



Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes

EDUARDO D'URSO HEBLING

AS COLETÂNEAS MUSICAIS TEMÁTICAS E OS MANUAIS:
UMA INTRODUÇÃO E UM ESTUDO DE CASO SOBRE OS TEMAS
DO EXOTICISMO NO CINEMA MUDO

PHOTOPLAY MUSIC AND MANUALS:
AN INTRODUCTION AND A CASE STUDY ABOUT THEMES
FOR EXOTICISM ON SILENT FILM

CAMPINAS
2017

EDUARDO D'URSO HEBLING

AS COLETÂNEAS MUSICAIS TEMÁTICAS E OS MANUAIS:
UMA INTRODUÇÃO E UM ESTUDO DE CASO SOBRE OS TEMAS
DO EXOTICISMO NO CINEMA MUDO

PHOTOPLAY MUSIC AND MANUALS:
AN INTRODUCTION AND A CASE STUDY ABOUT THEMES
FOR EXOTICISM ON SILENT FILM

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em MÚSICA, na Área de Música: Teoria, Criação e Prática.

orientador: Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO EDUARDO D'URSO HEBLING, E ORIENTADA PELO PROF. DR. CLAUDINEY RODRIGUES CARRASCO.

CAMPINAS
2017



Ficha Catalográfica

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

H374c Hebling, Eduardo D'Urso, 1967-
As coletâneas musicais temáticas e os manuais : uma introdução e um estudo de caso sobre os temas do exotismo no cinema silencioso / Eduardo D'Urso Hebling. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Claudiney Rodrigues Carrasco.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Cinema mudo - Música. 2. Trilha sonora. I. Carrasco, Claudiney Rodrigues, 1964-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Photoplay music and manuals : an introduction and a case study about themes for exotism on silent film

Palavras-chave em inglês:

Silent motion pictures - Music
Soundtrack

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Claudiney Rodrigues Carrasco [Orientador]
Antônio Rafael Carvalho dos Santos
Suzana Reck Miranda

Data de defesa: 25-08-2017

Programa de Pós-Graduação: Música

Folha de aprovação

Banca examinadora da defesa de mestrado

Orientador – Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco

Membros:

1. Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco
2. Prof. Dr. Antonio Rafael Carvalho dos Santos
3. Profa. Dra. Suzana Reck Miranda

Programa de pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno

Campinas, 25 Agosto de 2017

Dedicatória

*Este trabalho é dedicado à minha mãe,
Rosa Maria D'Urso,
de quem herdei (além da teimosia)
a vontade de nunca parar de aprender.*

Agradecimentos

Ao meu orientador, Claudiney Rodrigues Carrasco, por ter acreditado neste projeto; a Rafael dos Santos, pela sua presença marcante nos momentos decisivos; a Suzana Reck Miranda, por sua cuidadosa leitura e preciosas dicas.

Aos professores José Roberto Zan e Suzel Reily, pelas informações alternativas, e Hermílson Garcia do Nascimento, Alexandro Henrique Paixão e José Alexandre Carvalho, pelo apoio e disponibilidade; a Carol Leão, Lucas Bonetti e Renan Paiva, pelas dicas estimulantes; ao professor Ricardo Goldemberg, por ter me ouvido quando senti que estava na hora de voltar para a Unicamp (mesmo como ‘burro velho’); a Luca Bragalini, Patrizia Veclani e Bruno Cesselli, por terem ‘iniciado’ tudo.

A Guido Gorgoni, pelo chocolate belga de uma chuvosa tarde padovana, e a Giovanni Gorgoni, pelo cruzamento perfeito na hora certa; a Kendra Leonard, pelo imprescindível arquivo do SFSMA, e a Rodney Sauer, pelas partituras.

A Claudia Canella, pelos livros, artigos e contatos; a Luigino Rancan, pelo precioso material original; a Giuliana Spanò e Maria Aparecida Dorigon, sempre prontas nas emergências; a Gunar Koelle e Jörg Klenk, pelas revisões de alemão; a Stefano Ghesini, pela assistência técnica fotográfica; a Grazielle Lautenschlaeger pelas dicas berlinenses.

A Antonella Duse, meu anjo da guarda, pois sem ela essa vida na ponte aérea não teria sido possível (e não estaríamos lendo agora essas mal traçadas); a Erica Boschiero e Paolo Vianello, por estarem por sempre por perto; a Margherita Fiozzo, por todo o apoio.

A Vó Zola, por todo o amor que dedicou à família; ao vô Chico por estar sempre ‘por perto’; a Andréa, Renata, Juliana, meus sobrinhos e ... toda-a-família-todo-mundo; a meu pai, José Roberto Hebling, pelo seu olhar crítico.

A meu filho Moreno Elia Hebling, por existir, pelo seu talento e sua luz, e por se manter *forever young*; a minha esposa Chiara Tedeschi, companheira desta e das próximas viagens, por ser o que é, e pelo seu olhar atento e puro em busca da Beleza em todas as coisas. E também pela paciência.

Resumo

No período do cinema silencioso, enquanto a película já vinha sendo distribuída industrialmente, a música que a acompanhava era ainda um trabalho artesanal. Para sistematizar e homogeneizar este trabalho, garantindo uma perfeita fruição do filme em toda e qualquer situação, foram-se criando compilações de sugestões de peças em forma de planilhas e coletâneas. Boa parte deste material se baseava num inventário associativo entre elementos musicais e extramusicais já experimentadas em formas anteriores como a do teatro musical, a da música descritiva ou da ópera.

Focalizando o *cinema dominante* de 1910 a 1927, esta pesquisa traz uma introdução às publicações especializadas que se criaram e analisa o caso das peças e sugestões utilizadas para os casos de *exoticismo* cinematográfico, ou como estas coletâneas ajudavam a falar dos ‘outros’ do ocidente.

palavras-chave: coletâneas musicais temáticas, cinema mudo, trilha sonora.

Abstract

In the silent film era, while the film was already being distributed industrially, the music that accompanied it was still a craft work. In order to systematize and homogenize this work, guaranteeing a perfect enjoyment of the film in every situation, compilations of suggestions of pieces in the form of spreadsheets and collections were created. Much of this material was based on an associative inventory of musical and extra-musical elements already tried in earlier forms such as musical theater, descriptive music or opera.

Focusing on the *dominant cinema* from 1910 to 1927, this research brings an introduction to the dedicated publishing that was created, and analyzes the case of pieces and suggestions used for the cinematographic *exoticism*, or how these collections tried to talk about the 'others' from the West.

keywords: photoplay music, silent movie, soundtrack.

Lista de ilustrações

Modelo de Cohen (2011).....	35
A tabela (reduzida) do Allgemeines Handbuch der Film-Musik.....	88
Word Cloud das expressões musicais.....	103
Sam Fox: para todas as situações (em Sam Fox Song Themes 1924).....	153
Carter: efeitos do órgão: o ronco.....	154
Agitato (Luz) in A.B.C. Dramatic Set N.13.....	155
Cue sheet: The Thief of Badgad.....	156
Andante Misterioso (Joseph Carl Breil) (1917).....	157
Carl Fisher Loose Leaf (1916): para todas as formações.....	158
Belwin - Folios of Intermezzos (1917).....	159
Chinese Music (Zamecnik) in Sam Fox vol.1.....	160
Arab Sheik (Zamecnik) in Sam Fox vol.4.....	161
Handbuch: índice.....	162
Handbuch: uma das páginas com temas para exotismo.....	163
Handbuch: indicações de expressão.....	164
Kinotheke: índice original.....	165
Kinotheke IIIA Grosses Drama.....	166
Kinotheke n.36 - fragmento.....	167
Indian War-Dance (Bergé) in Schirmer's Photoplay Series Vol. 1-6.....	168
Indian Music (Zamecnik) in Sam Fox vol.1.....	170

Lista de Tabelas

Os moods de Rapée.....	41
A Cue Sheet do Skladanowsky.....	55
A Cue Sheet de Across to Singapore.....	57
Lista das coletâneas musicais temáticas analisados.....	72
Categorias textuais.....	73
Conversão das categorias temáticas.....	75
Primeira categorização geral.....	76
Categorização definitiva.....	78
Coletâneas de composições originais.....	81
Coletâneas mistas.....	86
Handbuch: índice temático.....	87
Coletâneas de cue sheets.....	89
Lista peças sugeridas pelos manuais.....	91
Categorias musicais.....	95
Quadro de análise formal - Vers l'Oasis.....	120
Quadro de análise formal - Indian Love Song.....	121
Quadro de análise formal - Morris Dance.....	122
Quadro de análise formal - Oriental Dance.....	131
Handbuch: lista dos temas de exotismo.....	174

Lista de Partituras

Zulu or African Dance (Zamecnik) – Sam Fox 1.....	17
Mexican or Spanish Music (Zamecnik) in Sam Fox vol.1.....	94
Mexican or Spanish Music in Handbuch.....	94
Coochi Coochi (Clark) in Fischer Professional Pianist’s Collection.....	96
Indian's Grief (Zamecnik) in Sam Fox vol.4.....	99
Indian Love Song (Zamecnik) in Sam Fox vol.2.....	100
Indian War Dance (Zamecnik) in Sam Fox vol.2.....	100
Fuji-Ko - (Shelley) - in Motion Picture Moods.....	101
Becce 2932.....	101
Becce 2933.....	101
Persische Suite Nr.1 (Rubinstein) in Handbuch 2953.....	102
Indian Agitato (Langey) 1918.....	104
Indian intermezzo (Herbert) in Berg Incidental Series - 1-70. n. 17.....	105
Indian Music (Zamecnik) in Sam Fox vol.1.....	106
Indian Love Song characteristic (Herbert) in Berg Incidental Series - 1-70. n. 18A, e Handbuch n. 2941.....	106
Zulaikha - Egyptian Dance (Stoughton) in Jacobs’ Piano Folio of Concert Miscellany, Vol. 2	107
Handbuch n. 2931.....	108
Handbuch n. 2933.....	108
Stier von Oliveira (D’Albert) in Handbuch 2801.....	109
Mädchen a. d. golden West. (Puccini) in Handbuch 2806.....	109
Berg Ser. n. 19 (Herbert) in Handbuch 2971.....	110
Capit. Photopl. Ser. Nr. 42 (Bergé) in Handbuch 2964.....	110
Lacmé Ballet (Delibes) - Handbuch 2936:.....	111
Au Bord du Daura (Ourdine) in Handbuch 2938.....	111
Arabischer Tanz (Tschaikowski) in Handbuch 2957.....	112
Chinese Music (Zamecnik) in Sam Fox vol.1.....	112
Hungarian Czardas (dance) (Luz) in A.B.C. Dramatic Set No. 18 Hungarian or mythical foreign scenes A1.....	113

Mexican or Spanish Music (Zamecnik) in Sam Fox vol.1.....	114
Semicolcheia-colcheia e tercina.....	114
Oriental Dance or Scene (Zamecnik) Sam Fox vol.2.....	115
Indian Selections: War Dance (Lang) in Eclipse Motion Picture n.15.....	116
Típico movimento harmônico i v i v.....	116
Típico movimento harmônico I vi I vi.....	116
Indian Love Song (Smith) in Fischer Professional.....	117
Morris Dance (Noble) in Motion Picture Moods.....	118
Morris Dance (Noble) 1924 in Motion Picture Moods.....	126
Oriental Dance (Luz) in A.B.C. Dramatic Set No. 17.....	133

Sumário

Introdução.....	14
1 Referencial teórico.....	20
1.1 A música no cinema silencioso.....	21
1.2 Mood.....	30
1.3 Introdução à catalogação dos <i>moods</i>	40
1.4 Introdução à narrativa de viagem e <i>exoticismo</i>	42
2 Universo e amostra.....	45
2.1 Os documentos.....	48
2.2 Breve história das coletâneas musicais.....	51
3 Estudo de caso: a narrativa de viagem e o <i>exoticismo</i> nas coletâneas musicais temáticas do cinema silencioso.....	71
3.1 Análise dos elementos textuais.....	72
3.2 Análises musicais.....	93
3.3 Análise dos dados salientes.....	99
4 Considerações finais.....	134
5 Referências.....	143
5.1 Coletâneas e manuais - documentos diretos.....	144
5.2 Referências.....	146
5.3 Referências indiretas.....	150
6 Anexos.....	152
6.1 Imagens.....	153
6.2 Tabelas.....	171

Introdução

Uma das principais forças que a música de cinema possui é a de se relacionar com elementos extramusicais que evocam emoções¹. Apesar de ser o cinema uma forma de arte recente, sua música tem uma significativa continuidade com gêneros antecedentes, de onde traz muitos dos seus elementos musicais e extramusicais; ela “encontra sua propulsão por meio de ideias literárias” (BAZELON, 1975, p.186, *apud* CARRASCO, 2003, p.7), ideias essas que vêm do drama. “Ao incorporar a estrutura dramática, o cinema torna-se um herdeiro da tradição dramática do ocidente. Mais especificamente, o cinema incorpora o próprio referencial dramático-musical da época em que surgiu” (CARRASCO, 2003, p.6).

A partir da Renascença, por exemplo, já se pode notar como as relações entre música e drama começam a ser exploradas em profundidade na Comédia Madrigal. Surgiram os *intermedi*, a *pantomima* e a ópera de Monteverdi. Com a *Comedia dell'Arte*, a ópera cômico-musical inicia sua evolução nos *Intermezzi*, *Opera Buffa*, *Teatro Musical*, até chegar a *Comédie en Vaudevilles*, uma das influências mais diretas à música de cinema. A escolha do repertório nesse gênero era crucial, pois era o público que cantava enquanto atores encenavam a pantomima, sendo fundamental a força associativa de cada peça. As convenções desse gênero passaram a fazer parte de estilos subsequentes, como *Café Concerto*, *Cabaret*, *Revista*, e, também, da aurora do cinema. Quando surgiu, o filme se inseria “em estruturas preexistentes, nas quais o acompanhamento musical era uma característica constante, fosse como fundo aos vários números, fosse como entretenimento nos intervalos entre um número e outro” (MICELI, 1982, p.23, *apud* CARRASCO, 2003, p.67).

Até o aperfeiçoamento do sonoro, o cinema dominante viveu uma curiosa duplicidade: era um meio de produção já industrial, lançado para o futuro da arte reproduzível em larga escala (segundo o conceito de BENJAMIN, 2014), que necessitava, porém, da indispensável contribuição estética, artística e psicológica dos músicos e suas convenções artísticas bem ancoradas no passado. Esta contribuição, nos primeiros tempos, podia gerar situações desfavoráveis a uma boa fruição da nova forma de arte, pois era muitas vezes casual. Para padronizar a qualidade das execuções ao vivo, e também uniformizar as conotações

1 de onde vem uma sua tradicional – e hoje em dia pouco usada – definição: *mood music*.

necessárias à correta compreensão e afirmação da nova poética audiovisual por parte do público, músicos e proprietários de salas de cinema começaram a buscar soluções, que com o tempo foram se definindo em dois formatos básicos: 1. listas de sugestões de temas, com indicações de cronometragem, repertório e edição, chamadas *cue sheets*, que traduzimos em lista de “deixas”, e 2. coletâneas de peças, sejam estas dedicadas ou reaproveitadas, chamadas *photoplay music*, *motion picture music*, *mood music* e similares, que traduzimos em coletânea musical temática. Ambos recolhiam – e categorizavam – associações musicais vindas da tradição do teatro musical, da ópera, da música descritiva e também da música popular. Desta forma a música foi se uniformizando, pois no mundo todo passou a existir um binômio narração visual – música adequada; a trilha musical, desta forma, apesar de ainda artesanal por ser ao vivo, tentava seguir os passos da película industrial na direção da total reproduzibilidade técnica desta nova forma de arte, trazendo em si, porém, o germe da própria decadência.

Uma situação cinematográfica recorrente deste período era a de viagem, de aventura, ou de ambientação geográfica, que envolvia a presença de culturas não ocidentais – os *outros* do ocidente. Essas situações, prepotentemente definidas *exóticas* pela cultura dominante, requeriam comentários musicais adequados, que aqui analisaremos. Não iremos, neste trabalho, problematizar as escolhas feitas pelos autores sobre quem são seus *outros*, ou porque são considerados tais. Iremos, antes, tomar estas escolhas como uma fotografia reveladora de uma panorâmica do que, na época, era considerado comumente *exótico*, a partir da ideia de que “exoticismo é a representação de uma cultura para o consumo de outra” (JONES, 2007).

Esta pesquisa pretende dar mais um pequeno passo no estudo do fenômeno das coletâneas musicais temáticas, de maneira específica no tema dos outros. Estas coletâneas ainda hoje são consideradas como uma parte natural, fisiológica, do cinema em seu processo de transformação, quando na verdade possuem traços peculiares e até, talvez, uma própria autonomia. Ha ainda algo para ser analisado neste rico material, e como observa Carrasco (2003, p. 84), “a análise do inventário associativo da música de cinema desse período mereceria um trabalho mais profundo e detalhado”. Para tanto, tomamos em exame mais de 70 destas coletâneas, selecionando 27, num total de 259 unidades de análise, buscando estabelecer, com bases documentais sólidas, o que foi, exatamente, o fenômeno.

Além disso, esta pesquisa é parte de um encadeamento de problemas acadêmicos, o que, talvez, já justifique a sua continuidade. Desde 2005, este candidato observa, em seus estudos sobre o jazz estadunidense durante a graduação, a existência de elementos de *exoticismo musical* na obra de Duke Ellington. No TCC de 2009, foi feita uma catalogação dos estilos rítmicos desta orquestra, que apontou para o fato de que muitos destes estilos, principalmente no período da *jungle music*², não eram *swing*, mas *latino-americanos* ou genericamente *exóticos*; e que estes estavam direta ou indiretamente ligados ao trombonista porto-riquenho Juan Tizol. Em 2013, este candidato continuou a pesquisa e produziu uma dissertação de mestrado, em forma de um estudo de caso, sobre este trombonista. Esta dissertação, que propôs uma tese, busca: a) promover Tizol como possível fundador do *latin-jazz* junto com Ellington; e b) propor uma hipótese inédita para a verdadeira origem de *Caravan* (1936), sua obra mais famosa além de símbolo da *jungle music*.

Muitas conjeturas foram feitas sobre as possíveis origens étnicas desta peça; mas nessa dissertação o candidato aponta *Zulu or African Dance*, da coletânea musical temática para o cinema silencioso, composta e curada por J. S. Zamecnik, *Sam Fox Moving Pictures Music*, vol. 2 (1913), como sua mais provável inspiração. Tizol, antes de entrar para a orquestra de Ellington, trabalhou na orquestra do famoso Howard Theatre de Washington, de 1920 a 1929. E, segundo o trompetista Rex Stewart, o tema de *Caravan* apareceu como um tema “descartável no fim de uma sessão de gravação da orquestra” (STEWART, 1991 apud SERRANO, 2012, p. 324, tradução nossa)³. Se este relato procede, não é difícil imaginar que o compositor, quando procurou na memória um tema *exótico* para esta gravação, puxou a melodia do Zamecnik.

2 Este período vai de 1927 a 1939 e é em parte ligado ao local Cotton Club; o estilo era repleto de conotações sonoras que remetiam à selva africana e era essencialmente de entretenimento.

3 (...) a throwaway melody that accidentally was born at the end of a record date.

O caso chamou a atenção deste candidato, pois o que aconteceu com *Caravan* pode ter acontecido com outras composições; portanto, estudar as coletâneas temáticas talvez possa revelar um importante momento histórico de formação de clichês musicais, como também, talvez, dos gêneros.

V. Zulu or African Dance

J. S. ZAMECNIK

Moderato

f

D. C. ad lib.

Copyright MCMXIII by Sam Fox Publishing Co., Cleveland, O.
International Copyright secured.

Partitura 1: Zulu or African Dance (Zamecnik) – Sam Fox 1

Objetivo

O objetivo final da presente pesquisa é o de dar uma panorâmica melhor definida sobre o fenômeno das publicações musicais especializadas para o cinema silencioso e de contribuir à formação de um inventário associativo dos recursos musicais usados nessas publicações, a partir do caso da representação do *outro* do cinema silencioso dominante. Como objetivo específico, temos o de identificar, catalogar e recolher o maior número possível dessas publicações.

Os resultados que esperamos obter levantam material útil para futuros trabalhos deste candidato, podem ser 1) um alargamento da abrangência do presente estudo, levando em consideração, também, as composições originais para filmes sobre os *outros* do ocidente, a partir do catálogo de Anderson (1988), com o material presente no MoMA de Nova Iorque e na Biblioteca do Congresso, em Washington, nos Estados Unidos; 2) uma ampliação do recorte temático, que considere outros temas e *moods*, com o objetivo de compendiar um inventário associativo mais abrangente; 3) um estudo comparado dos elementos do *exoticismo filmico* com suas análogas manifestações na música popular, anteriores e posteriores ao período do cinema silencioso – o caso *Caravan* – com o objetivo situar o fenômeno aqui estudado no percurso de estudos da música popular entre o fim do século XIX e o início do século XX, questionando uma possível relação entre cinema silencioso e a afirmação dos gêneros da música popular.

Suposições

A nossa primeira suposição é de que existam padrões recorrentes utilizados na narração dos *outros* do ocidente, usados pelo cinema dominante. Secundariamente, supomos que este repertório associativo seja anterior ao período do cinema silencioso, e talvez tenha ainda hoje eficácia dramática e narrativa. É possível que, como coloca Fabbri (2008, p. 48, tradução nossa), “as associações usadas por estes manuais tornaram-se, em apenas vinte anos, indelévelis.”

Delimitação

Vamos tratar aqui somente das coletâneas e manuais ligados ao cinema comercial de grande distribuição dos Estados Unidos e da Europa, ou o *dominant cinema* (utilizando a acepção de GORBMAN, 1987), no período de 1910 a 1927. Portanto, não levaremos em consideração partituras originais ou grandes números de *cue sheet lists*, mas somente as necessárias para ilustrar o fenômeno. Não analisamos documentos de outras realidades conhecidas onde o fenômeno das publicações especializadas se deu, como França ou Itália, mas nos limitamos aos documentos publicados nos Estados Unidos, Inglaterra e Alemanha. Demais realidades, como a brasileira, foram conscientemente evitadas, pois careceriam de um momento de documentação muito mais amplo.

Também não será aprofundada a questão dos *outros*, o *exoticismo*. Escolhido como recorte temático devido à sua continuidade com trabalhos anteriores do candidato, esta questão merece um estudo à parte, que não entra, por enquanto, no nosso interesse. Definiremos as peças a serem analisadas exclusivamente a partir das definições dos autores e compiladores sobre o que é *exótico*, seguindo à letra as suas categorias, títulos e demais elementos textuais.

Não buscaremos nestes elementos musicais uma estrutura imutável e seminal, mas iremos analisá-los dentro do fenômeno da *mood music* a partir de um método fenomenológico: o que estes elementos podiam causar – e talvez causam ainda hoje – em quem os presencia.

1 Referencial teórico

1.1 A música no cinema silencioso

Principalmente, deixe as coisas 'rolarem', como um malabarista que pode atuar com duas ou vinte bolas e, ocasionalmente, deixar uma cair, mas nunca deve parar de lançar e pegar algo (LANG e WEST, 1920, p. 37, tradução nossa)⁴.

