



---

**Artigo:** Sobre uma melodia escocesa. A questão do centro tonal nas escalas pentafônicas anemitônicas

**Autor(es):** Vincenzo Caporaletti

**Fonte:** RJMA – *Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, Caderno em Português, nº 2, Dezembro 2020

**Publicado por:** Centre de Recherche International sur le Jazz et les Musiques Audiotactiles (CRIJMA), Institut de Recherche en Musicologie (IReMus), Sorbonne Université

**Stable URL:** <https://api.nakala.fr/data/10.34847/nkl.cafbn6y9/1ce718b949ce2315da05ec59bafd79443a33ccc3>

---

A *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles* (RJMA) é uma revista acadêmica multilíngue, on-line de publicação anual. Este número da RJMA apresenta-se na forma de quatro 'Cadernos', contendo, cada um, todos os artigos em uma língua, respectivamente francês, italiano, português, inglês. Cada Caderno é identificado pelo acrônimo RJMA seguido do título da revista na língua correspondente.

Os Cadernos são disponíveis on-line em: <https://www.iremuscnr.fr/fr/collections-revues/revue-detudes-du-jazz-et-des-musiques-audiotactiles>

O Caderno em Português da RJMA foi produzido em parceria com o [\[eMMa\] – Núcleo de Estudos em Música e Musicologia Auditátil](#), Universidade Federal do Espírito Santo (UFES, Brasil).

**Como citar este artigo:**

CAPORALETTI, Vincenzo, "Sobre uma melodia escocesa. A questão do centro tonal nas escalas pentafônicas anemitônicas", trad. de Fabiano A. Costa e Patrícia de S. Araújo, *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, Caderno em Português, nº 2, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Dezembro 2020, p. 1-19.

Disponível em:

<https://api.nakala.fr/data/10.34847/nkl.cafbn6y9/1ce718b949ce2315da05ec59bafd79443a33ccc3>

---

---

## Sobre uma melodia escocesa – A questão do centro tonal nas escalas pentafônicas anemitônicas

Vincenzo Caporaletti

---

---

Este artigo tem como objetivo destacar e se possível esclarecer uma discrepância epistemológica significativa em relação à teorização das escalas anemitônicas de cinco sons, denominadas pentatônicas ou pentafônica<sup>1</sup>. Tal cisão se estabeleceu entre a concepção etnomusicológica – com referência, em particular, à escola europeia largamente atribuída a Brăiloiu e Arom, e suas influências na escola ítalo-francesa) – e as teorias que se espalharam especialmente no campo dos estudos de jazz (e, portanto, nas práticas e formalizações teóricas do rock e da música pop, especialmente reverberadas na mídia, por sua vez, próximas às posições da etnomusicologia de língua inglesa).

A necessidade de um esclarecimento da taxonomia das escalas pentatônicas, através da comparação entre várias perspectivas, encontra suas motivações não apenas com o objetivo de promover um saber acadêmico – tanto no sentido de destacar o problema como para os propósitos de sua possível solução –, mas também com base em observações banais de oportunidades didático-pedagógicas.

De fato, do ponto de vista etnográfico, há plenas evidências<sup>2</sup> de que a grande maioria dos músicos conhecedores das escalas pentatônicas por meio da literatura didática em uso nos cursos dos conservatórios de jazz (não apenas na Itália) consideram *incompreensível* a explicação teórica das escalas pentafônicas anemitônicas oferecida por uma parte relevante da tradição etnomusicológica. Essa situação não é admissível do ponto de vista acadêmico nem adequada para do ponto de pedagógico: a presença de uma “dupla verdade” deve ao menos nos encorajar a buscar uma explicação consciente dos termos do problema (e se possível, encontrar soluções).

Mas quais são essencialmente os termos dessa discrepância interpretativa? (reservamos a discussão sobre suas causas para o final do ensaio). A diferenciação epistemológica aqui tratada diz respeito à possibilidade da existência ou não de uma função tônica em escalas pentatônicas anemitônicas. A linha defendida por Brăiloiu e Arom (difundida na escola etnomusicológica italiana e francesa) nega essa possibilidade ou a reduz a uma polarização mais ou menos acentuada que, em todo caso, é caracterizada por um alto grau de incerteza. Trata-se de uma concepção *escalar*, poderíamos dizer, do sistema pentatônico. A escola de pensamento *modal*, por sua vez, reconhece esta função tônica e considera, portanto, as escalas pentafônicas construídas como modos construídos, cada um, em um grau diferente da escala. Exatamente como nos modos antigos, ou no neo-modal modernista ou na estruturação modal encontrada na teoria do jazz, estas escalas de cinco sons são identificadas através de permutação da tônica, usando cada som de cada escala à cada vez como o centro tonal, o mesmo número (cinco) de complexos modais dotados de qualidade sonora funcional distinta e características intervalares específicas.

---

<sup>1</sup> Pelo meu comentário crítico sobre esses complexos escalares, em particular sobre a oposição entre *Tonleiter* e *Tonweise* e sobre a consideração ontológica da modalidade, cf. Vincenzo Caporaletti, *La forma groovevica di Spinning Plates del Broken Arm Trio*, «Per Archi», n. 5, 2010, pp. 129-146. Neste estudo, abordaremos o problema do modo apenas do ponto de vista do complexo escalar e apenas indiretamente do ponto de vista do complexo melódico.

<sup>2</sup> Minha experiência pessoal de décadas como professor de improvisação e teoria do jazz atestam isso inequivocamente.

Deve-se esclarecer que essa oposição é inteiramente interna ao critério taxonômico modal classificatório de uma *tipologia escalar*, e não ao critério de uma *tipologia melódica*<sup>3</sup> onde os modos são destinados a tipos ou fórmulas melódicas. Com relação a esse problema global, o caso mais recente do qual tenho conhecimento – e pelo qual começaremos nossa discussão – é um estudo publicado por uma das figuras mais destacadas da etnomusicologia contemporânea, Simha Arom. Em 1997, Arom escreveu um importante ensaio sobre o pentatonismo africano<sup>4</sup>. Começaremos por examinar o que avança este grande pesquisador francês.

## 2013, Simha Arom

Como parte de sua pesquisa sobre o pentatonismo africano, e especificamente sobre a questão da variabilidade da entonação em graus específicos, Arom elabora uma teoria desse sistema escalar. A sentença abaixo é inequivocamente indicativa de sua perspectiva teórica.

O sistema pentatônico admite cinco modos de organização escalar *não hierárquicos*, que Brăiloiu descreve como “modos pentatônicos” e que correspondem às diferentes distribuições possibilitadas pela sucessão desses intervalos<sup>5</sup>.

Arom deseja enfatizar o atributo “não hierarquizado”, no sentido de que essas organizações escalares não devem ser consideradas como “modos”, detentores de uma tônica modal, e acrescenta: “para evitar qualquer confusão com os múltiplos significados atribuídos ao termo ‘modo’, chamaremos as diferentes distribuições intervalares de *tipos* ou *configurações*”<sup>6</sup>. Observamos que o termo *configuração* se refere particularmente ao campo semântico da *descrição*, apropriado à fonética linguística, em oposição à *estruturação* sistêmica da fonologia. Deve-se dizer ainda que os resultados experimentais obtidos por Arom em sua pesquisa sobre a percepção da pentatônica pelos pigmeus, realizada em 1993<sup>7</sup>, parecem confirmar a posição de Brăiloiu. Retornaremos a esse ponto mais adiante.

Em outras palavras, os critérios classificatórios de Brăiloiu devem ser interpretados em função de diferentes distribuições sequenciais dos sons que compõem uma única série fundamental, sem pólos de atração que identifiquem uma estrutura modal.

I.	Sol	La	Si	Re	Mi	(Sol)
II.	La	Si	Re	Mi	Sol	(La)
III.	Si	Re	Mi	Sol	La	(Si)
IV.	Re	Mi	Sol	La	Si	(Re)
V.	Mi	Sol	La	Si	Re	(Mi)

### Exemplo 1 – As cinco configurações da escala pentatônica, na classificação de Brăiloiu

<sup>3</sup> Harold S. Powers, *Mode*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. 16, London, Macmillan, 1980, p. 775-860: 830.

<sup>4</sup> Simha Arom, “Le ‘syndrome’ du pentatonisme africain”, *Musicae Scientiae*, Vol. I, n° 2, automne 1997, p. 139-163. Traduzido para o italiano em 2013: ID., “La ‘sindrome’ del pentatonismo africano”, In *Le ragioni della musica. Scritture di musicologia africanista*, in Maurizio Agamennone e Serena Facci (a cura di), Lucca, LIM, 2013, pp. 141-166. Sobre esse ensaio cfr. a intervenção de Francesco Giannattasio, “Le pentatonisme africain en tant qu’ « univers du discours »”, *«Musica Scientiae»*, Discussion Forum 1, 2000, p. 73-81.

