmel¹¹ mais tarde denominará *véritable polytonalité*, e onde a impressão politonal é nitidamente perceptível, já que en

9. PAZ, Juan Carlos. *Introdução à música do nosso tempo*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 191-192.

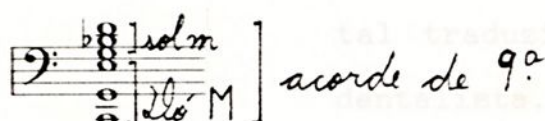
10. DEROUX, Jean. Op. cit.

11. CALMEL, Huguette. Quelques aspects de la polytonalité dans l'oeuvre d'Arthur Honegger. *L'Education Musicale*, Paris, v. 35, n. 252, nov., 1978.

contra-se dentro dos princípios de forte definição das tonalidades em questão, as quais apresentam distância harmônica suficiente para produzir fricção.

O segundo tipo é aquele em que novos efeitos sonoros são obtidos com o recurso de notas estranhas ao tom estabelecido, as quais não alteram a análise harmônica do texto, já que não caracterizam outro tom. É a *polytonalité occasionnelle* na terminologia de H. Calmel. Aqui, o efeito politonal acontece através do uso de agregações politonais, sem que apareçam tonalidades verdadeiramente independentes.

Darius Milhaud, o mestre da **politonalidade**, em seu artigo *Polytonalité et atonalité*¹², diz que nada impede a análise de uma nota estranha num determinado acorde como pertencente a uma outra tonalidade, assim como também um acorde de nona pode ser visto como sendo a superposição de dois acordes diferentes.



Provavelmente pensando também dessa forma, Ro

13. ROLAND-MANUEL, Claude. Maurice Ravel. *La Revue Musicale*. Paris, v. II, n. 8, p. 1-21, avr. 1921.

12. MILHAUD, Darius. *Polytonalité et atonalité*. *La Revue Musicale*. Paris, v. IV, n. 4, p. 29-44, fév. 1923.

land-Manuel¹³ reforça a existência da politonalidade ocasional, quando afirma que não se deve considerar como politonal apenas a superposição de tons claramente definidos, pois isto seria muito limitante.

A politonalidade, explorando uma nova conquista harmônica, revitaliza então o Sistema Tonal num momento de crise. Como fala Antoine Goléa: "C'est la polytonalité qui apporte dans la musique du XXe siècle, quelque chose d'incontestablement nouveau, comme sonorité, comme expression sensible, comme couleur, comme lumière."¹⁴

Esta técnica pode ser entendida, como diz Juan Carlos Paz,

"(...)como uma heterofonia oriental traduzida para o idioma ocidentalista, isto é, consubstanciada em linhas tonais, assim como o atonalismo (...) pode ser definido como uma heterofonia de li

13. ROLAND-MANUEL, Claude. Maurice Ravel. *La Revue Musicale*. Paris, v. II, n. 6, p. 1-21, avr. 1921.

14. GOLEA, Antoine. *Esthétique de la musique contemporaine*. 1ª ed. Paris: P.U.F., 1954, p. 138-139.

nhas cromáticas. A diferença básica entre uma e outra radica na unidade tonal, que é um princípio absoluto da politonalidade, e na dissolução da mesma, que é a razão básica do atonalismo"¹⁵.

Não podemos entretanto conceber a politonalidade como um estado intermediário entre a tonalidade e a atonalidade, como alguns o fizeram no início do século. Para Darius Milhaud, aliás, a exploração politonal gera, não raras vezes, uma verticalidade de sentido "atonal", mas esta "atonalidade" é apenas aparente. Mesmo porque, como ele mesmo nos informa:

"Si la musique polytonale est d'origine essentiellement diatonique et nécessitera des mélodies, des harmonies se rattachant au domaine de l'harmonie et du contrepoint diatoniques, la musique atonale prendra ses sources dans le chromatisme."¹⁶

"La Polytonalité et l'Atonalité ne sont pas des systè-

15. PAZ, Juan C. Op. cit. p. 192.

16. MILHAUD, Darius. op. cit p. 41.



mes arbitraires. Elles sont, l'une, le développement de l'harmonie et du contrepoint diatoniques, l'autre, celui du chromatisme, et devraient à ce titre faire l'objet d'études techniques complémentaires."¹⁷

No entanto, **politonalidade** e **atonalidade** não devem ser consideradas como princípios antagônicos no que se refere à direcionalidade harmônica. Ambas são direcionais, caracterizando-se, a seu modo, pela exploração de mais de uma polarização acústica ao mesmo tempo, promovendo a chamada *multidirecionalidade harmônica*. A diferença em relação à música tonal tradicional é a utilização de mais de uma polarização acústica ao mesmo tempo - tanto na atonalidade, com o cromatismo, como na **politonalidade** e o seu diatonismo -, criando um espectro de centros tonais.

Além do que, tanto a atonalidade quanto a **politonalidade** foram recursos utilizados pelos compositores com o intuito de expandir a herança musical recebida do tonalismo, não rompendo com o passado, mas apenas *transformando* esse elemento estrutural da música do Ocidente, que é o Sistema Tonal. E este, um sistema aberto de signifi-

17.Id. ib. p. 44.



cações, está sempre pronto a revelar novas possibilidades expressivas, como a **politonalidade**.

Técnica utilizada para organizar *simultaneidades* de eventos harmônicos, respeitando-se o princípio absoluto da unidade tonal, a **politonalidade** - ao contrário da Tonalidade que lida com um único eixo harmônico (direcionalidade harmônica) de cada vez - trabalha com mais de um eixo simultaneamente. E nesse processo, a "tonalidade é afirmada horizontalmente e negada verticalmente."¹⁸

Segundo Edmond Costère ¹⁹, apesar da crise do Tonalismo, a harmonia tonal não morreu, apenas sofreu transfigurações (*trans-formações*, dizemos nós). Uma delas foi a técnica da **politonalidade**, que, trabalhando com a aparente negação da Tonalidade, nunca a abandona.

Essa *transformação* harmônica trazida pela justaposição politonal, satisfez-se com esquemas acadêmicos, não chegando a criar formas novas. Ainda assim, houve um rejuvenescimento do código, uma revitalização do Sistema.

18. WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários*. 1ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 137

19. COSTERE, Edmond. *Mort ou transfigurations de l'harmonie*. Paris: P.U.F., 1962. Apud MENEZES FILHO, Florivaldo. *Apoteose de Schoenberg*. 1ª ed. São Paulo: Nova Stella/Edusp, 1987, p. 65-71.

Historicamente, o primeiro exemplo reconhecido como politonal na música européia, é encontrado em 1911 - a bitonalidade que aparece em *Pétrouchka*, de Igor Stravinsky:



Essa bitonalidade "verdadeira" foi então uma novidade, pois embora precedida pelas *Variações sobre América* (1891) do americano Charles Ives, estas *Variações* eram então desconhecidas.

A primeira das *Quatorze Bagatelas* (1908), op. 6 de Béla Bartók, considerada por Darius Milhaud como sendo já um exemplo de politonalidade²⁰, segundo H. H. Stuckenschmidt²¹, esta obra nos dá o primeiro exemplo de duas melodias mantidas de modo sucessivo, em duas tonalidades diferentes, procedimento este chamado por Stuckenschmidt de *politonalidade sucessiva*.

Fragmento da *Bagatela I*, de B. Bartók:

20. MILHAUD, D. Op. cit. p. 34.

21. STUCKENSCHMIDT, H. H. *La musique du XX^e siècle*. Paris: Hachette, 1969, p. 75.

de # m

fa m

Para José Maria Neves²², a politonalidade não foi uma novidade dos anos entre guerras, mas a cristalização de uma tendência que já vinha desde o século XIX, incluindo-se aí a produção de Wagner e de outros compositores do mesmo período.

23. BULLLEY, Michael. Beicha's 13th fugue. *The Music Review*. Cambridge: Heffer, v. 45, n. 3, p. 163-169, aug., 1985.

22. NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. 1ª ed. São Paulo: Ricordi, 1991, p. 110.

Segundo pesquisas de Michael Bulley²³, podemos ver a superposição politonal já em obras do compositor Antonin Reicha (1770-1836). Compositor particularmente preocupado com o aspecto harmônico em suas peças, Reicha acrescentou às suas *36 Fugas* (1805), uma introdução explicativa, onde sugeriu novas idéias composicionais que expandiam os limites da harmonia usual naquele período. Estas inovações harmônicas podem ser observadas na obra citada, como por exemplo na *Fuga nº 20*, onde encontra-se a superposição das tonalidades de dó# maior e si maior.

Quanto às origens da politonalidade, Paul Landormy²⁴, em *Le déclin de l'Impressionisme*, remonta-nos a Beethoven, considerando-o um precursor na utilização desta técnica quando ele sobrepõe os acordes de tônica e de dominante na *Terceira Sinfonia*: um fragmento do tema aparece nas trompas (triade de mi maior), enquanto as cordas tocam o que pode ser entendido como um acorde de dominante (si maior com sétima).

Fragmento do primeiro movimento da *Sinfonia nº 3*, op. 55, de L. van Beethoven:

23. BULLEY, Michael. Reicha's 13th fugue. *The Music Review*. Cambridge: Heffers, v. 46, n. 3, p. 163-169, aug., 1985.

24. LANDORMY, Paul. Le déclin de l'Impressionisme. *La Revue Musicale*. Paris, v. 2, n. 4, p. 97-113, fév. 1921.

fragmento do
terça: tríade
de Mi b M
(tônica)

acorde de Si b M com 7.^a (dominante)

Milhaud nos leva ainda mais atrás, até Bach, quando discorre sobre a origem do seu procedimento politonal. Como ele assinalou:

"J'avais remarqué(...) que dans un petit duetto de Bach écrit en canon à quinte, on avaient vraiment l'impression de deux tonalités se suivant, se superposant, mais que la texture harmonique demeurait bien entendu tonale."²⁵

Fragmento do segundo *Duetto*, de J. S. Bach, analisado segundo a concepção de Darius Milhaud:

25. MILHAUD, Darius. *Notes sans musique*. 1^a ed. Paris: René Julliard, 1949, p. 71.



1.1.1. *Derfus Milhaud*

1.1. A POLITONALIDADE NA PRODUÇÃO DE DIVERSOS COMPOSITORES

os compositores que fizeram um particular uso da politonalidade, destacamos Derfus Milhaud (1892-1974), compositor que explorou esta técnica de forma significativa em sua produção musical.

A Politonalidade é um recurso explorado particularmente por compositores russos e franceses do início deste século. Mas, encontramos também exemplos desta técnica entre compositores de diferentes nacionalidades, como Willem Pijper, Béla Bartók, Richard Strauss, Manuel de Falla, Benjamin Britten, Alfredo Casella, assim como diversos compositores brasileiros (que serão depois abordados).

Tomando como ponto de referência os procedimentos politonais já citados, analisamos, ao longo de nossas pesquisas, trechos politonais de autores diferentes, como podemos observar nos exemplos utilizados neste trabalho.

Stravinsky. Milhaud encontrou na politonalidade a solução para os problemas harmônicos do século XX. Após um período de pesquisa politonal, ele integrou a referida técnica

24. GILSA, Antoine. Op. cit. p. 22

1.1.1. Darius Milhaud

Dentre os compositores que fizeram um particular uso da **politonalidade**, destaca-se Darius Milhaud (1892-1974), compositor que explorou esta técnica de forma significativa em sua produção musical.

A **politonalidade**, após ganhar espaço nas obras de Stravinsky, adquire destaque e se desenvolve através do trabalho de Milhaud. Segundo Antoine Goléa, é Milhaud quem explora ao máximo as possibilidades oferecidas por essa técnica:

"Milhaud a eu le courage
de pousser ses recherches et ses
expériences jusqu'à leurs derniè-
res conséquences"²⁶.

Inicialmente estimulado pelas experiências harmônicas do período e principalmente pela música de Stravinsky, Milhaud encontrou na **politonalidade** a solução para os problemas harmônicos do século XX. Após um período de pesquisa politonal, ele integrou a referida técnica elemento natural dentro do contexto de sua escrita.

26.GOLÉA, Antoine. Op. cit. p. 26



nica na sua escrita, fazendo dela um procedimento natural. Estabelecendo o seu uso em *Les Choéphores*, em *Saudades do Brasil* ele ressalta de forma significativa a sua importância.

Além do que, Darius Milhaud é um compositor essencial. Fragmento de *Botafogo*, nº 2 das *Saudades do Brasil*: melódica tem um caráter acusticamente distônico.

fa#m
fa m

Compositor caracterizadamente tonal, Darius Milhaud não apresenta, entretanto, peças inteiramente politonais. Suas obras são elaboradas com passagens politonais, como um recurso mais dinâmico do tonalismo. O seu estilo é o politonal, com voltas freqüentes às práticas tradicionais do Sistema Tonal, que ele não desejava abandonar. E é dessa forma que Milhaud faz da **politonalidade** um elemento natural dentro do contexto da sua escrita.

Mesmo a aparente atonalidade que é produzida em alguns trechos de seus trabalhos, advém tão somente da superposição de trechos tonais diversos.

Além do que, Darius Milhaud é um compositor essencialmente melódico. O papel atribuído a sua inventividade melódica tem um caráter acentuadamente diatônico, lírico e dominante. Sua **politonalidade** é, portanto, concebida linearmente:

"Le souci de Milhaud consiste à faire entendre simultanément deux ou plusieurs mélodies mais afin qu'on puisse les percevoir clairement il adopte un langage polytonal permettant de situer nettement ces diverses mélodies diatoniques tonales dans plusieurs registres de l'espace sonore."²⁷

27. BROUSSAIS, M. Scaramouche: suite pour deux pianos - Darius Milhaud. *L'Éducation Musicale*, Paris, v. 38, n. 287, p. 223-225, avr., 1982, p. 224

Fragmento da Terceira Sinfonia para Pequena Orquestra, de Darius Milhaud:

flaute *p* Si b M

clarinete (Si b) *p* Fa M

fagote *mf* Mi M

violino *mf* Do M

viola *mp* Si b M

violoncelo *mp* Ré M

No que diz respeito ao aspecto técnico dos efeitos politonais, estes são por vezes obtidos pela exploração de agregações politonais, sem que se caracterizem tonalidades independentes e definidas (*polytonalité occasionnelle*).

Ainda tecnicamente, Milhaud explora, em favor do seu procedimento politonal:

- ostinatos,
- arpejos,
- motivos melódicos diatônicos,
- acordes de quartas e de quintas paralelas,
- intervalos de nonas,

- notas e acordes pedais,
- densos conglomerados harmônicos,
- paralelismos,
- acordes em bloco,
- funções harmônicas básicas gerando clareza tonal e fácil contraste,
- cromatismos.

Por vezes, ele faz uso de dois tons superpostos, invertendo em seguida a posição destes, e fazendo com que a tonalidade que se encontra na parte mais aguda passe para a mais grave e vice-versa.