Manuais e métodos têm como objetivo focalizar e sistematizar aspectos específicos da própria área de interesse e, possivelmente, apresentar soluções práticas para problemas comuns. Eles geralmente não utilizam o método acadêmico, pois a função primária não é a construção do saber, mas dar respostas imediatas e práticas. A epígrafe acima vem de um manual de 1920, endereçado ao pianista ou organista interessado em entrar no 'negócio'⁵ do acompanhamento musical de filme. Neste manual, os autores analisam os pontos principais que um músico de sala deve observar para se sobressair.

O músico mais bem sucedido e mais bem pago é aquele cujo estilo é mais o notável. Quando você analisar esta distinção, você irá notar que ela se baseia sobretudo em certas características de sua personalidade, como inteligência, percepção veloz, compreensão dos valores dramáticos, penetração na psicologia humana, e uma técnica bem construída (*Ibidem*, p. 1, tradução nossa)⁶.

Pode parecer paradoxal abrir um capítulo de referencial teórico, num trabalho acadêmico, com um manual. Porém é próprio da música de filme deste período o fato de que os músicos, diretores musicais e proprietários de salas de cinema dia após dia procuravam soluções aos novos problemas a serem resolvidos, e frequentemente estes problemas eram mais técnicos que artísticos. O período do cinema silencioso foi muito fértil, e por vezes até caótico, de tentativas e erros, invenções tecnológicas e musicais, mudanças de ambiente e tipo

4 Above all, keep things "going," like a juggler who may be handling two or twenty balls, and occasionally drops one, but must never cease in throwing and catching something.

5 O "business" como o texto, e vários outros textos deste gênero, tratam seu mercado de trabalho.

6 The most successful and highest-paid player is the one whose style is the most distinctive. When you analyze this distinction, you will find that it is mainly based on certain characteristics of his personality, such as intelligence, quick perception, realization of dramatic values, insight in human psychology, and well-grounded musical technique.

de trabalho, adaptações e improvisações. Estudar os manuais significa, portanto, poder elencar de maneira direta quais eram esses novos problemas.

Podemos observar, por esses manuais, que o músico do cinema tinha que prestar atenção não somente ao filme que corria na tela, mas também aos espectadores, considerando seus gostos, reações, e também as modas musicais vigentes, tanto que uma das funções do músico na sala era o de propor as *novelties*, ou os últimos sucessos musicais. Isso aproxima este tipo de performance a outras, puramente musicais, em salões de dança, cafés ou teatros e, como veremos, por vezes as próprias coletâneas se propunham para todas essas situações. De fato, o primeiro conselho de Lang e West é o de analisar bem cada plateia, pois “cada uma é um caso à parte”, alertando para o equívoco frequente de se subestimar os ouvintes, oferecendo apenas o “mínimo necessário”, pois eles “... *podem ter muito mais educação e refinamento do que a eles se poderia atribuir*” (*Ibidem*, p.3, tradução nossa)⁷. Isso traz uma nova luz sobre aquele ambiente de trabalho, e, dizendo com Sauer (1988, p. 72, tradução nossa)⁸

Pensamos que a música, antes da era do rádio, acontecia nas igrejas, coretos de bandas, palco de *vaudeville* e salões de dança. Mas, por um período limitado de tempo, os eventos musicais mais ativos foram as orquestras de cinema, entretendo mais de vinte e oito audiências por semana.

É neste ambiente de trabalho, onde os músicos, e alguns procedimentos, eram os mesmos sejam para concertos ou para os *photoplays*⁹, que nasceu e se desenvolveu o sistema das coletâneas musicais temáticas, foco do nosso estudo. Veja em anexo a imagem de um apêndice a uma coletânea *Sam Fox* de 1925, onde aparecem os dizeres “adequado para todos os requisitos orquestrais, em hotéis, teatros, concertos, etc” (veja p. 153)

7 ...are capable of much more education and cultivation than they are generally given credit for.

8 We think of music in the days before radio as taking place in churches, community band stands, vaudeville stages and dance halls. But for a limited period the most active musical venue was the movie theater pit, entertaining up to twenty-eight audiences a week.

9 Como chamavam, na época, a performance de acompanhamento de filme, segundo Sauer (1988). Rodney Sauer é musicista e estudioso das coletâneas musicais; com seu grupo, Mont Alto Motion Picture Orchestra, se exhibe regularmente nos Estados Unidos em exhibições de cinema silencioso.

Como já antecipamos, a produção de filmes procedia em ritmo industrial, enquanto a música artesanal tinha que se adequar. Nos cinemas menores dificilmente o músico tinha acesso ao filme antes da projeção pública. Ahern (1913, p. 7) abre seu volume *What and How to Play for Pictures* com uma série de cinco conselhos primordiais; o primeiro diz: “Sendo conveniente para a gestão da casa, manter o operador rodando as imagens com antecedência ao show regular, para que você possa mais facilmente reproduzir as imagens com a música apropriada.”¹⁰

Por este motivo, Lang & West (1910, p. 1) consideravam a improvisação um fator fundamental; apesar de dedicar algumas páginas à preparação antecipada do repertório, na maior parte do texto os autores tratam da preparação à improvisação para seguir “qualquer tipo de imagem que seja jogada (*sic*) na tela” (LANG e WEST, p. 1, tradução nossa)¹¹.

Existiam também, nestes manuais, conselhos que consideravam a poética do filme. Lang e West afirmam que a música é uma ajuda necessária e inestimável para compor com o *fotógrafo*¹² o resultado final do filme, e que a função primordial do ilustrador musical é a de ajudar na narração, refletindo o *mood* de cada cena na mente do espectador, buscando intensificá-las. “A música tem um discurso mais sutil e flexível do que o das meras palavras, e um músico sensível é capaz de transmitir, com maior clareza do que a linguagem verbal, o que o pensamento ou gesto do ator do filme pode significar” (*Ibidem*, p. 5, tradução nossa)¹³. A sugestão dos autores é que o músico “antecipe o efeito compreendendo a causa”, pois o que mais potencializa o prazer do filme é o acompanhamento próximo e minucioso; mas aconselham equilíbrio, pois a continuidade musical é importante. Sobre a continuidade musical, Ahern (1913, p. 7) nota que a escolha da música apropriada não significa peças que se encaixem em cada cena ou atmosfera da tela, mas “...música que tem dois ou mais movimentos diferentes, então você não precisará fazer uma mudança total de música para ajustar as cenas, mas apenas jogar algum outro movimento na mesma peça.”¹⁴(tradução nossa)

10 if convenient to the management of the house, have the operator run the pictures through in advance of the regular show, so you will be more able to play the pictures with appropriate music.

11 ...any kind of picture that may be thrown on the screen.

12 É assim que os autores se referem à pessoa responsável pelas imagens em movimento: não diretor ou produtor, mas fotógrafo.

13 Music is a speech more subtle and pliant than that of mere words, and a sensitive player is capable of conveying, more clearly than the spoken word could do, what the thought or gesture of the film actor may imply.

14 (...) music that has two or more different movements, so you won't need to make an entire change of music to

Havia já uma preocupação em evitar mudanças excessivas de temas e tempos, e uma excessiva minúcia na sincronização com a ação fílmica, ou seja, evitar o *mickeymousing*¹⁵, assim como a escolha da peça poeticamente mais adaptada para cada situação já estava presente, em forma embrionária, neste período. Lang & West (*Op cit.* p.6) aconselham o estudo da ópera lírica como modelo para o filme, de onde se podem adquirir “passagens que sejam universalmente adaptáveis, e que constituirão seu *estoque mais eficiente no comércio (sic)*” (tradução nossa)¹⁶, ou sejam, frases prontas e funcionais para serem usadas a qualquer momento, mas baseadas em um repertório mais amplamente compartilhado.

Como vimos, com suas detalhadas considerações sobre questões práticas e também musicais, esses manuais antecipavam, de maneira empírica, o que décadas mais tarde foi se definindo como a estética da música de filme. Notamos, também, uma precisa e respeitosa noção do contrato de significação e poética existente entre o público e músicos; vários conselhos são dados no sentido de não romper este contrato, para evitar resultados negativos. Músicos e autores destes manuais sabem que o ouvinte já vem disposto para esta troca de informações, pois, dizendo com Meyer (1961, p. 1), ele traz para o ato de percepção musical uma crença já estabelecida e corroborada no poder afetivo da música:

Mesmo antes que o primeiro som seja ouvido, essas crenças põem grupos ideomotores em jogo. E parece mais razoável supor que as mudanças fisiológicas observadas são uma resposta ao conjunto mental do ouvinte, em vez de assumir que o som, como tal, pode, de alguma maneira misteriosa e inexplicável, causar diretamente essas mudanças (tradução nossa)¹⁷.

Podemos já afirmar que a preparação para o contrato de significação está à base dos manuais estudados, assim como a afirmação, delimitação e, por vezes, invenção de um contrato é o fator que rege as coletâneas musicais temáticas. Outra publicação da época, escrita em 1916, é *The Photoplay. A psychological study* de Münsterberg. Embora não se trate de um manual específico, este volume nos dá uma outra visão do quanto o fenômeno fosse

fit the scenes, but just play some other movement in the same piece.

15 Termo técnico usado na música de que significa uma excessiva e grotesca minúcia de sincronização da música à ação fílmica, aspecto mais típico dos desenhos animados, como Mickey Mouse.

16 Passages that become universally adaptable and will form his most effective stock in trade.

17 The listener brings to the act of perception definite beliefs in the affective power of music. Even before the first sound is heard, these beliefs activate ideo-motor sets into play. And it seems more reasonable to suppose that the physiological changes observed are a response to the listener's mental set rather than to assume that tone as such can, in some mysterious and unexplained way, bring these changes about directly.

avançado na época, nas suas várias particularidades. Münsterberg nota que a música tem um papel preponderante na experiência emotiva do cinema, mas não só isso: para ele, através da *música* pode-se também compreender vários processos psicológicos subjacentes ao filme. Ele afirma que música desta *nova arte* tem múltiplas funções: aliviar a tensão, dar conforto, manter a atenção acordada, potencializar a emoção e contribuir para a experiência estética. Lembrando que o autor se refere exclusivamente ao cinema silencioso, podemos apurar que seu elenco parece antecipar de algumas décadas várias linhas teóricas que buscavam uma resposta à pergunta que interessa muitos autores: *por que havia música no cinema silencioso?* Gorbman, em *Unheard Melodies*, texto ainda hoje considerado fundamental para a literatura da música de filme, soube confrontar essas várias linhas, como podemos ver neste elenco resumido (1987, p. 31-53, tradução nossa¹⁸):

1. Ela tinha acompanhado outras formas de espetáculo antes, e foi uma convenção que persistiu com sucesso.
2. Cobria o ruído perturbador do projetor de filmes.
3. Possuía importantes funções semióticas na narrativa: codificada de acordo com as convenções do final do século XIX, proporcionava um cenário histórico, geográfico e atmosférico, ajudava a retratar e identificar personagens e qualificar as ações. Junto com os inter-títulos, suas funções semióticas compensaram a falta de fala dos personagens.
4. Ela fornecia uma "batida" rítmica para complementar, ou impulsionar, os ritmos de edição e movimento na tela.
5. Como som no auditório, sua dimensão espacial compensou a planicidade da tela.
6. Como magia, era um antídoto para a "fantasia" das imagens derivada tecnologicamente.
7. Como música, uniu os espectadores.

18 1.It had accompanied other forms of spectacle before, and was a convention that successfully persisted. 2.It covered the distracting noise of the movie projector. 3. It had important semiotic functions in the narrative: encoded according to late nineteenth-century conventions, it provided historical, geographical, and atmospheric setting, it helped depict and identify characters and qualify actions. Along with inter-titles, its semiotic functions compensated for the characters' lack of speech. 4. It provided a rhythmic "beat" to complement, or impel, the rhythms of editing and movement on the screen. 5. As sound in the auditorium, its spatial dimension compensated for the flatness of the screen. 6. Like magic, it was an antidote to the technologically derived "ghostliness" of images. 7. As music, it bonded spectators together.

O presente estudo nasceu a partir da posição de que a música existia no cinema silencioso provavelmente porque ela já estava presente em outras formas de espetáculos, e que portanto neste processo o fator determinante é a continuidade histórica – ou o ponto n.1 do elenco de Gorbman. Assumimos inicialmente que “o espetáculo mudo do cinema apresentava para o músico os mesmos problemas dos números do teatro de variedades e da pantomima e pode-se, portanto, inferir que as soluções propostas fossem muito similares às que apresentariam para o número de palco” (CARRASCO, 2002, p. 69), mas no decorrer do presente estudo pudemos verificar que esta posição pode ser aperfeiçoada.

Altman e a crise de identidade

Por muito tempo, e em muitas estudos, o fenômeno da música no cinema silencioso dominante foi estudado como um momento único, de 1895 a 1927. Autores como London (1970, primeira edição em 1936), Prendergast (1992, primeira edição em 1943), Manvell & Huntley (1957), Gorbman (1987), consideraram o período como um todo e buscaram, de forma teórica, explicar o porquê da existência da música neste novo meio a partir de um consenso sobre o fato de que a música sempre esteve presente no filme, pois na sua primeira exibição pública, em 1895, isso realmente aconteceu¹⁹. Mais recentemente, em Anderson (1987, 1988), Marks (1997) e Sauer (1998), começamos a ter uma visão mais específica e detalhada do período, notando, também, que na verdade o filme nem sempre era acompanhado por música: em alguns casos ele era silencioso; em outros, havia efeitos sonoros; por vezes as músicas apareciam em algumas cenas e em outras, não; ou eram presentes somente na troca dos rolos de filme.

Altman (1996), porém, utilizando um método historiográfico, relata que a música não esteve sempre presente no cinema silencioso dominante e que houve, ao contrário, um complexo processo que culminou, por motivos mais econômicos que outros, estéticos, históricos ou psicológicos, no englobamento da música ao espetáculo cinematográfico.

¹⁹ A primeira apresentação comercial de um filme aconteceu em 28 de dezembro de 1895, quando os irmãos Lumière exibiram para um público sua nova invenção no Grand Café no Boulevard des Capucines, em Paris. Há documentos que atestam que nesta exibição estava presente um pianista. (PRENDERGAST, 1943, p.5) “It is also believed that at the first public showing of the Lumière program in Britain, at the Polytechnic on Regent Street, a harmonium from the Polytechnic's chapel was used to accompany the showing. This performance took place on February 20, 1896, and, by April of that year, orchestras were accompanying films in several London theaters.”

Utilizando o modelo da *crise de identidade-conflito de jurisdição-negociação*, temos que a negociação que acabou trazendo definitivamente a música para o cinema não foi um processo linear mas, ao contrário, foi fragmentário, contraditório e até caótico:

Considerando que a historiografia tradicional exige padrões coerentes e, portanto, induz os historiadores a intimidar evidências contraditórias em sequências lineares limpas com um número limitado de exceções, o modelo de crise baseia-se no reconhecimento de que certos períodos históricos extensos apresentam a presença consistente de práticas aparentemente contraditórias. Na verdade, estes são os próprios períodos que atendem a uma função formativa na maioria dos sistemas de representação (ALTMAN 1996, página 689, tradução nossa²⁰)

Houve, para o autor, um descuido nas teorias anteriores em considerar dois termos fundamentais para a compreensão deste fenômeno com o significado que eles possuem nos nossos dias. Altman adverte que as palavras podem mudar seus significados na história, e que isto aconteceu com os termos *cue* (que podemos traduzir como *deixa* ou *senal*) e *música*. A presença destes termos em documentos do período levaram alguns críticos através de falsas provas a entender que as exibições sempre tiveram música. Estudando os *nickelodeon*, ou seja as pequenas salas de exibição de filmes que surgiram na América do Norte, onde o cinema comercial ia se desenvolvendo, o autor nota que a música ao vivo, quando presente, podia ter uma outra utilização bem diferente do que se usa pensar, e que a sua relação com a ação fílmica não era regida pelas ‘deixas’ ou *cues* no sentido que elas têm hoje.

A apresentação do filme nos *nickleodeon*, por ser uma linguagem visualmente nova, necessitava de algum elemento de reforço e de domínio comum para dar o *cue* ou *deixa* para que o público gozasse da sua completa fruição. Este reforço, porém, não era, necessariamente, a música; podia ser um narrador que recitava o filme por detrás da tela, um sonoplasta-ator-cantor que conseguia imitar sons naturais e vozes, um aparelho reproduzidor de efeitos sonoros²¹, ou, por fim, músicos e seus instrumentos (veja p. 154). Qualquer que fosse a solução, o que se fazia, basicamente, era seguir a ação produzindo *efeitos sonoros naturalísticos* o mais próximos possível da narrativa (ou de “source music”)²². A palavra *cue*,

20 Whereas traditional historiography requires coherent patterns and thus induces historians to bully conflicting evidence into neat linear sequences with a limited number of exceptions, the crisis model is built on the recognition that certain extended historical periods feature the consistent presence of apparently contradictory practices. Indeed, these are the very periods that serve a formative function within most representational systems (ALTMAN 1996, p. 689)

21 Veja o aparelho Excelsa Soundgraph, “The only complete and up-to-date effect-producing machine never invented is now complete and ready for the exhibitors” (ALTMAN, 1996, p. 700).

22 Música diegética significa aquela que pertence à narrativa ou poética fílmica, ou seja, está ‘dentro’ da ação.

portanto, significava na época o contrário do que podemos pensar hoje: não um som que responde a uma ‘deixa’ da narração, mas que ao contrário dá a ‘deixa’ para o público melhor seguir o filme.

Já o termo *música* podia indicar a presença de um pianista fora do cinema para atrair clientes, como em uma qualquer loja, seguindo os costumes da época; ou ainda, dentro do cinema, como *efeito sonoro* e não como acompanhamento musical; a música também podia ser usada entre as trocas de rolos de filmes, como entretenimento típico do período, avulso da ação filmica portanto.

Então por que a música ao vivo como acompanhamento da ação filmica acabou se afirmando sobre os outros tipos de acompanhamentos? Para Altman, a maior vantagem deste novo sistema foi que os proprietários das salas entenderam que empregando músicos, além de dar uma certa credibilidade artística às exhibições, estes custavam menos do que os outros sistemas, e não precisavam de um treinamento específico, pois seus estudos musicais já estavam pagos. Foi, portanto, o fator econômico a determinar esta escolha.

A posição de Altman mereceria, por si só, uma vasta revisão crítica de tudo o que foi dito sobre a música do cinema silencioso até aqui. Não cabe a nós, neste estudo, um percurso deste tipo; porém, não é possível não levá-lo em conta. Se houve a escolha, por parte dos exibidores de cinema, da solução ‘música ao vivo como economia de meios’, não é difícil colocar o fenômeno coletâneas musicais temáticas, dos manuais e das *cue-sheets* no mesmo processo, de forma subsequente. Vejamos: os músicos, empregados como melhor solução para o acompanhamento do espetáculo de cinema, eram musicalmente treinados, porém a especificidade no novo meio de expressão requeria novas – ou, ao contrário, mais tradicionais, como veremos – soluções. Para suprir essa carência poética, e para uniformar a frequente carência técnica (com a explosão da nova demanda qualquer músico se apresentou para o serviço), criou-se o ambiente favorável para as publicações que aqui estudamos²³.

Ao contrário, música não-diegética é a música que se coloca ‘fora’ da ação, como geralmente acontece com os títulos de abertura e encerramento dos filmes. Source Music é um sinônimo mais específico da música diegética: a música vem de uma fonte sonora colocada dentro da ação do filme, como um músico com seu instrumento, uma orquestra, um gramofone.

23 Estes músicos se conformavam às condições ditadas pelos exibidores, ganhando geralmente muito pouco, trabalhavam muitas horas, e tinham que buscar com os próprios meios melhorar suas capacidades de trabalho para não sair do mercado.

Isto posto, vamos afinar um pouco a nossa posição sobre o *porquê* da música no filme silencioso. Se por um lado Altman (1996) coloca a escolha da solução música ao vivo por parte dos exibidores de filme num contexto econômico, por outro lado ele não nega que, uma vez feita esta escolha, a música já possuísse elementos suficientes para ser perfeitamente adaptável ao cinema. Portanto, se não podemos dizer que a música entrou no cinema silencioso porque *já estava lá*, podemos manter ainda a posição de que, mais do que qualquer outra solução, a música resolveu a *crise de identidade* e o *conflito de jurisdição* do período anterior a 1910, e o fez de maneira natural e eficiente; essa eficiência acreditamos seja devida à continuidade poética em relação às formas anteriores de espetáculo, nas quais os músicos, compiladores e editores deviam, quase que obrigatoriamente, se basear como fonte de informação e inspiração. Em outras palavras: se a música no cinema silencioso não entrou de forma direta e natural, de forma indireta e mediata ela se afirmou.

1.2 Mood

*A natureza humana, apesar de sua complicação,
pode ser reduzida a um campo bastante limitado de observações,
no que se refere aos "filmes".
(LANG e WEST, 1920, p. 4, tradução nossa²⁴)*

A música escrita ou adaptada para o filme deste período ganhava várias denominações como vimos, mas a que parece ser a mais próxima às intenções deste estudo é *mood music*, ou seja, música que sugere estado de humor, de ânimo, de temperamento ou atmosfera. Segundo Meyer (1961, p. 8), o *mood* se propõe através dos termos e expressões musicais que tendem a permanecer constantes, como tempo, a tessitura, a dinâmica, a tonalidade, ou mesmo os títulos. O que estes elementos caracterizam é o *mood*, ou seja, uma sensação mais estável do que a emoção propriamente dita. A própria verbalização da música, por exemplo nos títulos das composições, pode determinar *moods*, mas não necessariamente emoções:

A representação de *moods* musicais, juntamente com fórmulas convencionais melódicas ou harmônicas, talvez especificadas pela presença de um texto, podem se tornar sinais que designam estados emocionais humanos (MEYER 1961, p.8, tradução nossa²⁵).

Supomos, neste estudo, que exista um mecanismo eficiente de comunicação de massa com o qual os compositores buscavam criar *moods* no público. Graças a esta sapiência, foram-se criando e reforçando nos primeiros anos do cinema relações entre música e estados emotivos; como coloca Fabbri (2008, p. 48), “as associações usadas por estes manuais tornaram-se, em apenas vinte anos, indelévels.”