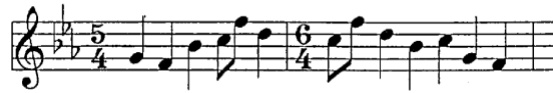
<sup>5</sup> Simha Arom, “La ‘sindrome’ del pentatonismo africano ...”, p. 144.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Simha Arom e Susanne Fürniss, “An interactive experimental method for the determination of musical scales in oral cultures. Application to the vocal music of the Aka Pygmies of Central Africa”, *Contemporary Music Review*, n. 9, 1993, p. 7-12.

Depois de ter exposto brevemente a classificação de Brăiloiu, Arom dá um exemplo operacional ao catalogar nas mesmas bases uma melodia pentatônica anemitônica muito famosa, o início de “Promenade”, de *Quadros de uma exposição* de Mussorgsky.

Para ilustrar o alcance do fenômeno, tornando-o facilmente acessível aos leitores acostumados à música de cultura ocidental, recorreremos a Mussorgsky e aos primeiros compassos de “Promenade”, que abre os *Quadros de uma exposição*, constituindo um dos raros exemplos de uso de uma escala pentatônica anemitônica. na música clássica (Exemplo 2)<sup>8</sup>.



Exemplo 2

A escala é composta pelas notas *Fá, Sol, Sib, Dó, Ré*; portanto, o *pykenon*<sup>9</sup> está localizado sobre *Sib, Dó, Ré*. Para facilitar comparações adicionais, começaremos transportando a sequência, de modo que a posição do *pykenon* corresponda a *Sol, Lá, Si*. Torna-se claro como o início de “Promenade” deriva do tipo IV (*Ré, Mi, Sol, Lá, Si*) da classificação Brăiloiu<sup>10</sup>.

Antes de tudo, vale ressaltar que esta passagem é anotada por Mussorgsky/Rimsky-Korsakov com dois bemóis na armadura de clave (*cf. infra*, Ex. 5), fornecendo um critério implícito de decodificação “tonal”, e não com três bemóis, como no exemplo relatado por Arom (que, aliás, em uma chave modal atestaria um *Fá dórico*).

De qualquer forma, o que se segue (Exemplo 3) é o resultado da decantação operada por Arom: a configuração pentatônica, após ter sido transposta para o *sol*, é identificada em sua forma IV. Vemos como as notas são entendidas “topologicamente”, devido ao seu arranjo na tessitura, não por causa dos intervalos implícitos na estrutura hipotética que levou o *ré* a ser considerado como a tônica. É mais como uma disposição “plagal” do modelo básico, sem que o *ré* inicial adquira status de tônica.



Exemplo 3 – Após a transposição para a terça inferior de “Promenade”, Arom identifica (à direita) o “tipo” pentatônico IV

A coleção de alturas que Arom apresenta aqui nos fornece um tipo de informação que prescinde da qualificação modal. É uma descrição da distribuição ascendente das notas pentatônicas. Mas qual é o caminho que leva Arom a categorizar essa escala dessa maneira? É, sem dúvida, um critério que baseia suas origens nos métodos e técnicas analíticas da melodia introduzida pelo *vergleichende Musikwissenschaft*. Hornbostel criou a chamada escala sinóptica (Ex. 4), que da

<sup>8</sup> Este exemplo em notação é o original retirado do ensaio francês de S. Arom, “Le ‘syndrome’ du pentatonisme africain...”, p. 144, então reimpresso na tradução italiana 2013, p. 146.

<sup>9</sup> O termo, de derivação grega, foi usado por Hugo Riemann para indicar a sucessão de dois tons inteiros na escala pentatônica anemitônica; com o mesmo significado, também foi usado por Constantin Brăiloiu (e Arom).

<sup>10</sup> S. Arom, “La ‘sindrome’...”, p. 146.

mesma maneira que Arom operava, descrevia os sons usados na melodia (mas acrescentando alguns símbolos que distinguiam seu número relativo na peça, quaisquer cadências melódicas, notas finais). iniciais, presença no arco ascendente ou descendente da frase etc.).



Exemplo 4 – A simbologia da “escala sinótica” de Hornbostel, na análise de um canto Hutu feminino<sup>11</sup>

Deve-se notar que este é um critério elaborado para estruturação melódica e não finalizado para categorização escalar. Utilizado nessa perspectiva, parece seguir um nível teórico em que a ordem classificatória modal está em equilíbrio com a formularidade da funcionalidade melódica. É um modelo de categorização relacionado a um nível intermediário entre escala e modo? Sobre isso, retornaremos ao final do artigo.

De qualquer forma, o que Arom nos apresenta é um universo sem pólos de atração, um espaço translúcido e desprovido de gravidade, no qual certamente é possível examinar os campos melódicos (o *aspecto*, a nota mais baixa usada em um dado achado melódico e o arranjo das outras notas em ordem crescente), mas pouco ou nada parece nos dizer da perspectiva sônica, da qualidade sintática específica pela qual escutamos (no sentido wittgensteiniano de “escutar como”)<sup>12</sup> a melodia. É um método que foi assimilado pela etnomusicologia anglófona, passando a identificar a coleção de alturas conhecida como *gamut*.

Vale ressaltar que, no nível cognitivo, essa metodologia não é apenas um condicionamento epistemológico decorrente da análise da partitura e não da música real, como ocorre em todas as análises de transcrições, mas é intrinsecamente, no nível conceitual, uma função do estresse (no sentido mediológico) visual-abstrativo<sup>13</sup> imposta pela mediação cognitiva notacional. Nenhum insider cultural não alfabetizado musicalmente poderia decodificar a melodia dessa maneira ou perceber o “tipo” de informação que pode ser deduzido lá. De fato, para direcionar o entendimento cultural, há a direcionalidade da tensão e do relaxamento no nível da energia sonora, identificando no *máximo* um pólo estático de aterrissagem tônica, do qual o complexo de sons que constitui o agregado melódico / escalar possui<sup>14</sup>.

Mas na classificação Arom/Brãiloiu do sistema pentatônico, essa individuação desaparece. A prova disso, a saber, de que esse método de classificação é realmente modal, obtemos com uma simples verificação *reversa*. No caso de escolhermos a primeira nota (*ré*) do tipo IV indicada por Arom como tônica (a propósito, como provavelmente seria o entendimento um estudante de um curso contemporâneo de jazz nos Conservatórios), veríamos imediatamente essa opção levar a um resultado completamente diferente. Nesse caso, teríamos um pentatônico com a quarta em vez da terça.

No caso de “Promenade”, obteríamos, de fato, uma pentatônica com centro modal *fá* (modo *fá - sol - sib - dó - ré*)<sup>15</sup>, enquanto é evidente que a pentatônica usada por Mussorgsky corresponderia (sempre em uma ótica modal e não “configuracional”) aos intervalos da forma I, com um centro

<sup>11</sup> Erich M. von Hornbostel, “Gesänge aus Ruanda”, in *Forschungen im Nil-Kongo-Zwischengebiet*, Hrsg. Jan Czekanowski, Vol. I, *Ethnographie*, Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1917, p. 409.

<sup>12</sup> Para uma discussão crítica, cf. Alessandro Arbo, *Entendre Comme. Wittgenstein et l'esthétique musicale*, Paris, Hermann, 2013.

<sup>13</sup> Vincenzo Caporaletti, *I processi improvvisativi nelle musica. Un approccio globale*, Lucca, LIM, 2005.

<sup>14</sup> Se essas modulações de energia devem ser consideradas aquisições psicocognitivas ou culturais universais, o debate ainda está aberto hoje, cf. *infra*.

<sup>15</sup> O que, dito apenas por curiosidade, parece coincidir com a armadura de clave incorreta do Exemplo 2 (que com três apartamentos, em uma perspectiva modal, identificaria o Fá dórico).

modal *sib*, e não a esta forma IV, como pode ser deduzido da harmonização dada por Rimsky-Korsakov (ilustrada pela análise harmônica abaixo: ver Ex. 5). Mussorgsky, já nos fornecendo uma indicação de decodificação perceptiva com os dois bemóis na armadura de clave, mostra-nos inequivocamente o *sib* como centro modal pentatônico.

VI V6 VI V III      V I VI V/V (6) V

Exemplo 5 – Análise da harmonização da escala pentatônica em “Promenade” de *Quadros de uma exposição*

Arom não parece, portanto, disposto a aceitar a categorização modalista do pentatonismo, apesar de muitas evidências da psicologia experimental transcultural testemunharem no sentido oposto. De fato, essa convicção aromiana é logo em seguida redimensionada pelas aquisições mais recentes sobre o tema da psicologia da percepção.

Agora, quando existe uma tônica, esta é determinada pela nota sensível que constitui sua via de acesso. Numa configuração anemitônica não podemos falar propriamente da existência de uma tônica. Mas há sempre, para retomar a expressão de Célestin Deliège uma certa “polarização” em direção a uma altura, uma nota cardinal, frequentemente - mas nem sempre - o *finalis*, para a qual pode-se conduzir diferentes percursos<sup>16</sup>.