Fragmento do I dos *Trois Rag-Caprices*, de Darius Milhaud:

The musical score is for the first movement of 'Trois Rag-Caprices' by Darius Milhaud. It is written for piano in 2/4 time. The score consists of two systems of staves. The first system shows a complex harmonic structure with superimposed chords and chromaticism. Handwritten annotations include 'Fa#M' and 'Do#M' above and below the staff, and dynamic markings like 'f', 'ff', and 'mp'. The second system continues the complex harmonic structure with similar annotations and dynamic markings.

A polirritmia que às vezes aparece em sua literatura, é fruto da técnica politonal, ou seja, resulta da exploração de uma politonalidade linear.

Esteticamente, Milhaud ressuscita a música do passado pré-clássico, modificando-lhe, entretanto, os efeitos sonoros, renovando-os através da exploração da politonalidade.

Fragmento do *Coucou*, nº VIII da *Suíte*, de Darius Milhaud, inspirada em melodias do compositor do século XVIII, Michel Corrette:

The musical score is for three instruments: oboe, clarinet (Si b), and fagote (bassoon). The key signature is 3/8. The oboe part is in G major (one sharp), the clarinet part is in D major (two sharps), and the bassoon part is in A major (three sharps). Each instrument has a handwritten '2do M' above it. The music is polytonal, with each instrument playing in a different key simultaneously.

A utilização da música popular era uma constante entre os compositores do período em questão. Assim, Milhaud usou também elementos do jazz e de músicas populares no enriquecimento da sua linguagem politonal.

A influência jazzística pode ser observada em *La Création du Monde*:

Handwritten musical score for *La Création du Monde* by Darius Milhaud. The score is for piano, violin, saxophone, violin/cello, and contrabass. It features complex polytonal harmonies and a jazz-influenced rhythmic style. The lyrics are in French, and the notes are labeled with solfège syllables and pitch classes.

Instrumental parts:

- piano:** *mf* (mezzo-forte). Notes: Ré M, 2^{do} M, Ré M, ré m, Ré M, 2^{do} M.
- violin:** *ff* (fortissimo). Notes: Ré M, ré m, Ré M, 2^{do} M.
- sax:** *mp* (mezzo-piano). Notes: Ré M, 2^{do} M, Ré M, 2^{do} M.
- violoncello:** *f en dehors* (forte en dehors). Notes: Ré M, 2^{do} M, Ré M, 2^{do} M.
- contra-baixo:** *mf* (mezzo-forte). Notes: Ré M, 2^{do} M, Ré M, 2^{do} M.

Lyrics (French):

Le monde est né
Le monde est né
Le monde est né
Le monde est né
Le monde est né
Le monde est né

podem ser encontradas nas obras de Darius Milhaud. Destacamos aqui alguns trechos politônicos selecionados dentro as obras analisadas no decorrer desta pesquisa.

A sua *Sexta Sinfonia* (1932) faz parte de uma série de pequenas sinfonias nas quais Milhaud faz uso de uma instrumentação não convencional. Nesta, especificamente, ele utilizou um oboé, um violoncelo e quatro vozes solistas trabalhadas instrumentalmente.

Ainda La Création du Monde:

Handwritten annotations in the score include "rím" in the right margin for the woodwind and brass sections, and "Ja#M" in the piano and double bass parts.

Inúmeros exemplos do emprego da técnica politonal podem ser encontrados nas obras de Darius Milhaud. Destacamos aqui alguns trechos politonais selecionados dentre as obras analisadas no decorrer desta pesquisa.

A sua *Sexta Sinfonia* (1932) faz parte de uma série de pequenas sinfonias nas quais Milhaud faz uso de uma instrumentação não convencional. Nesta, especificamente, ele utilizou um oboé, um violoncelo e quatro vozes solistas trabalhadas instrumentalmente.

Fragmento da *Sexta Sinfonia*:

Handwritten musical score for a piece titled "Li M" and "Mi M". The score is written for six instruments: oboe, soprano, contralto, tenor, bauxe, and violoncello. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *mp*, and *pp*. The score is organized into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The handwriting is in black ink on a white background.

The image shows a page from a musical score for 'Ave Maria' by Darius Milhaud. The score is written for piano and voice. The piano part is in the lower staves, and the voice part is in the upper staves. The music is in G major and 3/4 time. The piano part features a prominent melody in the right hand, with the left hand providing harmonic support. The voice part is written for a soprano or alto voice. The score includes a handwritten note 'acorde de Mi M' with an arrow pointing to a specific chord in the piano part. The page is numbered 10 in the bottom right corner.

Machines Agricoles foi composta em 1919, a partir de um texto extraído de um catálogo de vendas de máquinas agrícolas. A instrumentação, mais uma vez, é incomum: flautim, clarineta em si b, fagote, voz, violino, viola, violoncelo e contrabaixo.

Fragmento de *Machines Agricoles*:

Doucement $\text{♩} = 132$ *Allo M*

Clarinete (Si b)

Viola

mi b M

p

Allo M

Saudades do Brasil é uma suíte de danças para piano, cada uma delas com o nome de um bairro carioca. Inspirada na música brasileira (como veremos mais adiante, no capítulo dedicado à **politonalidade** e sua relação com a música brasileira), explora sobremaneira os ritmos sincopados. Todas as peças seguem a forma A B A', e podem ser consideradas um paradigma da **politonalidade**, além de um marco na produção de Darius Milhaud.



Fragmento de Copacabana, nº 4 da Saudades do Brasil:

Handwritten musical score for a piano piece. The score is written on five systems of grand staves (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a time signature of 2/4. It includes a handwritten 'Si M' above the staff and a 'p' (piano) marking below the bass staff. The second system has a 'stretto' marking below the bass staff. The third system has a 'ppp' (pianissimo) marking below the bass staff. The fourth system has a 'p' (piano) marking below the bass staff. The fifth system has a 'p' (piano) marking below the bass staff. The score concludes with the word 'continua' written in cursive below the staff.

continua

Handwritten musical score for piano, consisting of three systems. The first system has two measures. The second system has two measures, with the second measure containing handwritten notes "Sol M", "Re M", "pp", and "T". The third system has two measures. The key signature has one sharp (F#).

Fragmentos de Ipanema, nº 5 das Saudades do Brasil:

Handwritten musical score for piano, consisting of two systems. The first system has two measures, with the second measure containing handwritten notes "si b m" and "Re M". The second system has two measures, with the first measure containing handwritten notes "PPP" and "Sol b M". The key signature has two flats (Bb, Eb).

26 M

Sol b M (ostinato)

ppp

f

p

Ainda Ipanema:

Sol b M

26 M (ostinato)

f

p

Fragmento de *Corcovado*, nº 7 das *Saudades do Brasil*:

Mi b M

Sol M

mp

Fragmento de *Papavento*, nº 12 das *Saudades do Brasil*:

Fragmento de *Tijuca*, nº 8 das *Saudades do Brasil*:

La M

Fa# M

Fa# M

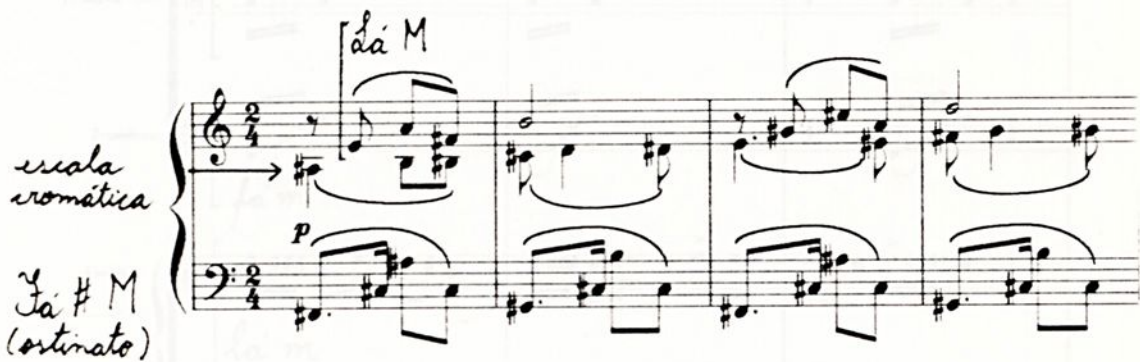
La M

Fragmento do Concerto para Percussão:

Fragmento de *Paineras*, nº 10 das *Saudades do Brasil*:



Fragmento de *Paysandú*, nº 12 das *Saudades do Brasil*:



O *Concerto pour Batterie et Petit Orchestre* (1929-30) é uma obra importante por ser o primeiro Concerto para percussão e orquestra de que se tem conhecimento, inaugurando um período onde a percussão recebe cada vez mais destaque como instrumento solista. Revela influência do jazz, principalmente na exploração dos recursos da percussão.

continua

Fragmento do Concerto para Percussão:

Handwritten notation: *lá m*

Flautim I *ff*

Flautim II *ff*

Clarinete (S. b.) I *ff*

Clarinete (S. b.) II *ff*

Trompete (D.)

Trombone

Handwritten notation: *fa m*

Violino I

Violino II *lá m*

Viola

Violoncello

Contrabaixo

Handwritten notation: *fa m*

continua

Capriccio

la m

mi b m

la m

mi b m

Os *Trois Rag-Caprices* são peças para piano compostas em 1922, com inspiração nos "ragtimes".

Fragmento I dos *Trois Rag-Caprices*:

2^{da} M
3^{ra} # M

mp

ostinato

ligação

2^{da} # M

2^{da} M

Mouvement.

élargir

ff arraché

Fragmento do III dos *Trois Rag-Caprices*:

2^{da} M

p tranquille

região de lá m

Outro fragmento do III dos *Rag-Caprices*:



Ainda do III dos *Rag-Caprices*:



Compositor sempre em busca de novas possibilidades musicais, seja no campo da harmonia, do timbre ou do ritmo, Darius Milhaud renova o trabalho composicional, enfatizando, nos seus procedimentos, efeitos sutis e violentos. E um dos recursos encontrados para tal, foi a politonalidade.

Fragmento de *A Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky:

1.1.2. Outros Compositores

Partindo dos procedimentos explicitados nos exemplos de Darius Milhaud, pesquisamos também processos politonais em obras de outros compositores.

Igor Stravinsky (1882-1971), tido como o introdutor da técnica politonal e autor do exemplo mais conhecido desse procedimento - o trecho de *Pétrouchka*, citado anteriormente - usa, muitas vezes, a **politonalidade** em "citações" de compositores antigos (Haendel, Pergolese, etc.), em peças da fase do "retour". É desse modo que ele se serve da técnica politonal para produzir um efeito de paródia.

Em *A Sagração da Primavera* encontramos um tipo de **politonalidade** no qual o compositor, apesar de não definir claramente as tonalidades em questão, deixa claro o uso de áreas tonais contrastantes.



Nas suas *Chansons Madécasses*, encontramos procedimentos politonais. Esta peça é um exemplo da utilização de música popular na elaboração de trechos politonais, com Ravel inspirando-se em elementos musicais de Madagascar. Segundo Richard S. James²⁸, a inspiração na música popular de Madagascar resultou nesta politonalidade na obra de Ravel, já que esse tipo de música apresenta originalmente a chamada bitonalidade ocasional entre uma linha vocal e a parte instrumental.

Fragmento das *Chansons Madécasses*, de M. Ravel:

flauta

violoncelo

canto

piano

Na han-do... ve la be le Nahan-do... ve

Fa# M

Do M

Charles Ives (1874-1954) também explora a politonalidade de

28. JAMES, Richard S. Ravel's "Chansons madécasses": ethnic fantasy or ethnic borrowing? *The Musical Quarterly*. New York: Oxford University, v. 79, n. 3, p. 360-384, 1990.

nalidade. Um procedimento politonal característico deste compositor, é que não há nas suas peças politonais a preponderância inicial e final de uma única tonalidade. Em Charles Ives, o peso harmônico dos diversos tons empregados é equivalente, não havendo uma tonalidade que se sobreponha às outras.

Fragmento do *Salmo Sessenta e Sete*, de C. Ives:

The image shows a musical score for a four-part vocal setting of Psalm 67 by Charles Ives. The parts are labeled on the left: *soprano*, *contralto*, *tenor*, and *baixo*. Each part has a staff with a key signature and a time signature. The lyrics are written below the staves: "Then shall the earth yield her increase." The soprano part is in G major (one sharp), the contralto in E major (three sharps), the tenor in C major (no sharps or flats), and the baixo in A major (three sharps). The score is marked with a bracket on the right, and there are handwritten initials "H. M." and "sol m" next to the soprano and tenor parts respectively.

Na produção de **Arthur Honegger** (1892-1955), a politonalidade não é empregada de maneira sistemática, como o é em Darius Milhaud. Ela aparece ou como uma necessidade dramática, ou como exigência de um desenvolvimento. É sempre uma consequência, não um elemento *a priori* nas suas composições²⁹. A sua politonalidade é chamada por

29. CALMEL, Huguette. Op. cit., p. 60

Honegger de "poliarmonia linear"³⁰.

Um recurso muito explorado por Arthur Honegger é a superposição de acordes de diversos graus de uma mesma tonalidade, criando o chamado contraponto de acordes, como bem observou Huguet Calmel³¹. Segundo a sua análise, no trecho seguinte - extraído da *Sinfonia Litúrgica* de Arthur Honegger -, cada dois acordes superpostos podem ser considerados tríades formadas sobre diferentes graus de uma mesma tonalidade.



A exploração do efeito politonal como um recurso dramático, podemos ver também em obras de Richard Strauss, como no exemplo seguinte, extraído da cena IV de *Salomé*:

30. CARPEAUX, Otto M. Op. cit., p. 312.

31. CALMEL, H. Op. cit.

HÉRODE Quoi! les morts res- sus- ci- tent!

Lá m

Lá b M

Neste exemplo, o contraste do intervalo de semitom entre as tonalidades empregadas é utilizado não com a intenção de se obter um efeito de simultaneidade simplesmente, mas de alcançar-se um colorido diferente, uma modificação timbrística que permite retratar o medo do personagem solista neste trecho da peça.

Francis Poulenc (1899-1963) é um compositor cuja produção é caracterizadamente tonal. Na sua literatura, a técnica politonal aparece apenas em obras do início de sua carreira. Dentre estas, o mais importante exemplo é *Promenades*, coleção de dez pequenas peças para piano, compostas entre 1921 e 1922, com influência do seu contato com Darius Milhaud, que se deu no período de 1920 a 1922.

Fragmento de *En Avion* (nº 5 de *Promenades*):

très lié

p

mf en dehors

Rê b M

Lá b M

Ferruccio Busoni (1866-1924), no seu livro *Sketch of a New Aesthetic of Music*, fala-nos sobre a justaposição de escalas e acordes tradicionalmente incompatíveis, gerando um efeito politonal. Empregando este recurso nas suas obras, ele o considera extremamente enriquecedor:

"There is a significant difference between the sound of the scale C-Db-Eb-Fb-Gb-Ab-Bb-C when C is taken as tonic, and the scale Db minor. By giving it the customary C major triad as a fundamental harmony, a novel harmonic sensation is obtained. But now listen to this same scale supported alternately by the A minor, Eb major, and C major triads, and you cannot avoid a feeling of delightful surprise at the strangely unfamiliar euphony.