Há também quem diga que o amplificador do efeito psicológico da música no cinema aconteça principalmente pela força da sincronização do som com a imagem. O contrato

24 Human nature, in spite of its complication, can be reduced to a rather limited field of observations, so far as the ‘movies’ are concerned

25 The depiction of musical moods in conjunction with conventional melodic or harmonic formulas, perhaps specified by the presence of a text, can become signs which designate human emotional states

audiovisual, teorizado por Michel Chion (1994) diz que “nós nunca vemos a mesma coisa quando também ouvimos. Nós não ouvimos a mesma coisa quando também vemos”. O autor nota que a relação audiovisual não é natural, mas sim um pacto simbólico no qual o público concorda esquecer que o som vem de alto-falantes e a imagem da tela. Pode essa teoria ser aplicada ao cinema silencioso, onde a música não é acusmática? Seria possível que o espectador do cinema silencioso ‘esquecesse’ a presença física do músico logo ali na sua frente, para vivenciar a música na sua pura existência enquanto acústica? Acreditamos que sim. Isso talvez fosse um pouco difícil se considerarmos a falta de homogeneidade nas execuções e no repertório, e é comum dizer que muitas vezes o músico de sala não só não intensificava a experiência cinematográfica como também a atrapalhava. Mas, além dessa dificuldade, nos casos em que a música era perfeita para o filme, o espectador podia mergulhar perfeitamente no mundo audiovisual de Chion, da mesma maneira em que mergulhava no espetáculo de ópera, sabendo que ali no fosso há uma orquestra mas ele concorda em esquecê-la.²⁶

Sincronia

Vamos imaginar então uma situação ideal onde o repertório e a execução musical funcionam para intensificar a experiência cinematográfica. Esta percepção conjunta de som e imagem, a sincronia, é que traz, emocionalmente, o espectador a um estado de percepção particular, em que o mundo *da tela* se torna uma espécie de realidade possível onde projetar as próprias fantasias e sair do mundo real por um breve período – talvez até o próximo erro do músico de sala. O papel da música neste estado de percepção é fundamental, pois esta “tem um discurso mais sutil e flexível do que o das meras palavras, e um músico sensível é capaz de transmitir, com maior clareza do que a linguagem verbal, o que o pensamento ou gesto do ator do filme pode significar” (LANG e WEST, 1920, p. 5, tradução nossa²⁷).

26 Acreditamos ser este um dos aspectos mais fascinantes do estudo da música do cinema silencioso: o ato da fruição cinematográfica como algo ativo, e por vezes até heróico, o que eleva também ao público, e não somente os músicos, a um lugar de honra na história do cinema.

27 Music is a speech more subtle and pliant than that of mere words, and a sensitive player is capable of conveying, more clearly than the spoken word could do, what the thought or gesture of the film actor may imply.

Além do estado psicológico gerado pela sincronia, outra questão é fundamental para este contrato entre público e músico: a questão da significação em música. Para Meyer (1961), o estudo da significação em música se divide, historicamente, entre *absolutistas*, que consideram que os significados da música estão no trabalho musical em si, e os *referencialistas*, que consideram que o significado da música remete ao mundo exterior. Sucessivamente, já no domínio da psicologia da música, houve tentativas, não válidas segundo o autor, de enquadrar o fenômeno segundo três diferentes visões: a do *hedonismo*, que confundia a experiência estética com o mero prazer auditivo; o *universalismo* - acreditava que as respostas psicológicas à música podiam ser universais; por fim, o *atomismo*, que dizia que cada som musical separadamente possuía significação. Foi necessário esperar o trabalho dos psicólogos da Gestalt para estabelecer que a compreensão não é uma questão de estímulos singulares, como pretendia o *atomismo*, mas o agrupamento destes estímulos em grupos e padrões (MEYER, 1961, p. 4-6).

Para Gorbman (1987, p. 2) é ponto pacífico considerar que “a música possui uma sua significação musical pura, criando tensão e resolução dentro de uma estrutura e sintaxe altamente codificadas”. As indicações agógicas e dinâmicas, as estruturas harmônicas e rítmicas, os gêneros e as formas musicais, são elementos que possuem entre si uma forte relação, suficientes para sustentar a sua força arquitetônica. Porém, segundo a autora, a música de filme deve ser compreendida fora do domínio da música pura. Esta tem muitas diferenças enquanto função. Primeiramente ela deve ser comparada mais à *muzak* que à música de concerto, pois, atuando num substrato mais inferior da percepção musical humana, ela ganha a força de tocar elementos da psique que a escuta intencional não tem.

Outra função da música de filme é a de diminuir a consciência da tecnologia que está à base do discurso filmico, para gerar um estado de aceitação da ficção; para a autora, esta música tem “primeiramente entre os seus objetivos, no entanto, o de tornar o indivíduo um espectador não-problemático: menos crítico, menos ‘acordado’” (GORBMAN, 1987, p. 5, tradução nossa²⁸). Anderson (1988, p. xlv) considera que uma das funções primárias da música do cinema silencioso seja criar um estado de *anestesia*.

28 But primary among its goals, nevertheless, is to render the individual an untroublesome viewing subject: less critical, less ‘awake’

Münstemberg (1916), ao contrário, nota que uma das funções desta música é a de manter a atenção acordada (*keeps the attention awake*). Da parte do psicólogo há estudos mais atuais que parecem confirmar esta ideia: Cohen (2011, p. 260-1) observa o significado que os cientistas cognitivos atribuem à sincronização neural associada ao padrão temporal compartilhado entre os conjuntos neurais – a sincronia audiovisual. “A música de filme, que compartilha padrões com informações visuais na tela, pode, portanto, contribuir para a atenção e consciência”.

Porém, a própria Gorbman num outro momento fala de harmonização, quando diz que o objetivo da trilha musical clássica é a de harmonizar ouvidos e olhos do expectador, para criar “um fantástico corpo unificado de identificação, uma individualização intensificada para o ego regressivo” (GORBMAN, 1987, p. 7, tradução nossa²⁹). As duas autoras parecem concordar na importância da sincronização destes dois sentidos, embora para uma isto cause maior atenção crítica, e para a outra, menos atenção crítica.

Outra função da música de filme é a de personalizar a fruição fílmica, pois, segundo Gorbman (1987, p. 6), ouvindo a música que os personagens da narração não podem ouvir, o espectador sente, de forma inconsciente, que é para ele que se desenvolve o espetáculo; a ficção se desenvolve entre ele e a sua fantasia. E, por último, vamos lembrar outra função gorbmaniana, a que no presente artigo mais nos interessa: a função de imergir o expectador em um “banho de afetividade”, que causa a “suspensão da capacidade de julgar”, pois

ela arredonda as arestas, mascara as contradições e diminui as descontinuidades espaciais e temporais com sua própria continuidade melódica e harmônica. Ela diminui a consciência do enquadramento; ela relaxa o censor, atraindo mais o espectador para a fantasia-ilusão sugerida pela narração fílmica (GORBMAN, 1987, p. 6, tradução nossa³⁰).

Dedução

A neurociência aponta o processo pelo qual o ouvinte entra no mundo da narração através da música como um processo de dedução: ele continuamente traz fenômenos auditivos

29 a unified phantasmatic body of identification, a heightened for-me-ness for the regressive ego.

30 It rounds the sharp edges, masks contradictions, and lessens spatial and temporal discontinuities with its own melodic and harmonic continuity. It lessens awareness of the frame; it relaxes the censor, drawing the spectator further into the fantasy-illusion suggested by filmic narration.

não diegéticos para o mundo diegético: “De momento a momento, o espectador extrai informações de fontes não-diegéticas para gerar a informação emocional que ele ou ela precisa para fazer uma história coerente na diegese” (COHEN, 2011, 254, tradução nossa³¹). O compositor de trilha musical consegue guiar a atenção do espectador neste processo, operando frequentemente na antecipação de elementos no plano não diegético do que está para acontecer no mundo diegético.

Sobre a percepção da música de filme, Cohen (ibidem, p. 253-4) observa que público presta atenção seletivamente apenas à parte da música que faz sentido com a narrativa. Isso pode ser visto através das observações de Huron (2016), que coloca em cinco pontos as particularidades da nossa percepção musical: 1. nossos sentidos são seletivos, 2. eles podem decepcionar-nos, 3. a sensação é utilitária, não epistemológica, 4. as sensações são emocionalmente coloridas, e por fim 5. estímulos não são exatamente o que eles evocam.

A característica seletiva dos nossos sentidos geram efeitos como a *cegueira por desatenção*, ou seja, a capacidade da visão de cancelar elementos que não estão sob a atenção consciente. Cohen (*Op. cit.*) estende isso também para os eventos musicais, e este fator pode ser chamado de *surdez por desatenção*. Isto poderia explicar o fato de que o espectador geralmente consegue extrair informações emocionais da música de filme, mas tem uma falha de atenção em relação a aspectos acústicos da mesma. A *surdez por desatenção* é um subproduto do fato de que a consciência depende da atenção, e a capacidade de atenção é limitada. “o espectador presta atenção seletivamente apenas à parte da música que faz sentido com a narrativa” (*Op. cit.*, p. 253, tradução nossa).

Um paralelo útil pode ser feito com o papel da prosódia na conversação, onde esta compartilha uma grande similaridade sintática com a música – mais do que as imagens compartilham com a música.

Aqui, os padrões de intensidade e frequência de entonação proporcionam sistematicamente um significado emocional ao ouvinte, mas o ouvinte se concentra no significado e é inconsciente dessa fonte de informação (COHEN, 2011, 254, tradução nossa³²).

31 From moment to moment, the audience member extracts information from non-diegetic sources to generate the emotional information he or she needs to make a coherent story in the diegesis.

32 Here patterns of intensity and frequency from intonation systematically provide emotional meaning to a listener, yet the listener focuses on the meaning and is unconscious of this source of information. A autora remete aos textos de Banse & Scherer (1996) e Murray & Arnott (1993).

A congruência associativa pode explicar várias das funções da música de filme, pois este conceito representa dois modos primordiais de operação da mente: o princípio de agrupamento, e o princípio das conexões aprendidas. O quadro do processamento de informações de capacidade limitada, que representa os conceitos de congruência-associativa num contexto cognitivo amplo, é uma contribuição de Cohen a esta argumentação:

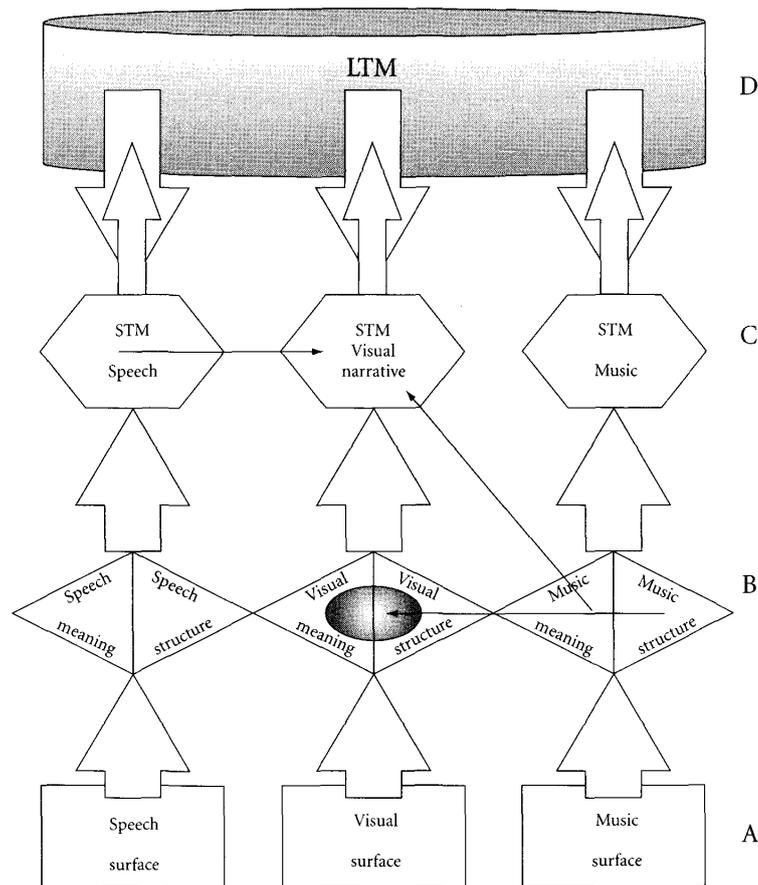


Imagem 1: Modelo de Cohen (2011)

Este quadro mostra como no estágio A a superfície da música é percebida como fenômeno, lida, e chega ao estágio B, o da estrutura significativa da música; quando música e imagem são estruturalmente congruentes (veja a sincronia audiovisual), estas se encontram alinhadas na figura oval – o foco da atenção – enquanto, como vimos, outras informações vão para a zona cega. A teoria da Gestalt, que geralmente é aplicada aos fenômenos visuais, neste caso pode ser aplicada ao audiovisual agregado: “Através de processos de *agrupamento original* da Gestalt, a música pode definir a figura visual contra o fundo audiovisual; a música

às vezes pode determinar qual é o foco visual da atenção” (*Op. cit.*, p. 260, tradução nossa³³). A força dos padrões congruentes na percepção encontra reflexo na literatura sobre a música de filme, que aponta pontualmente à importância. Para alguns, na sua essência, a sincronia audiovisual do cinema pode ser considerada *polifonia*: Carrasco (2003, p. 6) comenta que o cinema “desenvolveu uma polifonia própria, audiovisual, formada por muitas vozes: imagens e sons, tendo a música como uma das vozes dessa polifonia”. Por outro lado, Kalinak (1992) afirma que é também graças a essa sincronia que a música de filme acaba sendo mascarada, e passa em segundo plano:

A trilha vocal no cinema clássico ancora o som diegético à imagem, sincronizando-a, mascarando a fonte real de produção sônica, os alto-falantes e promovendo a ilusão de que a própria diegese produz os sons. “Mickey Mousing” [música sincronizada e sotaque visual] duplica essas convenções em termos de som não-diegético. A sincronização precisa da ação diegética com seu acompanhamento musical mascara a fonte real da produção sônica, a orquestra fora da tela, e torna a emanção da música natural e conseqüentemente inaudível. O acompanhamento musical foi posicionado para efetivar a percepção, especialmente o semiconsciente, sem perturbar a credibilidade narrativa (KALINAK, 1992, p. 86 apud COHEN, 2011, p. 261, tradução nossa³⁴).

O motivo da hilaridade quando, no cinema silencioso, a música não se apresentava perfeitamente sincronizada ou cônica com a situação talvez esteja neste fluxo de congruência associativa. A música tem que estar presente, mas ao mesmo tempo mascarada. Ahern (1913, p. 9, tradução nossa³⁵) aconselha que a música de sala seja tocada *pianissimo*, para não distrair a atenção da plateia, pois “Eu não acredito que as pessoas vão ao cinema para ouvir ou ver o pianista, mas para ver os filmes acompanhados de música adequada, não ‘música acompanhada de filmes’ ”

33 through innate gestalt grouping processes, music can define the visual figure against the audiovisual background; music can sometimes determine what is the visual focus of attention.

34 The vocal track in classical cinema anchors diegetic sound to the image by synchronizing it, masking the actual source of sonic production, the speakers, and fostering the illusion that the diegesis itself produces the sounds. Mickey Mousing [synchronized music and visual accent] duplicates these conventions in terms of nondiegetic sound. Precisely synchronizing diegetic action to its musical accompaniment masks the actual source of sonic production, the offscreen orchestra, and renders the emanation of music natural and consequently inaudible. Musical accompaniment was thus positioned to effect perception, especially the semiconscious, without disrupting narrative credibility.

35 I don't believe people go to the picture shows to hear or see the pianist, but to see the pictures accompanied by suitable music, not «music accompanied by the pictures»

Quando esta passa para o primeiro plano, sem uma justificação sincrônica, e não é o que o espectador esperava, ela causa uma ruptura que pode causar frustração ou hilaridade no espectador³⁶.

O termo narrativo é o reconhecimento do objetivo do processo STM (Short Term Memory – memória de curto prazo) visual para dar sentido à informação visual usando qualquer informação disponível. Assim, o significado emocional da música é dirigido aqui porque é útil para determinar o significado da cena visual (COHEN, 2011, pág. 261, tradução nossa³⁷).

Os processos de cima para baixo e de baixo para cima se encontram, no modelo, em C, ou seja, no STM (*short term memory*, ou memória de curto prazo). A *memória de longo prazo* (*long term memory*, LTM), em D, entra no processo de dedução da narrativa; nele está contida a experiência emotiva quotidiana relacionada a eventos, onde podem estar incluídas, também, emoções. Uma vez que chega ao STM, a informação sobre a narrativa pode ser armazenada em LTM e formar a base de novas inferências.

Conotações

Podemos afirmar que as conotações musicais, sobre as quais se baseia boa parte da música de filme, são elementos que se situam na LTM. Conotações são associações compartilhadas por um grupo de indivíduos dentro da cultura. “As conotações são o resultado das associações feitas entre algum aspecto da organização musical e experiência extramusical” (MEYER, 1961, p.256-60, tradução nossa³⁸).

36 Cabe aqui uma breve reflexão sobre a importância ou não da sincronização para a música do cinema silencioso. Como veremos mais adiante, nos grandes teatros a preparação da música de filme era praticamente a mesma de um filme sonoro, com a diferença de exigir dos músicos uma grande atenção à ação fílmica. Talvez o motivo do seu desaparecimento não seja exclusivamente o surgimento da banda sonora nas películas de filme, mas, também, uma incompatibilidade de fundo com este. Era a música ao vivo durante o filme destinada a falir? Se não, porque muitos espetáculos de cinema silencioso atuais usam a música de forma menos sincrônica, mas mais poética?

37 The term narrative is in recognition of the aim of the visual STM process to make sense of the visual information using whatever information is at hand. Thus, the emotional meaning of the music is directed here because it is useful in determining the meaning of the visual scene.

38 Connotations are the result of the associations made between some aspect of the musical organization and extramusical experience.

Conotação é o processo pelo qual num determinado grupo de indivíduos cria-se uma relação entre elementos puramente musicais e elementos extramusicais. É um código compartilhado e reconhecível, que os compositores de música para cinema sabem manipular com destreza.

A maioria das conotações que a música desperta baseia-se nas semelhanças que existem entre nossa experiência dos materiais da música e sua organização, por um lado, e nossa experiência do mundo não-musical de conceitos, imagens, objetos, qualidades e estados mentais, por outro. (MEYER, 1961, p.256-60, tradução nossa³⁹).

Muitas destas semelhanças são usadas na caracterização dos temas do exotismo fílmico ao qual esta pesquisa se refere – motivo pelo qual estabelecemos uma categoria *ad hoc*, chamada *timbre/conotação*. De forma mais ampla, toda música de filme utiliza conscientemente este recurso; mas não podemos deixar de situa-lo em um período específico, nem de aceitar a sua perecibilidade, pois “uma época específica pode desenvolver um sistema bastante elaborado de conotações em que certas práticas melódicas, rítmicas ou harmônicas se tornam sinais de determinados estados mentais, ou são usadas para designar estados emocionais específicos” (*ibidem*, tradução nossa⁴⁰)

E’ importante notar que o processo de diálogo entre LTM e STM não é estático e, embora os elementos contidos em LTM tenham uma força maior (note-se o vetor mais largo), o processo do baixo para o alto também contribui a definir e moldar o LTM, ou seja: o movimento de baixo para cima não confirma o LTM, mas o contraria. Neste caso há uma quebra de expectativa, o que não representa em si um problema, pelo contrário: na hipótese de Meyer (1961, p. 43) “a inibição de uma tendência a uma resposta ou, em nível consciente, a frustração de uma expectativa é a base de uma resposta estética intelectual e afetiva à música.”

Então podemos inferir que a escritura musical, para ser eficiente segundo a demanda do ambiente audiovisual do cinema, deve levar em consideração este jogo entre expectativas confirmadas ou frustradas; a música, quando é somente incidental, sem um objeto ao qual

39 Most of the connotations which music arouses are based upon similarities which exist between our experience of the materials of music and their organization, on the one hand, and our experience of the non-musical world of concepts, images, objects, qualities, and states of mind, on the other.

40 A particular epoch may develop quite an elaborate system of connotations in which certain melodic, rhythmic, or harmonic practices become signs of certain states of mind or are used to designate specific emotional states

apontar, não desencadeia o processo de afetividade mas somente induz a um *mood* de base, recuando para a zona da *surdez por desatenção*, pois, como dissemos, *o espectador presta atenção seletivamente apenas à parte da música que faz sentido com a narrativa*. Mas quando a música tem um objeto ao qual apontar, ela ganha significação, e vai para a zona da atenção. Brown (2016) confirma que a emoção é situacional, e induzida por particulares experiências ou objetos; e é baseada na significação emocional, agindo como um modo de comunicação. Já o *mood* pode ser visto como um estado afetivo sem objeto.

O processo descrito no quadro de Cohen aparentemente não considera as diferenças entre o cinema silencioso e o cinema falado. No primeiro, a performance do músico era, também, um aspecto de comunicação não indiferente. Mas, talvez, o processo geral possa ser aplicado da mesma forma. A diferença talvez seja somente que o músico do cinema silencioso, para chegar a essa sincronia fundamental para a narrativa audiovisual, lançava mão de todo seu arsenal técnico e musical para esta finalidade; como sabemos, nem sempre com resultados sincrônicos e cômgruos positivos.

1.3 Introdução à catalogação dos *moods*

A correta catalogação textual dos *moods* era nas publicações musicais do cinema silencioso um ponto de importância vital. Em primeiro lugar isso facilita bastante o trabalho dos músicos de sala; além disso, as conotações não acontecem somente a nível de música, mas também pelos elementos textuais que designavam as peças; portanto quanto mais precisa a denominação de um *mood* mais ele podia surtir o efeito desejado para a situação. Vejam-se alguns dos títulos típicos de coletâneas musicais: termos como *misterioso*, *noturno*, *patético*, já existiam na música em geral; eles indicam de antemão o que o ouvinte vai presenciar, e seu uso reiterado em séculos fez deles verdadeiros sinais. A estes termos mais convencionais, somem-se outros, mais específicos da música de drama, como *chase*, *dances*, *battle*, e começamos a ter uma ideia mais delineada do que era usado para o cinema. Muitos destes termos vinham sendo utilizados no melodrama vitoriano do século XIX, e propriamente neste gênero a ideia das listas temáticas ganhou forma; de fato, neste gênero, as coletâneas musicais temáticas eram chamadas *folios*. Quando do nascimento das edições musicais específicas para o cinema silencioso, este sistema de catalogação de *moods* foi adotado naturalmente. As coletâneas musicais passaram a se chamar *photoplay music*, *motion picture music* ou *incidental music*, mas em alguns vários casos chamavam-se *folios*, como no melodrama vitoriano.

Apresentamos abaixo uma tabela com os *moods* de uma das mais conhecidas coletâneas do período, a *Motion Picture Moods* de Erno Rapée, de 1924. Esta coletânea tem a vantagem, assim como a *Allgemeines Handbuch der Film-Musik* de Erdmann e Becce, 1927, que veremos mais adiante, de ser mais recente, e portanto, de recolher muitos elementos bem experimentados nos anos anteriores e, se supõe, os *moods* mais frequentes e requisitados. Esta coletânea foi a mais extensa até então, com suas 674 páginas para 368 temas⁴¹.