Além disso, com base na minha experiência como professor de música e músico de jazz, devo afirmar que mesmo a premissa do raciocínio de Arom não pode ser generalizada (e menos ainda a sua consequência). De fato, em geral, não há necessariamente uma nota sensível, como o sétimo grau escalar para o semitom inferior em relação à oitava, para estabelecer uma tônica, entendida como uma polaridade de perspectiva hierárquica com base na qual os graus dos outros sons são identificados. Isso também pode ser configurado à distância de um tom ou um tom e meio, e todo o considerado jazz modal prova isso<sup>17</sup>. Qualquer guitarrista iniciante que aprendeu a fôrma pentatônica (esquema de dedilhado) na 5ª posição do braço da guitarra para tocar no estilo *blues* ou rock “sabe” que essa pentatônica tem centro modal no quinto traste da primeira corda ou na sétima traste da quarta corda ou no quinto traste da sexta corda (sendo todas *lá*), enquanto que se pretender tocar no estilo *bluegrass*, o centro modal do mesmo esquema de dedilhado se moverá par o oitavo traste da primeira corda (ou no quinto da terceira, ou no oitavo da sexta corda). E essa nova pentatônica, construído na mesma fôrma – mesmo que nosso guitarrista não o conheça em

<sup>16</sup> S. Arom, “La ‘síndrome’...”, p. 164. Aproveito esta oportunidade para agradecer ao Prof. Simha Arom, que em uma comunicação pessoal (24/08/2019) relacionada a este artigo, concordou com as conclusões relativas à estruturação da armadura de clave do exemplo retirado de Mussorgsky. Quanto à questão básica do centro tonal nas escalas pentatônicas, mostra que se distancia de uma posição muito próxima da brailoiuana, ou seja, da “aproximação que você faz entre Brailoiu e eu. Este último lida com o pentatônico em geral, embora os exemplos que ele dê sejam principalmente – se não inteiramente, não me lembro muito bem – da música tradicional européia. Quanto a mim, eu me limito ao pentatonismo da África subsaariana, como indicado pelo título do artigo “A ‘síndrome’ do pentatonismo africano” (que você cita extensivamente) [...] Nessas músicas, falar de uma ‘tônica’ seria impróprio, e me parece mais relevante (e acima de tudo mais prudente) falar em ‘polarização’, seguindo Celestin Deliège nisso – que eu também menciono em “Le Syndrome...”.

<sup>17</sup> George Russell, *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation*, New York, Concept Publishing Company, 1959.

teoria, mesmo conhecendo o fenômeno na prática – tem um centro modal *dó*. Agora, não se diga que o *blues* e o *bluegrass* são influenciados pelo sistema tonal.

De qualquer forma, a desconfiança de Arom em uma interpretação tonal das cinco permutações que constituem os “tipos” pentatônicos (como vimos, o etnomusicólogo francês sublinha a necessidade de não os chamar de “modos”) – ou seja, a resistência à identificação para eles, um centro tonal – não é idiossincrática, mas vem de longe. É o legado de uma tradição teórica que conta entre seus representantes mais brilhantes o etnomusicólogo romeno Constantin Brăiloiu (1893-1958), a quem Arom se refere explicitamente, citando-o várias vezes no artigo. Portanto, direcionamos nossa atenção a partir de agora para a fonte teórica, que precede em sessenta anos o escrito do autor francês, para verificar o que Brăiloiu sustentava e por quais razões.

### 1953, Costantin Brăiloiu

Como referência teórica ao longo de seu discurso sobre o sistema pentatônico, Arom menciona especificamente “Sur une melodie russe”<sup>18</sup>, um ensaio de 1953 do grande estudioso do folclore musical Constantin Brăiloiu (1893-1958), no qual a escala pentatônica é teorizada em culturas de interesse etnomusicológico (com abundantes exemplos de música tradicional europeia). Vale citar na íntegra as páginas em que o romeno desenvolve seu raciocínio central, um ataque frontal aos conceitos tonais da categorização do sistema pentatônico. Uma perspectiva, como reconhece o romeno, afirmada por uma frente ao mesmo tempo impressionante e autoritária, que vai de Gevaert a Sharp, de Stumpf a Hornbostel e Abraham, até Helmholtz.

A ambiguidade e a mutabilidade, de um teórico para outro, da denominação dos elementos da escala, geralmente são causadas pela obsessão da tonalidade clássica e pelo desejo preciso de recuperar a pentatônica a qualquer custo. A necessidade de uma tônica e de séries semelhantes às heptatônicas, girando em torno de uma fundamental, parecia fora de questão até mesmo para os pesquisadores mais objetivos e continua a confundir muitas mentes. A erudição de Gevaert e a amplitude excepcional de suas ideias não o impediram de escrever que “não podemos provar uma sucessão de sons, não podemos nem mesmo entoná-la com segurança, sem conectá-la mentalmente a um ponto de partida fixo, a uma tônica”, princípio que se manifesta com mais ou menos energia, de acordo com o tempos e o lugar, mas sem o qual “não há nem música nem canto, mas apenas uma cantoria não fixa, sem regra nem freio”: são uma prova “desses dialetos rudimentares da África e da Austrália que, depois de alguns mil ou poucos anos, se tornaram completamente irreconhecíveis”<sup>19</sup>. E, no entanto, numerosos estudiosos perceberam que a “determinação da tônica é, neste caso”, como Helmholtz escreve, “muito mais incerta do que na gama de sete sons”<sup>20</sup>; e mesmo Stumpf foi atingido, pelo menos uma vez, por essa dificuldade, embora não tenha deixado de procurar o “tom principal”<sup>21</sup>. Sharp, por sua vez, reconheceu que “a posição da tônica” (que ele acredita, no entanto, ser “decisiva”)<sup>22</sup> às vezes é uma questão de julgamento subjetivo e pergunta se uma certa música inglesa pertence a um modo (“se D é a tônica”) ou a um outro (“se C for a tônica”)<sup>23</sup>. Finalmente, Abraham e von Hornbostel, enquanto argumentam que, para comparar as leis da formação de escalas, é indispensável escolher uma fundamental” (*Grundton*), eles são forçados a reconhecer que essa fundamental “não coincide necessariamente com a tônica (centro de

<sup>18</sup> Constantin Brăiloiu, “Sur une melodie russe”, in Pierre Souvtchinsky (a cura di), *Musique russe*, vol. 2, P.U.F., Paris, 1953, p. 329-391 (tr. it., “Su una melodia russa”, in Id., *Folklore Musicale*, Vol. II, Roma, Bulzoni, 1982).

<sup>19</sup> François-Auguste Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, Gand, Annot-Braeckman, 1875, p. 161.

<sup>20</sup> Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives*, Paris, Masson, 1874, p. 581. (Brăiloiu refere-se à edição francesa do tratado de Helmholtz.).

<sup>21</sup> Carl Stumpf, *Die Anfänge der Musik*, Leipzig, Verlag von Johann Ambrosius Barth, 1911, p. 149.

<sup>22</sup> Cecil James Sharp, *English Folk Songs from the Southern Appalachians*, London, Oxford University Press, 1932, p. XIX.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 57-64: nn. 8-9A.

gravidade melódica) nem com o som inicial ou final”<sup>24</sup>. A que título, alguém perguntará, deveria então merecer o nome de *Grundton*?<sup>25</sup>

É nesse ponto que Brăiloiu cai no golpe argumentativo conclusivo, conduzido por um exemplo musical que, em suas intenções, deveria ter encerrado definitivamente a questão e demonstrado de uma vez por todas a falta de confiabilidade da tese da frente tonalista. Para uma refutação tão ambiciosa, o alvo tinha que ser uma autoridade igualmente relevante, e para isso Brăiloiu escolhe um monstro sagrado da ciência positivista: o filósofo, psicólogo, físico e fisiólogo alemão Hermann Helmholtz.

Quanto mais investigamos as implicações dessa doutrina inteiramente artificial, mais graves são os erros que eles apresentam no germe. Assim – para nos mantermos em um único exemplo – vemos Helmholtz falando sobre uma “gama sem terça nem sexta e provavelmente para gaita de fole”, sobre uma melodia escocesa<sup>26</sup> (Ex. 6) *construída em uma escala pentatônica não apenas completa, mas na qual, a terça supostamente ausente ocorre duas vezes*. Isso ocorre porque a música termina com o 2 (aqui, o *lá*) e para Helmholtz, que estabeleceu que esse *lá* é uma tônica, ele pode ser apenas um *lá* menor truncado. [nosso itálico]<sup>27</sup>.



Exemplo 6 – A “melodia escocesa” citada por Helmholtz, na redação de Brăiloiu<sup>28</sup>. À direita, o complexo escalar pentatônico deduzido pelo etnomusicólogo romeno

Agora – além do fato de que a “terça supostamente ausente” ocorre não duas vezes, mas quatro vezes – veremos como o raciocínio de Brăiloiu pode reservar surpresas inesperadas. Para verificar sua substância, no entanto, devemos voltar à fonte deste exemplo-chave, com o qual o romeno parece colocar um sigilo cardinal em uma posição paradigmática – excluindo a natureza modal das escalas pentatônicas – que permanecerá até os resultados mais recentes da etnomusicologia contemporânea, como vimos com Arom. A fonte do *reperto*, como indicado pelo próprio Brăiloiu em 1953, é Helmholtz, de um texto seminal escrito noventa anos antes.