One cannot estimate at a glance what wealth of melodic and harmonic expression would thus be opened up to the hearing; but a great many novel possibilities may

52 BUSONI, Ferruccio, *Sketch of a New Aesthetic of Music*.
Apud MARSLER, Daniel M. The "112" Scales of Ferruccio
Busoni. *The Music Review*, Cambridge, Mass., v. 43, n.
1, p. 51-55, Feb., 1982.



Segundo Constantine, be accepted as certain, and are perceptible at a glance."³²

Um exemplo do que Busoni comenta, podemos encontrar no seu *Erscheinung*, nº 6 de *Elegien* (1907):

Handwritten musical score for three systems of piano music. Each system consists of a treble and bass staff. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a sustained chord. The second system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a sustained chord. The third system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a sustained chord. Handwritten annotations include 're:bm' above the first system, 're:m' above the second system, and 're:bm' above the third system. A 'pp' dynamic marking is present in the first system. A '2da M' marking is present in the third system.

32. BUSONI, Ferruccio. Sketch of a New Aesthetic of Music. Apud RAESSLER, Daniel M. The "113" Scales of Ferruccio busoni. *The Music Review*, Cambridge: Heffers, v. 43, n. 1, p. 51-56, feb., 1982.

Segundo Constant Vauclain³³, a linguagem politonal de Béla Bartók (1881-1945) encontra a sua inspiração, de início, na superposição de tons em distância de terça maior, superposição já presente no *Heldenleben* de Richard Strauss, obra pesquisada por Bartók antes de se dedicar às suas próprias composições. Essa influência vai se revelar nas peças escritas por Bartók logo após a transcrição para piano feita por ele, em 1902, da obra de Strauss - a citada *Heldenleben* - como podemos ver nas 14 *Bagatelas*.

Fragmento da *Bagatela VII*, de Béla Bartók:

Handwritten notes on the left: *do M* and *do# m*.

mp

poco cresc.

rit.-

3

33.VAUCLAIN, Constant. Bartók: Beyond Bi-modality. *The Music Review*. Cambridge: Heffers, v. 42, n. 3/4, p. 243-251, aug., 1981.



Béla Bartók explora a **politonalidade** de uma forma particular. Ele faz uso de diferentes tonalidades - preferencialmente distantes - superpondo-as de modo a suavizar a fricção tonal que aí surge naturalmente. O seu objetivo não é o de provocar a percepção de tonalidades independentes, mas sim a criação de uma nova superfície sonora. Esse efeito ele obtém fazendo com que pontos determinados apresentem consonâncias entre as linhas superpostas, como vemos no exemplo a seguir, dado pelo próprio Bartók³⁴.

3ª 3ª 6ª 6ª 8ª

Dá b M
Sol M

Com esse procedimento, Bartók evita a dicotomia encontrada em trechos politonais como a que observamos em *Pétrouchka*, onde a fricção entre as tonalidades é acentuada. Isto não significa que Bartók não apresente também esse tipo de **politonalidade** na sua produção, como veremos.

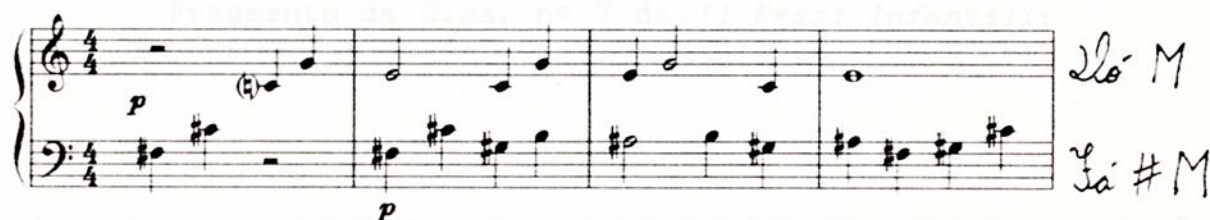
Fragmento do *Terceiro Quarteto para Cordas* (1927), de Béla Bartók:

34. Id. ib.



A textura cromática encontrada nas peças de Bartók resulta, muitas vezes, da utilização de diferentes tonalidades maiores, gerando esteticamente, uma superfície sonora de sentido sonoro não-tonal. E no entanto, a sintaxe harmônica tradicional ali está, apenas em uma nova combinação, mais complexa.

Fragmento de *Zwei Funftonreihen in Dur*, nº 86 do *Mikrokosmos*, de Béla Bartók:



Alfredo Casella (1883-1947), o principal representante do Neoclassicismo italiano, também nos oferece significativos exemplos de **politonalidade** nas suas 11 *Pezzi Infantili* (1920).

Fragmento do Prelúdio, nº 1 das 11 Pezzi

Infantili:

região de Dó # M

região de Dó M

p

Fragmento da Giga, nº 7 da 11 Pezzi Infantili:

Dó M

Re b M

Fragmento de Carrillon, nº 9 da 11 Pezzi

Infantili: como a seguinte, extraída da Grande Sonata:

Fragmento de Carrillon, nº 9 da 11 Pezzi

Infantili: como a seguinte, extraída da Grande Sonata:

do M

lá # M

O compositor holandês Willem Pijper (1894-1963) sofreu influência de Stravinsky e incorporou a **politonalidade** à sua escrita. Diversos exemplos de exploração dessa técnica podemos encontrar na sua *Sonata nº 2*, para violoncelo e piano, como podemos observar neste trecho:

Fragmento de Parade, de Erik Satie:

violoncelo

piano

poco f

do # m

do m

Nas composições de Paul Hindemith (1895-1963), criador de um novo sistema de escrita tonal (baseado nos

1.2. A POLITONALIDADE E A MÚSICA BRASILEIRA

Na exploração politonal, uma preocupação constante, tanto européia quanto brasileira, é a utilização da música popular por compositores eruditos. Ela está presente na produção de muitos compositores, particularmente em trechos politonais, onde são exploradas sonoridades complexas.

O primeiro a refletir a influência da música brasileira de caráter popular na sua linguagem politonal foi o francês Darius Milhaud.

Sabemos que Darius Milhaud permaneceu quase dois anos no Brasil (de fevereiro de 1917 a novembro de 1918), trabalhando como secretário do poeta Paul Claudel -, então enviado como embaixador da França - e todos os estudiosos que abordam esse período são unânimes em afirmar que esta foi uma fase propícia a um maior amadurecimento do seu processo politonal, tendo contribuído para o fato, o contato de Milhaud com a música popular do Brasil.

É o próprio Milhaud quem o diz:



"Mon contact avec le folklore brésilien fut brutal."³⁵

"Les rythmes de cette musique populaire m'intriguaient et me fascinaient. Il y avait dans la syncope une imperceptible suspension, une respiration nonchalante, un léger arrêt qu'il m'était très difficile de saisir. J'achetai alors une quantité de maxixes et de tangos; je m'efforçai de les jouer avec leurs syncopes qui passent d'une main à l'autre. Mes efforts furent récompensés et je pus enfin exprimer et analyser ce 'petit rien' si typiquement brésilien. Un des meilleurs compositeurs de musique de ce genre, Nazareth(...)"³⁶

Segundo José Miguel Wisnik, no seu livro *O Coro dos Contrários*, essa música favoreceu a postura politonal de Milhaud pelo fato de ela não ser genuinamente popular, mas uma mescla de elementos populares e europeus.

35.MILHAUD, Darius. Notes sans musique. 1^a ed. Paris: René Julliard, 1949, p. 87.

36.Id. ib., p. 88.



"(...)o chamado 'tango-brasileiro' caracteriza-se exatamente por uma grande riqueza rítmico-melódica aliada a um esquematismo harmônico, com baixos reiterativos e sobre as funções harmônicas básicas."³⁷

"O pianismo de Nazareth tem muito de chopiniano, e o compositor chamava suas obras não de maxixes mas de tangos, querendo acentuar com isso suas aspirações eruditas."³⁸

"Se Milhaud se maravilha diante do exótico e do americano, estranho ao contexto europeu, vale lembrar que o maxixe guarda ainda bem clara, como anota Mário de Andrade, sua origem espanhola (a execução lenta revela a habanera subjacente ao tango-brasileiro), espanholismo bem presente em 'Le Boeuf sur le Toit'."³⁹

37.WISNIK, José M. Op. cit., p. 48.

38.Id. ib., p. 43.

39.id. ib., p. 44.

Fragmento de *Le Boeuf sur le Toit*, de Darius Milhaud, peça politonal onde o autor utiliza diversas melodias populares brasileiras:

flauta

clarinete (Bb)

fagote

tímpano (F)

trompete

trombone

violino

viola

violoncelos

contrabaixos

Fa# M

Si b M

Re M

Wisnik assinala também que Milhaud valoriza Tupi-nambá e Nazareth, preocupando-se menos com Villa-Lobos, por exemplo, porque ele, Milhaud, vivencia o nosso panorama musical como um francês que logo integraria o *Groupe des Six* no seu retorno à França. Suas idéias são assim anti-debussyistas. Como poderia aceitar um compositor como o Villa-Lobos de então, um Villa-Lobos que compunha nesta época com nítida influência impressionista?

É nesse contexto que a música popular (os tangos, os maxixes) vem ao encontro dos interesses de Milhaud, aos interesses de sua politonalidade, proporcionando-lhe um material exótico e rico, ao mesmo tempo que integrado ao sistema harmônico europeu.

Fragmento de *Corcovado*, nº 7 das *Saudades do Brasil* - série de peças politonais para piano, composta por Darius Milhaud, refletindo a influência da música brasileira na sua produção:



40. Id., p. 49.

41. NEVES, José Maria. Op. cit., p. 42.

Entre os compositores brasileiros, a politonalidade surge com o Nacionalismo, o qual se firma no cenário musical brasileiro a partir das idéias modernistas difundidas por Mário de Andrade. A politonalidade representou então, para o Nacionalismo brasileiro, um dos principais elementos de estruturação de sua linguagem, juntamente com a tendência às repetições insistentes de pequenas células melódicas, a valorização do ritmo e a exploração de melodias de caráter popular. O uso destes elementos vai resultar então, não numa autonomia estética (já que a técnica continua sendo importada), mas numa "nova visão do nativismo romântico"⁴⁰, onde apenas o aspecto técnico sofre transformações.

A influência musical européia no Brasil deixa de ser exercida pelos compositores românticos, agora substituídos por outros mais modernos, como Bartók, Prokofiev e Stravinsky.

A música popular urbana oferece grande riqueza no seu aspecto melódico. A exploração do politonalismo vem ao encontro da ordem modernista de "tratar com técnica uma mentalidade bárbara"⁴¹, ajustando então a técnica européia às melodias populares do período nacionalista brasileiro.

40.Id. ib., p. 49.

41.NEVES, José Maria. Op. cit., p. 48.

Como uma constante em toda a escola nacionalista, a politonalidade abarca agora um arco que vai de Villa-Lobos a Osvaldo Lacerda.

Já na produção de **Alberto Nepomuceno** (1864-1920) - considerado um precursor da escola nacionalista pela utilização de material melódico e rítmico originário do folclore e da nossa música popular⁴² - encontramos o emprego de tonalidades diferentes superpostas.

Depois de residir por alguns anos na Europa, Nepomuceno traz ao Brasil uma linguagem harmônica influenciada pelas novas tendências européias. As suas *Variations*, cujo *Vivacissimo* é nitidamente politonal, foram compostas em 1904. São portanto anteriores à famosa bitonalidade apresentada por Stravinsky em *Pétrouchka*⁴³.

Fragmento de *Variations*, op. 29, de Nepomuceno:

lá m

Fá# M

42.Ver NEVES, José Maria. Op. cit., p. 22.

43.Ver página 18.

Em Villa-Lobos a politonalidade se justifica facilmente, na medida em que ele é um compositor caracteristicamente tonal. Daí que a politonalidade foi para ele um recurso inovador, enriquecendo o seu tonalismo, como acontece em *O Polichinelo*, onde uma melodia simples (folclórica e tonal) recebe um tratamento harmônico enriquecedor, explorando uma região harmônica contrastante ao dó maior que prevalece, região não claramente definida como tonalidade, e que dá uma nova cor à tonalidade principal da peça (dó maior).

Fragmento de *O Polichinelo*, nº 7 d'A Prole do Bebê, v. 1, de H. Villa-Lobos:

(le chant bien distinct) *melodia folclórica*

pentatônica em região contrastante

continua



Vemos assim como o uso de uma melodia popular (ou de caráter popular), com uma harmonização requintada, muda a conotação semântica da melodia, na medida em que esta é então colocada em um novo contexto, diferente daquele em que se encontrava originalmente. É este um dos efeitos que a **politonalidade** possibilita ao compositor, o que aliás, foi utilizado com freqüência pelos compositores brasileiros da escola nacionalista. Um exemplo encontramos no trecho da *Embolada*, de Osvaldo Lacerda:

mf

Sol M

Ré b M

And.

Outros exemplos de exploração da técnica politonal, encontramos entre os diversos autores da escola nacionalista, como podemos observar nos exemplos seguintes. *Oliveira Vasconcellos Corrêa:*

Fragmento da *Primeira Fantasia Brasileira* (1929),
de Francisco Mignone:

Gra

p

Gra

sfz

sfz

distância de meio tom entre a parte superior e a inferior. Não há definição de tonalidades, mas apenas contraste entre as regiões exploradas.

Fragmento do Ponteio nº 46, de Mozart Camargo

Guarnieri:

Intimo (♩ = 80)

pp

movimento cromático

10.ª paralela

Ri' M

Fragmento do Choro nº 2, de Introdução e Choros,
de Sérgio Oliveira Vasconcellos Corrêa:

mi M

la m

Fragmento do *Ponteio nº 3*, de Edmundo Villani

Côrtes:



2. A SIMULTANEIDADE

O início do século XX é um período de grandes mudanças no mundo, tanto nas ciências, quanto nas artes e nas sociedades. Essas são especialmente profundas no que diz respeito às noções de tempo e espaço. É o princípio da era das comunicações. Surge o avião, o telégrafo sem fio, o rádio, as fotos em jornais, o carro particular; o telefone começa a se popularizar. Acontece o primeiro voo sobre o Atlântico. O desenvolvimento em ritmo acelerado surge com as transformações tecnológicas.

Einstein divulga suas teorias, que acabam por revolucionar o campo da física. Freud investiga o homem afirmando que é a relação do homem com seu inconsciente que faz com que ele exista.