41 Não consideramos, aqui, o elenco da *Encyclopædia of Music for Pictures* de Rapée, de 1925.

Aeroplane	Humorous	Parties
Band	Hunting	Pastorale
Battel	Impatience	Passion
Birds	Joyfulness or Happiness	Pulsating
Chatter	Love-themes	Quietude and Purity
Children	Lullabies	Race
Dances	Misterioso	Railroad
Doll	Monotony	Religioso
Festival	Music-box	Sadness
Fire-FightingFuneral	National	Sea and Storm
Grotesque	Neutral	Sinister
Gruesome	Orgies	Western
Horror	Oriental	Wedding

Tabela 1: Os moods de Rapée

Hoje a catalogação deste sistema pode parecer simplista: na sua base ha provavelmente resquícios da teoria darwiniana das emoções básicas, que gerou listas de 5 a 10 casos onde todas as emoções tinham de se encaixar. Hoje em dia esta exígua lista já não é mais tida como válida. Como nota Brown (2016), ela tem a falha de considerar a emoção como um fator monodimensional, quando sabemos hoje que ela possui três dimensões: valência, intensidade e foco. O número das emoções listadas em Darwin por isso são poucas, quando hoje são consideradas centenas. Além do mais, ela não considera as conexões possíveis entre emoção e cognição. Feitas estas considerações, não podemos deixar de considerar estas catalogações um produto do seu tempo; mas, sobretudo, lembramos que este sistema não visava a ser uma catalogação psicológica, mas sim contribuir para melhorar a experiência estética desta nova forma de arte.

1.4 Introdução à narrativa de viagem e *exoticismo*

Apesar do recorte arbitrário sobre os temas usados para situações de viagem e *exóticas*, será importante produzir alguma reflexão sobre este complexo fenômeno. O termo aqui utilizado não quer de forma alguma usar uma escala de valores, nem estabelecer ou reforçar fronteiras entre quem está *dentro* e quem está *fora* do mundo industrializado e da cultura dominante do período preso em exame. O simples uso da ideia de *diferença* a partir da proveniência geográfica, étnica e cultural carrega em si uma implícita postura de comparação ou julgamento, algo muito distante do que propomos aqui. Além disso, usaremos preferencialmente o termo *exoticismo* e não *exotismo*, que acreditamos ser mais apropriado para designar um maneirismo artístico, além de distanciar-nos do risco de aparentemente dar um juízo de valores.

Essencialmente documental, o presente estudo parte da observação de catalogações – como títulos, subtítulos, *moods* ou expressões textuais – feitas por seus autores em um ambiente cultural específico – o cinema dominante dos grandes centros urbanos nas duas primeiras décadas do século XX (como já vimos na delimitação).

“O *exoticismo* não é o estudo sério de culturas estrangeiras; trata-se de drama, efeito e evocação” (BELLMAN, 1997, p. xiii, tradução nossa)⁴². Porém, sabemos que um estudo mais aprofundado do fenômeno não poderia deixar de considerar seu percurso histórico, já que "o som ‘exótico’ de outras tradições musicais tem sido um dos recursos da música ocidental desde cerca de 1500 (DEAN, 2017, tradução nossa)⁴³).

O autor faz uma observação necessária: enquanto a representação *exótica* é um efeito narrativo, o englobamento de elementos externos à própria cultura (como por exemplo em Debussy) deve ser visto de uma outra forma: é um percurso de aprimoramento da própria arte, que não possui a intenção de evocação ou efeitos dramáticos. Born e Hesmondhalgh (2000, p.2, tradução nossa⁴⁴) também contrapõem estes dois aspectos, quando apresentam o próprio

42 Exoticism is not about the earnest study of foreign cultures; it is about drama, effect, and evocation.

43 the ‘exotic’ sound of other musical traditions has been one of the resources of Western music since about 1500.

44...an attempt to ask basic questions of this nature in relation to two related phenomena: musical borrowings or

trabalho como "uma tentativa de fazer perguntas básicas desta natureza em relação a dois fenômenos relacionados: empréstimos ou créditos musicais, e a forma como a música foi usada para construir, evocar ou marcar a alteridade de um tipo musical ou sociocultural".

O presente estudo irá considerar, portanto, não elementos apropriados em processos de aprimoramento artístico, mas o aspecto evocativo e dramático deste fenômeno, onde “a sugestão de estranheza é o fator primordial: não só a música soa diferente da ‘nossa’ música, mas também sugere uma cultura ou ethos especificamente estrangeiros” (BELLMAN, 1998, p. xii, tradução nossa⁴⁵)⁴⁶.

Retornando ao *exoticismo* como sugestões e evocações musicais em relação às peças que analisaremos, vamos manter o posicionamento de observar “paisagens sonoras fabricadas em um mundo real” (TOOP, 1999, tradução nossa)⁴⁷, descrevendo como estas se apresentam musicalmente, considerando seu lado puramente artístico e avulso de um mandato musicológico, histórico ou ético. É elucidativo ver como Lang & West (1920, p. 42, tradução nossa⁴⁸) tratam do assunto: “o Oriente, em geral, fornece um tipo limitado de pontos de vista. Há procissões, cenas do templo, danças, dias de festas e coisas assim.”

Apesar de ser o tema muito complexo, a nossa observação não será diferente da que poderia se fazer em outros momentos de evocação cinematográfica, como nas ambientações históricas ou mitológicas (Roma antiga, o Egito dos faraós, o Antigo Testamento, as Mil e Uma Noites).

A catalogação original dos *outros* nas coletâneas estudadas apresenta a seguinte lista de categorias: africano, árabe, argelino, argentino, bolero, brasileiro, caribenho, chinês, chinês – japonês, dança exótica animada, dança exótica calma, dança exótica característica, egípcio, espanhol, exótico, habanera, índio norte-americano, indu, italiano, japonês, javanês,

appropriations, and the way that music has been used to construct, evoke, or mark alterity of a musical or a sociocultural kind.

45 The suggestion of strangeness is the overriding factor: not only does the music sound different from “our” music, but it also suggests a specifically alien culture or ethos.

46 Para maiores aprofundamentos, aconselhamos o livro *Orientalism*, de Edward Said, além dos já citados Bellman (1998) e Born e Hesmondhalgh (2000).

47 Fabricated soundscapes in a real world.

48 The Orient, in general, furnishes a limited type of views. There are processions, temple scenes, dances, fete days, and the like.

mexicano, oriental, persa, russo, tahitiano, turco. Numa primeira leitura já notamos como muitas são as generalizações feitas pelos autores, e é evidente a ausência de uma identificação etno-musicológica.

De alguns itens teremos muitas peças analisadas, e de outros, poucas. O subgênero Brasil, por exemplo, é representado por 1 só música, dentre 259 consideradas. Veremos sucessivamente como a própria catalogação necessitou da criação de uma outra catalogação para podermos ter uma divisão mais balanceada de todas as obras. Por exemplo, só no *Allgemeines Handbuch der Film-Musik* encontramos 115 peças, subdivididas em três categorias muito genéricas: Dança exótica animada, Dança exótica calma e Dança exótica característica, que não indicam uma procedência geográfica.

2 Universo e amostra

O que se estuda quando se estuda música de filme? Sendo um fenômeno audiovisual, e não puramente musical, a sua *aura artística* acontece na exibição do filme. Isso dificulta a sua análise, pois não há um texto para ser estudado. Marks (1979, 1997) afirma que não existe, por isso, um verdadeiro repertório de música de filme. A partitura, feita antes do filme, não é o objeto de estudo da disciplina, pois é na sua realização que ela ganha a sua forma final, junto com ruídos e diálogos, e em relação às imagens em movimento. Os CDs ou partituras das chamadas *trilhas sonoras*⁴⁹ também não são: o fenômeno já se deu, e o que estes suportes oferecem é uma celebração.

O presente estudo é uma pesquisa de base documental sobre o repertório das coletâneas musicais temáticas do cinema silencioso dominante. Se a afirmação de Marks procede, este estudo se apoia em falsas bases. Se não existe um verdadeiro repertório, teríamos que estudar a música de cinema no seu momento artístico, e em 2017 isso seria impossível. Mas nem tudo está perdido, e vamos entender porque.

Embora em muitos estudos considere-se inegável a importância das coletâneas musicais temáticas do cinema silencioso para a formação da linguagem da música de filme, em poucos casos tivemos uma atenção especial para com este fenômeno. Por vezes consideradas com um aspecto presumível, inevitável ou natural dentro de um percurso de transformação, experimentação e moldagem do gênero, não se tem muita informação que confirme isso. Em Carrasco (2003, p. 84), depois de uma atenta panorâmica sobre o fenômeno, o autor observa que “a análise do inventário associativo da música de cinema desse período mereceria um trabalho mais profundo e detalhado”.

Se considerarmos a música de filme como um todo, sem atentar para a particularidade do período em questão, então a razão estaria com Marks, e teríamos que mudar o método de pesquisa. Mas como vimos com Altman (1996), o período pode ser dividido em um antes e um depois do ano 1910; a partir deste ano a música se afirmou definitivamente no espetáculo, e por questões econômicas, segundo este autor; a essa posição nós acrescentamos que, uma vez afirmada, foi provavelmente graças à sua bagagem poética pré-existente que esta se encaixou perfeitamente no novo meio. Esta bagagem, formada por *folios temáticos* com suas soluções musicais já compartilhadas como códigos culturais, proveniente de formas musicais ou dramático-musicais pré-existentes, possuía um *texto*, feito de notação musical e demais

49 Ironizando sobre o uso indevido do termo, popular e comercialmente.

indicações textuais⁵⁰. Se a nossa proposição procede, contrariamente à posição de Marks, podemos dizer que este estudo possui um repertório a ser estudado, feito de partituras e textos, e este estudo pode ser feito mesmo fora do seu momento audiovisual.

50 Podemos, talvez, imaginar que a música esteve afastada do cinema por algum tempo, frequentando-o eventualmente de 1895 a 1910, mas depois fez seu retorno pela porta da frente? É uma suposição ousada, mas poderíamos transforma a frase “a música já estava lá” em “a música nunca deveria ter saído de lá”.

2.1 Os documentos

Com a ajuda da internet, e com o indispensável catálogo *online* do site *Silent Film Sound & Music Archive* (www.sfsma.org), e da disponibilidade de Kendra Leonard, curadora do arquivo, foi possível adquirir uma boa parte do material aqui presente. Alguns documentos, mais raros, pediram um esforço maior. O *Sam Fox Moving Picture Music vol.4* (1923), do Zamecnik, foi disponibilizado (depois de algumas tentativas) diretamente por Rodney Sauer, músico e estudioso já citado neste trabalho. Como confirma Marks (1997, p. 7)⁵¹ é graças a estudiosos e amadores da música do cinema silencioso que este estudo pode ser feito, já que bibliotecas dos estúdios não se preocuparam em manter este material em seus arquivos. De fato, graças ao contato direto com um biógrafo e concidadão de Becce (de Lonigo, Vicenza, Itália), obtivemos novas partituras da *Kinobibliothek*, mas sobretudo pudemos ver seu índice temático original, que difere do índice que atualmente se encontra em vários canais da internet, fato que mereceria particular atenção e uma correta revisão⁵².

No momento, ainda faltam alguns volumes, como a autopublicação *Motion Picture Piano Music* de Greg Frelinger, de 1909, considerada por Sauer (1998) como a primeira coletânea musical temática do cinema silencioso, contradizendo Zamecnik, que acreditava ser o primeiro a ter publicado uma coletânea⁵³.

O livro que apresentou maior dificuldade dentre todos foi o *Allgemeines Handbuch der Film-Musik* de Erdmann e Becce (1927). Esta obra, o Manual Geral da Música de Filme, é composta de dois volumes de mais de 240 páginas cada um. O segundo volume apresenta 3050 motivos, catalogados por *moods* e situações várias, é o que mais interessava a esta pesquisa, até porque o primeiro volume, teórico e em alemão de 1927, teria sido muito

51 The accessibility of all these supplementary materials is at present a serious problem. (...) For the most part, scripts, cue sheets, scores, and recordings are scattered in private collections, libraries, and film studios, often uncatalogued. To track down any of these items for a particular film requires inordinate amounts of money and time. The studios, moreover, have allowed a great deal of the material to be lost or destroyed. They are still the first place one should inquire, but there is every possibility that the door will be closed to the researcher or that the shelf will be empty (MARKS, 1997, p. 7).

52 Para tanto, temos que agradecer a Rodney Sauer, pelo *Sam Fox – vol.4*, e a Luigino Rancan, pelo seu estudo sobre Becce. O senhor Rancan é um colecionista e seu trabalho é muito bem documentado.

53 Já foi feito um pedido ao sfsma.org na pessoa da Kendra Leonard, mas ainda não se encontra.

complexo de ser estudado. Depois de buscas vãs pela internet, este candidato acionou amigos e conhecidos dos ambientes universitários italianos. Um destes, da Universidade de Pádua, conversou com a sua bibliotecária local, que depois de algumas consultas ao sistema interno das bibliotecas universitárias europeias localizou este volume na biblioteca da Humboldt Universität de Berlin. Esta bibliotecária tomou a iniciativa de pedir o livro em empréstimo que, provavelmente pelo nome da universidade que estava requerendo o precioso volume, foi enviado na mesma tarde para a cidade italiana.

Deste volume não havia uma cópia digitalizada, e não podia ser digitalizado no *scanner*, devido ao seu formato (praticamente um A3) e naturalmente à sua idade e fragilidade material. Fez-se necessário outra técnica, mas para o bem da pesquisa era necessário obter uma digitalização. Consultando um fotógrafo que havia trabalhado em digitalizações de livros raros na Biblioteca Marciana de Venezia, estabelecemos a melhor técnica. O livro foi apoiado em uma estante musical profissional bem ampla, inclinada de 45 graus. Com a ajuda de uma fotógrafa profissional, colocávamos uma placa de vidro sobre cada página, para abaixar e uniformizar as páginas durante o processo, e, em seguida, a fotografávamos uma por uma. Achamos necessário fotografar as páginas pares antes e em seguida as ímpares viradas de ponta-cabeça, para contornar um problema das costuras da lombada, já bem velhas e semicedidas⁵⁴.

Este trabalho durou algumas horas, e muitas semanas foram necessárias em seguida para otimizar o arquivo fotográfico para a impressão e para a tradução dos índices. Foi necessário transcrever títulos e categorias do alemão (de 1927, com várias diferenças do atual), conferir todo o material textual, e traduzi-lo, trabalho feito inicialmente por este candidato utilizando serviços online de tradução e por fim revisados por alemães, dentre eles um doutorando berlinense em traduções Alemão – Português⁵⁵.

O *Handbuch* é a segunda obra mais conhecida de Giuseppe Becce. A primeira é a *Kinobibliothek* (1919), conhecida como *Kinotheke*, propositalmente ausente nessa nossa coleta de dados. Trata-se de uma coletânea mista composta e compilada pelo compositor italiano, que deu uma grande contribuição à formação da música de filme. É a mais famosa e citada coletânea temática da história da música do cinema silencioso, porém, não existe,

54 Agradecimento a Chiara Tedeschi e Stefano Ghesini, e um especial a Giovanni e Guido Gorgoni.

55 Agradecemos ao prof. Gunar Koelle e Jörg Klenk.

ainda, uma análise completa das suas peças. Talvez por isso mesmo ela tenha uma aura quase mitológica; um resgate e um estudo completo seriam, portanto, um grande passo para o estudo da música de filme. Apresentaremos alguns detalhes desta obra mais adiante.

Para melhor introduzir e situar este levantamento documental e estabelecer o que tomamos como amostra deste imenso corpo documental, vamos delinear uma breve história do mercado das publicações musicais especializadas que se criou ao redor da música para o cinema silencioso, desde seu nascimento, em 1895, até seu abrupto declínio, entre 1927 e 1929. Neste percurso vamos situar os sistemas de produção de música ao vivo, que foram: as anotações pessoais ou improvisações dos primeiros músicos de sala, as *cue sheet lists*, lista de deixas com sugestões de repertório, a trilha musical dedicada, escrita ou compilada especificamente para um filme, e as coletâneas musicais temáticas, originais ou compiladas. Veremos que a relação entre elas não é consequencial e que não existe um percurso contínuo, mas uma série de tentativas concomitantes de aprimorar – ou inventar – a música do cinema.

2.2 Breve história das coletâneas musicais

*“Le mieux est l'ennemi du bien”
Voltaire, La Bégueule, 1772*

Com esta frase, gostaríamos de fazer uma premissa a mais ao estudo das coletâneas⁵⁶. É uma frase de Voltaire⁵⁷, mas, para este candidato, é o *leitmotif* do tio, engenheiro, que, sempre contrariado pelos ‘devaneios artísticos’, e sempre preocupado com a funcionalidade material e imediata de cada ação, dizia: “o ótimo é o inimigo do bom”. A resposta sempre foi a mesma: “vai dizer isso para o Michelangelo!” Vamos usar essa contraposição, evitando entrar num perigoso emaranhado de considerações (e de juízo de valores), mas somente para ilustrar e circunstanciar algumas das escolhas feitas pelos compiladores, arranjadores e compositores da música do cinema silencioso.

As coletâneas não tinham a função, somente, de buscar o melhor efeito narrativo, poético e emotivo no público. Assim como os manuais da época, ela tinha que levar em conta vários outros fatores, mais práticos, como: 1) o nível médio do público e seu capital simbólico; 2) o nível médio do ilustrador musical nas salas; 3) o nível econômico do teatro, que determinava acesso ou não a certas partituras; 4) as difíceis condições de trabalho devido ao escuro da sala, que dificultavam leitura, viradas de página, e comunicação visual entre os músicos (quando mais de um). Cada um desses pontos deve ser levado em consideração para, em acréscimo às questões estéticas, termos um quadro o mais lúcido possível deste fenômeno.

⁵⁶ Como chamaremos daqui pra frente as coletâneas musicais temáticas do cinema silencioso.

⁵⁷ Anteriormente aparece em San Tommaso D’Aquino, por volta de 1260.

A pré-história das coletâneas 1895-1910

O filme, no seu nascimento, foi incorporado ao teatro musical do *vaudeville* e do *music hall* como uma grande novidade tecnológica das imagens em movimento. As pessoas logo se acostumaram a ver o cinema como “uma parte do entretenimento de variedade que era apresentado em salões de música e teatros de *vaudeville* nas maiores cidades europeias e norte-americanas” (MARKS, 1997, p. 29, tradução nossa)⁵⁸. Ou seja: o teatro musical acolheu o cinema, e não o contrário. Exibido em forma de pequenos filmes, o cinema silencioso de então nada mais era que a apresentação de registros de cenas cotidianas, ou dos mesmos números típicos dos artistas deste teatro; este tipo de exibição “apresentava para o músico os mesmos problemas dos números do teatro de variedades e da pantomima e pode-se, portanto, inferir que as soluções propostas fossem muito similares às que apresentariam para o número de palco” (CARRASCO 2002, p. 69).

É importante salientar que os músicos, que já tocavam no teatro de variedades e que passaram a tocar, também, para os filmes, podiam ser os mesmos que tocavam em hotéis, cafés, salas de dança e outros palcos. Vendo por este lado, as possibilidades de trocas de informações (através de informações verbais, partituras, instrumentos) entre estes diferentes gêneros amplia-se ainda mais. Esse aspecto, juntamente às análises musicais, não traz, talvez, o nosso estudo para perto do campo de estudos da música popular?

Apesar das nossas conjeturas e deduções, ainda hoje não se sabe com muita precisão quais eram estas soluções propostas pelos músicos. Marks (1997, p.7) comenta a dificuldade de se encontrarem documentos da época, e que estes se concentram principalmente nas coleções particulares, uma vez que os estúdios não mantiveram arquivos organizados. Esta falta de documentação pode demonstrar três coisas: a primeira é que não havia ainda uma padronização dos espetáculos e, portanto, não temos, ainda, uma ampla documentação, como partituras, listas de sugestões ou textos técnicos. A segunda é que a música e os músicos, simplesmente, já estavam lá:

⁵⁸ one portion of variety entertainments that were presented in music halls and vaudeville theaters within major European and American cities.

Nos primeiros anos do cinema comercial, o material musical usado como acompanhamento consistia simplesmente em qualquer coisa que se encontrava ao alcance no momento e, mais frequentemente do que não, pouca relação dramática para o que estava acontecendo na tela (PRENDERGAST, 1992, p. 5, tradução nossa⁵⁹).

A terceira é que ela, a música, era escolhida provavelmente com base no conhecimento comum entre músicos e público, ou seja, “tocava-se o que todos esperavam ouvir” (CARRASCO, 2003, p. 69). Essa escolha podia variar de música de *café* a peças tradicionais para piano (PRENDERGAST, 1992, SAUER, 1998). Os acompanhadores usavam o repertório ordinário vigente, que muitas vezes era “um punhado de temas que já conheciam, e peças de leitura fácil e imediata, para evitar repetições” (SAUER, 1998, p. 56).

Tocar *o que todos esperavam ouvir* não deve ser entendido somente como um sumário processo de escolha; provavelmente, o que acontecia era uma escolha precisa de convenções musicais pertencentes a um repertório afirmado e compartilhado dentro deste específico *mundo da arte*, conforme Becker (2004)⁶⁰. Muitas dessas convenções vêm, por certo, da tradição da música erudita, mormente a operística; porém uma descendência ainda mais direta pode ter vindo do teatro musical popular. O melodrama vitoriano do século XIX é um dos antepassados mais próximos⁶¹, onde encontramos uma matriz do que se tornaria, décadas depois, a catalogação temática do cinema silencioso. No melodrama vitoriano

(...) a música suplantava o diálogo ou, com mais frequência, intensificava a linguagem de palco, os gestos dos atores e das ações dramáticas, evocando um estado de respostas emocionais que de outra forma não poderiam ser elididos. (...) A música deixava mais claro se um ator que entrava no palco representava um caráter moralmente saudável ou desonesto, se o caráter representado era cômico ou sério, alegre ou deprimido, impiedoso ou sentimental, ainda que o público possuísse somente uma pequena consciência indireta de que suas respostas estavam sendo influenciadas pela música (MAYER e SCOTT, 1983, p. 1-10).

59 In the first years of commercial cinema the musical material used as accompaniment consisted of just about anything that was available at the moment and, more often than not, bore little dramatic relationship to what was happening on the screen

60 O *mundo da arte*, conforme Becker (2004), é o complexo de relações entre quem produz e quem frui do trabalho artístico, dentro do qual convenções são criadas e compartilhadas, num contínuo jogo de influências recíprocas. Becker considera a obra de arte como um produto coletivo deste ambiente.

61 Entendemos que existe uma relação direta entre as formas de teatro musical, entre as quais o melodrama vitoriano e a ópera tradicional. Veja capítulo 1, e, para um melhor detalhamento, veja Sygkronos: a formação da poética do cinema, de Ney Carrasco, 2003.

Segundo Juliet John (in Oxford Bibliographies, acesso em 2016), apesar de ser ignorado por um século, foi, na Inglaterra, o gênero mais popular de entretenimento teatral do século XIX, e graças a ele as pessoas iam ao teatro como nunca; sua grande popularidade era devido ao encanto que exercia junto à classe trabalhadora; apesar do seu rápido declínio, sua influência nos dias de hoje ainda é imensa: além da influência direta no cinema, suas técnicas persistem ainda hoje na televisão e no teatro.

O melodrama vitoriano era caracterizado pela música incidental ininterrupta durante toda a representação; os personagens e histórias eram estereotipados, e tudo girava ao redor de situações de grande impacto emotivo. Os compositores do melodrama vitoriano usavam coletâneas, chamadas *folios*, listas de música incidental, organizadas em pequenos trechos musicais chamados *melos*. Os *melos* eram designados para situações emotivas ou ações específicas, e eram catalogados para serem prontos para a utilização ao vivo.