## 1863, Hermann Helmholtz

Em 1863, foi publicado um volume capital para os desenvolvimentos da musicologia: o tratado sobre acústica, psicologia e estética musical *Die Lehre von den Tonempfindungen: als Physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* de Hermann Helmholtz (1821-1874).

No capítulo XIV da Parte III do tratado, o cientista alemão ilustra a formação de escalas musicais, incluindo as escalas de cinco sons, que são amplamente difundidas entre os chineses e

<sup>24</sup> Otto Abraham e Erich Moritz von Hornbostel, “Studien über das Tonsystem der Japaner”, *Sammelbände für Vergleichende Musikwissenschaften*, n. 1, 1922, p. 181-231, [p. 186].

<sup>25</sup> C. Brăiloiu, “Su una melodia russa...”, p. 13-14.

<sup>26</sup> H. Helmholtz, *Théorie physiologique...*, p. 342.

<sup>27</sup> C. Brăiloiu, *Su una melodia russa...*, p. 14.

<sup>28</sup> Agradeço à Francesco Giannattasio por ter me fornecido o original deste exemplo musical publicado em Pierre Souvtchinsky (a cura di), *Musique russe...*, p. 336.



“*the Celts of Scotland and Ireland*”<sup>29</sup>. Para a formação genética da pentatônica, Helmholtz segue um raciocínio que difere do critério usual das quintas em sucessão (do qual obtemos a sequência *dó<sub>1</sub>-sol<sub>1</sub>-ré<sub>2</sub>-lá<sub>2</sub>-mi<sub>3</sub>*, que deve ser reconduzir até a mesma oitava: um modelo explicativo que, de fato, também seguirá Brãiloiu, enquanto o critica por sua artificialidade e abstração doutrinária)<sup>30</sup>. Na organização sistemática de Brãiloiu, por outro lado, a posição do *pykenon*, o intervalo de terça maior, desempenha um papel fundamental, como vimos. Uma escolha metodológica, que o leva a classificar a sequência *sol-lá-si-ré-mi*<sup>31</sup> como a primeira forma prototípica, com o *pykenon* de terça maior na posição inicial. Provavelmente o etnomusicólogo não faz uso do condicionamento etnocêntrico involuntário, que refere essa formação pentatônica ao modo maior.

Helmholtz, de maneira bastante diferente, segue, em sua escolha metodológica, a partir da idéia da tonalidade do modo<sup>32</sup>, uma demonstrando na qual apresenta para cada forma modal pentatônica uma melodia tradicional que a representa. Com relação à Terça Pentatônica na classificação de Helmholtz, *dó-ré-fá-sol-sib* (“*Third scale. Without Third and Sixth*”), finalmente encontramos o exemplo ao qual Brãiloiu se referiu (Ex. 7)<sup>33</sup>. É uma melodia tradicional “gaélica”, baseada no terceiro modo pentatônico de Helmholtz, transposta uma terça maior acima (*mi-fa#-lá-si-rê*), para a qual o alemão atribui a tônica *mi*: é o *verse* de um “*probably old bagpipe tune*”, como diz a legenda, precedida por uma seção de quatro compassos em ritornello, não transcritas por Brãiloiu. O texto refere-se ao caráter de uma música animada e convivial.

<sup>29</sup> Hermann Helmholtz, *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*, tr. ingl. di Alexander Ellis, London & New York, Longmans Green, III ed., 1895, p. 258.

<sup>30</sup> Em relação à progressão das quintas, Brãiloiu afirma: “[...] No entanto, será óbvio para quem tem uma experiência mínima de canto popular e o comportamento psíquico de indivíduos não alfabetizados, que a operação coordenada assumida por essa teoria [progressão de quintas sucessivas] é um puro jogo do espírito.”, *Ibid.*, p. 15. De qualquer forma, Brãiloiu aceita a versão anteriormente elaborada pelos estudiosos chineses dessa teoria, na qual a progressão é composta por uma sequência de quintos ascendentes e descendentes, de modo a alocar os componentes do pentatônico dentro de uma quinta.

<sup>31</sup> Brãiloiu usa *sol* e não *dó* como nota inicial com base em meras considerações de eficiência notacional: não são necessárias alterações na armadura de clave e a escala é centrada no pentagrama, nem muito baixo nem muito alto. *Cf. ibi.*, p. 12.

<sup>32</sup> O critério norteador original de Helmholtz (“um caminho mais longo”, como define Brãiloiu, *ibid.*, p. 16) permanece a sequência de quintas, mas calibrada nos intervalos afins, mais próximos da tônica, o que o leva a favorecer os intervalos de quinta e quarta justa (não apenas no lado ascendente, portanto, mas também no lado descendente do círculo das quintas). De fato, identifica na série de harmônicos naturais a partir de *dó* a seguinte sequência de intervalos próximos à tônica, que são, além da oitava, os primeiros três tipos de intervalos presentes na série de harmônicos, 2:3, 3:4, 3:5): quinta (do *dó* = *sol*), quarta (*fá*), sexta maior (*lá*). Excluindo a terça maior *mi*, que configuraria um semitom em relação ao quarto grau, Helmholtz junta a quinta da quinta (*rê*). A sequência de intervalos da pentatônica básica, diferente da de Brãiloiu, portanto, será: *dó-ré-fá-sol-lá* (desprovida de conotações etnocêntricas referentes ao modo principal, enquanto o *pykenon* – de terça maior – não aparece na posição inicial). Aplicando os mesmos intervalos em forma descendente, obtem-se, a partir de do *dó*: *dó-sib-fá-sol-mib*, que na sequência reordenada configurará a Segunda pentatônica: *dó-mib-fá-sol-sib*, e assim por diante para os outros três complexos escalares. *Cf. Hermann Helmholtz, On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*, tr. ingl. de Alexander Ellis, London & New York, Longmans Green, III ed., 1895, pp. 258-259.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 261.

CHAP. XIV. PENTATONIC SCALES. 261

3. For the Third Scale, without Third and Sixth. Gaelic. Probably an old bagpipe tune.\*

Blythe, blythe and mer-ry are we, Blythe are we, one and a';  
Can-ty days we've of-ten seen; A night like this we ne-ver saw.

The gloam-ing saw us all sit down, And mei-kle mirth has been our fa'. Then  
D.C.

let the toast and sang go round, Till chan-ti-cleer be-gins to crawl:

Exemplo 7 – A melodia « gaélica » citada por H. Helmholtz, *On the Sensations of Tone*, *op. cit.* p. 261

Vimos que Brăiloiu, em virtude de seu rigoroso entendimento metodológico, destinado a não usar alterações na armadura de clave e por razões de economia de anotação no pentagrama, transpõe o *verse* da melodia uma quarta acima. Mas aqui notamos imediatamente algo anômalo, que pode ser considerado como tendo influenciado a interpretação do etnomusicólogo romeno: a transposição contém várias imprecisões relevantes<sup>34</sup>.

Exemplo 8 – *Verse* da melodia da p. 261 do Tratado de Helmholtz, re-transcrita uma quarta acima por Brăiloiu. (Edição nossa). As notas com transposição incorreta são marcadas com a denominação correta (dó central = dó<sub>3</sub>)

De fato, no terceiro compasso, ao invés das duas colcheias pontuadas *sol*<sub>4</sub> (dó central = dó<sub>3</sub>), haveriam dois *lá*<sub>4</sub> (transposições uma quarta acima do *mi*<sub>4</sub> correspondente do exemplo de Helmholtz; além disso, as três primeiras notas do sexto compasso deveriam ter sido *sol*<sub>4</sub>, *mi*<sub>4</sub> e *ré*<sub>4</sub> (transposições, respectivamente, de *ré*<sub>4</sub>, *si*<sub>3</sub> e *lá*<sub>3</sub>).

De qualquer forma, seja por causa dos erros na transposição, seja por um preconceito ideológico arraigado, o fato é que Brăiloiu exclui a identificação de um centro modal da peça, de um foco centrípeto em relação à estrutura pentatônica sistêmica sideral e cristalina. Observamos *en passant* como o caráter de toda essa discussão é tudo menos abstrato, da teoria pura e diáfana, exibindo, em vez disso, conotações perceptivas relevantes. De fato, em termos emprestados da *koiné* tonal, a posição de Helmholtz, em virtude da sétima menor *ré*, tornaria “menor” modal a qualidade de uma peça que de outra forma adquire, de acordo com a percepção de Brăiloiu, uma conotação baseada no *pyknon* de terça maior. Uma diferença notável.

Para testemunhar ainda mais a natureza crucial da questão, também é digno de nota o tom ardente e sarcástico do romeno contra Helmholtz – ainda mais notável, pois se desvia do estilo discursivo usual, notoriamente calmo e caracterizado por um certo *understatement* (eufemismo)<sup>35</sup>, confirmando-se em sua convicção de uma impossibilidade de decodificação prospectivo-tonal dos “tipos” pentatônicos.

<sup>34</sup> As imprecisões são mantidas na tradução italiana, *op. cit.*

<sup>35</sup> Sobre o estilo retórico-argumentativo de Brăiloiu, cf. Jean-Jacques Nattiez, *Il combattimento di Crono e Orfeo*, Torino, Einaudi, 1993, p.78: “[...] ele possui o senso dessa elegância retórica capaz de dizer o que pensa sem magoar [...] faz com que a crítica escorregue sob o elogio.”