Essas grandes mudanças que ocorrem no início do século XX nas ciências, resultam em transformações profundas no que diz respeito aos conceitos de tempo e espaço¹. O universo torna-se agora aberto, concebido de

1. "Segundo o pensamento científico de cem anos atrás, o tempo era completamente separado do espaço, e os dois pertenciam a ordens diferentes - o espaço sólido, euclidiano em estrutura, o tempo um fluxo perene. Na ciência atual, espaço e tempo combinam-se para formar uma estrutura em que se edifica o universo; podemos mover-nos no tempo tanto quanto no espaço, e espaço possui até certo

modo relacional.

Essas mudanças já vinham sendo suscitadas desde fins do século XIX, com Marx e Bergson, dentre outros. Com Karl Marx (1818-1883) encontramos a noção de essência concreta: se existe uma essência, ela está na relação do homem com o outro, com a natureza, criando objetos de cultura - a civilização. Esta já é uma noção de estrutura, isto é, um conjunto de elementos relacionados em que, alterando-se um deles, modifica-se o todo.

A filosofia intuicionista de Henri Bergson (1859-1941) nos traz um novo conceito de tempo. Suas idéias baseiam-se no tempo psicológico (*la durée*) como sendo o caminho para a liberdade. Até então, dava-se ao tempo um caráter determinista, em concordância com as filosofias do século XIX. A duração interior mostra presente e passado ao mesmo tempo. Este é, para Bergson, o verdadeiro tempo, captado pela intuição, livre dos fins práticos. E o pensamento bergsoniano terá grande repercussão nas artes do início do século XX. Em 1889 Bergson publica *Les données immédiates de la conscience*, onde ele diz que:

"A duração completamente pura é a forma que a sucessão dos nossos estados de consciência toma

ponto a qualidade de fluxo de tempo." STEPHENSON, Ralph e DEBRIX, Jean R. *O Cinema como Arte*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1969, p. 127-128



quando o nosso Eu se deixa viver, quando ele se abstém de estabelecer uma separação entre o estado presente e os estados anteriores"².

O tempo passa a ser visto como um *continuum* e não mais uma sucessão de instantes separados. Espaço e tempo são concebidos de forma interdependente, já que o tempo é agora uma forma de percepção subjetiva, é um meio para se medir as relações do homem com as ocorrências que o circundam.

Com esses conceitos entramos no século XX, quando o tempo passa a primeiro plano, tornando-se preocupação significativa em todas as artes. Podemos citar aqui o que diz Arnold Hauser:

"O conceito bergsoniano de tempo recebe uma nova interpretação, uma intensificação e uma deflexão. O que se acentua agora é a simultaneidade dos conteúdos conscienciosos, a imanência do passado no presente, o constante fluir simultâneo dos diferentes

2. BERGSON, Henry. *Les données immédiates de la conscience*. 8ª ed. Paris: P.U.F, 1958. Apud NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Atica, 1988 (Série Fundamentos, 31). p. 58

períodos da vida, a amorfa fluidez da experiência interna, a ilimitabilidade da corrente do tempo que arrasta a alma, a relatividade do espaço e tempo, isto é, a impossibilidade de diferenciar e de definir os meios em que a mente se move. Para este novo conceito de tempo convergem quase todos os fios da textura que formam o material da arte moderna: o abandono do enredo, a eliminação do herói, a renúncia à psicologia, o método 'automático de escrever' e, acima de tudo a montagem técnica e a interpretação das formas temporais e espaciais do filme."³

Decorrente dessa nova importância do aspecto temporal é que a **simultaneidade** surge como a expressão das contradições do mundo moderno, combinando os opostos. Torna-se preocupação central, um elemento comum e determinante na produção artística do início do século XX, época em que "a arte é atacada por uma verdadeira mania de totalidade"⁴, emergindo, na música, a politonalidade.

3. HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. 3ª ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982. v. 2, p. 1128.

4. Id. ib. p. 1127.



Na França dos anos vinte, as técnicas cinematográficas decorrem sobre a temporalidade no cinema, trazendo

2.1. A SIMULTANEIDADE NAS ARTES

2.1.1. O Cinema

É característica do homem moderno a consciência do momento presente, da **simultaneidade** de movimentos no indivíduo e no mundo. Essa consciência é que vai permitir a estruturação da linguagem cinematográfica.

Como o imbricamento entre espaço e tempo torna-se algo em evidência nas diferentes linguagens artísticas, o cinema se configura como a arte do século XX por excelência, pois é sempre espaço-temporal.

A categoria fundamental do cinema é a **simultaneidade**: o tempo perde, aí, o caráter de algo ininterrupto e irreversível, já que aqui acontecimentos simultâneos podem ser representados sucessivamente e vice-versa. O filme permite a espacialização do tempo: a proximidade em tempo e a distância em espaço. A própria estrutura do filme é marcada pela intersecção do sucessivo e do simultâneo.

6. Id. ib., p. 85

7. HAUSSER, Arnold, Op. cit., p. 1138-1151.

Mas é com o advento da técnica da *montagem* que ficará em evidência o reflexo do novo conceito de espaço-tempo na arte cinematográfica.

Na França dos anos vinte, as teorias cinematográficas discorrem sobre a temporalidade no cinema, trazendo "um elemento fundamental nas discussões estéticas de artistas do período"⁵ ao âmbito do cinema: a **simultaneidade**. Fala-se da existência de um novo espaço pictórico nas artes do início do século, que permite aos artistas libertarem-se das "amarras do referencial da 'visão natural'".⁶ Estas novas idéias permitem ao cinema a justaposição de imagens que rompem com a linearidade temporal, criando o efeito do simultâneo.

Mas apesar da preocupação dos teóricos franceses com a questão da temporalidade no cinema, é com os russos que o problema da *montagem* vai ser tratado como ponto fundamental. São eles que inovam a técnica de interrupção freqüente da cena. É a chamada *técnica de montagem* - procedimento básico de construção no cinema - como expressão artística da filosofia marxista, negando a autonomia de esferas individuais da vida (no mundo do século XX, o individual perde importância), conforme nos fala Arnold Hauser⁷.

5.XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1978 (col. Debates, 142), p. 84.

6.Id. ib. p. 85

7.HAUSER, Arnold. Op. cit., p. 1136-1151.



É ainda na década de vinte que a teoria russa da *montagem* ganha destaque, surgindo como uma descoberta que vai proporcionar a estruturação da sintaxe cinematográfica. Com a teoria desenvolvida pelo cineasta e teórico Sergei Eisenstein, o que importa não é apenas a individualidade das imagens, mas é principalmente a combinação, a relação entre elas, relação criada através da *montagem*.

A *montagem* torna-se então, com o trabalho de Eisenstein, um recurso essencial do cinema, ampla e sistematicamente explorado. Temos aí o todo favorecido, em detrimento das partes, já que a *montagem* justapõe elementos independentes. É a

"junção artística de seqüências de imagens e cenas individuais em situações espaço-temporais diferentes, que não estão vinculadas por relações objetivas de ação ou pensamento"⁸.

Desta justaposição de dois elementos distintos surge um terceiro, que não é uma mera reprodução, mas sim uma criação, já que portador de um novo significado. É o que Eisenstein denomina o "*terceiro termo*":

8. WILPERT, Gero. *Sachworterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kroner Verlag, 1969. Apud CARONE NETTO, Modesto. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 102

"(...)dos trozos de película de cualquier clase, colocados juntos, se combinan inevitablemente en un nuevo concepto, en una nueva cualidad, que surge de la yuxtaposición."⁹

"(...)la yuxtaposición de dos tomas separadas mediante el empalme de una con otra se asemeja no a una simple suma de una toma más otra, sino a una creación, porque el resultado se distingue cualitativamente de cada elemento considerado aisladamente."¹⁰

Segundo Carone Netto ¹¹, este processo da *montagem* é análogo à metáfora: o raciocínio e a emoção do espectador interferem no resultado, possibilitando a criação de obras abertas. O próprio Eisentein, tendo concebido a sua teoria da *montagem* a partir da linguagem cinematográfica, colocou-a como algo aplicável às demais modalidades artísticas.

9.EISENSTEIN, Sergio M. *El sentido del cine*. Buenos Aires: La Reja, 1955, p. 16.

10.Id. ib. p. 18.

11.CARONE NETTO, Modesto. Op. cit.



2.1.2. A Pintura reconstrução das figuras. Além disso, o pintor retrata elementos tanto da arte ibérica como da africana.

Nas artes plásticas, a **simultaneidade** vai receber destaque particularmente com o Cubismo e o Futurismo.

No **Cubismo**, continuação de um processo de questionamento da forma iniciado por Cézanne, há uma preocupação com o problema formal que se revela, pelo menos nos seus primórdios, na exploração do volume. As figuras, agora fragmentadas, podem ser vistas de vários ângulos simultaneamente. Os interplanos são explorados, favorecendo a visão estrutural dos objetos, exigindo do espectador uma percepção sincrônica, numa espécie de visualização do simultâneo.

O Cubismo marca uma fase de grande transformação nas artes plásticas, representando uma ruptura com o naturalismo mimético e com a perspectiva, elementos que exerciam um forte domínio na arte ocidental desde o Renascimento.

Pablo Picasso (1881-1973) é considerado o artista modelar deste início de século: ele rompe com o subjetivismo. Em seu *Les demoiselles d'Avignon* (1907) - "o primeiro sinal da pintura cubista nascente"¹² - vemos as figuras aplanadas, mantendo-se na superfície. O corpo feminino de vários ângulos. Há o abandono da perspectiva, a

12. GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea*. 1ª ed. São Paulo: Nobel, 1985, p. 5.

fragmentação e a recomposição das figuras. Além disso, o pintor retrata elementos tanto da arte ibérica como da africana. A influência da escultura africana é nítida nas duas figuras à direita do quadro.

Les Femmes d'Alger (O Versão O), de Pablo Picasso:



Picasso criou aí uma "*montagem*", "*deslocando*" elementos da arte africana e utilizando-os como uma "*citação*" no seu trabalho. Com Picasso, temos a coexistência

tência "de dois ou mais pontos de fuga, de duas ou mais concepções espaciais."¹³ Há agora uma nova forma de compreensão do espaço, livre da referencialidade da pintura figurativa tradicional e marcada pela ambigüidade.

A grande novidade na representação visual no início deste século surgiu na última fase do movimento cubista. Introduzida por Picasso (*Natureza-morta com Palha de Cadeira*) e Braque (*Prato de Frutas*) em 1912, a *colagem* - "a única inovação formal mais revolucionária que ocorreu na representação artística em nosso século"¹⁴ - foi uma característica marcante no chamado **Cubismo Sintético** ou de **Colagem**.

Desde 1908, os cubistas passaram a representar letras, números e objetos figurativos em conjunto com os elementos não figurativos, gerando, assim, uma ambigüidade de planos. Esse recurso levou rapidamente à *colagem* propriamente dita, com a inclusão de materiais estranhos à superfície da tela.

Natureza-morta com Violino e Fruta (1913), de Pablo Picasso:

13.DORFLES, Gillo. *O devir das artes*. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 80.

14.ULMER, Gregory L. "The Object of Post-Criticism". In: FOSTER, Hal (ed.). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend, Wash.: Bay Press, 1983. Apud PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista*. 1ª ed. São Paulo: EDUSP, 1993, p. 98.



Com a rápida disseminação dessa nova técnica, "a colagem e seus cognatos - montagem, construção, assem-

blagem e unidade." THOMAS, Jean-Jacques "Collage/Space/Montage". In: PIOTTEL, Jeanine Pariauer (org.). *Collage*. New York: New York Literary Forum, 1983. p. 79-102. Apud PERLOFF, Marjorie. op. cit. p. 99.

blage - estavam exercendo um papel central tanto nas artes verbais quanto nas visuais."¹⁵

Utilizando fragmentos de objetos reais, a *colagem* põe em questão a própria pintura: os objetos colados aparecem no quadro como materiais transferidos de um contexto a outro, sendo que o contexto original nunca é inteiramente apagado.

Ou com as palavras do próprio Picasso:

"Cada elemento citado quebra a continuidade ou a linearidade do discurso e conduz necessariamente a uma dupla leitura: a do fragmento percebido em relação ao seu texto de origem, e a do mesmo fragmento como incorporado em um

15. PERLOFF, Marjorie. op. cit. p. 99. Perloff recorre a outros autores para explicar a diferença entre os termos "*assemblage*", *montagem* e *colagem*. Para essa autora, "*collage* é o termo principal, sendo as técnicas de montagem um efeito consequente da prática anterior da colagem." "*Assemblage*" seria "um conceito genérico que incluiria todas as formas de arte compósita e modos de justaposição", segundo conceituação de William C. Seitz em *Art of Assemblage*. New York: Museum of Modern Art, 1968. p. 150. O termo *colagem* refere-se a relações espaciais, às artes visuais, enfatizando a fragmentação, e *montagem* refere-se à relações temporais, destacando o caráter de continuidade na justaposição, como temos na literatura. "(...) a colagem é caracterizada pela apresentação explícita e deliberada da natureza heterogênea de diversos componentes, enquanto a montagem objetiva a integração dos diversos constituintes combinatórios e, como tal, dá-lhe a unidade." THOMAS, Jean-Jacques "Collage/Space/Montage". In: PLOTTEL, Jeanine Parisier (org.). *Collage*. New York: New York Literary Forum, 1983. p. 79-102. Apud PERLOFF, Marjorie. op. cit. p. 99.

novos conjuntos, uma totalidade diferente. O estratagema da colagem consiste também em nunca suprimir inteiramente a alteridade desses elementos reunidos em uma composição temporária."¹⁶

Ou com as palavras do próprio Picasso:

"Esse objeto deslocado penetra num universo para o qual não foi feito e no qual retém, em certa medida, a sua estranheza."¹⁷

Como no exemplo visto (página 81), a colagem quando justapõe elementos "reais", estranhos à linguagem pictórica, quebra a relação tradicional figura e fundo, fazendo do todo resultante algo diferente, "une création nouvelle pour produire une totalité originale".¹⁸

Uma derivação do Cubismo de Braque e Picasso, encontramos no trabalho de Robert Delaunay (1885-1941). Delaunay eliminou o motivo e apoiou-se na justaposição de

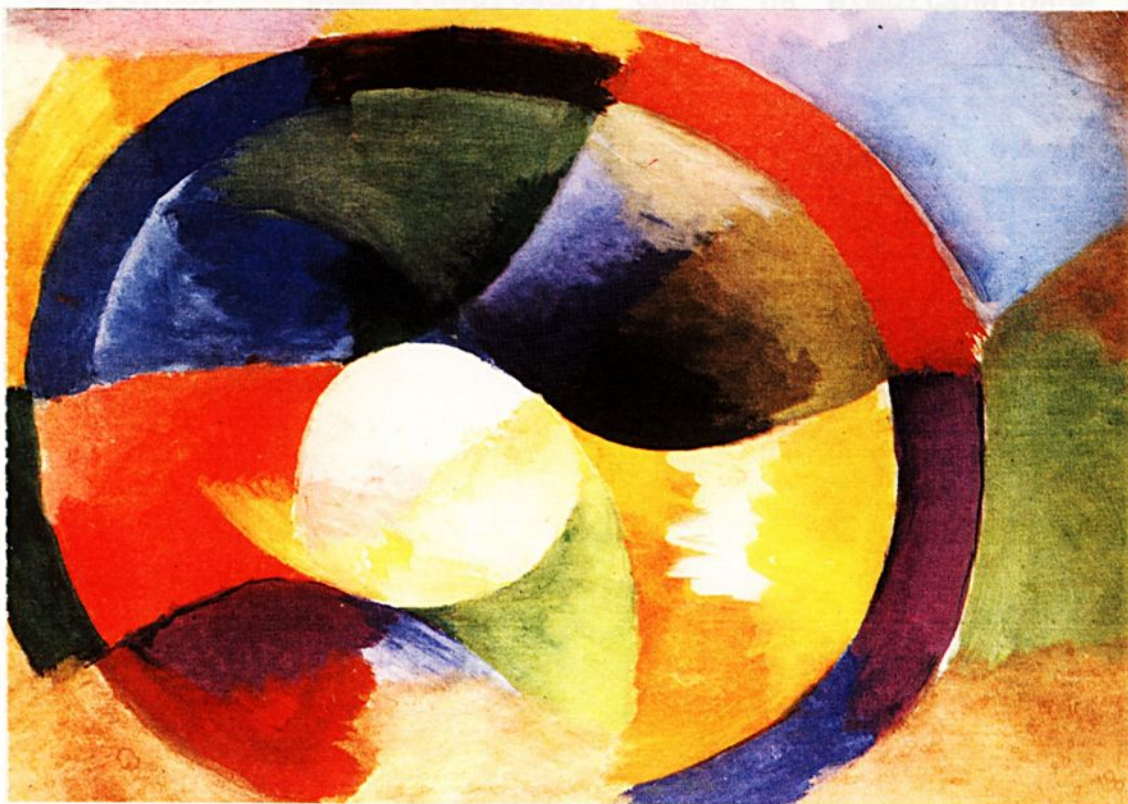
16. Grupo Mu (ed.). Collages. *Revue d'Esthétique*. Paris, n. 3-4, p. 34-35, 1978. Apud PERLOFF, Marjorie. Op. cit. p. 103.