Em “*Four Bars of ‘Agit’*”, Mayer e Scott (1983) apresentam um livro de *melos* (um ‘*folio*’) escrito – e utilizado ao vivo – pelo compositor inglês Alfred Edgar Cooper (1840-1901). Trata-se de uma coletânea de 59 *melos*. Os títulos das peças indicavam seu *mood*: *furiosos*, ou *agitatus* para ação física intensa, lutas e combates; *andantes*, ‘*slows*’ ou ‘*patéticos*’ para melancolia ou momentos românticos; *tremolos* ou ‘*mysts*’ (misteriosos) para apreensão, terror, fantasmas. Além de *melos* para *moods* ou *cenar*, Cooper havia escrito, também, *melos* de utilidade, como, por exemplo, para o abrir e fechar das cortinas.

Assim como na Inglaterra, em muitos países a realidade dos pequenos teatros populares foi uma passagem fundante para a estética da música do cinema silencioso. O repertório, nestes teatros, com suas funções narrativas e evocativas, já estava bem consolidado quando a nova forma de entretenimento chegou. Gorbman (2000, p. 236, tradução nossa) nota que

Praticamente todo o efêmero repertório para espetáculos teatrais populares foi perdido, mas foram os clichês desenvolvidos para esses entretenimentos que fizeram o seu caminho em coletâneas musicais para o acompanhamento musical do cinema silencioso, tais como os volumes de Sam Fox da década de 1910 e a enciclopédia de Erno Rapée (1924)⁶².

62 Virtually all the ephemeral music for popular stage entertainments is lost, but it is the clichés developed for these entertainments that make their way into silent movie music collections for movie-house accompanists, such as the Sam Fox volumes of the 1910s and the encyclopedia of Erno Rapée (1924). Na verdade a *Encyclopædia* foi publicada em 1925, sendo 1924 a data de publicação do outro volume di Rapée, *Motion picture moods*.

Se no melodrama vitoriano, e nos demais teatros populares, encontramos o que pode ter sido o modelo direto para as coletâneas de *mood music* do cinema silencioso, nas *pantomimas*, *vaudevilles* e *music hall* podemos localizar, também, outro componente típico do ofício do músico de filme: as *cue sheet lists*, que na tradução literal pode ser ‘página com a lista das deixas’. Estas ‘listas de deixas’ eram páginas compiladas pelo ilustrador musical ou o diretor, onde se indicavam a ordem dos números, suas durações, as deixas (*cues*), seus *moods* ou cenas, como também sugestões de repertório. Em uma forma muito primitiva, a célebre lista musical do espetáculo de Max Skladanowsky é uma das poucas *cue sheet lists* deste período a que se tem acesso. Usada na apresentação itinerante do espetáculo que trazia ao público a sua invenção, o *Bioscópio*, Skladanowsky viajava com uma mala de partituras e a sua lista⁶³:

<i>Filme</i>	<i>Música</i>
	<i>Introdução</i>
1) Dança camponesa	<i>Polka</i>
2) Duo acrobático	<i>Galope 1</i>
3) Dança da serpentina	<i>Valsa Loin du Bal</i> , de Gillet)
4) Malabarista	<i>Galope 2</i>
5) Canguru boxeador	<i>Marcha espanhola</i>
6) <i>Poutpourri</i> acrobático	<i>Galope 3</i>
7) Dança típica russa	<i>Kamarinskaja</i> (de Glinka)
8) Luta de boxe	<i>Marcha</i>
9) “Apoteose”	<i>Finale</i>

Tabela 2: A Cue Sheet do Skladanowsky

No primeiro cinema, os filmes eram apresentados em sucessão de pequenos trechos, de 30 segundos ou menos, muitas vezes repetidos em continuação, que geralmente apresentavam imagens de documentários, esquetes ou performance de artistas (MARKS, 1997, p. 30). O espetáculo de Skladanowsky se apresentava neste formato, e notamos os vários números do teatro de variedades e das pantomimas; notamos, também, que os sujeitos destes filmes eram artistas em seus números típicos. Sobre a escolha das músicas, Carrasco

63 Veja MARKS, 1997, p. 34. CARRASCO, 2003, p. 70, que acrescenta à lista os nomes dos autores Gillet e Glinka.

(2003, p. 70) observa que a seleção musical usa basicamente referenciais da época, como os estilos *Polka* e *Galope*, o que deixa claro que a seleção musical, no conceito comum da época, era feita de músicas *que todos esperavam ouvir*. Os nomes de Glinka e Gillet atestam, também, a presença da música erudita no acompanhamento fílmico desde sempre.

1910 e o nascimento das publicações especializadas

No começo de 1909, a líder do mercado de então, a Edison Company, já imprimia breves sugestões musicais para serem distribuídas com as locações semanais de seus filmes na Edison Kinetogram” (MARKS, 1997, p. 9, PRENDERGAST, 1992, p. 6)⁶⁴. Mas o verdadeiro nascimento das publicações aconteceu entre 1910 e 1912 (WINKLER, 1974, p. 15-24 *apud* ANDERSON, 1988, p. xxix), quando, percebendo a crescente demanda de música pronta ao uso nas salas de cinema, e a busca de um padrão de qualidade por parte dos músicos e críticos, os editores e a imprensa especializada começaram a produzir e distribuir comercialmente *cue sheets* e coletâneas. Estas coletâneas ofereciam uma variada escolha de canções populares, excertos de música erudita e clássica ligeira adaptadas para a situação, e peças incidentais. Estas usavam os mesmos índices das *cue sheets* para organizar as peças, catalogando-as por metrônomo, ritmo e, principalmente, por situações dramáticas ou *moods* (MARKS, 1997, p. 10). Intensificou-se, neste período, a duplicidade que sempre regeu a música do cinema silencioso comercial: artesanal na sua essência, pois feita essencialmente por músicos, ela via-se na incumbência de manter o passo com a velocidade deste novo meio, paradigma benjaminiano da obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica.

O espetáculo de cinema como um todo passou, neste período, por uma verdadeira explosão de popularidade neste período, incrementando de consequência as edições musicais especializadas. O filme que passou a ser a atração principal do espetáculo, enquanto os demais números de variedades passaram a ser secundários. Enquanto linguagem audiovisual, este começou a apresentar filmes cada vez mais longos, cujos conteúdos foram gradualmente se adensando; “não bastava mais, apenas, o registro de situações movimentadas do cotidiano

64 Citado também como notícia do *New York Daily Mirror* em Hoffmann, 1970, p.13 *apud* Anderson, 1988, p. xxix.

ou números de variedades” (CARRASCO 2003, p.71). O cinema ganha sua estrutura narrativa.

As *cue sheet lists* já não eram tão basilares como a que vimos em Skladanowsky. As anotações passaram a ser mais detalhadas, apesar de escritas de maneira muito sucinta, numa espécie de taquigrafia compreensível somente pelo pessoal qualificado. Apresentamos aqui uma transcrição textual de algumas deixas da *cue sheet* do filme *Across to Singapore* (1922)⁶⁵, compilado por Ernst Luz⁶⁶,

1 AT SCREENING... <i>Symphonic Color Classic No. 5</i> (Marquardt) (AMARELO)... 1 ½ Min; pentagrama com 6 compassos de melodia não acompanhada; “Copyr. 1925 Music Buyers Corp.	AT SCREENING—P.A. Marquardt. <i>A Twentieth Century Romance</i> (N.Y., Music Buyers Corp., 1925; No. 5 in the Series <i>Symphonic Color Classics</i>), quinto movimento (AMARELO). Mais de 80 compassos de música para preencher 90 segundos de filme. Arranjados para orquestra completa ou pequena orquestra (no segundo caso: flauta, clarinete, 2 cornetas, trombone, tímpanos/bateria, violino I e II, viola, violoncelo, baixo e piano).
2 AMONG THE UNSUNG DEEDS... <i>A.B.C. Dram. Set No. 13-A1</i> (Luz)... 1 ¼ Min; pentagrama com 6 compassos de melodia não acompanhada; 1916 Photo Play Mus. Co.	AMONG THE UNSUNG DEEDS—Ernst Luz. <i>Agitato-Hurry</i> (N.Y., Photoplay Music Co. 1916; No. 13 in the series <i>A.B.C. Dramatic Set</i> , first session). 117 compassos para preencher 75 segundos de filme. Arranjado para flauta, clarinete, 2 cornetas, trombone, bateria/tímpanos, violino I e II, viola, violoncelo, baixo, piano e órgão.

Tabela 3: A Cue Sheet de *Across to Singapore*

Aqui temos as indicações típicas de uma *cue sheet* deste período, com deixas de cena e cronometragem, assim como a música sugerida e indicações para localizá-la, como número de repertório, nome do autor e do editor; as vezes ela indicava diretamente peças das coletâneas musicais temáticas como no caso acima: *A.B.C. Dram. Set No. 13*⁶⁷.

O músico de sala, perante estas indicações, “podia seja improvisar um acompanhamento, usando os temas e a cronometragem fornecida, ou podia compilar uma

65 Lançamento Metro-Goldwin-Mayer, com Ramon Novarro e Joan Crawford

66 Compositor e diretor musical, 1878-1937. Autor de um dos livros examinados nesta pesquisa, *Motion Picture Synchrony*, 1925. Segundo IMDB, supervisionava 1600 músicos e 50 organistas no período em que trabalhou para a rede de salas de cinema Loews, em Nova Iorque. <https://goo.gl/Hcahsh>, consultado em 15/09/2016

67 Era uma prática comum as referências cruzadas entre *cue sheets* e coletâneas, como também entre as coletâneas; por exemplo Becce listava no seu *Handbuch* vários temas de Zamecnik, Borch e outros.

trilha musical recolhendo as fontes elencadas” (ANDERSON, 1988, p. xxxi; MARKS 1997, p.9). *Color Classic No. 5* e *A.B.C. Dram. Set No.13-A1* são, por exemplo, os números da grande coleção de música incidental presente nas salas de cinema (veja imagem desta coleção na p.155, e a *cue sheet lists* do filme *Thief of Bagdad* (1924) na p. 156).

Prendergast (1992, p. 11-12) confirma que o acompanhador, muitas vezes, podia improvisar, e acrescenta que este podia escrever breves transições entre as peças, buscando dar continuidade à música, evitando momentos de pausa ou cortes bruscos, em outras palavras. O autor afirma que era nestas transições que se encontrava material de “maior valor” (*sic*); e ainda, com o auxílio de Kurt London (1970), explica que esse valor era devido ao fato de que estas transições “se baseavam na sensação original inspirada no filme em si, enquanto as compilações eram, na melhor das hipóteses, somente uma substituição”; e que era com estas que a música adquiria “variedade nas imagens do filme e uniformidade na música.” Podemos inferir que é nestas transições originais que a escritura musical específica para o cinema lança suas bases.

Estas listas, com certeza, ajudavam a economizar tempo na preparação dos espetáculos, mas não eram isentas de problemas. Primeiramente, elas não apresentavam indicações precisas do acompanhamento às melodias. Além disso elas eram frequentemente contestadas por músicos mais experientes, pois o gosto e a capacidade do compilador nem sempre eram convincentes; e mesmo a real utilidade da lista era alvo de contestação, pois estes músicos, traquejados, podiam compilar as próprias listas, sem precisar usar as externas (ANDERSON, 1988, p. xxxi). O maior problema, porém, era a necessidade de se ter sempre à disposição um grande arquivo de partituras, e, caso faltasse alguma partitura, era necessário, em pouco tempo, arranjar ou adaptar outras peças para este uso (COOPER, 1923, p. 109 *apud* ANDERSON 1988, p. xxxi). Podemos conjecturar, aqui, um problema a mais: é provável que os editores das *cue sheets* listassem as músicas sugeridas em base ao próprio catálogo para autoalimentar os próprios interesses comerciais em detrimento de uma escolha puramente musical⁶⁸.

68 Isso não é muito diferente da praxe contemporânea do *cinema dominante* de lançar CDs com as canções e/ou ‘trilha sonora’ do filme.

Neste período cresceu a tendência, que se tornaria a praxe em pouco tempo, de se produzir e distribuir filmes com a própria *trilha musical*. Marks define o período 1910-1914 como a transição entre a produção de músicas generalistas e a composição de trilhas musicais dedicadas:

(...) trilhas musicais que foram criadas para – e distribuídas com – seus respectivos filmes, em oposição aos acompanhamentos improvisados ou preparados por músicos dentro de cada sala de cinema. As trilhas musicais dedicadas foram reproduzidas – e em alguns casos publicadas – em múltiplas cópias, para serem apresentadas em tantos teatros quanto possível (MARKS, 1997, p. 62, tradução nossa)⁶⁹.

Em 1915 estréia o filme *The Birth of a Nation*, cuja trilha musical é “a síntese e consolidação das práticas de acompanhamento musical daquela época” (CARRASCO, 2003, p. 96). A trilha de Joseph Carl Breil, embora não tenha sido feita exclusivamente com material original, mas compilada a partir de material misto, foi um marco histórico. Breil também escrevia para as coletâneas (veja p. 157), e, de fato, o procedimento de compilação desta trilha musical não difere muito do processo padrão de ilustração musical em teatros com grandes produções (adiante falaremos dos *DeLuxe theaters*).

Essa trilha realçou a importância de considerar, com a devida atenção psicológica e antropológica, o histórico de associação do material musical a ser usado no filme. Este, já acrescido da sua estrutura narrativa, passou a necessitar de algo mais específico. Até então, tinha-se à disposição uma série de peças catalogadas em situações e *moods*, que, por mais que pudessem encaixar na cena, possuíam já uma bagagem de significação; ou seja, traziam um capital simbólico excessivamente intrusivo⁷⁰. A tendência à trilha dedicada foi um motor importante para a transformação da música de filme, tornando-se no período clássico uma condição *sine qua non* para um filme comercial⁷¹.

69 scores that were created for and distributed with particular films, as opposed to accompaniments that were improvised or prepared by musicians within individual theaters. Special scores were reproduced-and in some cases published-in multiple copies, to be performed in as many theaters as possible.

70 Uma significação intrusiva podia ser a própria identificação da peça musical com a pré-história do cinema; em outras palavras, para parecer moderno o cinema não podia ter música *demodé*.

71 É relativamente recente o retorno de canções conhecidas como ilustração musical à filmes comerciais (veja Scorsese ou Kubrick), sozinhas ou em alternância com composições dedicadas. Estética post-rock? Redimensionamento de um gigantismo sinfônico imperante? A questão resta aberta a discussões.

Este sistema também possuía seus não poucos problemas. Se poeticamente era a solução melhor, o mesmo não se pode dizer do aspecto econômico, e o custo elevado do sistema acabou desfavorecendo sua implantação como veremos logo mais.

Coletâneas genéricas, trilhas dedicadas

Quase todas as coletâneas temáticas conhecidas têm data de publicação entre 1913 a 1927. As datas principais são: 1913 (Zamecnik vol.1), 1919 (*Kinotheke*), 1924 e 1925 (Rapée) e 1927 (Erdmann-Becce).⁷² Retornando à cronologia de Marks, ao falar do surgimento da tendência às trilhas dedicadas, não esclarece que os outros dois sistemas não deixaram de existir. O que temos, na verdade, não é uma substituição, mas uma coexistência, e que durou não poucos anos – de 1910 a 1927.

A evolução da música de filme não foi um processo integral e contínuo, onde das coletâneas temáticas se passou às trilhas originais. Neste período, músicos e críticos buscavam o aprimoramento da música de filme; e para isto trabalhavam seja com trilhas dedicadas seja com *cue sheets* e coletâneas. Mas o filme em si requeria já uma trilha dedicada, devido ao seu implemento dramático; em que moldes acontecia esta coexistência?

Há um motivo econômico, e não estético, a definir a situação. Algumas tentativas foram feitas de produzir e distribuir as trilhas musicais com os filmes. Talvez o resultado artístico tenha sido positivo, mas logo a distribuição cinematográfica desistiu do negócio, porque não tinha muito proveito econômico nisso. Koszarski (1999, p. 43) citado em Sauer (1998, p. 58, tradução nossa)⁷³, narra que “No fim dos anos 10 a Paramount entrou num acordo com a editora musical Schirmer para imprimir trilhas musicais para 116 filmes. Tudo dinheiro perdido por causa da falta de apoio da permuta entre proprietários de salas de cinema”

Se para a distribuição dos filmes o negócio não era rentável, o mesmo acontecia para os diretores musicais. Por um lado, eles já haviam se acostumado à compilação através das

⁷² Sauer (1998) indica ainda a auto-produzida coletânea de Gregg Frelinger 1909, chamada *Motion Picture Piano Music*, da qual não conseguimos ainda uma cópia.

⁷³ In the late teens Paramount entered into an arrangement with the music publisher Schirmer to print scores for 116 films. All lost money because of lack of support from exchanges and exhibitors.

cue sheets; mas com a implementação das coletâneas *photoplay* a escolha foi ainda mais fácil. Estas podiam ser reutilizadas, e muitos começaram a fazer seus próprios minicatálogos baseados nas coletâneas, pensando numa suposta autonomia de repertório. “Supostamente isto teria sido útil para o resto de suas carreiras. Claro, ninguém podia adivinhar o desastroso advento do cinema sonoro” (SAUER, 1998, p. 58, tradução nossa)⁷⁴. Desfrutando desta tendência, os editores começaram a produzir e publicar as coletâneas, reiterando o problema do custo elevado das trilhas dedicadas: “Números musicais selecionados, se comprados para sua biblioteca, custam dinheiro. Uma partitura de música alugada serve para um filme. Sua biblioteca de música serve para sempre! Moral: Por que trabalhar para o os outros? "Possua a sua própria [música]" (texto de uma propaganda sem data específica; American Music Research Center, University of Colorado, Boulder *apud* SAUER, 1998, p. 58, tradução nossa)⁷⁵.

A base econômica era determinante na escolha do acompanhamento. Mesmo o filme de orçamento maior, e com sua própria trilha dedicada, ao terminar seu ciclo nos grandes teatros, ia para os teatros secundários onde, por questões de recursos, a música era remanejada. As formações reduzidas necessitavam de outra orquestração, ou até de música menos elaborada e mais fácil de tocar; ou necessitavam de música para um pianista somente. As coletâneas já previam essas possíveis variações, e existia um trabalho meticuloso de organização da orquestração, onde, nas partituras de acompanhamento, além das notas próprias, havia também as notas-guia das linhas principais, em caracteres menores, de modo que em qualquer redução o tema não faltasse. A imagem na página n.158 apresenta a capa de uma coletânea de 1916, a *Carl Fisher Loose Leaf Motion Picture Collection*. “Todas as partituras são acuradamente providas de guias e especialmente arranjadas para poderem ser tocadas por violino e piano, trio, quarteto, ou qualquer outra formação de instrumentos com violino e piano” (tradução nossa)⁷⁶.

74 Presumably it would be useful for the rest of their careers. Of course, no one anticipated the disastrous advent of talking pictures.

75 Selected musical numbers if purchased for your library cost money. A rented music score serves one film. Your music library serves forever! Moral: Why work for the landlord? "Own your own."

76 All parts are carefully cued and specially arranged so as to be playable for violin and piano trio, quartet, or any other combination of instruments with violin and piano.

Os distribuidores dos filmes com trilha musical dedicada eram conscientes das possíveis variações que a música sofreria, e podiam, também, distribuir, com as partituras dedicadas, *cue sheets* necessárias para uma eventual compilação.

Não podemos confundir, porém, a utilização periférica e econômica das coletâneas com a qualidade musical nelas presente. Seus compositores ou compiladores curavam ou compunham também trilhas dedicadas: atribui-se a Becce uma segunda versão do *O Gabinete do Doutor Caligari*.⁷⁷ A preparação musical deles era completa: Zamecnik foi aluno de Dvorak em Praga, Borch estudou com Massenet. Rapée se formou em piano e regência no Conservatório National de Budapest. A atenção deles em escrever música para ampla utilização indicava a sua visão lúcida sobre o que deveria ser a música de filme. O próprio Zamecnik apresenta a sua idéia do que é escrever música para filme:

Se os grandes compositores somente percebessem as oportunidades no campo do cinema, eles estariam batendo na porta para uma oportunidade de escrever essa música. (...) O filme não tem limitações como o palco. Nada é demasiadamente vasto para a tela (WHYTE, 1927, *apud* SAUER, 1998, p. 70, tradução nossa)⁷⁸.

Até aqui pudemos constatar os três principais sistemas de música ao vivo no cinema silencioso comercial, de 1915 até 1929. Vimos que a tendência predestinada à afirmação era a do sistema de composições e compilações dedicadas; vimos, também, que o sistema das *cue sheet lists* possuía a praticidade da compilação na inevitabilidade de se ter arquivos; e, por fim, vimos que as coletâneas musicais eram a solução mais econômica e talvez mais popular. Para Anderson, (1988, p. xiii), a música do cinema silencioso podia ser percebida em dois estilos de acompanhamento: *simples* ou *elaborado*. A autora não faz nenhuma distinção de classe ou juízo de valores; nem tampouco abre uma discussão estética sobre o simples e o elaborado em música. Mas essa contraposição encaixa com o que foi dito acima e, portanto, podemos utilizá-la. Veremos, agora, que existia uma clara diferença de locais onde se dava a música *simples* e a música *elaborada*.

⁷⁷ Em uma entrevista, *Becce 92* de Hans Borgelt, 1969, afirma ter corrigido uma primeira compilação musical, que não era adequada, do filme, compondo músicas próprias inclusive com traços atonais, mais adequadas. Mas a partitura original se perdeu, e alguns críticos hoje acreditam que a música original pode não ser sua.

⁷⁸ If the great composers only realized the opportunities in the motion picture field they would be knocking on the door for an opportunity to write this music. (...) The motion picture has no such limitations as the stage. Nothing is too vast for the screen.

Os grandes cinemas e seus arquivos

O espetáculo dos teatros maiores, onde o acompanhamento musical era do tipo elaborado, era chamado *DeLuxe Film Presentation*. Este espelhava-se na grandiosidade e pompa da ópera lírica, até então o maior espetáculo de entretenimento popular que se conhecia; esta era uma forma bem estruturada, e possuía um público fidelizado; talvez, por isso, despertava tanto a ambição dos produtores cinematográficos.