De fato, se o *mi* é considerado como tônica – como na versão original, não transposta, da peça, na p. 261 do Tratado de Helmholtz – uma estrutura modal aparece com os intervalos *mi-fá#-lá-si-ré*: um modo pentatônico sem terça e sexta, mas com uma quarta e sétima menores, exatamente como indicado pelo cientista alemão.

Mas onde Helmholtz conseguiu essa melodia, uma vez que ele não indica sua fonte – o que poderia nos fornecer outras pistas úteis – e, por que razão indicou o *mi*, em seu exemplo original, como um centro modal, desencadeando assim o sarcasmo de Brãiloiu?<sup>36</sup> Qual dos dois está realmente certo? Aqui o jogo é disputado entre uma concepção *escalar*, sistêmica e permutativa de *configurações* pentatônicas, baseada no axioma da “incerteza da tônica”<sup>37</sup>, e uma outra *modal*, intervalar-tonal, desses agregados entendidos como *modos*. Devemos sempre ter em mente que o “anátoma” de Brãiloiu pesava como uma pedra na tradição interpretativa subsequente, chegando até Arom, interrompendo assim a confiança em uma classificação estrutural dos modos pentatônicos em função do centro tonal.

Por fim, para resumir a questão em termos mais esquemáticos (mas tornando a ideia muito pragmaticamente), pode-se perguntar: o eventual *insider* da época teria percebido a melodia escocesa através da pentatônica com o *pykenon* na posição inicial (*sol-lá-si-ré-mi*) com a referência inevitável à sonoridade do modo jônico (nos termos de Helmholtz, “*the character of a major mode*”)<sup>38</sup> como ouviu Brãiloiu, ou com a coloração “em menor”, de um eólico ou dórico, como sugerido por Helmholtz? Responder com exatidão a essa pergunta significaria sancionar a confiabilidade das respectivas teorias taxonômicas, sistêmica-neutra ou modal-tônica, que subtendem as duas posições.

Para resolver o problema, de acordo com o protocolo antropológico, seria necessário identificar o *insider* que o atestou: em um exercício de paleo-etnomusicologia, procurar o testemunho de um antigo informador cultural escocês. Para verificar a possibilidade, vamos tentar novamente fazer um salto cronológico para trás, desta vez de três quartos de século.

## 1786, James Johnson

No inverno de 1786, James Johnson (ca. 1753-1811)<sup>39</sup>, um editor de música de Edimburgo, conheceu o poeta Robert Burns, que compartilhava uma paixão pelos antigos ares escoceses. De sua parceria, nasceu o projeto editorial do *Scots Musical Museum*, em seis volumes, publicado de 1787 a 1803, uma das primeiras<sup>40</sup> coleções orgânicas de canções escocesas tradicionais já feitas. O trabalho, para o qual Burns contribuiu reescrevendo as letras de muitas músicas e adicionando outras de sua própria composição (a atitude filológica em relação à música folclórica que estava por vir) consiste em seis centenas de músicas e foi republicado várias vezes. Desta coleção, Haydn, Beethoven e muitos outros se basearam em reelaborações e arranjos.

Os achados musicais foram salvos do esquecimento graças à experiência e paixão dos dois colecionadores, animados pelo espírito da redescoberta e preservação das antigas tradições populares que, a partir do final do século XVIII, teriam inervado, com o nacionalismo romântico, várias experiências desse tipo em outras nações da Europa. Além disso, Johnson tinha mais ou menos a mesma idade de Johann Gottfried Herder (1744-1803), que pode ser considerado a inspiração por trás de todo esse movimento.

<sup>36</sup> Na verdade, o exemplo de Helmholtz também apresentava quatro compassos com uma função de *ritornello*, que Brãiloiu estranhamente não transcreve, nos quais a quinta descendente reiterada de *si-mi* do *incipit* pode efetivamente sugerir a tônica *mi*.

<sup>37</sup> Brãiloiu, *Su una melodia russa*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>38</sup> Helmholtz, *On the Sensations of Tone*, *op. cit.*, p. 261.

<sup>39</sup> James Cuthbert Hadden, “Johnson, James (d. 1811)” in *Dictionary of National Biography*, ed. Sidney Lee, vol. 30. London, Smith, Elder & Co., 1892.

<sup>40</sup> Em 1724 Allan Ramsay já havia publicado *Tea-Table Miscellany*, uma coletânea de árias escocesas, com intenção recreativa.

Acredito que não poderia haver lugar melhor para procurar a peça “gaélica” citada por Helmholtz. E, de fato, a pesquisa obteve seus frutos. Com um texto verbal diferente, a passagem 180 do Volume II (1788), p. 187-188, com o título *Blythe was she*<sup>41</sup> (Exemplo 9), corresponde para a parte musical exatamente ao exemplo citado por Helmholtz (que evidentemente citou de outra fonte: e isso testemunha a difusão da peça). De qualquer forma, as notas são idênticas (além da semicolcheia *si*, retomada como um ajuste silábico na repetição do *chorus*), bem como a armadura de clave, com apenas um sustenido. A estrutura formal dividida em *chorus* e *verso* também corresponde.

As músicas coletadas por Johnson e Burns foram anotadas em um endecagrama para instrumento de teclado. Isso previa que a melodia fosse escrita, como de regra, no pentagrama superior enquanto na parte inferior haveria um baixo cifrado. Esse procedimento pode gerar algumas reservas do ponto de vista filológico, uma vez que submete melodias modais antigas a um tratamento harmônico, no nosso caso e para os fins de nossa discussão, acaba sendo extremamente informativo: senão, eu diria, decisivo.

Exemplo 9 – “Blythe was she”, de James Johnson, *Scots Musical Museum*, 1788

Para resolver essa *quaestio* entre Brăiloiu e Helmholtz, o que buscamos, de fato, é determinar qual seria a percepção, por qualquer pessoa de dentro da cultura, da melodia que Brăiloiu utilizou para polemizar sobre a presença de uma tônica, indicada pelo alemão em *mi* (correspondente ao *lá* na transcrição do etnomusicólogo romeno). Ora, acredito que dois sujeitos como Johnson e Burns, nascidos na Escócia em meados do século XVIII, poderiam ter o direito de ser considerados *insiders*, em relação às antigas canções escocesas. A própria anotação do baixo, que eles propõem,

<sup>41</sup> No sumário do volume, a peça é indicada com um título diferente.: *Blythe, blythe and merry was she*.

é extremamente indicativa da perspectiva modal e, portanto, de crucial importância em relação à atração ou polarização de uma possível tônica<sup>42</sup>.

Mas, essencialmente, o que no diz a transcrição do reperto?

Nos diz que Helmholtz estava certo, em todos os pontos. A música tem um claro centro modal: *mi*. Em uma inspeção mais minuciosa, e ao contrário de outros exemplos, a música não é harmonizada com o baixo cifrado, talvez reconhecendo seu caráter arcaico, mas possui um bordão intermitente de *mi* no pentagrama inferior, alternando com o *ré*, o que atesta claramente a perspectiva modal. De fato, como Helmholtz argumentou, o *mi* é a tônica modal desta peça, que, portanto, não apresenta o “*character of a major mode*”, mas se refere à sonoridade “em menor” de um *mi* dórico.

Podemos então afirmar que o pilar sobre o qual Brãiloiu havia construído sua refutação não tem fundamento. Esse fato incontestável também nos permite pensar que a infraestrutura teórica subjacente a seu argumento deva seguir o mesmo destino?

## Hoje

Após essa excursão no tempo, voltemos aos dias atuais, se não com certezas inabaláveis, pelo menos com uma convicção mais embasada. E esta convicção é que, substancialmente, a questão teórica da pentatônica, desenvolvida pela etnomusicologia, especialmente na Europa, tem a ver com a oposição existente na linguística entre fonética e fonologia (ou, caso se queira, com o oposição ética / êmica na antropologia).

A disposição das cinco *configurações* pentatônicas de Brãiloiu identifica concretamente a sucessão das várias notas nos cinco *tipos*, descrevendo-a. Isso, de uma forma diferente do levantamento de relações abstratas e sistêmicas, através das quais as notas colocam sua interação no modo. Um critério para descrever a *melodia*, portanto, é usado aqui para arranjos *escalares*. Isso nos autoriza a acreditar, no nível teórico, que existe uma concepção de modalidade em jogo como coalescência de tipologia melódica e escalar? Na concepção de Brãiloiu parece se configurar uma noção de *tipo* pentatônico que se situa em uma posição interposta entre as noções de escala e modo. De fato, essa caixa teórica vazia encontrou um musicólogo que a preencheu: o *quid* foi identificado por Jacques Chailley com a noção de *sistema*.