17. GILLOT, François e LAKE, Carlton. *Life with Picasso*. New York: McGraw-Hill, 1964. Apud PERLOFF, Marjorie. Op. cit. p. 95.

18. PERLOFF, Marjorie. Op. cit. p. 108.

cores para a realização das suas explorações formais. Para ele, "Só a cor é simultaneamente forma e motivo."¹⁹

Detalhe de *Formas Circulares* (1912-3), de Robert Delaunay:



Ainda na Pintura, encontramos um outro exemplo de simultaneidade com o *Futurismo*, envolvendo de uma só vez a imagem, a luz, o som e o movimento. O espaço aí é con

19. READ, Herbert. *História da pintura moderna*. 3a ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1982, p. 90

cebido como uma atmosfera onde os corpos se movimentam, além do que os artistas utilizam o movimento e a luz para destruir a estaticidade, caracterizando o Futurismo como a arte do movimento. É a "expressão pictórica do dinamismo (funcionando como o) ponto fundamental da estética futurista."²⁰ Como resultado, temos na **simultaneidade** a grande contribuição desse movimento efêmero mas decisivo que foi o Futurismo.

Para os artistas do Futurismo italiano, **simultaneidade** significava "a síntese do que se recorda e do que se vê."²¹ Como bem colocou Boccioni no Manifesto Futurista de 1912: "A simultaneidade dos estados da mente na obra de arte: eis o objetivo inebriante de nossa arte".²²

Assim como o Cubismo revela uma multiplicidade de pontos de vista, o Futurismo inova "através da multiplicação dos momentos temporais da visão"²³, explorando de outra maneira a fragmentação do objeto, o que produz um dinamismo plástico.

A dançarina azul (1912), de Gino Severini (1883-1966):

20.GULLAR, Ferreira. Op. cit. p. 82

21.BOCCIONI, Umberto et alii. "The Exhibitors to the Public". In: APOLLONIO, Umbro (org.). *Futurist Manifestos*. New York: Viking Press, 1973. p. 47. Apud PERLOFF, Marjorie. Op. cit. p. 40

22.Id. ib. p. 40

23.DORFLES, Gillo. Op. cit. p.84.



Com a busca da representação do movimento, o Futurismo rompe com as formas tradicionais quando explora a interpenetração dos planos, criando, assim como o Cubismo, novas possibilidades formais.

A *colagem* foi adaptada aos propósitos futuristas tornando-se uma das características principais desse movimento. Como nos informa Marjorie Perloff:

"(...) por causa da sua peculiar (e não cubista) obsessão pela máquina, tomando a velocidade, o dinamismo e a energia como expressões de um intenso nacionalismo, os futuristas tenderam a tratar a colagem de uma maneira própria. Ou não chegaram a violar o *medium* diretamente, submetendo-o no entanto a uma análise conceitual que o transformou - quer dizer, fizeram obras que são colagens não literalmente mas metaforicamente - ou, fiéis à sua insistência em que o espectador deve ser colocado no centro da pintura, reconceberam a colagem como arte de propaganda, uma arte que bombardeia diretamente os sentidos."²⁴

O que é relevante aqui, é que a *colagem*, tanto na forma explorada pelos cubistas como naquela utilizada pelos futuristas, foi um recurso que permitiu a ampliação das possibilidades de representação do simultâneo na

24. PERLOFF, Marjorie. Op. cit. p. 110-114.



linguagem pictórica, possibilitando o questionamento do próprio código quando, com a justaposição de elementos, dá destaque à multiplicidade.

2.1.3. A Literatura

A Literatura, que tem por objeto a linguagem verbal (essencialmente linear e diacrônica), explorou diferentes artifícios para criar a ilusão da **simultaneidade**. Para tanto, valeu-se da influência do Cinema, com os recursos oferecidos pela técnica da *montagem*.

Ainda no século XIX, com os romances do "*fluxo da consciência*", a literatura incorporou os novos conceitos de tempo, como podemos ver nas produções de Marcel Proust e de Virgínia Woolf. Suas obras são interpretações do novo conceito bergsoniano de tempo²⁵, colocando em evidência a **simultaneidade**. Enquanto a obra de Proust nos dá a ilusão de um abandono do escritor a um fluir de idéias

25. A filosofia intuicionista de Henri Bergson (1859-1941) traz um novo conceito de tempo, baseado no tempo psicológico (*la durée*), captado pela intuição, livre dos fins práticos e que mostra presente e passado simultaneamente. É o tempo interior, "quantitativo, sucessivo e contínuo, diferente da marcação espacializada e convencional". PINTO, Débora Cristina Morato. *Espaço, percepção e inteligência - Bergson e a formação da consciência empírica humana*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 1994. Apud "Filósofa estuda consciência, tempo e espaço na obra de Henri Bergson". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 jan. 1995. p. 3-2

e de livres associações, Woolf incorpora na trama as mudanças da duração interior bergsoniana, contrastando-a com a impessoalidade e a objetividade do tempo cronológico.

"Para este novo conceito de tempo convergem quase todos os fios da textura que formam o material da arte moderna: o abandono do enredo, a eliminação do herói, a renúncia à psicologia o método 'automático de escrever' e, acima de tudo a montagem técnica e a interpretação das formas temporais e espaciais do filme."²⁶

Conforme nos mostra Benedito Nunes²⁷, a ilusão da simultaneidade pode ser vista já em *Madame Bovary*, de Flaubert, onde encontramos o recurso da *montagem* nos diálogos intercalados com frases que se ouvem no ambiente onde os personagens se encontram²⁸.

26. HAUSER, Arnold. Op. cit. p. 1128

27. A "ousadia de Flaubert é precursora de um procedimento dos nossos dias, a *montagem de diálogos*". NUNES, Benedito. Op. cit. p. 53

28. "E Rodolfo tomou-lhe a mão, que ela não retirou.

'Conjunto de boas culturas!', bradava o presidente.

--Há pouco, por exemplo, quando fui à sua casa...

'Ao Sr. Bizet, de Quicampoix.'

--Podia eu saber que a acompanharia?

'Setenta francos!'

A consciência do fluxo espaço-temporal da narrativa surge também em Machado de Assis, com as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em que a história é contada a partir do fim, por um narrador falecido. Não só o discurso narrativo dessa obra reverte os cânones da linearidade espaço-temporal, mas também os recursos gráficos, os escriturais, em que ele instaura algumas vezes o que Décio Pignatari chamou de "poema pré-concreto"²⁹.

O romance do século XX vai alterar episódios usando cortes, provocando um efeito suspensivo na leitura. A simultaneidade surge nos pontos de entrelaçamento dos diversos eventos interrompidos. É a *montagem* cinematográfica transposta à literatura, nas justaposições inusitadas - "não só de níveis de realidade, como também de palavras, pensamentos e frases de procedências diferentes"³⁰ -, como recurso explorado para romper o discurso cronológico. A causalidade da escrita tradicional se dilui quando são modificadas as concepções de tempo e espaço no romance.

"Oriunda da estética do cubismo, a técnica de *justaposição*

--Cem vezes mesmo pensei em partir; seguia-a, contudo, e acabei ficando."

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. 3ª ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1976, p. 112

29.PIGNATARI, Décio. *Semiótica & literatura*. 2ª ed. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979. p. 86

30.CARONE NETTO, Modesto Op. cit. p. 102



ou *montagem*, rebatizada em poesia de harmonismo ou polimorfismo por Mário de Andrade, e que passou ao romance, tem afinidades com a dinâmica espaço-temporal do cinema"³¹.

É o próprio Eisenstein quem parte da *montagem* no cinema para aplicar o termo a outras artes. Assim como o cinema, a linguagem literária também parte de fragmentos para a produção de um *terceiro termo*:

"Essa particularidade não pertence exclusivamente ao cinema. Encontramos sempre o mesmo fenômeno toda vez que juntamos dois fatos, dois processos, dois objetos".³²

A dilatação espaço-temporal do romance relaciona-se também com o Cubismo e com o novo conceito de tempo. É considerado cubista o romance *Paralelo 42* (1920), de John dos Passos, onde se vê múltiplas perspectivas no texto - a mesma história sob o ponto de vista de vários personagens - criando-se uma *montagem*.

31.NUNES, Benedito. Op. cit. p. 11

32.EISENSTEIN, S. *Reflexões de um cineasta*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969. Apud CARONE NETTO, Modesto. Op. cit. p. 104



Com o recurso da *montagem* incorporado ao texto, a ordenação lógico-discursiva das palavras cede lugar a uma outra, baseada em relações de "similaridade, equivalência e identidade"³³. Esse "desvio dos nexos gramaticais (...) em relação ao nexos sintático normal"³⁴ é o que Gillo Dorfles denomina *assintaticismo*.

Podemos citar aqui como um exemplo de fundamental importância o *Ulysses*, romance em que James Joyce descreve o movimento ininterrupto, o fluxo simultâneo de diferentes consciências e períodos, o espaço e o tempo sempre interdependentes, utilizando-se desse *assintaticismo*. Exige-se, então, uma leitura que já não é mais linear e unidirecional, mas que requer a percepção do fragmentário, do simultâneo. Joyce cria palavras como "passencore" justapondo "to pass" (do inglês) e "pas encore" (do francês)³⁵.

"Na sua estrutura interna e na sua continuidade, o *Ulysses* tem mais em comum com o cinema do que com outros romances. O movimento do estilo de Joyce, o pensamento dos seus personagens, são como a projeção de uma película;

33. PERLOFF, Marjorie. Op. cit. p. 144

34. DORFLES, Gillo. Op. cit. p. 190

35. SCHULER, Donald. *Teoria do romance*. 1ª ed. São Paulo: Atica, 1989 (Série Fundamentos, 49), p. 16

seu método de composição, o ordenamento de sua matéria-prima envolvem esta operação fundamental que se denomina *montagem*."³⁶

Haroldo de Campos fala-nos, no posfácio das *Memórias Sentimentais de João Miramar*, que esta obra de Oswald de Andrade foi "o verdadeiro 'marco-zero' da prosa brasileira contemporânea, no que ela tem de inventivo e criativo"³⁷, e compara-a ao *Ulysses*, quanto ao uso da paródia, do *assintaticismo* e da escrita baseada no fragmentário, influenciada pelo cinema e pela estética futurista.

Com a não-linearidade do "Uma vez que a idéia de uma técnica cinematográfica envolve necessariamente a de montagem de fragmentos, a prosa experimental do Oswald dos anos 20, com a sua sistemática ruptura do discursivo, com a sua estrutura fraseológica sincopada e facetada em planos díspares, que se cortam e

36.LEVIN, Harry. *James Joyce*. Norfolk (Conn.): New Directions, 1941, p. 88. Apud CAMPOS, Haroldo de. *Miramar na mira*. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Circulo do Livro, 1983. p. 112

37.CAMPOS, Haroldo de. Op. cit. p. 96



de ter sido roubado pelos ciganos."³⁹

Neste trecho das *Memórias Sentimentais de João Miramar*, a justaposição de planos instaura os sentidos paródicos que marcam a escritura oswaldiana: há no texto um diálogo entre a realidade do mundo circense e o imaginário do narrador. Nas fusões criadas, vemos o fragmentário permitindo uma outra organização sintática ("desafiaram desarticulações risadas"). Oswald cria imagens simultaneístas com os elementos da realidade circense, montando "ideogramas", em justaposições (acoplamentos de planos) que resultam no "terceiro termo" eisensteiniano ("funâmbulos cavalos palhaços").

Com a não-linearidade do texto, o fragmento é enfatizado, e é esta fragmentação - vista nas artes plásticas com o Cubismo, o Futurismo e o Orfismo - que marca toda a produção artística do início do século XX.

"(...) uma concepção fulcrada no universo autônomo da obra, já desvencilhada do sentido tradicional de 'mimesis', assume a atitude do auto-desvelamento (enfoque metalingüístico) do fenômeno da

39. ANDRADE, Oswald de. Op. cit. p. 16



criação literária. Demolida a crença no realismo da palavra, instaura-se o estatuto da ambivalência: corolário de um fazer poético considerado como um feixe de relações múltiplas."⁴⁰

No poema, o processo gerador de **simultaneidades** materializa-se na mensagem que rompe com as funções representativas do signo, instaurando a multiplicidade de sons e sentidos.

A *função poética*, gerada pela incidência do eixo das similaridades sobre o eixo das contigüidades, encontra na concepção do poema moderno, fulcrado na *função metalingüística*, a ênfase na operação que traduz o próprio fazer poético como matriz reprodutora de suas multivocidades.

A *função poética*, combinada com a *função metalingüística*, coloca em evidência a ambigüidade do discurso estético, e questiona o próprio código verbal.