Nas palavras de Cecil B. De Mille, o cinema iria se tornar “*the ultimate in theatrical grandeur... and splendor*” (ANDERSON, 1988, p. xiv). Já durante as primeiras exibições de filmes, quando este era, ainda, somente uma inovação tecnológica, havia quem notasse a relação consequente entre este e a ópera lírica. Thomas Edison, na apresentação da sua invenção, o *Kinetophone*, precursor do projetor de cinema, previu que esta seria responsável pela disseminação da ópera em toda parte, antecipando de muitas décadas o conceito da televisão e até do *home theater*: “O meu propósito é dispor de uma combinação tão bem sucedida de fotografia e eletricidade que um homem possa se sentar na própria sala de estar e ver projetadas em uma cortina as silhuetas dos músicos na ópera, em cima de um palco distante, e ouvir as vozes dos cantores” (New York Times, 13/05/1893, citado em HENDRICKS 1972 apud ANDERSON, 1988, p. xiv, tradução nossa)⁷⁹. Nos grandes teatros essa ambição aparece evidente. A presença da música ao vivo, muitas vezes proveniente do repertório erudito ou clássico ligeiro, e executada por orquestras completas, talvez ajudasse a tornar a analogia ainda mais tangível entre as duas formas de espetáculo. Músicos como Erno Rapée (um dos compiladores de coletâneas que trataremos em seguida) foi regente e pianista nos cinemas Rialto, Rivoli e Capitol, entre 1917 e 1920; ele era conhecido por propor seus arranjos de música clássica para o público, buscando sempre melhorar o nível musical neste ambiente (WISCHUSEN, 2014).

A lista das *overtures* orquestrais executadas no cinema Rialto, de Nova Iorque, entre 1918 e 1921, apresenta peças como Wagner – Lohengrin, Wagner – Tanhaeuser, Rimsky-Korsakov - Capriccio Espagnol, Verdi – Aida, Tchaikowsky – Symphony No. 4, e outras deste calibre (Rialto Overtures, 1921, p. 351-52 apud ANDERSON, 1988, p. xiv-xvi).

⁷⁹ My intention is to have such a happy combination of photography and electricity that a man can sit in this own parlour and see depicted upon a curtain the forms of the players in opera upon a distance stage, and hear the voices of the singers.

Só nos Estados Unidos existiam, neste período, mais de 15000 cinemas, muitos dos quais apresentavam de dois a quatro espetáculos por dia. Em 1926, segundo uma estimativa de Johnston, o público semanal era de 47 milhões, quando o total da população era de 117 milhões em 1926 (JOHNSTON, 1926, p. 27). Para Hugo Riesenfeld (1879-1939, organista, compositor e diretor musical), em 1922 existiam cerca de 5.000 salas de cinema com orquestra completa, e cerca de 5 milhões de pessoas por ano presenciavam somente suas produções, considerando as salas Rialto e Rivoli, das quais ele era o responsável musical (ANDERSON, 1988, p. xviii). Na revista *Midnight Shows* (1928, p. 115 apud ANDERSON, 1988, p. xviii, tradução nossa), lemos que

poderia ter havido quatro shows por dia, sete dias por semana. No final da época eram provavelmente dois shows. Nos cinemas *deluxe* o mesmo longa-metragem poderia ser exibido por meses (...). Nas locais maiores, todavia, os espetáculos provavelmente mudavam mediamente duas vezes por semana. Nos cinemas menores eles mudavam todo dia⁸⁰.

Os teatros *DeLuxe* podiam ter até 6.000 lugares (como o Rivoli ou o Rialto, em Nova Iorque) e exibiam os filmes de maior impacto comercial. As orquestras nestes grandes teatros podiam ter de 20 a 80 músicos, além do organista. Sobre as possíveis formações, Wild (1922, p.293 apud ANDERSON, 1988, p. xviii, tradução nossa) lembra que

A pequena orquestra era formada por seis violinos, duas violas, dois violoncelos, um baixo, flauta, oboé, clarinete, dois trompetes, um trombone, bateria e piano. A grande orquestra tinha naipes completos de madeiras e metais, um grande número de cordas, harpa e percussão, e sem piano⁸¹.

Uma jornada típica de espetáculo no Rivoli começava ao meio dia, com duas horas e dez minutos de órgão solo. Depois de uma pausa de cinco minutos, seguiam-se mais duas horas de orquestra junto com o órgão. Mais quinze minutos de pausa e o órgão iniciava suas duas horas de solo, exibindo-se em canções populares, *novelty*, *overtures*. Uma pausa de meia-hora e tocavam-se mais três horas de orquestra e órgão. Muitas vezes, durante os momentos orquestrais, o organista podia propiciar aos orquestrais pequenas pausas. Nos

80 There might have been four shows a day, seven days a week. Toward the end of the era, there were more likely to be two shows. In deluxe houses the same feature film might run for months (...). In the bigger houses, however, the shows probably changed twice a week on average. In the smaller theaters they changed every day.

81 The small orchestras consisted of six violins, two violas, two cellos, one bass, flute, oboe, clarinet, two horns, two trumpets, one trombone, drums, and piano. The large orchestras had full woodwind and brass sections, larger numbers of string, harp and percussion, and no piano.

momentos puramente musicais, habitualmente se apresentavam obras sinfônicas como *overtures* e movimentos de sinfonias.

A preparação das músicas para o filme, nos grandes teatros, era um trabalho intensivo e meticuloso. Em um espetáculo dirigido por Riesenfeld, por exemplo, havia uma rotina de trabalho que muito se parecia com a do cinema falado. Cada cena do filme corrente era estudada detalhadamente na sala de projeção do diretor, em presença dos projetoristas, maestro, pianista e arquivista. A música era escolhida com cuidado, o metrônomo definido *ad hoc*, e havia uma grande atenção para com a sincronização. Cada cena era ensaiada e, uma vez definida, o diretor fazia as marcações definitivas nas partituras, pormenorizando as passagens, os pontos de sincronização, as durações. Riesenfeld era um detalhista e para ele a música tinha que ser subordinada ao espetáculo. “Pode haver uma meia centena de valsas que cairiam lindamente com certas cenas, mas o músico de filme tarimbado irá, depois de ouvir a peça, entender se esta é excessivamente surpreendente, ou até bonita demais” (Photoplays DeLuxe, 1920 *apud* ANDERSON, 1988, p.xxi-iv).

O órgão - a ‘orquestra unidade’

Marks (1997, p. 10-11) narra que esta fase era caracterizada por uma grande disputa comercial entre os grandes teatros, e que os proprietários dos cinemas começavam a pretender música melhor, investindo em orquestras e em órgãos espetaculares, por uma questão de competição entre as casas. Gradualmente, o órgão, chamado de *unity orchestra*, ‘orquestra-unidade’, passou a ter um papel saliente nestes espetáculos. Fábricas como Wurlitzer, Kimball, Morton, Moeller ofereciam suas melhores inovações em matéria de timbres e volume de som. A ‘orquestra unidade’ podia imitar desde sons orquestrais a efeitos sonoros de ruidagem dos mais variados, como ruídos humanos, de animais, de motores, de fantasmas e outros⁸². É útil lembrar que o uso de ruidagem e de efeitos sonoros não é uma exclusividade deste período, nem dos novos, potentes órgãos eletrônicos; na página 28 pudemos ver, com

82 Encontramos num manual de 1926 uma lista dos efeitos que o órgão de tubos podia produzir, ao que deduzimos que havia já uma busca neste sentido, quando o órgão elétrico, como o Wurlitzer, passou a ser produzido. Estes efeitos, com notação musical e de registro de voz do órgão, eram: ronco, risada, grito, beijo, trem, avião, trovões, chuva, assobio de vapor, assobio de policial, gongo, latido, miado, rugido de leão, mugido, canto do galo, grunhido de porco, cuco, gaita de foles, caixinha de música, banjo, acordeão, telégrafo, máquina de escrever (CARTER, 1926, p.1). Veja imagem na página 154.

Altman (1996), que ao que tudo indica no período de 1895 a 1910 a música era frequentemente usada como efeito sonoro, desprovida ainda da sua poética e estrutura narrativa⁸³.

A importância do organista também ia crescendo, e há relatos de pessoas que chegavam a ir ao teatro “só para ouvir e ver Hugo Riesenfeld reger uma boa *ouverture* ... a melhor música com um poltrona a 50 centavos. Isso bate o Carnegie Hall ...” (HANSFORD, 1927, p.129 *apud* ANDERSON, 1988, p.xix, tradução nossa)⁸⁴. Além de se apresentar em peças instrumentais, o organista também entoava canções populares para fazer o público cantar, possivelmente seguindo pequenos filmes ou diapositivos que apresentavam as letras sendo marcadas por uma bolinha saltitante.

Pequenos cinemas e as coletâneas

Nos espetáculos dos cinemas menores, o acompanhamento musical era geralmente executado por um pianista ou organista apenas; em alguns casos, os instrumentos podiam ser piano e violino, ou pequenos grupos de câmara. Nestes teatros, o ingresso custava menos, e podiam ser exibidas versões curtas dos filmes, ou ainda filmes de menor impacto comercial. O espetáculo era, como nos grandes teatros, composto de vários números, e seguia, também, a forma do *vaudeville*. Havia, também, momentos de entretenimento puramente musical entre a troca dos rolos do projetor, ou entre um filme e um outro. Veja em anexo na p. 159 uma coletânea, a *Piano Pleasures*, da editora Belwin, chamada folio de *intermezzos*, peças que podiam ser usadas para esta finalidade.

A falta de recursos afetava a possibilidade de se ter músicos bem treinados, instrumentos de boa qualidade e bom aparato técnico. Com certeza foi nestes cinemas que as coletâneas musicais temáticas, sobretudo as mais acessíveis tecnicamente, tiveram a sua maior difusão. A falta de recursos afetava também na qualidade do ambiente. Anderson (1988, p.

83 O *unity orchestra* aparece como uma ótima combinação de música e ruídos, trazendo ainda timbres que imitavam instrumentos reais a um preço reduzido em relação à uma inteira orquestra, o que explica seu enorme sucesso.

84 just to hear and see Hugo Riesenfeld conduct a fine overture... the very best music for 50 cents a seat. This beat Carnegie Hall.

xlv, tradução nossa⁸⁵) nota que nem toda a música de filme daquele período tinha boa sincronização, boa execução e músicas bem escolhidas; muitas vezes ela apenas cumpria sua função de cobrir o som do projetor, ou de criar um estado de anestesia, porém “não intensificava a experiência cinematográfica, que provavelmente era tanto apreciada como não, a despeito da música e até do filme.”

Situações de erros e equívocos podiam acontecer frequentemente nestes locais, criando descontentamento ou hilaridade no público. O próprio Becce narra que certa vez (por volta de 1913) presenciou uma situação deste tipo em um teatro de Berlim, onde vivia. A personagem feminina, uma mulher seduzida e abandonada na história, no clímax de seu desespero, estava prestes a saltar para a morte; o pianista, que até então comentara apropriadamente o filme, fez a infeliz escolha, para esta cena, de um tema muito popular na época, cuja letra dizia “pula, menina, pula, vai, coragem, pula!” em estilo infantil; apesar de ser somente instrumental, o público, que conhecia a letra da música, riu por 15 minutos⁸⁶.

Existem outras anedotas sobre situações similares; elas indicam, todavia, a considerável autonomia nas decisões tomadas pelos pianistas ou organistas das salas menores, com o resultado de se ter uma grande heterogeneidade de performance. Para Anderson (1988, p. xxvi, tradução nossa⁸⁷)

(...) eles podiam se tornar um caráter quase vivo e independente, comentando o drama da pantomima na tela. Na melhor das hipóteses, o acompanhamento dos filmes podia intensificar os efeitos e reforçar as estruturas internas de um bom filme. Para a película média, porém, o efeito desejado para a música era diferente.

Estes problemas musicais exacerbavam a dualidade do cinema silencioso dominante, onde o industrial, padronizado, se chocava com o artesanal, não padronizado. Além disso, a qualidade do artesanal podia variar muito, pois muitos músicos, como vimos, entraram no novo mercado de trabalho com a explosão da nova demanda não necessariamente bem

85 did not intensify the film experience, which was enjoyed probably as often as not in spite of the music and even the film.

86 Essa personagem era interpretada por Henny Porten, com quem Becce contracenara em *A vida e os trabalhos de Wagner* em 1913, produzido por Oskar Messter. Naquela ocasião nasceu a amizade entre o compositor e o produtor; este era também inventor, e buscava soluções técnicas para a sincronização de som e imagem, mas como sabemos foi o Becce a ‘inventar’ algo.

87 they could become an almost living, independent character commenting on the pantomimed drama on the screen. At their best, film accompaniments could intensify the effects and reinforce the inherent structures of a good film. For the average film, however, the desired effect for music was different.

preparados. Mas este músico pouco preparado não deixa de ter uma contribuição para a definição da música de filme; mesmo com “competência técnica duvidosa”, para Simeon (1992, p. 28-9, tradução nossa⁸⁸) a sua participação é determinante, apesar da heterogeneidade musical, por três motivos:

...a contribuição da massa quase anônima de músicos de cinema talvez de competência técnica duvidosa pertencem à uma história da música de filme; igualmente, temos que notar que níveis diferentes de música conviveram nas primeiras três décadas do século, importantes respectivamente pelo valor artístico em si (naturalmente em relação a união da música com imagens), pela sua contribuição para a elaboração de um idioma cinematográfico-musical específico, ou pelo simples ‘costume’ cinematográfico-musical e a percepção média desta nova forma de espetáculo

O autor cita ainda Ernst Bloch (1913, tradução nossa⁸⁹), que nos dá uma imagem particular deste *músico despreparado* quando comenta que “a forma como os bons maestros de província, depois da labuta cotidiana, podem devanear ao piano, foi elevada no cinema a forma artística.” Sem entrar na discussão sobre a provável ironia do filósofo, vamos tomar essa imagem como significativa deste período. Mas para imaginar um quadro em que o *bom maestro de província* chegou a ajudar na elaboração do idioma nascente, temos que lembrar das publicações críticas como *American Organist*, e do grande diálogo que se criou em busca do aprimoramento desta música; além disso temos que lembrar que nos referimos a um mundo da arte feito de influências recíprocas com grandes trocas de informações.

88 ...i contributi della massa quasi anonima di musicanti cinematografici magari dalla dubbia competenza tecnica appartengono ad una storia della musica per film; parimenti, va rilevato che livelli diversi di musica sono convissuti nei primi tre decenni del secolo, importanti rispettivamente per il loro valore artistico in sé (beninteso, sempre in riferimento all'unione con le immagini), o per il loro contributo all'elaborazione di un idioma cinematografico-musicale specifico, o per il semplice "costume" cinematografico-musicale e la ricezione media di questa nuova forma di spettacolo.

89 la maniera con cui i bravi maestri di paese, dopo le fatiche giornaliere, possono fantasticare sul loro pianoforte, è stata nel cinema elevata a forma d'arte.

Podemos também ver aqui um processo semelhante ao *centro e periferia* de Ginzburg (1989). Vamos chamar de *centro* o circuito dos grandes cinemas, e *periferia* o circuito dos pequenos cinemas; essa dicotomia podia, na época do cinema silencioso, verificar-se mesmo dentro da mesma cidade, portanto além das definições geográficas. No centro é a concorrência a levar artistas à uma contínua tentativa de aprimoramento e inovação, enquanto na periferia a falta de concorrência – e de mercado – causa, ao contrário, a ausência de estímulos e, portanto, a repetição estilística, ou seja, maneirismo e decadentismo artístico. Talvez a estas formas de arte se referia Bloch? Mas se de maneirismo falamos, como pôde essa forma influenciar a arte ditada pelo centro?

Para Ginzburg (*Op. cit*, p.7) os ideais estéticos não são distribuídos de maneira unívoca mas em uma relação de conflito, “detectável mesmo nas situações em que a periferia parece limitar-se a seguir humildemente as indicações do centro.” Nesta situação de conflito é, portanto, plausível uma certa resistência do *bom maestro de província* à evolução central. Este, através do seu mundo da arte distribuía seu conhecimento – em forma de soluções práticas para problemas concretos – estabelecendo convenções, que por sua vez podiam entrar nas edições musicais especializadas, que viam nos grandes números da periferia um bom mercado, sem desdenhar, claro, o centro. Isso poderia explicar a convivência de material musical simples e elaborado.

De qualquer maneira, para *centro e periferia*, para o *grandes cinemas e pequenos cinemas*, para o *acompanhamento simples e elaborado*, para o *bom maestro de província* e para o *virtuose do cinema central*, com o advento do cinema falado este extenso mercado editorial, ligado à grande movimentação de músicos profissionais ou não, construído em cerca de trinta anos, se dissolveu em apenas dois anos, entre 1927 e 1929.

Por um período limitado de tempo, segundo Sauer (1998, p. 72) os eventos musicais mais ativos foram as orquestras de cinema, entretendo mais de vinte e oito audiências por semana, e isso dá a dimensão de quanto o cinema silencioso foi importante para a música ao vivo, e do grande revés que foi o seu desmantelamento. De um total estimado em 22 mil músicos empregados nos teatros estadunidenses no auge do período, somente 4 mil restaram em 1932 (BROWNLOW e GILL, 1980, *apud* SAUER, 1988, p. 73).

Além dos músicos, os arquivos ficaram, também, obsoletos; passaram a ser desmantelados rapidamente, e a música, jogada fora. Muito do que sobreviveu foi graças a colecionadores, ou músicos, que salvaram suas coleções pessoais (SAUER, 1988, p.73). Graças ao material que restou e que conseguimos estudar, vamos prosseguir no nosso trabalho, reforçando as premissas construídas até aqui, ou seja: o sistema de acompanhamento musical de filme mais popular do cinema silencioso foi o das coletâneas musicais temáticas; este sistema possui um corpo de repertório musical, feito de partituras, e portanto passível de ser estudado com os sistemas musicais e possui também um repertório associativo anterior ao cinema, recolhido da música popular, música clássica e clássica ligeira.

3 Estudo de caso: a narrativa de viagem e o *exoticismo* nas coletâneas musicais temáticas do cinema silencioso.

3.1 Análise dos elementos textuais

Coletar todo o material aqui presente foi um trabalho de pesquisa documental mais difícil do que previsto. Seguindo a documentação apresentada por Anderson (1988), Marks (1997) e Altman (1996), Sauer (1998), e os já citadas contribuições pessoais do Sr. Luigino Rancan e Dra. Kendra Leonard, pudemos localizar um grande número de coletâneas e manuais, num total de 70 documentos. Na tabela abaixo indicaremos a primeira triagem feita nestes documentos a partir dos títulos, selecionando somente os casos de narrativas de viagem e de *exoticismo* no cinema silencioso. São 27 volumes, num total de 259 unidades de análise, entre peças e fragmentos musicais (114 fragmentos somente no *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*).

	ano	título	n.
1	1901	Arthur Farwell American Indian Melodies	10
2	1913	Sam Fox Moving Picture Music vol. 1	5
3		Sam Fox Moving Picture Music vol. 2	11
4		SMITH, George (ed). Fischer Professional Pianist's Collection	8
5	1914	Sam Fox Moving Picture Music vol. 3	2
6	1915	Eclipse Motion Picture Music Folio	3
7		A.B.C. Dramatic Set No. 7	7
8		Schirmer's Photoplay Series Vol. 1-6	4
9	1916	A.B.C. Dramatic Set No. 17	2
10		Berg Incidental Series - 1-70.	6
11		A.B.C. Dramatic Set No. 18	1
12	1919	Picture Music vol. 1.	1
13	1920	Musical Accompaniment of Moving Pictures	18
14	1921	Jacobs' Piano Folio of Concert Miscellany, Vol. 2	2
15		Jacobs' Piano Folio of Oriental, Spanish, and Indian Music, No. 1.	7
16		Jacobs' Piano Folio of Oriental, Spanish, and Indian Music, No. 2	7
17		Jacobs' Piano Folio of Oriental, Spanish, and Indian Music, No. 4.	6
18	1922	Jacobs' Piano Folio of Concert Miscellany, Vol. 3	4
19		Jacobs' Piano Folio of Concert Miscellany, Vol. 6	3
20	1923	Sam Fox Moving Picture Music vol. 4	6
21	1924	Motion Picture Moods	13
22		Sam Fox Loose Leaf Col. Select Song Themes for Orchestra, Vol. 1	2
23	1925	Belwin PianOrgan - American Indian Mexican	6
24		Belwin PianOrgan - Oriental Music	4
25		Hawkes Photo - Play Piano Album n.	6
26		Jacobs' Piano Folio of Concert Miscellany, Vol. 5	1
27	1927	Allgemeines Handbuch der Film-Musik	114
		total	259

Tabela 4: Lista das coletâneas musicais temáticas analisados

Esta triagem determinou o início da nossa análise, pois, como vimos em Meyer (1961), a presença de um texto assim como fórmulas convencionais ajudam a designar os estados emocionais que a *mood music* procura causar. Vejam-se alguns dos títulos encontrados: *dança exótica calma, oriental, dança árabe, habanera*, são sinais que já predisõem o ouvinte para um *mood* específico, que será em seguida confirmado e reforçado com suas respectivas fórmulas musicais compartilhadas. Começamos a inserir os dados numa planilha de cálculo, que se tornou a base operacional desta pesquisa, englobando tanto os elementos textuais quanto os musicais. Estas são as categorias textuais que começamos a catalogar:

1. Documento: o nome da coletânea, manual ou cue sheet que contem a peça
2. Ano
3. Coletânea original, especificar se existente
4. Ano do original, se presente
5. Editor/compilador
6. Número da peça como consta na sua coletânea, quando presente
7. Autor
8. Título
9. Sub-título
10. O *mood* original, que chamaremos “nível alto”
11. O *mood* especificado por nós, que chamaremos “nível baixo”
12. O *mood* grupo: uma agrupamento de vários *moods* feito por nós para otimizar na categorização.

Tabela 5: Categorias textuais

Iniciamos com a categoria 10, *mood* original, ou seja, uma categoria designada pelos compiladores e editores. Esta categoria é definida mormente por grandes áreas temáticas geográficas ou culturais evocativas; encontramos, ainda, uma categorização mais detalhada, a partir dos títulos e subtítulos das peças, nas colunas 8 e 9. Outros dados sensíveis foram extraídos de informações textuais complementares, quais sejam: nomes de compositores, ano de publicação.

Observando os 27 documentos selecionados, notamos que categorização das grandes áreas temáticas, assim como a dos termos usados nos títulos, não eram, obviamente, homologadas, tratando-se de livros diferentes de editores e autores diferentes em períodos

diferentes: o que foi chamado de *oriental* em uma coletânea, apareceu como *árabe* em outra. E, ainda, entre as categorias e os títulos por vezes notamos incongruências: *bolero* como categoria, *dança italiana* como título. Os tipos de sistema de catalogação encontrados são de quatro tipos distintos:

1. O título da coletânea define as áreas temáticas (categorização no nível alto - mais genérico): como em *PianOrgan - American Indian Mexican*.
2. As categorias do documento (nível alto) definem as áreas temáticas, em dois casos:
 - i. áreas temáticas amplas: no *Allgemeines Handbuch* temos *dança exótica calma*, ou *dança exótica agitada*.
 - ii. áreas temáticas específicas: *chinese-japanese, oriental, indian*.
3. Não existem categorias definidas. Neste caso:
 - i. extraímos do título, ou subtítulo, termos que indicassem uma localização geográfica ou cultural: *Turkish Patrol - tema turco*.
 - ii. generalizamos a partir de dedução: como em *Coochi Coochi (Danse du Ventre) - tema médio-oriental* (nossa definição)
4. Confronto de 2 e 3: na presença de uma categoria nível alto e de uma categoria nível baixo, incongruentes entre si, optamos, por dever documental, pela categoria do compilador: na coletânea *Oriental, Spanish, and Indian Music* encontramos a peça *Among the Arabs*. Embora exista uma categoria de nível baixo *árabe*, escolhemos a categoria *oriental*.