No interior da escala existe um SISTEMA que inclui os sons efetivamente usados. No sistema, não temos nenhuma noção de tônica nem de final, mas um primeiro esboço da estrutura pode começar a vir à superfície através da estruturação mais ou menos completa dos intervalos estruturais [...]<sup>43</sup>

A noção de *sistema* de Chailley, em sua natureza intermediária entre escala e modo, é entendida por Nattiez como atribuível à noção de *gamut*<sup>44</sup>. De fato, na taxonomia de Brãiloiu / Arom, encontramos “a ordem ascendente” dos sons sendo efetivamente empregada. Esse modelo, como já observado, refere-se à perspectiva ética, típica dos *outsiders* culturais, para os quais a

<sup>42</sup> Além de sua legalidade etnográfica, é necessário distinguir essas harmonizações, feitas pelos próprios participantes, e, portanto, atestar a percepção êmica da peça, daquelas dos folcloristas do final do século XIX, como Alice Cunningham Flechter e John Comfort Fillmore (cf. *infra*), que, com base nas teorias da “*implied harmony*”, sustentava a universalidade da harmonia ocidental, como resultado da perfeição para a qual tenderiam de maneira teleológica as expressões “primitivas” do espírito humano, detectadas por eles nas canções de Omaha e Navaho da América do Norte.

<sup>43</sup> Jacques Chailley, *Eléments de philologie musicale*, Paris, Leduc, 1985, p. 57 (*apud* Nathalie Fernando, *Scale e modi. Verso una tipologia dei sistemi scalari*, in Jean-Jacques Nattiez et al. (a cura di), *Enciclopedia della musica*, Vol. V, Torino, Einaudi, 2005, p. 930).

<sup>44</sup> “Não é improvável que Chailley redescubra o conceito americano de *gamut*, ao definir o sistema: ‘Dentro da escala emerge um sistema que inclui os sons efetivamente empregados’”. Jean-Jacques Nattiez, *Il discorso musicale*, Torino, Einaudi, 1987, p. 35.

abordagem descritiva oferece maiores garantias do que a êmica, o que implica um conhecimento cultural e sistêmico aprofundado, que permite reconhecer o mesmo nos diferentes, verificando a faixa de dispersão da característica distintiva. Mas, obviamente, este não é o único fator em jogo.

Vamos analisar, em particular, a posição de Brăiloiu. Para entender a insistência peculiar do etnomusicólogo romeno sobre a “incerteza da tônica”<sup>45</sup> no pentatonismo, uma característica teórica inflexivelmente perseguida mesmo que a um custo – como vimos – de arriscar um clamoroso deslumbramento, devemos considerar que nessa discussão estavam envolvidos problemas epistemológicos mais gerais e de absoluta importância no âmbito da pesquisa antropológica e do folclore: instâncias da “ordem do dia”, particularmente nos anos em que Brăiloiu atuou.

O que levou o pesquisador romeno a rejeitar a determinação tônica da pentafonia foram razões ao mesmo tempo intrínsecas, internas ao modelo epistemológico ao qual se relacionava e extrínsecas, em relação a outras escolas de pensamento. Entre as motivações intrínsecas, a mais notável foi a sistemática (pré) estruturalista. Sabemos como Brăiloiu foi considerado por Gilbert Rouget “o Troubetzkoy da musicologia”<sup>46</sup>: na sua opinião, o sistema pentatônico é sincrônico, e sua abordagem epistemológica evita as dependências histórico-diacrônicas ou genéticas. O sistema se destaca e, como tal, pode-se recusar que seja um pródromo primitivista da heptafonia ou do sistema tonal, evolutivamente voltado para a perfeição. Defender a todo custo a perspicácia sistêmica e a autonomia cultural do sistema pentatônico era o mandato histórico ao qual Brăiloiu sentiu que deveria aderir.

Do ponto de vista extrínseco, a posição do romeno era contra a dignidade fundamental dos musicólogos comparativistas: em particular, o etnocentrismo, no qual ele via distorções nas tentativas de harmonizar as melodias étnicas<sup>47</sup> e o teleologismo, para o qual a pentafonia não seria mais que um estágio mais primitivo da heptafonia. Essa é uma implicação da teoria de *Kulturkreis*, que Brăiloiu considerava como mais uma desgastada ferramenta teórica comparativista<sup>48</sup>: nessa perspectiva difusionista, de fato, a pentatônica seria considerada em uma relação residual e arcaica com os vestígios das modalidades eclesiásticas medievais. Por fim, para Brăiloiu, a admissão da natureza modal dos sistemas pentatônicos seria uma confirmação dos critérios evolutivos do *vergleichende Musikwissenschaft*.

É claro que toda essa discussão também tem implicações de política cultural, inerente ao peso epistemológico da pesquisa sobre folclore e, dentro de alguns anos, da etnomusicologia, dentro das disciplinas demo-etno-antropológicas como um todo. De fato, a necessidade de uma legitimação em termos eurocêntricos da cultura pentatônica, relacionando-a com a nobreza da linhagem da música eclesiástica, era, de fato, uma tese que, aos olhos do folclorista Brăiloiu, justamente por invalidar o valor cultural intrínseco dessa fenomenologia cultural, poderia comprometer em um nível epistemológico o mesmo status disciplinar de toda uma área de pesquisa.

Brăiloiu, na condução da sua batalha, comete erros bastante significativos (além dos descuidos transcrpcionais, que também podem ter um valor decisivo, pois distorcem os “dados” de

---

<sup>45</sup> Além da discussão apresentada acima, Brăiloiu denomina uma seção específica do ensaio com o este título. Brăiloiu, *Su una melodia russa*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>46</sup> Gilbert Rouget, *Preface*, in Constantin Brăiloiu, *Problèmes d'ethnomusicologie*, Genève, Minkoff, 1973, p. XIII. A caracterização pré-estrutural de Brăiloiu é sublinhada, na edição italiana dos escritos de Brăiloiu, também por Giorgio Raimondo Cardona, *Presentazione*, in Brăiloiu, *Folklore Musicale*, Vol. II, *op. cit.*, p. 1.

<sup>47</sup> Para um exemplo-limite desta prática, cf. John Comfort Fillmore, “The Structure of Indian Music”, *American Anthropologist*, New Series, vol. 1, n. 2 (Apr., 1899), p. 297-318, em que o autor, com entendimento antropológico e não artístico, transcreve as melodias pentatônicas para piano dos nativos norte-americanos de Omaha, harmonizando-as de acordo com os critérios do romantismo tardio.

<sup>48</sup> Com algumas excessões, segundo Nattiez, *Il combattimento...*, p. 79.

um campo – neste caso, não tanto –<sup>49</sup> os quais serão interpretados). Em primeiro lugar, o romeno sanciona a impossibilidade de uma concepção pentamodal a partir de exemplos assépticos em notação, como no caso da “melodia escocesa”, transcrita em termos de uma escala pentatônica com o *pykenon* na posição inicial, do *sol*, no modelo da escala diatônica maior, encontrando assim outras formas no condicionamento etnocêntrico que ele ideologicamente queria fugir e condenar. Além disso, sua percepção como alguém de fora da cultura, com relação ao achado melódico, não apenas o leva a um erro, mas, no nível metodológico, ele a limita a uma análise *ética* que suspende o julgamento, limitando-o a descrever o existente, através de uma concepção não hierárquica da escala pentatônica. E sem dizer, finalmente, que a própria escolha da categorização (da configuração escalar) induz retroativamente a uma percepção indexada da melodia.

No que diz respeito à linha Brăiloiu-Arom, temos uma situação diferente na tradição dos estudos de língua inglesa, na qual a influência de Brăiloiu foi menos sentida<sup>50</sup>. Essa linha de pesquisa, que se origina em um ambiente teórico evolutivo, no que diz respeito à natureza modal do pentatonismo, é mais pragmática. Desde 1911, Annie Gilchrist<sup>51</sup> propõe uma visão genética em relação aos modos heptatônicos, inaugurando uma linha que será seguida por Sharp<sup>52</sup> (como vimos) e que chegará aos anos sessenta com Bertrand Bronson<sup>53</sup>. Este último, com o modelo da “estrela modal”, ilustra efetivamente a passagem da pentafonia para a hexafonia para alcançar a heptafonia, levantando as críticas de Cazden<sup>54</sup>, mas obtendo em seguida no âmbito italiano, com o comentário integrante de Tullia Magrini<sup>55</sup> no década de 1980 do século passado.

Isso se aplica à etnomusicologia ocidental. É estranhamente curioso que a teoria musical autóctone das culturas, em espécies orientais, na qual o sistema pentatônico tenha sido estudado e teorizado há séculos, não tenha sido questionada em toda essa discussão euro-estadunidense. Refiro-me em particular à cultura chinesa: bem, essa tradição cultural sempre considerou o pentatônico dos *modos*, com uma tônica modal e catalogação de cantos e músicas através das cinco tipologias<sup>56</sup>.