"A não-linearidade, a estética do fragmentário e do prismático, que se projeta do poema

40. NORONHA, Luzia M. Ribeiro de. *Clarice: uma poética de digressões*. Dissertação de Mestrado. São Paulo/PUC, 1992. p. 38



mallarméano pelo futurismo e pelo cubismo até aos nossos dias (onde virou um evento cotidiano na televisão), contesta, no campo da arte, o princípio da linearidade da linguagem"⁴¹.

É esse "uso inovador, imprevisto, inusitado das possibilidades do código"⁴² - *função poética* - somado ao questionamento provocado pela *metalinguagem* que vai marcar a produção artística do início deste século.

41. CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1977 (col. Debates, 16). p. 152

42. Id. ib. p. 145



2.2. A SIMULTANEIDADE MUSICAL

No universo musical, a **simultaneidade** sempre esteve presente. A **simultaneidade** na música ocidental teve sua origem ainda na Idade Média. É com o *organum* que vemos pela primeira vez na nossa história uma música que não é em uníssono. Inicialmente paralelo, em seguida livre e melismático, o *organum* marca o início da polifonia. Temos aí, então, mais de uma linha melódica sendo executada ao mesmo tempo. É o aparecimento da **simultaneidade**, característica marcante de toda a história da música ocidental. Com o tempo, as combinações polifônicas vão se tornando cada vez mais complexas e por fim levam a uma verticalização do discurso musical, inserindo transformações nessa simultaneização sonora até alcançar a estruturação da linguagem tonal.

No Tonalismo, o vertical convive com o horizontal e até complementa-o. Cada melodia contém, de forma implícita, uma sequência harmônica (movimento sintagmático e paradigmático). Cria-se então uma nova sintaxe musical, que se alimenta de um novo tipo de espacialização, gerada



pela tridimensionalidade encontrada no tonalismo harmônico. O resultado é um discurso diacrônico, projetado para a frente, trabalhando sempre com o efeito da causalidade, já que

"o discurso tonal é também o discurso progressivo, 'narrativo', subordinante, baseado na expansão do movimento cadencial, no desdobramento seqüencial, no princípio do desenvolvimento."⁴³

Até o século XX, portanto, a simultaneidade aparece na música, mas sempre com a funcionalidade dos acordes mantendo a unidirecionalidade que leva a um ponto central de atração: a tônica.

Com a progressiva exploração do cromatismo, da dissonância e com a conseqüente perda de força da resolução da dissonância, a música chega, em fins do século XIX, à beira do não-tonal, criando um impasse no Sistema. É a "crise da harmonia romântica"⁴⁴. Claude Debussy é quem abre o caminho para a ruptura com a tonalidade tradicional, através de uma maior riqueza rítmica, do uso

43. WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. 1ª ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1989. p. 106

44. KURTH, Ernst. *Die romantische Harmonik und ihre Krise in Wagner's "Tristan"*. 3ª ed. Berlim. 1927. Apud CAPEAUX, Otto Maria. Op. cit. p. 218



de uma melodia mais "diluída" na harmonia, da fragmentação melódica e da exploração do timbre como um elemento constitutivo da composição. A forma torna-se conteudizada. Sua música é estática, não-teleológica, análoga ao Pontilhismo. O acorde estático, que caracteriza a obra de Debussy, traz à sua literatura a experiência da espacialidade. São acordes isolados que se sucedem e soam como pontos de parada no espaço, gerando uma frieza anti-romântica.

Dentre as várias soluções encontradas no século XX para o impasse em que se encontrava o Sistema Tonal, assume posição a simultaneização no discurso musical: a politonalidade, a superposição de duas ou mais tonalidades.

Se a tonalidade é teleológica e utiliza um pólo de atração de cada vez, a politonalidade usa mais de um pólo acústico ao mesmo tempo, criando, através da multidirecionalidade harmônica, um espectro de centros tonais simultâneos. Não há aqui um rompimento com a tonalidade, apenas uma transformação desta.

Esse recurso vai possibilitar a quebra da continuidade tonal tradicional, da direcionalidade harmônica tradicional que, segundo Jonathan D. Kramer⁴⁵, pode criar novas experiências em nível temporal, permitindo a explo-

45. KRAMER, Jonathan D. Moment form in twentieth century music. *The Musical Quarterly*. New York, v. 64, n. 2, p. 177-194, apr., 1978.



ração de um tempo que não é nem linear, nem unidimensional. Foi a dissolução da tonalidade triádica, ocorrida no início do nosso século que permitiu ao compositor a continuidade linear do discurso musical como uma opção e não mais como uma obrigatoriedade, já que a causalidade deixou de ser uma exigência.

Este deslocamento da continuidade questiona o significado do tempo na nossa cultura e pode ser visto recorrentemente nas artes contemporâneas. Para as artes do século XX,

"Every present moment counts, as well as no moment at all; a given moment is not merely regarded as the consequence of the previous one and the prelude to the coming one, but as something individual, independent and centered in itself, capable of existing on its own."⁴⁶

Segundo Arnold Hauser⁴⁷, as artes se caracterizam como realidades do século XX somente a partir da segunda década, depois da Primeira Grande Guerra, e dentro de um período marcado pelo repúdio ao Impressionismo. Há uma

46. STOCKHAUSEN, Karlheinz. Texte I. In: HEIKINHEIMO, Seppo. *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*. Helsinki, 1972. Apud KRAMER, Jonathan D. Op. cit. p. 179.

47. HAUSER, Arnold. Op. cit., p. 1115-1120.



fuga do ilusório. Busca-se a deformação deliberada, o "feio", a anti-arte. A pintura destrói os tradicionais valores pictóricos, a poesia liberta-se das imagens, e a música transforma o Sistema Tonal. Dentro desta ambiência, a politonalidade contribui para o repúdio à harmonia vigente em fins do século XIX, afirmando a tonalidade ao mesmo tempo em a que explora, deformando o convencional. Ou seja, a tonalidade é afirmada para que possa ser superada.

Através do registro simultâneo de vários processos artísticos, os futuristas buscavam este mesmo gênero de **simultaneidade** que vamos encontrar na música com a politonalidade.

O movimento cubista, uma reação agressiva no campo das artes plásticas contra a imprecisão do desenho impressionista, busca o rigor das formas geométricas, o sólido, o construído, o racional, o universal e permanente, menos presos assim às sensações fugidias e subjetivas. Esse procedimento é análogo ao que acontece com o Neoclassicismo musical, movimento que, explorando entre outros procedimentos a politonalidade, buscou o rigor formal, as melodias simples (a politonalidade é essencialmente melódica), a objetividade e a clareza, inspirando-se muitas vezes em compositores do século XVIII.

No período moderno há superposições sonoras diversas. Vivemos num universo de multiplicidades. Sobreponhem-se o tonalismo, o minimalismo, o modalismo, o



atonalismo e outros "ismos" mais. Um não exclui o outro. O compositor Igor Stravinsky explora a simultaneização, com seus *retours*, percebendo a história como uma dinâmica sincronia.

A exigência de uma maior percepção da simultaneidade harmônica por parte do ouvinte é uma característica que só poderia existir na arte do século XX, já que a descoberta da **simultaneidade** é uma atitude comum aos artistas do início do século.

A politonalidade não é, portanto, uma experiência isolada; é uma resposta aos novos conceitos de tempo que surgem neste século, dando lugar a que o estilo temático-causal gere o que Roland Jackson⁴⁸ chama de "estilo de entidades sonoras". Este, antevisto por Debussy, surge de fato no início deste século com os compositores que exploraram a politonalidade (como Stravinsky e Bartók), e torna-se a força predominante na criação musical contemporânea. Baseia-se na utilização simultânea de complexos sonoros como fundamento estrutural da música, sejam estes formados por grupos individualizados de diferentes alturas (como na politonalidade), sejam grupos timbrísticos (Varèse) ou sons eletrônicos e concretos (Stockhausen).

Para Jackson foi, portanto, a técnica politonal que marcou o início de um novo período, que passa a exi-

48. JACKSON. Roland. Polarities, Sound-masses and Intermodulations: A view of the recent music. *The Music Review*. Cambridge: Heffers, v. 41, n. 2, p. 127-141, may, 1980.



gir um outro tipo de percepção auditiva, baseada na multiplicidade que ocupou uma posição cada vez mais destacada nas diversas correntes musicais do século XX. Esta mudança na percepção musical só é comparável à ocorrida quando da passagem da monodia à polifonia inicial.

É esta multiplicidade que a politonalidade permite efetuar quando traz à música do nosso século uma mobilidade semântica, que coloca uma pluralidade de significações num único significante, permitindo o desvelar do "estranhamento"⁴⁹ pregado pelos formalistas russos - o que gera novas significações, de maneira análoga ao "terceiro termo" da montagem eisensteiniana.

Alguns compositores, como Stravinsky, usam elementos musicais - tais como tonalidades e formas tradicionais - como objetos que podem ser isolados e retirados do seu contexto semântico original, e que suscitam a construção de montagens e de paródias quando colocados em um novo contexto. Para Stravinsky, assim como para outros compositores politonais, esses elementos sujeitam-se a transformações formais, não importando o objeto em si (no caso, uma melodia não original, ou de caráter folclórico ou popular), mas suas relações com um novo contexto. Esta

49. "Originariamente, por *ostranenie* (estranhamento) los rusos entendieron el extrañamiento de una palabra, de un vocablo, y hasta de un sintagma, de un verso, esto es, de un elemento poético, de su habitual contexto, y su inserción en un contexto diverso con el fin de obtener una renovación informativa." DORFLES, Gillo. *Naturaleza y arteficio*. 1ª ed. Barcelona: Lumen, 1972. p.270-271

atitude é semelhante à defendida pelos formalistas russos, para os quais "art is a way of experiencing the artfulness of an object; the object is not important"⁵⁰.

Portanto, a politonalidade mostra, dentro da linguagem musical, um "estranhamento" - onde elementos já conhecidos são transpostos a um novo contexto -, já que desloca a tonalidade de seu contexto tradicional, provocando um efeito comparável à montagem, pois os planos tonais não se integram, mas se sobrepõem.

Tentamos, assim, demonstrar como a **simultaneidade** aparece em todas as produções artísticas no início do século XX, criando obras abertas. Desse modo, a *função poética* - o discurso voltado para si mesmo - ganha proeminência, fazendo com que a arte do começo deste século dê o seu grande salto qualitativo, gerando um discurso onde se sobressaem as *funções poética e metalingüística*.

Tendo-se em conta a *função poética* da música tonal, pesquisamos como ela se presentifica na música politonal.

Considera-se a música como uma linguagem sem referente externo - qualidade pura, segundo Peirce -,

50. SHKLOVSKY. Viktor. Art as technique. In: *Russian Formalist Criticism*. University of Nebraska, 1965. Apud LESSEN, Alan. Schoenberg, Stravinsky, and Neoclassicism: The Issues Reexamined. *The Musical Quarterly*. New York: G. Schirmer, v. 68, n. 4, p. 527-542, oct., 1980.



"projetando o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação"⁵¹, como diz Jakobson. Isto nos leva a ratificar a *função poética* da música tonal (e conseqüentemente da politonal), movimento melódico, linear, discursivo e sintagmático, subentendendo um procedimento harmônico, vertical, simultâneo e paradigmático, onde a mensagem se volta para si mesma. A unidirecionalidade é mantida através da progressão harmônica contínua, garantindo o predomínio do movimento sucessivo de diferentes acordes e tonalidades. No entanto, podemos considerar a música tonal uma linguagem onde a *função poética* é, no geral, preponderante, pois cria uma combinação singular de signos a cada obra composta, produzindo assim mensagens artísticas.

Para Jakobson, as funções da linguagem estariam presentes em diferentes graus de proeminência em todo processo de comunicação. Tendo-se isto em conta, concluímos que na música politonal a utilização da várias tonalidades ao mesmo tempo (movimento paradigmático), obscurece o elemento linear (sintagmático), ao contrário do que ocorre num texto monotonal, onde o discursivo e causal é saliente. Daí resulta uma maior transparência da *função poética* na música politonal, já que, se no discurso poético a mensagem se volta sobre si mesma, na Politonalidade, até mesmo a estrutura tonal se volta sobre

51. JAKOBSON. Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1988. p. 130

a sua própria linguagem, afirmando-se para se superar. Há uma interferência maior do elemento vertical sobre o horizontal. Não temos mais a unidirecionalidade mas sim a multidirecionalidade, uma pluralidade de significações no novo significante originado da combinação de mais de uma tonalidade simultaneamente.

Quanto à segunda função citada -a *metalinguagem*-, a politonalidade cria, com seu simultaneísmo, uma nova sintaxe, através da reestruturação da própria linguagem tonal, num processo *metalingüístico*, onde a mensagem voltando-se para o seu próprio código, transforma-o. Cria-se, dessa forma uma nova sintaxe, com a renovação da linguagem tonal, já que nesse processo *metalingüístico* a mensagem se volta para o seu próprio código e o transforma.

Esse procedimento está presente nas várias manifestações artísticas do século XX, já mencionadas, ampliando o grau de poeticidade de cada discurso.

Este recurso do qual a politonalidade lança mão, lembra o processo da *montagem cinematográfica*, desenvolvida por Eisenstein, como já falamos: a partir de dois elementos distintos justapostos (no caso da música politonal, duas ou mais tonalidades), surge um terceiro, que não é mera reprodução, mas sim criação, já que portador de uma nova significação.

É assim que a politonalidade permite desautomatizar a percepção tradicional do discurso tonal. Ela cria



uma nova *relação* entre os elementos da sintaxe tonal, justapondo-os, o que resulta em uma mensagem estética diferenciada.

3. UMA SEGUNDA ABORDAGEM



A polifonidade, recurso da própria linguagem tonal à medida em que se estrutura dentro dos limites do Sistema, resulta em nova configuração timbrística, caracterizando-se dessa forma como um procedimento contemporâneo.

A partir dos ensaios de Schoppe¹ e Schopenhauer², podemos perceber como tais técnicas se têm embutido nos recursos harmônicos tradicionais.

Desde os primórdios do contraponto, a música ocidental foi, progressivamente, incorporando novos sons.

Um excelente historiador da harmonia, Jacques Chailley,

3. UMA SEGUNDA ABORDAGEM

Ocidente se desenvolve ao longo de série harmônica, incorporando a cada nova fase um novo patamar que inclui como dissonância ou como consonância parcial um período, tornando-se consonância no momento

1. Ver página 22.

2. Ver página 21.

A politonalidade, recurso da própria linguagem tonal à medida em que se estrutura dentro dos limites do Sistema, resulta em nova configuração timbrística, caracterizando-se dessa forma como um procedimento contemporâneo.

A partir dos exemplos já apresentados de Bach¹ e Beethoven², podemos perceber como essa técnica sempre esteve embutida nos recursos harmônicos tradicionais.

Desde os primórdios do contraponto, a música ocidental foi, progressivamente, incorporando novos sons.

"Um eminente historiador da harmonia, Jacques Chailley, chega a sustentar que a música do Ocidente se desenvolve ao longo da série harmônica, incorporando a cada nova fase um novo patamar que incluído como dissonância ou como consonância parcial num período, torna-se consonância no momento

1.Ver página 22.