Segue abaixo uma tabela que exemplifica estas conversões:

<i>categoria - nível alto</i>	<i>título - nível baixo</i>	<i>conversão categoria</i>	<i>motivação</i>
(título coletânea) American Indian Mexican	Indian Intermezzo - for Neutral Scenes	Índio norte-americano	especificado pelo título - nível alto. A conversão considera termos presentes no título.
	Mexicana - Characteristic	Mexicana	
(título coletânea) Oriental, Spanish, and Indian Music	Among the Arabs	Oriental (e não Árabe)	
	Castilian Beauty - Spanish Serenade	Espanhola	
Dança exótica animada	Tschaikowski - Nußknackersuite Iie	Dança exótica animada	categoria ampla especificada na coletânea
Chinese-Japanese	Chinese-Japanese	Chinês - Japonês	categoria nível alto especificada, mesmo se incongruente
	In a chinese tea room	Chinês - Japonês (e não Chinês)	
-	Coochi Coochi (Danse du Ventre)	Médio-oriental (nossa generalização)	categoria deduzida dal título, a partir de termos de localização geográfica ou generalização.
-	Turkish Patrol	Turco	
-	A Street in Algiers	Argelino	
-	In Pekin	Chinês	

Tabela 6: Conversão das categorias temáticas

A partir desta tentativa de homologação, preparamos uma outra tabela, que apresenta uma primeira, provisória, nossa categorização. Veja abaixo o nome das categorias e o número de peças de cada uma:

Índio norte-americano	44	Dança exótica animada	34
Dança exótica calma	29	Bolero	23
Oriental	23	Chinês - Japonês	18
Exótico	18	Espanhol	12
Dança exótica característica	10	Chinês	9
Habanera	7	Árabe	4
Argelino	3	Egípcio	3
Italiano	3	Japonês	3
Africano	2	Argentino	2
Mexicano	2	Turco	2
Brasileiro	1	Caribenho	1
Húngaro/Estrangeiro	1	Índú	1
Javanês	1	Pérsia	1
Russo	1	Tahitiano	1

Tabela 7: Primeira categorização geral

Foram geradas 28 categorias. Na maior parte são categorias baseadas em áreas geográficas ou culturais. Porém, notamos algumas prováveis aberrações que poderiam sucessivamente dificultar na análise e na organização dos casos; ou sejam:

1. Há 8 categorias formadas por um tema somente, o que podia ser estatisticamente pouco significativo.
2. Há 3 categorias – *dança exótica calma*, *dança exótica animada* e *dança exótica característica* – excessivamente genéricas, que não definem áreas geográficas ou culturais, porém englobam 89 peças, um número significativo em uma amostra de 259 unidades.
3. Há 2 categorias – *bolero* e *habanera* – que definem mais propriamente estilos musicais que áreas geográficas ou culturais, e constam de 30 peças – também este um número significativo.

Pensamos em solucionar o problema n. 1 (8 categorias com um tema somente) com uma generalização, englobando vários temas sob áreas temáticas mais amplas. Mas essa ideia, embora pudesse ajudar no agrupamento e na escritura, corria o risco de invalidar eventuais temas baseados corretamente em estilos locais específicos. A premissa que se faz geralmente ao se considerar as áreas temáticas *exóticas* é a de que estes não são atrelados com a genuinidade. Sauer (1988, p. 66, tradução nossa⁹⁰) comenta essa área temática como um subgênero fascinante, que inclui “peças pseudo-orientais amplamente imaginadas, e melodias étnicas (inclusive músicas genuínas dos nativos norte-americanos), adaptadas para a orquestra de cinema”. Mas, para esta pesquisa, esta premissa pode – e deve – ser colocada em discussão, e, talvez, as análises musicais nos levem a confutá-la. Portanto, decidimos manter as categorias de um tema somente.

Em relação aos problemas n. 2 (3 categorias englobam muitas peças) e n. 3 (bolero e habanera são estilos), resolvemos utilizar os subtítulos e outros elementos textuais para melhor definir as categorias, extraíndo, das áreas mais abrangentes, o maior número de temas possível para posicioná-los em áreas mais específicas. Deste modo, conseguimos aproximar os extremos, podendo trabalhar com 89 peças excessivamente genéricas e 30 excessivamente específicas.

Como exemplo desta extração, citamos o tema *Bolero*, que com o subtítulo *Dança Italiana*, foi recatalogado por nós como *Italiano*⁹¹; ou ainda o tema *Dança exótica calma*, com sub-título *Arab dance*, que foi recatalogado como *Árabe*.

90 wildly imaginative pseudo-oriental pieces and ethnic melodies (including "actual" Native American tunes) adapted for the theater orchestra

91 Denominação dada pelo próprio Becce, italiano.

Segue a tabela com a categorização definitiva, com o número de temas por categoria e uma indicação de grandes grupos temáticos, para melhor agrupar as peças (mas sem valor de catalogação e análise):

Grandes grupos temáticos	Temas	n.
África	Africano	2
Europa	Italiano	5
	Russo	2
	Eslavo	1
	Húngaro	1
Exótico gen.	Exótico	48
Hispânico e Latino-Americano	Espanhol	31
	Hispânico	7
	Argentino	5
	Latino-americano	4
	Mexicano	2
	Brasileiro	1
Oriente	Chinês	14
	Japonês	10
	Chinês - Japonês	3
	Indú	3
	Javanês	1
	Tahitiano	1
Oriente (genérico)	Oriental	20
Oriente Médio	Árabe	11
	Egípcio	9
	Médio-oriental	9
	Pérsia	5
	Argelino	4
	Oriente Médio	4
	Turco	3
	Hebraico	1
	Marroquino	1
West Indian	Índio norte-americano	51
total temas		259

Tabela 8: Categorização definitiva

Para melhor apresentar os documentos, vamos aplicar, sem fins estatísticos, uma outra sub-divisão:

1. Coletâneas feitas exclusivamente de composições originais. Temos, neste grupo, somente a obra de J. S. Zamecnik, *Sam Fox Moving Picture Music*, nos seus 4 volumes;

2. Coletâneas mistas, feitas de peças originais, peças compiladas e peças arranjadas. Este é o grupo mais abrangente, onde colocamos por exemplo a coletânea *Motion Picture Moods for Pianists and Organists* de Erno Rapée;

3. *Cue sheets* e coletâneas de *cue sheets*, onde se coloca o volumoso *Allgemeines Handbuch der Film-Musik* de Erdmann e Becce, com seus 114 fragmentos;

4. Peças eventualmente sugeridas por manuais técnicos. Colocamos, aqui, uma lista de peças *exóticas* propostas em Lang e West, *Musical Accompaniment of Moving Pictures*.

As coletâneas de composições originais: o caso J. S. Zamecnik

Segundo Simeon (1992, p.31, tradução nossa)⁹², a música de filme pode ser dividida em 3 tipos: “1. músicas originais para um filme específico, *Durchkomponiert*; 2. músicas originais para filme mas de repertório, *Kinotheke*, *Biblioteca Cinema della Ricordi*, etc; 3. músicas não criadas para o cinema, mas neste utilizadas.” Veremos como os casos 2 e 3 muitas vezes se sobrepõem nas coletâneas temáticas; nestas, os temas *não criados para o cinema* são arranjados, reduzidos, editados e preparados para entrar na forma da música do *photoplayer*; o inverso também é verdadeiro: muitas peças originais se parecem bastante com a escritura musical erudita. Nos dois casos, a comandar a forma musical é a sincronização.

92 1. musiche originali per un singolo film, *Durchkomponiert*, 2. musiche originali per il cinema ma di repertorio, *Kinotheke*, *Biblioteca Cinema della Ricordi* ecc., 3. musiche non nate per il cinema ma in esso usate.

O próprio Zamecnik, compositor de peças originais, além de adaptador e arranjador de peças *não criadas para o cinema*, comenta a questão formal:

As peças das coletâneas são curtas para os padrões sinfônicos, com duração de dois a cinco minutos, geralmente com um *da capo* opcional, se necessário, para alongar a peça, e, geralmente, possui vários pontos onde esta pode ser terminada, para cenas mais curtas. Este procedimento oferece ao compositor tempo suficiente para expor um ou dois temas, e frequentemente lhe dá a oportunidade de desenvolver cada um deles. Tipicamente, partes inteiras cabem numa só página (SAUER, 1998, p. 70, tradução nossa)⁹³.

Lembramos, aqui, os problemas que cada compositor de coletâneas musicais temáticas tinha que levar em consideração, a saber: o nível médio do público, o nível médio do ilustrador musical, o nível econômico do teatro (acesso a algumas partituras e a outras, não) e as difíceis condições de trabalho devido ao escuro da sala etc (conforme p. 51). De fato, Zamecnik nota como um tema geralmente cabia por inteiro numa página, e isso facilitava muito as viradas de página e a leitura; o compositor, como veremos, foi um mestre na escritura acessível, e sua capacidade de obter fortes efeitos musicais com uma escritura sintética é notável.

Com compositores, compiladores e arranjadores como John Stephan Zamecnik, um dos pioneiros desta técnica, a música passava por uma padronização formal. De formação erudita, tendo estudado com Dvorak em Praga, ele soube unir elementos da linguagem clássica, respeitando a tendência do cinema comercial de se igualar à ópera, à linguagem popular, levando em consideração, como vimos em Lang e West (1920), o gosto do público e a força evocativa que podem ter temas do momento.

Para Gordon Whyte (1927, *apud* SAUER, 1988, tradução nossa)⁹⁴, Zamecnik fez um bom trabalho com as coletâneas, e “Mr. Zamecnik fez isso com tanto sucesso, que nenhuma biblioteca de cinema pode ser considerada completa sem uma boa seleção das suas composições.”

93 Photoplay music pieces are short by symphonic standards, lasting from two to five minutes, usually with an optional *da capo* if one needed to make the piece longer, and often with several places where the piece could be ended earlier for shorter scenes. This procedure gives the composer enough time to expose one or two themes and often the opportunity to develop each. Typically whole parts fit on single pages.

94 Mr. Zamecnik has done this so successfully that no motion picture theater library is considered complete without a very generous selection of his compositions.

Para uma colocação histórica mais completa, falta a coletânea *Motion Picture Piano Music*, autopublicada por Gregg Frelinger, de 1909. Mas o material do Zamecnik é correntemente aceito como pioneiro e representativo do período; portando, aceitamos esta amostra como significativa. Eis a lista dos temas escolhidos nos quatro volumes do *Sam Fox Moving Picture Music*:

<p>1. ZAMECNIK, J. S. Sam Fox Moving Picture Music vol.1. Sam Fox Publisher, Cleveland & New York, 1913. 5 peças:</p> <ul style="list-style-type: none"> i. Indian Music ii. Oriental Veil Dance iii. Chinese Music iv. Oriental Music v. Mexican or Spanish Music
<p>2. ZAMECNIK, J. S. Sam Fox Moving Picture Music vol.2. Sam Fox Publisher, Cleveland & New York, 1913. 11 peças:</p> <ul style="list-style-type: none"> i. Indian Love Song ii. Indian War Dance iii. Indian Music iv. Japanese Love Song v. Oriental Dance or Scene vi. Oriental Music vii. Spanisch or Mexican Scene FIVE DANCES viii. i Russian Folk Dance ix. ii Italian Tarantella x. iv Spanish Fandango xi. v Zulu or African Dance
<p>3. ZAMECNIK, J. S. Sam Fox Moving Picture Music vol.3. Sam Fox Publisher, Cleveland & New York, 1914. 3 peças:</p> <ul style="list-style-type: none"> i. Indian Attack ii. Cuban or Mexican (Maxixe Brazilian)
<p>4. ZAMECNIK, J. S. Sam Fox Moving Picture Music vol.4. Sam Fox Publisher, Cleveland & New York, 1923. 5 peças:</p> <ul style="list-style-type: none"> i. Arab Sheik p.3 ii. Oriental Scene p.4 iii. Indian's Grief p.6 iv. Chinatown Den p.8 v. Tropic Isle p.12

Tabela 9: Coletâneas de composições originais

Em anexo, duas partituras das coletâneas de Zamecnik: *Chinese Music*, do volume 1 (p. 160) e *Arab Sheik*, do volume 4 (p.161).

Coletâneas mistas

A partir de temas já existentes, os compiladores e arranjadores das coletâneas não originais ou mistas buscavam chegar no mesmo ponto, ou seja: peças musicais modulares, de forma simples, de execução acessível e adequadas para todas as situações filmicas. Compositores como Arthur Farwell, Arthur Lange, Erno Rapée, Ernst Luz, John Ansell e Walter Jacob curavam, para suas respectivas editoras, as coletâneas temáticas. Rapée é responsável pela coletânea *Motion Picture Moods for Pianists and Organists*, frequentemente citada nos estudos do período. Como veremos, ele, como outros compiladores mais recentes, inclusive o Becce, reutilizava muitas peças das coletâneas anteriores.⁹⁵ Apesar de não apresentar inovações, esta obra foi notável pela sua extensão: 673 páginas, 368 peças em 53 *moods* organizados de forma clara e sistemática. Supõe Sauer (1988, p. 57) que esta coletânea surgiu da sua própria coleção do autor.

Os *moods* são os tradicionais *chase, dances, battle, grotesque, gruesome, festival, fire-fighting, misterioso, western*. As peças escolhidas são mais elaboradas que as do Zamecnik e por vezes tomam três ou quatro páginas. Como vimos acima, o Rapée foi um músico ativo nos grandes cinemas de Nova Iorque e era notório seu empenho para elevar o nível musical de onde atuava (WISCHUSEN, 2014). Em um certo sentido, a sua música, *elaborada*, seguiu em direção oposta à do Zamecnik, que buscava escrever música mais *simples*, que incluía elementos populares e mantinha uma escritura acessível.

As peças temáticas exóticas se encontram sob as vozes *nacional* e *oriental*. Em *nacional*, temos as subcategorias *japones-chinês*, onde vemos sejam os respectivos hinos nacionais como peças de Otto Langey de sabor japonês-chinês.⁹⁶

Incluimos neste elenco uma coletânea de 1901, não escrita para música de filme, mas frequentemente utilizada. Trata-se de uma coleção de dez temas recolhidos por Alice C. Fletcher, uma estudiosa de folclore índio norte-americano, e harmonizados por Farwell. Seguem outros que cobrem o período de 1913 a 1925.

95 O que também se revelou uma dificuldade, pois nem sempre a localização das peças repetidas foi imediata.

96 A título de curiosidade: na categoria nacional, como Hino Nacional do 'Brazil', Rapée usa o Hino da Proclamação da República (p. 318).

Note-se a presença de Ernst Luz entre os compiladores desta lista. Já vimos o seu nome na *cue sheet* de *Across to Singapore*, na p.57 ; de fato um trabalho não excluía o outro, e como ele outros músicos trabalhavam seja com partituras completas como com *cue sheets*.

<p>5. FARWELL, Arthur. American Indian Melodies (Op.11) primeira edição: Wan Wan Press, Newton Center, 1901. 10 peças:</p> <ul style="list-style-type: none"> i. Approach of the Thunder God, p. 11 ii. The Old Man's Love Song, p. 13 iii. Song of the Deathless Voice, p. 14 iv. Ichibuzzhi, p. 17 v. The Mother's Vow, p. 19 vi. Inketunga's Thunder Song, p. 21 vii. Song of the Ghost Dance, p. 23 viii. Song to the Spirit, p. 25 ix. Song of the Leader, p. 26 x. Choral, p. 29
<p>6. SMITH, George (ed). Fischer Professional Pianist's Collection. Carl Fischer, New York, 1913. 8 peças.</p> <ul style="list-style-type: none"> i. The Palms (J. Faure), p. 52 ii. Indian Dance (american) (G. Klesewetter), p. 69 iii. Indian War Dance (Geo Smith), p. 70 iv. Dance of the Medicine Man (Geo Smith), p. 72 v. Coochi Coochi (Danse du Ventre) (Tom. Clark), p. 73 vi. Turkish Patrol (Th. Michaelis), p. 74 vii. Japanese Air (unknown), p. 75 viii. Chinese Wedding Procession (L. Hosmer), p. 76
<p>7. LANGE, Arthur. Eclipse Motion Picture Music Folio. Eclipse Publishing, Philadelphia, 1915. 7 peças.</p> <ul style="list-style-type: none"> i. Indian Selections: War Dance n. 15 p. 12 ii. Indian Selections: Indian Love Song n. 16 p. 12 iii. Indian Selections: An Indian Camp, n. 17, p. 13 iv. 'O Sole Mio (di Capua) for love scene or italian scene n. 28, p. 23 v. La Sorella - Spanish March, n. 24 p. 29 for spanish dance or spanish scene. <i>La Sorella</i> é italiano e não espanhol, e significa A Irmã. vi. Carmeña (H. L. Wilson) n. 31 p. 25 for ball room scene, spanish dance or spanish scene. vii. Chinese or Japanese - selection, n. 36 p. 27
<p>8. Schirmer's Photoplay Series Vol. 1-6. G. Schirmer, New York, 1915. 4 peças.</p> <ul style="list-style-type: none"> i. Indian Agitato (Otto Langey) p. 26 (também em Rapée) ii. Indian War-Dance (Irénée Berge) p. 31 (também em Rapée) iii. Indian War-Dance (Gaston Borch) p. 34 (também em Rapée) iv. Chinese-Japanese (Otto Langey), p. 36 (também em Rapée)
<p>9. LUZ, Ernst. A.B.C. Dramatic Set No. 7. Photoplay Music Co., New York City, 1915. 3 peças.</p> <ul style="list-style-type: none"> i. Indian Mystical (Luz) A1 ii. Indian or Battle Hurry B2 iii. Indian Plaintive C3

<p>10. BERG - Incidental Series - 1-70. Belwin, Inc., New York, 1916. 6 peças.</p> <ul style="list-style-type: none"> i. Indian intermezzo (Herbert) 17 ii. Indian Love Song (Herbert) 18A - characteristic (em Becce 2941) iii. Indian Lament (Herbert) 18B (em Becce 2942) iv. Indian War Dance - for fight scenes (Herbert) 19 v. Mexicana - characteristic (Herbert) 20 (em Becce como tango) vi. Love Song Orientale - characteristic (Kiefert) 59 (em Becce 2940)
<p>11. LUZ, Ernst. A.B.C. Dramatic Set No. 17. Photoplay Music Co., New York City, 1916. 2 peças.</p> <ul style="list-style-type: none"> i. Oriental Descriptive (Luz) - Semi Heavy - A1 ii. Oriental Dance (unknown) E5
<p>12. LUZ, Ernst. A.B.C. Dramatic Set No. 18. Photoplay Music Co., New York City, 1916. 1 peça.</p> <ul style="list-style-type: none"> i. No.18: Hungarian or mythical foreign
<p>13. BAKER - Picture Music vol. 1. The H. W. Gray Co., New York, 1919. 1 peça.</p> <ul style="list-style-type: none"> i. Danse Arabe (P. I. Tchaikowsky, Op. 71a).
<p>14. JACOB, Walter. Jacobs' Piano Folio of Concert Miscellany, Vol. 2. Walter Jacobs, Inc., Boston, 1921. 2 peças.</p> <ul style="list-style-type: none"> i. Zulaikha - Egyptian Dance (R. S. Stoughton) p. 8 ii. In a Tea Garden - A Javanese Idyl (Frank H. Grey) p. 11
<p>15. JACOB, Walter. Jacobs' Piano Folio of Oriental, Spanish, and Indian Music, No. 1. Walter Jacobs, Inc., Boston, 1921. 7 peças.</p> <ul style="list-style-type: none"> i. Peek In - Chinese One-Step (George L. Cobb), p. 1 ii. In the Bazaar - Morceau Orientale (Norman Leigh), p.4 iii. Castilian Beauty - Spanish Serenade (Gerald Frazee), p. 8 iv. Hip Big Injun - Two Step Intermezzo (Henry S. Sawyer), p.12 v. Sing Ling Ting - Ta Tao - Chinese One-Step (George L. Cobb), p. 16 vi. Indian Sagwa - Characteritic March (Thos S. Allen), p.20 vii. The Whirling Dervish - Dance Characteristique (J. W. Lerman), p.22
<p>16. JACOB, Walter. Jacobs' Piano Folio of Oriental, Spanish, and Indian Music, No. 2. Walter Jacobs, Inc., Boston, 1921. 7 peças.</p> <ul style="list-style-type: none"> i. In the Sheik's Tent - Oriental Dance (Frank E. Hersom), p. 1 ii. Braziliana - Morceau Characteristique (Frank E. Hersom), p. 4 iii. Cheops - Egyptian Intermezzo - Two-Step (George L. Cobb), p.8 iv. La Sevillana - Entr'acte (Norman Leigh), p.12 v. Numa - An Algerian Intermezzo (Thos S. Allen), p. 16 vi. Pasha's Pipe - Turkish Dream (George Hahn), p. 19 vii. In the Jungle - Intermezzo (J. W. Lerman), p. 22
<p>17. JACOB, Walter. Jacobs' Piano Folio of Oriental, Spanish, and Indian Music, No. 4. Walter Jacobs, Inc., Boston, 1921. 6 peças.</p> <ul style="list-style-type: none"> i. Ah Sin - Eccentric Two-Step Novelty (Walter Rolfe), p. 1 ii. Io te Amo - I Love You - Tango Argentino (Walter Rolfe), p. 6 iii. East'o Suez - Marche Orientale (R. E. Hildreth), p. 10 iv. Anita - Spanish Serenade (Thos S. Allen), p. 13 v. The Modern Indian - Characteristic Novelty (Frank E. Hersom), p. 17 vi. In Bagdad - Morceau Oriental (Norman Leigh), p. 21