Ao nos perguntarmos qual é o lugar predominante hoje dessa *controvérsia* complexa e de longa data, não podemos deixar de considerar a contribuição da neurociência e da psicologia da percepção e categorização. Como Celestin Deliège lembrou na citação de Arom (*cf. supra*), a percepção e a categorização não podem ser ignoradas, mesmo no caso de escalas pentatônicas anemitônicas de uma “polarização” que aborda a percepção. Existe um importante estudo de Carterette e Kendall<sup>57</sup>, atualmente considerado uma referência em relação à psicologia comparada, que assumiu uma posição precisa sobre o assunto. Os dois estudiosos americanos examinam a pesquisa experimental de Arom e Fürniss<sup>58</sup>, de 1993, na qual se baseiam as convicções do

<sup>49</sup> Para uma discussão metodológica sobre a temática do “*rich/poor data field*” na pesquisa musicológica *cf.* Eric Clarke e Nicholas Cook, *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2004, p. 4 sgg.

<sup>50</sup> A primeira tradução inglesa do texto de Brăiloiu data de 1984 (Constantin Brăiloiu, *Problems of Ethnomusicology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984).

<sup>51</sup> Annie G. Gilchrist, “Notes on the Modal System of Gaelic Tunes”, *English Folk Dance and Song Society Journal*, vol. 4, 1911, p. 150-153.

<sup>52</sup> Cecil J. Sharp e Olive Campbell, *English Folk Songs from the Southern Appalachians*, London, Putnam, 1917.

<sup>53</sup> Bertrand Harris Bronson, *The Ballad as Song*, Berkeley, University of California Press, 1969.

<sup>54</sup> Norman Cazden, “A Simplified Mode Classification for Traditional Anglo-American Song Tunes”, *Yearbook of the International Folk Music Council*, 1971, p. 44-77.

<sup>55</sup> Tullia Magrini, “Modalità e mobilità melodica nella musica popolare”, in *Musica e liturgia nella cultura mediterranea*, a c. di Piero G. Arcangeli, Firenze, Olschki, 1988, p. 149.

<sup>56</sup> *Cf.* Li, Chongguang (李重光), *音乐理论基础 (Teoria Musicale Fondamentale)*, 北京, 人民音乐出版社. 1962, e, também, Cai, Yi, “论中国民族音乐文化的传承” (*Sull’eredità culturale della musica tradizionale cinese*), «艺术教育», “Educazione Artistica”, n. 7, 2008, p. 62-64.

<sup>57</sup> Edward C. Carterette e Roger A. Kendall, “Comparative Music Perception and Cognition”, in *Psychology of Music*, (Ed.) Diana Deutsch, II Ed., London, Academic Press, 1999, pp. 725-792.

<sup>58</sup> Arom e Fürniss, *An interactive experimental method*, *op. cit.*

etnomusicólogo francês sobre não modalidade da pentatônica, pelo menos no que diz respeito aos pigmeus Aka da África central.

*The authors confirmed their hypothesis that order of succession of the degree in a pentatonic scale prevail over intervals widths. These outcomes led them to question the idea that a scale system is a mental grid with position of each scale degree*<sup>59</sup>.

Porém, nesse posicionamento, eles se opõem a um estudo “*contrastante*” realizado no mesmo ano por Dehoux e Voisin<sup>60</sup> sobre a música para xilofones na África central, em que os dois estudiosos encontraram conceitos tonais precisos na percepção dessas escalas. “[They] found scale concepts that varied by ethnic group, particularly with respect to the interaction of pitch and timbre”<sup>61</sup>. A conclusão dos dois estudiosos americanos, também em referência ao uso interativo do sintetizador Yamaha DX7 usado por Arom, é surpreendentemente surpreendente: “These researchers are enamored of “interactive experimental method” but have little conception of experimental design and control”<sup>62</sup>.

Do ponto de vista da reflexão epistemológica, encontramos hoje um interesse renovado na busca de universais, em particular os chamados universais “estratégicos” baseados na biopsicologia (que, como as inferências implicativas teorizadas por Leonard Meyer, põem em jogo processos cognitivos)<sup>63</sup>. Molino e Nattiez identificaram na tonalidade o fator essencial para se identificar uma sintaxe musical, “universalmente”: e, portanto, também para a pentafonia. “Parece que a possibilidade de organizar uma sintaxe repousa, universalmente, na capacidade de um elemento discreto de criar uma relação entre uma expectativa e um sentimento de realização”<sup>64</sup>.

Como corolário dessa posição, há uma sensação de intolerância a um excesso de “zelo antropológico” na construção da alteridade cultural, com uma atitude muito cuidadosa para evitar posturas suspeitas de etnocentrismo, mas que acabam escondendo os fatores objetivos comuns. Esse condicionamento ideológico foi estigmatizado em várias ocasiões por Kofi Agawu, em particular na representação teórica da rítmica africana, com a tendência obstinada de (não apenas) pesquisadores ocidentais de trazer essa sistemática de volta a um princípio oposto ao divisivo ocidental.

*So, although Jones, Nketia, Brandel, and many others once insisted that additive rhythm is, as Nketia put it, “the hallmark of African music,” this viewpoint is in all likelihood a colossal error. It would seem, then, that whereas structural analysis (based in European metalanguage) endorses an additive conception of the standard pattern, cultural analysis (originating in African musicians’ thinking) denies it*<sup>65</sup>.

E quanto ao teleologismo tão combatido por Brãiloiu? Existem várias indicações que se referem a um retorno renovado do interesse pela musicologia comparada<sup>66</sup> e das teses evolucionistas, naturalmente revisadas e corrigidas à luz de um século de debate científico e

<sup>59</sup> Carterette e Kendall, *Comparative Music Perception*, *op. cit.*, p. 735. (“Os autores confirmaram sua hipótese de que a ordem de sucessão do grau em escala pentatônica prevalece sobre as larguras dos intervalos. Esses resultados os levaram a questionar a idéia de que um sistema de escala é uma grade mental com posição de cada grau de escala”.)

<sup>60</sup> Vincent Dehoux e Frédéric Voisin, “An interactive experimental method for the determination of musical scales in oral cultures”, *Contemporary Music Review*, 9, p. 13-19.

<sup>61</sup> Carterette e Kendall, *Comparative Music Perception*, *op. cit.*, p. 735 (“Eles [Dehoux e Voisin] descobriram conceitos escalares que variam de um grupo étnico para outro, principalmente em relação à interação entre altura e timbre”).

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 736. (“Esses pesquisadores são fascinados pelo “método experimental interativo”, mas têm uma concepção limitada do protocolo e controle experimental”).

<sup>63</sup> Jean Molino e Jean-Jacques Nattiez, *Tipologie e universali*, in *Enciclopedia della musica*, J.-J. Nattiez (a cura di), vol. V, *op. cit.*, p. 341; ID., *Frammentazione o unità della musica?*, *ivi*, p. xxxiv *et seq.*

<sup>64</sup> Molino e Nattiez, “Tipologie e universali”, *Enciclopedia della musica*, vol. V, *op. cit.*, p. 352

<sup>65</sup> Kofi Agawu, “Structural Analysis or Cultural Analysis? Competing Perspectives on the ‘Standard Pattern’ of West African Rhythm”, *Journal of the American Musicological Society*, vol. 59, n. 1, 2006, p.1-46: 11.

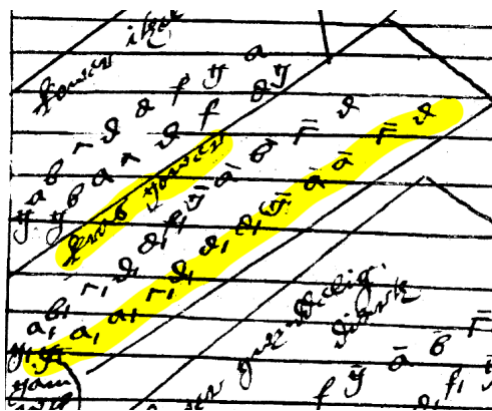
<sup>66</sup> Cf. o website *Comparative Musicology* <http://www.compmus.org/>



desenvolvimento da neurociência. A esse respeito, e voltando ao pentatonismo, gostaria de propor uma última sugestão.

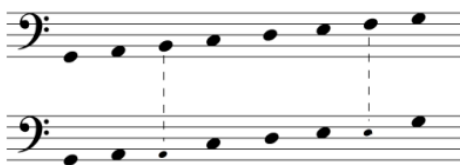
### 1613 (e Séc. XIV), Robert ap Huw Manuscript

A mais antiga coleção europeia de músicas para harpa é a chamada *Robert ap Huw Manuscript* (BM Addl. MS 14905)<sup>67</sup>, compilada em 1613 pelo harpista galês Robert ap Huw (ca. 1580-1665) e incluindo 31 peças em tablatura e outros exercícios, que remonta ao período do século XIV ao XVI. Na p. 108 do manuscrito há um diagrama no qual Robert ap Huw anotou algumas *scordaturas* (afinações alternativas da harpa). Bem, se olharmos para o Exemplo 10, veremos como o harpista descreve uma *scordatura* – chamada *kras gower* – que a partir de um modo mixolídio de *sol* (g-a-b-c-d-e-f) deriva uma escala pentatônica (g-a-c-d-e) (destacada por mim no exemplo); a transformação ocorre diminuindo a entonação de *si* e *fá*, na escala mixolídia de *sol*, respectivamente, para *lá* e *mi* (obviamente, na harpa, a afinação terá dois *lá* e dois *mi* justapostos).