2.Ver página 21.

seguinte. A ampliação da faixa daqueles intervalos aceitos como consonância iria seguindo historicamente os passos da série harmônica. Assim, não é mera curiosidade constatar que vão sendo sucessivamente admitidos como intervalos conclusivos, a partir do século IX, somando-se ao uníssono monódico do cantochão, a linha oitavada (...), as quintas paralelas e sua inversão, as quartas (...), depois as terças, que compõem com os intervalos dados anteriormente o acorde perfeito maior (na Renascença), as sétimas (assimiladas ao longo dos séculos XVII e XVIII), os intervalos de nona (normalizados entre Wagner e Debussy) e depois os de décima primeira aumentada e décima segunda aumentada, incorporados pela música contemporânea"³.

3. WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. 1ª ed. São Paulo: Círculo do livro, 1989, p. 107.



É dentro desse processo que surge a politonalidade, incorporando dissonâncias (a décima primeira aumentada é o intervalo que mais facilmente possibilita o efeito politonal) sem que haja o abandono do Sistema Tonal. A politonalidade corporifica-se como uma nova exploração das possibilidades da própria linguagem tonal, uma expansão desse Sistema que sempre se manteve em constante dinamismo. O material do qual os compositores do período politonal partiram foi o próprio tonalismo, seja pela recusa de uma de suas possibilidades (o cromatismo romântico), seja pela intensificação de outra (a superposição de tons). A politonalidade é, portanto, parte integrante da linguagem tonal.

Voltemos ao exemplo da página 43, onde Ravel utiliza um fá# contrastando com o restante do texto. Essa nota pode ser entendida como sendo apenas uma apojatura. Desse modo, o autor incorpora ao texto uma relação harmônica distante - a décima primeira aumentada - sem sair da tonalidade de Dó Maior.

Assim como neste caso, todos os exemplos da chamada *politonalidade ocasional* podem ser interpretados como trechos monotonais que utilizam "notas estranhas à harmonia", sem que se perca a noção de que há sempre uma única nota que funciona como pólo centralizador, não existindo, portanto, simultaneidade de tônicas e consequentemente, a politonalidade.



O próprio Darius Milhaud fala-nos sobre a superposição dos acordes de Dó Maior e sol menor como uma outra interpretação possível para um acorde de Dó Maior com nona⁴. Sobre este assunto, podemos citar também Walter Piston:

"A chord resulting from superposition of a D-minor triad over a G-major triad, for instance, would normally be a V⁹ of a C major, and not a polychord. Nevertheless the differentiation is not always an easy one to make, because the effect of many polychords is to have one of the components harmonically predominating, and the other members heard to a greater or lesser degree as nonharmonic tones."⁵

Um outro exemplo da ambigüidade de interpretação de um trecho, encontramos no primeiro movimento da *Sinfonia no 10*, de G. Mahler:

4.Ver página 13.

5.PISTON, Walter. *Harmony*. 3a ed. London: Gollancz, 1987. p. 498





Este trecho pode ser interpretado como: a) uma superposição de acordes pertencentes a diferentes tonalidades (acorde de sol sustenido diminuto com sétima - região de Lá Maior -, acorde de si diminuto com sétima - região de Dó Maior -, acorde de dó menor, e acorde de Dó# - ambíguo entre Maior e menor, já que sem a terça); b) um acorde bastante complexo cuja nota fundamental seria o dó# encontrado no baixo, e portanto, entendido como a dominante de Fá# Maior, a tonalidade principal do movimento em questão⁶.

O teórico Vincent Persichetti reforça a possibilidade de uma interpretação **monotonal** de trechos ambíguos

6.Cf. PISTON, Walter. Op. cit. p. 499.

quando afirma que:

"Aunque cada plano tonal tiene su propio centro de organización, una simple estructura de tónica sobre el todo es generalmente sentida desde el bajo."⁷

Desse modo, ao invés de uma pluralidade de centros tonais - o que caracterizaria a existência da politonalidade - teríamos apenas um centro tonal, geralmente o da linha mais grave do texto. Concluimos daí que trechos ambigualmente "politonais" podem ser considerados como **monotonais**, na medida em que percebemos uma única tónica como centro de atração. Estaríamos aí frente a uma harmonia bastante alargada, com dissonâncias as mais ásperas movimentando-se em um processo de dissipação da oposição consonância/dissonância.

Reforça essa idéia o fato de não encontrarmos peças inteiramente politonais. Antes, a politonalidade aparece apenas em determinados trechos, acrescentando um outro colorido à tonalidade principal. Como exemplo, temos um trecho de *Sorocaba* (nº 1 das *Saudades do Brasil*), de Darius Milhaud, escrita na tonalidade de Sib Maior. As notas utilizadas que não pertencem a essa tonalidade, apenas proporcionam um novo colorido

7. PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del siglo XX*. Madri: Real Musical, 1985. p. 258



timbrístico-harmônico ao Sib Maior, não chegando a criar um segundo centro tonal:



A interpretação monotonal desses exemplos ambíguos caracteriza, assim, uma segunda abordagem possível da harmonia em questão, onde novas combinações acordais ampliam os limites da tonalidade que, apesar de tudo, permanece unidirecional, sem que exista, portanto, a esperada simultaneização de centros tonais. O termo "politonalidade" esvazia-se aí. Conforme o conceito de monotonalidade tão defendido por Schoenberg em seus escritos teóricos,

"there is only one tonality in a piece, and every segment formely considered as another tonality is

8. SCHOENBERG, Arnold. *Structural Functions of Harmony*. New York: W. W. Norton, 1989. p. 19.

9. PISTON, Walter. *Harmony*. 3a ed. London: Gollancz, 1967. p. 108.

10. SCHOENBERG, Arnold. *Treatado de Armonia*. Madrid: Real Musical, 1974. p. 361.

only a region, a harmonic contrast within that tonality"⁸.

Dentro desta segunda abordagem, podemos dizer que a própria harmonia tonal já implica em uma simultaneização sonora. Conseqüentemente não existem "sons estranhos" a ela.

"It is noticeable that the texture of music contains melodic tones which are not members of the chord against which they are sounded. Literally, there is no such thing as a nonharmonic tone, since tones sounding together create harmony. We know this process to be the very origin of chords."⁹

"Los sonidos extraños a la armonia son simplemente aquellos que los teóricos no han podido meter en su sistema."¹⁰

8.SCHOENBERG, Arnold. *Structural Functions of Harmony*. New York: W. W. Norton, 1969. p. 19.

9.PISTON, Walter. *Harmony*. 3a ed. London: Gollancz, 1987. p. 109.

10.SCHOENBERG, Arnold. *Tratado de Armonia*. Madri: Real Musical, 1974, p. 381.



Para Silvio Crespo, a *simultaneidade* é a característica principal da música tonal em todos os períodos de sua história. Desde os começos da polifonia introduziu-se

"o que seria a característica mais importante da música do ocidente: a simultaneidade de acontecimentos sonoros. Daí em diante, uma espécie de 'condensação' vai ser inerente à música. Primeiro, a superposição de várias melodias (polifonia), que mais tarde se 'condensarão' nas funções tonais, o nível semântico do acorde. Então, na vigência da harmonia, mesmo uma melodia composta isoladamente já implica um 'baixo contínuo', com todas as harmonias que suscita."¹¹

Considerando-se esta observação, entende-se a *simultaneidade* como algo inerente à música ocidental desde

11. CRESPO, Silvio. A função poética na música tonal. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 5 fev. 1984. Folhetim, p. 10



o *organum* até os dias atuais.

Silvio Crespo vai adiante definindo também a música tonal como sendo "uma linguagem com uma única função, a função poética."¹² Segundo ele, esta é a única função do discurso tonal, presente em toda a sua história. A absolutização desta função não é portanto um privilégio da música de um determinado período. Desse modo, não é possível enfatizar-se a função poética, já que esta encontra-se *sempre* absolutizada na linguagem tonal, seja na música do período barroco, por exemplo, ou na produção do início do século XX.

4. CONCLUSÃO

12.Id. ib.



"(...) a cultura ocidental moderna destruiu definitivamente os conceitos de continuidade, de lei universal, de relação causal, de previsibilidade e estabilidade: em suma, reconheceu a existência de fórmulas que pretendem definir o mundo de forma simples e definitiva. Novas categorias ingressaram na linguagem contemporânea: ambiguidade, insegurança, possibilidade, probabilidade."

4. CONCLUSÃO

O tonalismo é um sistema aberto de significações. A polifonidade, como parte integrante do Sistema Tonal, configura a pluralidade, permitindo-nos mais de uma interpretação da harmonia dele resultante.

1. KOZ, Umberto. *Obra aberta*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. (col. Debates, 4). p. 205-206.

Assim, não devemos considerar, em um trecho politonal, a possibilidade de uma interpretação monotonal. Mesmo porque a chamada politonalidade é essencialmente ambígua por natureza.

Existem também obras onde a simultaneidade de tonalidades é claramente perceptível. "(...)a cultura ocidental moderna destruiu definitivamente os conceitos de continuidade, de lei universal, de relação causal, de previsibilidade dos fenômenos: em suma, renunciou à elaboração de fórmulas gerais que pretendem definir o conjunto do mundo em termos simples e definitivos. Novas categorias ingressaram na linguagem contemporânea: ambigüidade, insegurança, possibilidade, probabilidade."¹

O tonalismo é um sistema aberto de significações. A politonalidade, como parte integrante do Sistema Tonal, configura a pluralidade, permitindo-nos mais de uma interpretação da harmonia dela resultante.

1. ECO, Umberto. *Obra aberta*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. (col. Debates, 4), p. 205-206.



Assim, não devemos desconsiderar, em um trecho politonal, a possibilidade de uma interpretação monotonal. Mesmo porque a chamada *politonalidade ocasional* é harmonicamente ambígua por natureza.

Existem também obras onde a simultaneidade de tônicas é claramente perceptível, definindo a chamada *politonalidade verdadeira*. Os mais significativos exemplos podem ser encontrados nas obras de Darius Milhaud, como nas peças das "*Saudades do Brasil*". Milhaud nos dá uma explicação poética para a origem de sua linguagem politonal, conceituando a politonalidade como resultado de uma conjugação de eventos simultâneos:

"Quand je me trouvais à la campagne, en pleine nuit, plongé dans le silence et que je regardais le ciel, il me semblait au bout d'un instant que je sentais venir vers moi, de partout, de tous les coins du ciel, de sous terre, de rayons, portait une musique différente; et cette infinité de musique continuant à scintiller tout en restant distinctes."²

2. GAVOTY, Bernard e LESUR, Daniel. Pour ou contre la musique moderne. 1ª ed. Paris: Flammarion, 1957, p. 237.



A politonalidade é um procedimento esteticamente ambíguo. Porta o novo ao mesmo tempo em que faz uma releitura da já existente linguagem tonal. Assim como a atonalidade, a politonalidade é um recurso de expansão da nossa herança harmônico-tonal. Não há, em momento algum, rompimento com o passado. O que aliás leva alguns musicólogos - como Juan Carlos Paz³ - a definirem a politonalidade como uma atitude retrógrada, com o que não concordamos, visto que os compositores politonais, embora se aproveitando do material oferecido pelo Sistema Tonal, transformam-no, trazendo à tona uma nova possibilidade: a da simultaneização de diferentes centros tonais. A este respeito, devemos lembrar que:

"the truly historical man can only go forward, using the accumulated heritage of the past and reaching for the future."⁴

Como diz Gillo Dorfles, "se não existe na arte uma evolução propriamente dita, existe entretanto uma

3. "Pode-se considerar, pois, o politonalismo como mais uma tentativa, uma consequência-limite dentro de uma ordem dada, estabelecida e conseqüentemente reacionária, que o seja por seus antecedentes mais imediatos - os tonalistas e arcaizantes oitocentistas, opostos às tendências renovadoras do século - ou por sua utilidade e consequência finais e a curto prazo." PAZ, Juan Carlos. Op. cit. p. 193.

4. LESSEN, Alan. Op. cit. p. 530.

continua **transformação** e metamorfose."⁵

A politonalidade é, assim, um procedimento enriquecedor, permitindo à tonalidade voltar-se sobre si mesma, em um processo metalingüístico de saturação do próprio código⁶. É a diacronia estruturada na *simultaneidade*, enfatizando a poeticidade do discurso, em um fazer análogo ao das outras artes do início deste século.

Confirmamos assim a nossa hipótese de que a politonalidade constitui um movimento de reação à desagregação do Sistema Tonal, trazendo novos elementos ao léxico tonal sem promover uma ruptura, mas sim uma revitalização, dando novas feições ao código. A politonalidade configura-se portanto como um discurso de **reação** e **transformação**.

5. BIBLIOGRAFIA

5. DORFLES, Gillo. *O devir das artes*. 1a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 65. O grifo é meu.

6. "Saturar um código significa romper a regra do jogo, o que implica ao mesmo tempo uma operação intersemiótica e metalingüística." PIGNATARI, Décio. Op. cit. p. 87.

ABRAHAM, Gerald. The apogee and decline of Romanticism: 1890-1914. In: COOPER, Martin. *The New Oxford History of Music*. 2ª ed. Londres: Oxford University Press, 1975. v. 3: p. 1-78.

_____. The reaction against Romanticism: 1890-1914. In: COOPER, Martin. *The New Oxford History of Music*. 2ª ed. Londres: Oxford University Press, 1975. v. 3: p. 80-144.

ADorno, T. W. *Filosofia da nova música*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1983. (coleção Estudos, 26).

ANDRADE, Mário de. Introdução. In: GAIET, Luciano. *Estudos de folclore*. Rio de Janeiro: Carlos Wehr, 1934.

5. BIBLIOGRAFIA

São Paulo: Martins, 1977.

ANDRADE, Oswald de. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Circulo do Livro, 1983.

ANDREW, J. Dudley. *Las principales teorías cinematográficas*. 1ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

ANSELMET, Ernest. L'œuvre d'Igor Stravinsky. *La Revue Musicale*. Paris, v. 11, n. 8, p. 1-27, juil. 1921.

LARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1978.

HENNETT, Roy. *Uma breve história da música*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BLUM, Eric. *Elitism*. In: *The New Grove dictionary of*

ABRAHAM, Gerald. The apogee and decline of Romanticism: 1890-1914. In: COOPER, Martin. *The New Oxford History of Music*. 2ª ed. Londres: Oxford University Press, 1975. v. X: p. 1-79

_____. The reaction against Romanticism: 1890-1914. In: COOPER, Martin. *The New Oxford History of Music*. 2ª ed. Londres: Oxford University Press, 1975. v. X: p. 80-144

ADORNO, T. W. *Filosofia da nova música*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1989, (coleção Estudos, 26).

ANDRADE, Mário de. Introdução. In: GALLET, Luciano. *Estudos de folclore*, Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, 1934.

_____. *Pequena história da música*. 8ª ed. São Paulo: Martins, 1977.

ANDRADE, Oswald de. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.

ANDREW, J. Dudley. *Las principales teorías cinematográficas*. 1ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

ANSERMET, Ernest. L'oeuvre d'Igor Stravinsky. *La Revue Musicale*. Paris, v. II, n. 9, p. 1-27, juil. 1921.

- BARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1975.
- BENNETT, Roy. *Uma breve história da música*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- BLOM, Eric. Bitonality. In: *The New Grove dictionary of music and musicians*. 6ª ed. London: Macmillan, 1980.
- BOUCOURECHLIEV, André. *Igor Stravinsky*. 1ª ed. Paris: Fayard, 1982.
- BROUSSAIS, M. Scaramouche: suite pour deux pianos - Darius Milhaud. *L'Éducation Musicale*, Paris, v. 38, n. 287, p. 223-225, avr., 1982.
- BULLEY, Michael. Reicha's 13th fugue. *The Music Review*. Cambridge: Heffers, v. 46, n. 3, p. 163-169, aug., 1985.
- CALMEL, Huguette. Quelques aspects de la polytonalité dans l'oeuvre d'Arthur Honegger. *L'Éducation Musicale*, Paris, v. 35, n. 252, nov., p. 57-61, 1978.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1977 (col. Debates, 16).
- CAMPS, Pompeyo et alli. *Nuevas propuestas sonoras*. Buenos Aires: Ricordi, 1983.
- CANDÉ, Roland de. *Os músicos*. Lisboa: Edições 70, 1985.
- CARONE NETO, Modesto. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974 (col. Debates, 102).



- CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Alhambra.
- CHAILLEY, Jacques. La tonalité c'est quoi. *L'Éducation Musicale*. Paris: Charle Negiar, v. 43, n. 318, p. 21-22, may, 1985.
- CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. 1ª ed. São Paulo: Atica, 1986. (Série Princípios, 44)
- _____. *Funções da linguagem*. 2ª ed. São Paulo: Atica, 1989 (Série Princípios, 119)
- CRESCO, Silvio. A função poética na música tonal. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 5 fev. 1984. Folhetim, p. 10
- DANIEL, Keith W. A preliminary investigation of pitch-class set analysis in the atonal and polytonal works of Milhaud and Poulenc. *Theory Only - Journal of the Michigan music theory society*. Ann Arbor - Michigan, v. 6, n. 6, p. 22-48, 1982.
- DELIEGE, Célestin. Stravinsky: Ideology - Language. *Perspectives of New Music*. Seattle: Perspectives of New Music, v. 26, n. 1, p. 82-106, 1988.
- DENUTH, Norman. *Musical trends in the 20th century*. 2ª ed. Westport - Connecticut: Greenwood, 1975.
- DEROUX, Jean. La musique polytonale. *La Revue Musicale*. Paris, v. II, n. 11, p. 251-257, oct. 1921.
- DORFLES, Gillo. *Naturaleza y artificio*. 1ª ed. Barcelona: Lumen, 1972.

_____. *O devir das artes*. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

DUMESNIL, René. *La musique contemporaine en France*. 2ª ed. Paris: Armand Colin, 1949. v. 2

_____. *La musique en France entre les deux guerres (1919-1939)*. 1ª ed. Paris: Editions du Milieu du Monde, 1946 (Collection Bilans, 3).

ECO, Umberto. Pensamento estrutural e pensamento serial. In: NATTIEZ, J.-J. et alii. *Semiologia da música*. 1ª ed. Lisboa: Vega. p. 41-62

_____. *Obra aberta*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. (col. Debates, 4).

EISENSTEIN, Sergio M. *El sentido del cine*. 1ª ed. Buenos Aires: La Reja, 1955.

FUBINI, Enrico. *La estetica musical del siglo XVIII a nuestros dias*. 2ª ed. Barcelona: Barral, 1971.

GAVOTY, Bernard e LESUR, Daniel. *Pour ou contre la musique moderne*. 1ª ed. Paris: Flammarion, 1957.

GOLÉA, Antoine. *La música de nuestro tiempo*. 1ª ed. México: Era, 1967. (Enciclopedia Era, 3)

_____. *Esthétique de la musique contemporaine*. 1ª ed. Paris: P.U.F., 1954.

_____. *La musique dans la société Européenne depuis le moyen age jusqu'à nos jours*. 1ª ed. Paris, 1960 (Bibliothèque de l'homme d'action).

GRIFFITHS, Paul. *Modern music (the avant garde since 1945)*. New York: George Braziller, 1981.



- GRONQUIST, Robert. Ravel's Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé. *The Musical Quarterly*. New York, G. Schirmer, v. 64, n. 4, p. 507-523, oct., 1978.
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea*. 1ª ed. São Paulo: Nobel, 1985.
- GUT, S. Harmonie. In: HONEGGER, Marc. *Science de la musique: formes, techniques, instruments*. 1ª ed. Paris: Bordas, 1976. v. 1, p. 447-452
- _____. Polytonalité. In: HONEGGER, Marc. *Science de la musique: formes, techniques, instruments*. 1ª ed. Paris: Bordas, 1976. v. 2, p. 820-821
- HAMM, Charles. *Music in the new world*. 1ª ed. New York/London: Norton, 1983.
- HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*. 3ª ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982. v. 2
- HEYMAN, Barbara B. Stravinsky and Ragtime. *The Musical Quarterly*, New York: G. Schirmer, v. 68, n. 4, p. 543-562, oct., 1982.
- HOERÉE, Arthur. Arthur Honegger. In: HONEGGER, Marc. *Dictionnaire de la musique*. 1ª ed. Paris: Bordas, 1946. v. 1, p. 508-510
- _____. Debussy et l'entre-deux-guerres (1918-1945). In: CHAILLEY, Jacques. *Précis de musicologie*. 2ª ed. Paris: P.U.F., 1984. p.
- HOWARD, John T. e LYONS, James. *Modern Music*. 4ª ed. New York: Vail-Balou, 1957.

- IAZZETA, Fernando. *Música - Processo e Dinâmica*. 1ª ed. São Paulo: Annablume, 1993.
- JACKSON, Roland. Polarities, sound-masses and intermodulations: a view of the recent music. *The Music Review*. Cambridge: Heffers, v. 41, n. 2, p. 127-141, may, 1980.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 13ª ed. São Paulo: Cultrix, 1988.
- JAMES, Richard S. Ravel's "Chansons madécasses": ethnic fantasy or ethnic borrowing? *The Musical Quarterly*. New York: Oxford University, v. 79, n. 3, p. 360-384, 1990.
- KEILLER, Allan. Bernstein's the Unanswered Question and the problem of musical competence. *The Musical Quarterly*. New York: G. Schirmer, v. 64, n. 2, p. 195-222, apr., 1978.
- KOELLREUTTER, H. J. *Terminologia de uma nova estética da música*. 1ª ed. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1990.
- KRAMER, Jonathan D. Moment form in twentieth century music. *The Musical Quarterly*. New York, v. 64, n. 2, p. 177-194, apr., 1978.
- LAMBERT, Rosemary. *A arte no século XX*. 1ª ed. São Paulo: Círculo do livro, 1984.
- LANDORMY, Paul. Le déclin de l'Impressionisme. *La Revue Musicale*. Paris, v. 2, n. 4, p. 97-113, fév. 1921.

- LAUGHTON, John. The Brazilian Milhaud. *Art: Revista da escola de música e artes cênicas da UFBA*. Salvador: UFBA/CNPQ-Finep, 91-102, 1983. Special English Issue
- LESSEN, Alan. Schoenberg, Stravinsky, and Neoclassicism: The Issues Reexamined. *The Musical Quarterly*. New York: G. Schirmer, v. 68, n. 4, p. 527-542, oct., 1980.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- LEYMARIE-ORTIZ, Isabelle. Lévi-Strauss et la musique dans *Le cru et le cuit. Musique en jeu*. Paris: Editions du Seuil, n. 33, p. 85-94, nov., 1978.
- MACHABEY, Armand. Dissonance, polytonalité, atonalité. *La Revue Musicale*. Paris, v. XII, n. 116, p. 35-45, juin 1931.
- MACHLIS, Joseph. *Introduccion a la música contemporanea*. 1ª ed. Buenos Aires: Ediciones Marymar, 1975.
- MACNAMEE, Ann K. Bitonality, mode, and interval in the music of Karol Szymanowski. *Journal of Music Theory*. v. 29, n. 1, p. 61-84, apr., 1985.
- MEDAGLIA, Júlio. *Música impopular*. 1ª ed. São Paulo: Global, 1988.
- MELO, James. O conceito de monotonalidade na obra teórica de Arnold Schoenberg. *Revista da Sociedade Brasileira de Musicologia*. n. 1, p. 80-83, 1995.



MENEZES FILHO, Florivaldo. *Apoteose de Schoenberg*. 1ª ed.

São Paulo: Nova Stella/Edusp, 1987.

MILHAUD, Darius. Brésil. *La Revue Musicale*. Paris: v. I,

n. 1, p. 60-61, nov. 1920.

_____. Polytonalité et atonalité. *La Revue Musicale*. Paris, v. IV, n. 4, p. 29-44, fév. 1923.

_____. *Notes sans musique*. 1ª ed. Paris: René Julliard, 1949.

MITCHELL, Donald. *El lenguaje de la música moderna*. 1ª ed. Barcelona: Lumen, 1972.

MONTSERRAT, Albert. *A música contemporânea*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Salvat, 1979 (Biblioteca Salvat de Grandes Temas, 22).

MOOSER, R.-Aloys. *Panorama de la musique contemporaine (1947-1953)*. 1ª ed. Genève/Mônaco: René Kister/Union Européenne d'éditions, 1953.

MORAES, J. Jota de. *Música da modernidade*. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MORGAN, Robert P. Music in the Twentieth Century. *The Musical Quarterly*. New York: G. Schirmer, v. 68, n. 2, p. 262-270, apr., 1982.

MOSCO, Carner. Music in the mainland of Europe: 1918-1939. In COOPER, Martin. *The New Oxford History of Music*. 2ª ed. Londres: Oxford University Press, 1975. v. X, p. 208-386

Paulo: Cortez & Moraes, 1979.



- NESTROVSKI, Arthur. Por que esta é a era de Beethoven. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 18 abril 1993. Ilustrada, p. 15.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. 1ª ed. São Paulo: Ricordi, 1991.
- NORONHA, Luzia M. Ribeiro de. *Clarice: uma poética de digressões*. Dissertação de Mestrado. São Paulo/PUC, 1992.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Atica, 1988 (Série Fundamentos, 31).
- OTTMAN, Robert W. *Advanced harmony*. 2ª ed. New Jersey: Prentice-hall, 1972.
- PALMER, Christopher. Darius Milhaud. In: *The New Grove dictionary of music and musicians*. 6ª ed. London: Macmillan, 1980. v. 12, p. 303-310
- PARISH, George D. Tonality: a multi-levelled System. *The Music Review*. Cambridge: Heffers, v. 41, n. 1, p. 52-59, feb., 1980.
- PAZ, Juan Carlos. *Introdução à música do nosso tempo*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista*. 1ª ed. São Paulo: EDUSP, 1993.
- PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del siglo XX*. Madri: Real Musical, 1985.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica & literatura*. 2ª ed. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.



- _____. Semiótica da montagem. *Através*. São Paulo: Martins Fontes, n. 1, p. 168-174, jan., 1983.
- PINTO, Débora Cristina Morato. *Espaço, percepção e inteligência - Bergson e a formação da consciência empírica humana*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 1994. Apud Filósofa estuda consciência, tempo e espaço na obra de Henri Bergson. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 jan. 1995. p. 3-2.
- PISTON, Walter. *Harmony*. 3ª ed. London: Gollancz, 1987.
- RAESSLER, Daniel. The "113" scales of Ferruccio Busoni. *The Music Review*, Cambridge: Heffers, v. 43, n. 1, p. 51-56, feb., 1982.
- RANDEL, Don Michael. *The new Harvard dictionary of music*. 3ª ed. Cambridge: Belknap, 1986.
- READ, Herbert. *História da pintura moderna*. 3ª ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.
- ROLAND-MANUEL, Claude. Maurice Ravel. *La Revue Musicale*. Paris, v. II, n. 6, p. 1-21, avr. 1921.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1985 (col. Debates, 7).
- ROSTAND, CLAUDE. *La musique française contemporaine*. 1ª ed. Paris: P.U.F., 1952 (coleção Que sais-je?).
- SALAZAR, Adolfo. *La música moderna*. Buenos Aires: Losada, 1944.

- SCHMITZ, E. Robert. *The piano works of Claude Debussy*. New York: Dover, 1966.
- SCHOENBERG, Arnold. *Tratado de Armonía*. Madrid: Real Musical, 1974.
- SCHULER, Donald. *Teoria do romance*. 1ª ed. São Paulo: Atica, 1989.
- SHURMANN, Ernst F. *A Música como Linguagem*. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense/CNPq, 1989.
- SIOHAN, R. Stravinski, Igor Feodorovitch. In: HONNEGER, Marc. *Dictionnaire de la musique*. Paris: Bordas, 1970. v. II, p. 1061-1063.
- SPRATT, Geoffrey K. Honegger's "Le roi David": a reassessment. *The Music Review*. Cambridge: Heffers, v. 39, n. 1, p. 54-60, feb., 1978.
- STEPHENSON, Ralph e DEBRIX, Jean R. *O Cinema como Arte*. 1ª ed. Rio de Janeiro: 1969.
- STUCKENSCHMIDT, H. H. *Musique nouvelle*. Paris: Corrêa, Buchet/Chastel, 1956.
- _____. *La musique du XX^e siècle*. Paris: Hachette, 1969.
- SWIFT, Richard. Igor Stravinsky. In: VINTON, John. *Dictionary of contemporary music*. New York: E. P. Dutton, 1974. p. 714-717
- TAVARES, Hênio. *Teoria literária*. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1978.



- TYRRELL, John. Leos Janáček. In: *The new Grove Dictionary of music and musicians*. 6ª ed. London: Macmillan, 1980. v. 9, p. 474-490.
- VAUCLAIN, Constant. Bartok: beyond bi-modality. *The Music Review*. Cambridge: Heffers, v. 42, n. 3/4, p. 243-251, 1981.
- WHITTALL, Arnold. *Music since the first world war*. 3ª ed. London: J. M. Dent, 1978.
- WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários*. 1ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- _____. *O som e o sentido*. 1ª ed. São Paulo: Círculo do livro, 1989.
- XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1978 (col. Debates, 142).
- ZAMPRONHA, Maria de Lourdes Sekeff. *Música e semiótica*. *ArteUNESP*, São Paulo, n. 6, p. 129-139, 1990.
- ZUR, Menachem. Tonal Ambiguities as a Construtive Force in the Language of Stravinsky. *The Musical Quarterly*, New York, G. Schirmer, v. 68, n. 4, p. 516-526, oct., 1982.