Exemplo 10 – Robert ap Huw Manuscript, 1613, p. 108. Em destaque a escala pentatônica derivada do modo mixolídio

Reescrevi o exemplo em notação moderna para destacar o relacionamento intermodal.



Exemplo 11 – Transcrição em notação moderna de descolamento pentatônico. Observe o *si* e o *fá* do modo mixolídio reduzidos para *lá* e *mi*, respectivamente

Esse exemplo demonstraria uma estreita relação entre o pentatonismo e o modalidade eclesiástica medieval, em uma função derivada, confirmando as teses de Annie Gilchrist e Cecil Sharp, tão disputadas por Brăiloiu. O interessante é que, nesse antigo testemunho pré-evolucionista, a escala pentatônica relacionada ao modo mixolídio de Robert ap Huw corresponde exatamente ao I modo pentatônico identificado por Helmholtz em 1863: um modo que na posição

<sup>67</sup> Cf. Sally Harper, *The Robert ap Huw Manuscript and the Canon of Sixteenth-Century Welsh Harp Music*, in *Robert ap Huw Studies / Astudiaethau Robert ap Huw*, ed. by Sally Harper, *Welsh Music History / Hanes Cerddoriaeth Cymru*, vol. 3, Cardiff, University of Wales Press, 1999, p. 130-161; Id., *Music in Welsh Culture before 1650: A Study of the Principal Sources*, Aldershot, Ashgate, 2007.

inicial tem os intervalos de segunda, quarta e quinta, e não o brãiloiluliano (e riemanniano) *pykenon* de terça maior. Acredito que há o suficiente para refletir sobre paradigmas que acreditávamos serem intangíveis e sobre outros considerados ultrapassados.

Vincenzo Caporaletti  
[vincenzo.caporaletti@unimc.it](mailto:vincenzo.caporaletti@unimc.it)  
Università di Macerata

*Traduzido por*  
*Fabiano Araújo Costa e*  
*Patrícia de Souza Araújo*  
*Núcleo de Estudos em Música e Musicologia Auditável [eMMA – UFES]*

## Bibliografia

- ABRAHAM, Otto e HORNBOSTEL, Erich Moritz von, „Studien über das Tonsystem der Japaner“, *Sammelbände für Vergleichende Musikwissenschaft*, n. 1, 1922, pp. 181-231.
- AGAWU, Kofi, “Structural Analysis or Cultural Analysis? Competing Perspectives on the ‘Standard Pattern’ of West African Rhythm”, *Journal of the American Musicological Society*, vol. 59, n. 1, 2006, p. 1-46.
- ARBO, Alessandro, *Entendre Comme. Wittgenstein et l'esthétique musicale*, Paris, Hermann, 2013.
- AROM, Simha, “Le ‘syndrome’ du pentatonisme africain”, *Musicae Scientiae*, vol. I, n. 2, 1997, p. 139-163.  
 — La ‘sindrome’ del pentatonismo africano, in Maurizio Agamennone e Serena Facci (a cura di), *Le ragioni della musica. Scritture di musicologia africanista*, Lucca, LIM, 2013, p. 141-166.
- AROM, Simha e FÜRNISS, Susanne, “An interactive experimental method for the determination of musical scales in oral cultures. Application to the vocal music of the Aka Pygmies of Central Africa”, *Contemporary Music Review*, n. 9, 1993, p. 7-12.
- BRĂILOIU, Constantin, “Sur une melodie russe”, in Pierre Souvtchinsky (a cura di), *Musique russe*, vol. 2, P.U.F., Paris, 1953, p. 329-391.  
 — *Problèmes d'ethnomusicologie*, Genève, Minkoff, 1973.  
 — *Su una melodia russa, Folklore Musicale*, Vol. II, Roma, Bulzoni, 1982, p. 7-59.  
 — *Problems of Ethnomusicology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- BRONSON, Bertrand Harris, *The Ballad as Song*, Berkeley, University of California Press, 1969.
- CARTERETTE, Edward C. e KENDALL, Roger A., “Comparative Music Perception and Cognition”, in *Psychology of Music*, ed. Diana Deutsch, II Ed., London, Academic Press, 1999, p. 725-792.
- CAI, YI, ”论中国民族音乐文化的传承” (“Sull’eredità culturale della musica tradizionale cinese”), «艺术教育», *Educazione Artistica*, n. 7, 2008, p. 62-64.
- CAZDEN, Norman, “A Simplified Mode Classification for Traditional Anglo-American Song Tunes”, *Yearbook of the International Folk Music Council*, 1971, p. 44-77.
- CHAILLEY, Jacques, *Éléments de philologie musicale*, Paris, Leduc, 1985.
- CAPORALETTI, Vincenzo, *I processi improvvisativi nelle musica. Un approccio globale*, Lucca, LIM, 2005.  
 — “La forma groovemica di Spinning Plates del Broken Arm Trio”, *Per Archi*, n. 5, 2010, p. 129-146.
- CARDONA, Giorgio Raimondo, *Presentazione*, in BRĂILOIU, *Folklore Musicale*, Vol. II, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 1-4.
- CLARKE, Eric e COOK, Nicholas, *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2004.
- DEHOUS, Vincent e VOISIN, Frédéric, “An interactive experimental method for the determination of musical scales in oral cultures”, *Contemporary Music Review*, 9, p. 13-19.
- FERNANDO, Nathalie, “Scale e modi. Verso una tipologia dei sistemi scalari,” in Jean-Jacques Nattiez et al. (a cura di), *Enciclopedia della musica*, Vol. V, Torino, Einaudi, 2005, p. 924-956.
- FILLMORE, John Comfort, “The Structure of Indian Music”, *American Anthropologist*, New Series, vol. 1, n. 2 (Apr., 1899), p. 297-318.
- GEVAERT, François-Auguste, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, Gand, Annot-Braeckman, 1875.

- GIANNATTASIO, Francesco, *Le pentatonisme africain en tant qu'« univers du discours »*, «Musica Scientiae», Discussion Forum 1, 2000, pp. 73-81.
- GILCHRIST, Annie G., “Notes on the Modal System of Gaelic Tunes”, *English Folk Dance and Song Society Journal*, vol. 4, 1911, p. 150-153.
- HADDEN, James Cuthbert, “Johnson, James (d. 1811)” in *Dictionary of National Biography*, ed. Sidney Lee, vol. 30. London, Smith, Elder & Co., 1892.
- HARPER, Sally, “The Robert ap Huw Manuscript and the Canon of Sixteenth-Century Welsh Harp Music”, in Robert ap Huw Studies / Astudiaethau Robert ap Huw, ed. by Sally Harper, Welsh Music History / Hanes Cerddoriaeth Cymru, vol. 3, Cardiff, University of Wales Press, 1999, p. 130-161.  
— *Music in Welsh Culture before 1650: A Study of the Principal Sources*, Aldershot, Ashgate, 2007.
- HELMHOLTZ, Hermann Ludwig Ferdinand von, *Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives*, Paris, Masson, 1874.  
— *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*, tr. ingl. di Alexander Ellis, London & New York, Longmans Green, III ed., 1895.
- HORNBOSTEL, Erich M. von, *Gesänge aus Ruanda*, in *Forschungen im Nil-Kongo-Zwischengebiet*, Hrsg. Jan Czekanowski, Vol. I, *Ethnographie*, Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1917, p. 379-412.
- LI, Chongguang (李重光). 1962. 音乐理论基础 (*Teoria Musicale Fondamentale*), 北京, 人民音乐出版社.
- MAGRINI, Tullia, “Modalità e mobilità melodica nella musica popolare”, in Piero G. Arcangeli (a cura di), *Musica e liturgia nella cultura mediterranea*, Firenze, Olschki, 1988, p. 143-156..
- MOLINO, Jean e NATTIEZ, Jean-Jacques, “Frammentazione o unità della musica?”, in Jean-Jacques Nattiez et al. (a cura di), *Enciclopedia della musica*, Vol. V, Torino, Einaudi, 2005, p. XXIII-XLIV.  
— “Tipologie e universal”, in *Enciclopedia della musica*, in Jean-Jacques Nattiez et al. (a cura di), *Enciclopedia della musica*, Vol. V, Torino, Einaudi, 2005, p. 331-366.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *Il discorso musicale*, Torino, Einaudi, 1987.  
— *Il combattimento di Crono e Orfeo*, Torino, Einaudi, 1993.
- POWERS, HAROLD S, *Mode*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. 16, London, Macmillan, 1980, p. 775-860.
- ROUGET, Gilbert, *Preface*, in Constantin Brăiloiu, *Problèmes d'ethnomusicologie*, Genève, Minkoff, 1973.
- RUSSELL, George, *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation*, New York, Concept Publishing Company, 1959.
- SHARP, Cecil James, *English Folk Songs from the Southern Appalachians*, London, Oxford University Press, 1932.
- SHARP, Cecil J. e CAMPBELL, Olive, *English Folk Songs from the Southern Appalachians*, London, Putnam, 1917.
- STUMPF, Carl, *Die Anfänge der Musik*, Leipzig, Verlag von Johann Ambrosius Barth, 1911.