<p>18. JACOB, Walter. Jacobs' Piano Folio of Concert Miscellany, Vol. 3. Walter Jacobs, Inc., Boston, 1922. 4 peças.</p> <ul style="list-style-type: none"> i. Laila - Arabian Dance (R. S. Stoughton), p. 1 ii. Roman Revels - Tarantella (Gerald Frazee), p. 8 iii. Nakhla - Algerian Dance (R. S. Stoughton), p. 19 iv. Iberian Serenade (Norman Leigh), p. 22
<p>19. JACOB, Walter. Jacobs' Piano Folio of Concert Miscellany, Vol. 6. Walter Jacobs, Inc., Boston, 1922. 3 peças.</p> <ul style="list-style-type: none"> i. Shahrazad - Persian Dance (R. S. Stoughton), p. 1 ii. Li Tsin, The Pearl of China's Daughters - Pagoda Dance (R. S. Stoughton), p. 12 iii. Luanita - A Tahitian Dance (R. S. Stoughton), p. 20
<p>20. RAPEE, Erno. Motion Picture Moods for Pianists and Organists, a Rapid Reference Collection of Selected Pieces. Ayer Co Pub, Stradford, 1970 (Facsimile of 1924 ed edition). 12 peças.</p> <p>China and Japan</p> <ul style="list-style-type: none"> i. Chinese-Japanese (Otto Langey) p.331 ii. In a chinese tea room (Otto Langey) p.333 iii. Fuji-Ko (Japanese Intermezzo) (Harry Rowe Shelley) p.340 <p>Indian (West)</p> <ul style="list-style-type: none"> iv. Indian Agitato (Otto Langey) p.367 v. Indian War-Dance (Irénée Berge) p.369 vi. Indian War-Dance (Gaston Borch) p.371 vii. Sun Dance (Lily Strickland) p.373 <p>Oriental</p> <ul style="list-style-type: none"> viii. Among the Arabs (Otto Langey, Op. 158, No.1) p.496 ix. Morris Dance (T. Tertius Noble) p.501 x. Vers L'Oasis (In sight of the Oasis) Maurice Baron p.506 xi. Arab Dance (Edvard Grieg) p.510 xii. L'Arlésienne Suite, 1st movement (Georges Bizet) p.519
<p>21. Sam Fox Loose Leaf Collection of Select Song Themes for Orchestra, Vol. 1. Sam Fox Co, Cleveland, 1924. 2 peças.</p> <ul style="list-style-type: none"> i. Rosita (Paul Dupon - arr. J. S. Zamecnik), n. 5 ii. A Japanese Sunset (Jessie L. Deppen - arr. J. S. Zamecnik), n. 8
<p>22. ANSELL - Hawkes Photo - Play Piano Album n. 7. Hawkes and Son, Londres, 1925. 6 peças.</p> <ul style="list-style-type: none"> i. A Street in Algiers (John Ansell), n. 37 p. 1 ii. In Pekin (John Ansell), n. 38 p. 4 iii. Arab Dance (John Ansell), n. 39 p. 6 iv. In a Japanese Garden (John Ansell), n. 40 p. 7 v. The Indian Juggler (John Ansell), n. 41 p. 10 vi. Egyptian Dance (John Ansell), n. 42 p. 12

<p>23. BELWIN - PianOrgan - American Indian Mexican. Belwin, Inc., New York, 1925. 6 peças.</p> <ul style="list-style-type: none"> i. Indian Misterioso (Sol P. Levy), n.13 p. 1 (Bergs Series) ii. Indian War Dance - for Fight Scenes (Chas K. Herbert), n. 19 p. 4 (Berg's Inc. Series) iii. Indian Love Song - Characteristic (Chas K. Herbert), n. 18a p. 6 (Berg's Inc. Series) iv. Indian Lament - Characteristic (Chas K. Herbert), n. 18b p. 7 (Berg's Inc. Series) v. Indian Intermezzo - for Neutral Scenes (Chas K. Herbert), n. 17, p.8 (Berg's Inc. Series) vi. Mexicana - Characteristic (Chas K. Herbert), n. 20, p. 10 (Berg's Inc. Series)
<p>24. BELWIN - PianOrgan - Oriental Music. Belwin, Inc., New York, 1925. 4 peças.</p> <ul style="list-style-type: none"> i. March Bizarre (Walter C. Simon), n. 14 p. 2 (Berg's Inc. Series) ii. Love Song Orientale - Characteristic (Carl Kiefert), n. 59 p. 4 (Berg's Inc. Series) iii. Patrol Orientale - Characteristic (Carl Kiefert), n. 58 p. 6 (Berg's Inc. Series) iv. Wierd Oriental Theme (Sol P. Levy), n. 14 p. 9 (Berg's Inc. Series)
<p>25. JACOB, Walter. Jacobs' Piano Folio of Concert Miscellany, Vol. 5. Walter Jacobs, Inc., Boston, 1925. 1 peça.</p> <ul style="list-style-type: none"> i. Chanson Argentine (Norman Leigh) p. 1

Tabela 10: Coletâneas mistas

Uma coletânea de *cue sheets*: o *Handbuch*

A importância, abrangência e raridade deste livro acabou por determinar, em parte, o método de análise dos demais documentos. Trata-se da mais ambiciosa obra de catalogação temática jamais escrita, com o propósito de aperfeiçoar ainda mais o sistema das catalogações temáticas, dos *moods* e de cenas várias. Para Marks (1997, p. 11, tradução nossa)⁹⁷,

Na sua tentativa de ser tão sistemático e abrangente, o *Handbuch* superou todas as coletâneas e manuais anteriores. Ele abriu uma porta para novos tipos de pesquisa – uma porta, no entanto, que ninguém atravessou. Era um livro extraordinariamente complexo e publicado muito tarde para ter bastante impacto.

Abrir as páginas do *Allgemeines Handbuch der Film-musik* é como entrar em Pompeia e encontrar todos os objetos intactos e deixados onde estavam, devido à imprevista erupção do Vesúvio. É uma obra ambiciosa, que recolheu toda a problemática do sistema das coletâneas encontradas até então, sistematizou e catalogou *moods*, dividindo-os em *incidental* e *conteúdo*, e com as subcategorias que seguem:

<p>1 Incidenz - Incidental</p> <p>1.1 Estado, Igreja</p> <p>1.2 Natureza</p> <p>1.3 Pessoas e sociedade</p> <p>2 Inhalt - Conteúdo</p> <p>2.1 Expressão dramática</p> <p>2.1.1 Anticlímax</p> <p>2.1.2 Cena dramática</p> <p>2.1.3 Clímax</p> <p>2.1.4 Clímax, apaixonado</p> <p>2.1.5 Tensão, agitado</p> <p>2.1.6 Tensão, mistério</p> <p>2.1.7 Tensão, patético</p> <p>2.2 Incidental lírica</p> <p>2.2.1 Forma de canção</p> <p>2.2.2 Natureza</p> <p>2.2.3 Religioso, forma de culto</p>

Tabela 11: *Handbuch*: índice temático

Veja em anexo a página original com as categorias principais na p.162

⁹⁷ It opened a door to altogether new kinds of research—a door, however, which no one at the time passed through. It was an unusually complex book, and published too late in the day to have much impact.

Além desse índice inicial, os autores organizaram um segundo índice, mais complexo, e um detalhado sistema que ajudava o leitor a encontrar uma relação entre a situação dramática e a música. Este sistema consistia numa tabela, com sete colunas para os *moods* e 8 linhas para situações musicais.

Os 7 *moods* eram: *tétrico, sinistro, melancólico, sério, cantabile, gaio, gioioso* (na imagem abaixo estão presentes somente três colunas). Cada uma dessas colunas era subdividida em três partes, cada uma definida por uma figura geométrica, que significava: triângulo: tranquilo, quadrado: movimentado, e círculo: tranquilo-movimentado.

		<i>Düster</i>			<i>Dunke!</i>			<i>Freudig</i>			Scenen	Gänge
		△	□	○	△	□	○	△	□	○	Märsche	National
<i>Obliquität</i>	DR											
	LF											
<i>Mysterioso</i>	DR											
	LF											
<i>Agitato</i>	DR											
	LF											
<i>Path. Apps.</i>	DR											
	LF											
<i>Pastorale</i>	DR											
	LF											
<i>Religioso</i>	DR											
	LF											
<i>Marscha</i>	DR											
	LF											
<i>Schw. - Clim.</i>	DR											
	LF											

Imagem 2: A tabela (reduzida) do *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*

As 8 situações musicais eram: *canto-dança, marcha, religioso, pastoral, patetico-appassionato, agitato, misterioso e climax*. E cada linha era, por sua vez, subdividida em três, sendo cada nova linha definida por três níveis de profundidade expressiva: *incidental, expressão lírica, expressão dramática*. A tabela de Becce parece aplicar a observação de Lang e West (1920, p. 4), quando afirmam que “A natureza humana, apesar de sua complicação,

pode ser reduzida a um campo bastante limitado de observações, no que se refere aos ‘filmes’”. Provavelmente existia, no período, uma convicção compartilhada de que uma catalogação definitiva e absoluta pudesse ser possível⁹⁸, apesar de que, multiplicando todas as possibilidades acima, $(7 \times 3) \times (8 \times 3)$, temos um total de 504 combinações possíveis.

A idéia de Becce e Erdmann era a de dar, a quem pretendesse utilizar esse manual, um preciso encaixe para cada um dos seus 3050 motivos. Estes motivos não são temas, ou peças, mas somente trechos de melodia, com poucas indicações de acompanhamento; era na verdade um livro de *cue sheet lists*. Mas isso também reflete o sistema das publicações musicais da época. A observação de Sauer (1988, p. 56, tradução nossa) a respeito das cue sheets pode ser, aqui, aplicada: “os trechos incompletos não eram para serem tocados, mas para dar o sabor das peças, de modo que os diretores pudessem encontrar substitutos adequados caso não tivessem a partitura exata”. O músico, perante estes trechos, podia seja improvisar um acompanhamento, usando os temas e a cronometragem fornecida, ou compilar uma trilha musical recolhendo as fontes elencadas, (ANDERSON, 1988; MARKS 1997).

- | |
|---|
| <p>1. BECCE, Giuseppe; ERDMANN, Hans; BRAV, Ludwig (ed). Allgemeines Handbuch der Film-Musik. 2 tomos. Schlesinger'sche Buch- u. Musikhandlung, Berlin-Lichterfelde, 1927; Tomo 2: Thematisches Skalenregister.</p> <p>i. Habanera
 ii. Bolero
 iii. Dança exótica calma
 iv. Dança exótica animada
 v. Dança exótica característica
 vi. Oriental japonesa – chinesa</p> |
|---|

Tabela 12: Coletâneas de cue sheets

Em anexo, algumas imagens do *Handbuch*: uma página da área *exótica* (p.163). Note-se a presença de temas de coletâneas anteriores, como Ansell 3 e Ansell 6, da Hawkes Series. Veja também a página com indicações de execução e interpretação (p. 164, não traduzida) e ainda a tabela com a lista completa dos temas selecionados (p. 174)

98 Maria Fuchs, professora do Department of Musikwissenschaft und Interpretationsforschung da University of Music and Performing Arts in Vienna, já foi contatada por este candidato para informações complementares sobre esta catalogação, dentro do contexto político alemão de 1927. No seu trabalho de doutorado, Fuchs situa esta obra considerando o discurso estético e aspectos culturais e políticos da República de Weimar.

Kinotheke

A título ilustrativo, vamos apresentar, aqui, alguns elementos pouco divulgados da *Kinotheke*, indícios que, talvez, numa próxima pesquisa, ajudem a recompor esta obra para um estudo específico. Sob gentil concessão de Luigino Rancan, apresentamos uma digitalização do índice original da obra, que difere daquele que circula atualmente em publicações especializadas e pela internet. Este documento é um anexo ao seu livro, *Giuseppe Bece: musica per il cinema* (2012), cuja documentação continua a ser atualizada. Neste índice, todavia, não estão presentes títulos que o encaixem neste estudo. Talvez o n. K33, *In un giardino incantato*, ou o n. K47, *Caccia selvaggia*, possam apresentar recursos típicos do exoticismo, mas, por enquanto, não nos é dado saber. O índice se encontra em anexo, na página 165. A título ilustrativo, apresentamos também um dos temas da *Kinotheke*, o K36, *Disperazione* (p. 167) onde podemos notar o tipo de escritura musical e indicações de expressão e de mood que parecem já antecipar o sistema adotado anos depois no *Handbuch*.

Listas de temas dos manuais - Lang e West e outros

A partir dos manuais técnicos, como o Lang e West (1920), vamos procurar mais informações sobre os temas usados para comentar *o outro*. Como já dissemos, estes manuais podem nos fornecer uma instantânea do ambiente de trabalho daquele período, e, portanto, serão também analisados. O que temos, no entanto, é a lista dos temas sugeridos por este manual para as situações exóticas – entre eles, alguns que já constam de outras listas.

2. Musical Accompaniment of Moving Pictures - Lang e West, 1920.

- i. Oswald -Serenade Grise
- ii. Adam - The Bim-Bims
- iii. Albeniz - Tango (Spanish)
- iv. Albeniz - Nohecita
- v. Manzanares - Oriental
- vi. Luzatti - Venetian Serenade
- vii. Gaston Borch - From Russia
- viii. Grunn - Zuñi Impressions
- ix. Peterkin - Dreamer's Tales
- x. Saint-Saens - Ballet from "Samson and Delilah"
- xi. G. Puccini - Madama Butterfly
- xii. P. I. Tschaikowsky - Danse Arabe ("Nutmcracker" Suite)
- xiii. P. I. Tschaikowsky - Marche Slave
- xiv. Arthur Farwell - American Indian melodies
- xv. Gottschalk - Bamboula
- xvi. Loomis - Lyrics of the Redman
- xvii. Luigini - Ballet Egyptien
- xviii. Rimsky-Korsakof - Chant Hindou

Tabela 13: Lista peças sugeridas pelos manuais

Os compositores

Os autores com mais obras presentes neste estudo são: Zamecnik 27, Massenet 16, Chas K. Herbert 14, John Ansell 13, Arthur Farwell 11, Delibes 10, Ernst Luz 10, Arthur Lang 7, G. Puccini 7, Rubinstein 7, Otto Langey 6, R. S. Stoughton 6, Norman Leigh 5, Yoshimoto 5, Bizet 4.

Sendo Zamecnik o original de 4 livros, tanto que cobre sozinho uma categoria sua – a das coletâneas de composições originais – é natural que apareça em cima desta lista. Logo em seguida, porém, notamos a presença de Massenet, e ainda Rubinstein, Puccini e Bizet. Não é uma surpresa encontrar entre os muitos compositores de música de filme da época o nome destes representantes da música erudita. Em primeiro lugar, considerando a ambição à música clássica e à *grandeur* operística que, como vimos, era presente no circuito dos grandes cinemas comerciais dos Estados Unidos. Mas isso também pode indicar a continuidade que este gênero de dramaturgia musical possui com gêneros antecedentes – neste caso, na ópera e na escritura sinfônica.

Coletâneas e anos de publicação

A título meramente ilustrativo, indicamos abaixo a quantidade de temas em relação ao ano de publicação. Lembrando o recorte específico dos temas escolhidos e considerando o fato de que não foi feito um levantamento de tudo o que foi realmente produzido no período, não podemos dar um peso estatístico a esses números. Porém, proporcionalmente, é notável que em 1913, graças a Zamecnik, possamos encontrar a concentração maior de peças: 25 (ignorando a gigantesca coletânea de *cue sheets* do *Handbuch*).

1913: 25. 1914: 2. 1915: 7. 1916: 17. 1918: 4. 1919: 1.

1920: 18. 1921: 22. 1922: 7. 1923: 6. 1924: 15. 1925: 17. 1927: 115.

3.2 Análises musicais

Após a catalogação e análise dos elementos textuais, prosseguimos com a análise musical. A grande quantidade de peças e fragmentos demandou uma estratégia de grandes números, através do uso de planilha eletrônica e diversas funções de cálculos, tabelas pivô e filtros. Não quisemos, com isso, levar o estudo para um método quantitativo, mas fazer mais uma triagem dos temas selecionados, buscando definir, dentre os 259 casos, quais são os casos mais frequentes, para poder, em seguida, fazer algumas análises miradas.

A análise musical geral levou em consideração o fato de que, no cinema dominante, os recursos usados para a significação geralmente são de imediato reconhecimento e impacto psicológico. A síntese desta música se encontra na melodia; esta é “um dos fatores mais determinantes para o estabelecimento de uma identidade musical. Nós identificamos a música por sua linha melódica” (CARRASCO, 2003, p. 15), e é nesta que vamos buscar inicialmente os elementos mais imediatos e inteligíveis. Estes elementos são os *sons exóticos* do Oriente, que, para Lang e West

...em geral, fornece um tipo limitado de pontos de vista. Há procissões, cenas do templo, danças, dias de festas e coisas assim. O músico deve dominar um repertório bastante representativo de variedades exóticas, algumas típicas da Arábia e da Pérsia, algumas da Índia, outras da China e do Japão (LANG e WEST, 1920, p. 42, tradução nossa⁹⁹).

Os autores afirmam, ainda, que pode ser um pequeno detalhe a dar a cor *exótica*: “como regra, a música oriental distingue-se mais por uma peculiar inflexão da melodia do que pela variedade de tratamento harmônico. Este último pertence ao Ocidente” (*idibem*, p. 42, tradução nossa)¹⁰⁰.

Neste sentido, a redução, atuada por Becce no seu *Handbuch*, é um modelo útil, pois é numericamente muito extenso (115 fragmentos) e formalmente muito sintético: temos, nesta

99 The Orient, in general, furnishes a limited type of views. There are processions, temple scenes, dances, fête days, and the like. The player should command over a fairly representative repertoire of exotic strains, some typical of Arabia and Persia, some of India, others of China and Japan.

100 As a rule, Oriental music is distinguished rather by a peculiar inflection of the melody than by variety of harmonic treatment. The latter belongs to the Occident. Therefore it will often suffice if the player adheres for his accompaniment to a droning bass of either an open fifth or fourth, or a stereotyped rhythmical figure that is indicative of either the languor of the scene (opium dens, harems, etc.) or of its typical movement (Arabian caravans, Oriental dancers, Chinese junks).

redução, num pentagrama somente, e no arco de de 6 a 9 compassos, motivos melódicos e, quando presentes, *ostinati* rítmicos, linhas de contracantos ou harmonizações.

Para termos um confronto, enquanto o *Handbuch* nos apresenta 115 fragmentos, os outros 27 documentos apresentam as restantes 144 peças (uma média de 5,3 peças por documento). Decidimos, portanto, utilizar o *Handbuch* como diretriz. Desta forma, as diferenças entre as partituras completas para piano e os fragmentos no estilo *cue sheet* foram parificados. Segue um exemplo dessa parificação, que mostra uma peça do Zamecnik na sua escritura pianística original, presente na coletânea *Sam Fox*, e na redução de Becce para o *Handbuch*:

Mexican Or Spanish Music

Moderato. J. S. ZAMECNIK.

Partitura 2: Mexican or Spanish Music (Zamecnik) in Sam Fox vol.1

2807

Zamecnik 1, Sam Fox Mov. Pict.

Mus. S. 8

Moderato.

Partitura 3 Mexican or Spanish Music in Handbuch

No fragmento superior, temos uma escritura típica do Zamecnik. Ela é tecnicamente acessível, escrita em tonalidade de fácil leitura; apresenta recursos muito imediatos: um perfil melódico simples e bem definido, escrito com um ritmo latente de *habanera* (codificado em 1001 1010); uma harmonização por terças e sextas, que propicia uma sonoridade folclórica

mexicana; um acompanhamento que não deixa dúvidas quanto ao estilo rítmico. No fragmento inferior, temos a redução do Becce. Esta é extremamente sintética: a melodia é despida da sua harmonização por terças e sextas; ainda assim é ainda claro o estilo rítmico, e a harmonia é facilmente dedutível.

Notamos como esta redução desconsidera um elemento sonoro importante: a harmonização típica por terças e sextas. No nosso ver, isso pode representar uma lacuna no sistema de redução. Decidimos, portanto, no caso de duas instâncias da mesma peça, como o caso acima, optar pela a instância original, acreditando encontrar nesta maiores informações.

Os parâmetros musicais

Na nossa planilha de cálculos, inserimos, também, os dados relativos aos parâmetros musicais, seguindo categorias, posicionadas nas colunas. Note que a numeração prossegue a das categorias textuais já apresentadas na página 73.

- | |
|--|
| <ul style="list-style-type: none"> 13. Tonalidade/modalidade, compasso 14. Expressão sugerida/subentendida 15. Timbre/conotação instrumental 16. Curva melódica do motivo principal 17. Ornamento 18. Ritmo do motivo principal 19. Ritmo do ostinato ou do <i>groove</i> 20. Harmonia, quando notável 21. Forma, quando presente |
|--|

Tabela 14: Categorias musicais

Algumas destas categorias são objetivas: tonalidade, a fórmula de compasso, a forma da peça. Outros são mais subjetivos, como expressão sugerida ou subentendida. Vamos introduzir cada categoria a partir do exemplo que segue:



Partitura 4: Coochi Coochi (Clark)
in Fischer Professional Pianist's Collection

13. Tonalidade/modalidade, compasso: anotaremos nesta coluna a informação de base do material harmônico. As variáveis são tonal, modal, e quando modal, indicaremos o modo usado. No nosso exemplo: *min*, 2/4.
14. Expressão sugerida/subentendida: indicações eventuais de expressão da peça, que, na nossa análise, pode ser subentendida. Ex: designações convencionais como *affettuoso*, *cantabile*, *animato*, ou as 7 presentes no *Handbuch*, como *tétrico*, *sinistro*, *melancólico*, *sério*, *cantabile*, *gaio*, *gioioso*. No exemplo: *dançante*, *sinuoso*.
15. Timbre/conotação: apesar quase total ausência de indicações de instrumentação, muitas peças apresentam uma conotação tímbrica, devido ao tipo de fraseado, duração das notas, densidade rítmica. No exemplo notamos uma conotação ao instrumento de sopro típico África do Norte e Oriente Médio chamado *mizmar*.
16. Curva melódica motivo principal: temos uma codificação da melodia em intervalos dentro de uma tonalidade, para poder 'medir' a incidência de certos intervalos e linhas, através de fórmulas de extração ou contagem. Aqui, ignoramos ornamentos e notas repetidas, mas consideramos notas de passagem, enquanto necessárias à *superfície* compreensível do motivo. No exemplo apresentado temos 1 2 b3 2 1, 1 2 b3 5 2 b3 1.

17. Ornamento: a presença frequente de ornamentos demandou uma categoria à parte, para definir qual ornamento é presente, ou preponderante, na peça. No nosso exemplo: *nulo*.
18. Ritmo do motivo principal: se refere à célula rítmica que escora o motivo principal, se presente, na sua forma mais básica. Vamos ignorar ornamentos, mas vamos considerar notas de passagem. Este parâmetro foi decodificado em números, onde 1 é som e 0 é pausa (ou prolongamento da duração da nota). No exemplo temos: 0011 | 1010 1011 1111 1011
19. Ritmo do *ostinato* ou acompanhamento rítmico: decodificação como no item 19, mas algumas exceções. No nosso exemplo: usamos a expressão textual ‘*zumpa*’, termo de uso coloquial (na Itália) que resume *polka*, *marcha* e qualquer acompanhamento deste tipo na mão esquerda do piano.
20. Harmonia, quando notável: uma categoria para indicar os recursos harmônicos significantes; portanto não consideramos casos de I V I, mas sim outros como pedal V, *gr+6*, *fr+6*, e demais. No exemplo: *nulo*.
21. Forma, quando presentes: aqui vamos anotar indicações gerais da forma nas peças completas, seguindo as variáveis *longa*, *curta*, *modular*, *bi-temática*. No exemplo: *curta*, *bi-temática*. Esta categoria é aplicável nas peças completas, mas não nas reduções estilo *cue sheet*. O tema *Coochi coochi* foi catalogada como breve, bi-temática (o exemplo acima apresenta uma redução).

O parâmetro ‘andamento’ foi deliberadamente omitido devido a dois problemas: ele não está presente em todas as músicas e na verdade o andamento era ditado pelo filme, o verdadeiro regente das músicas.

Como vimos, alguns parâmetros são mais objetivos, e outros, menos. Não acreditamos seja possível extrair, numericamente, a completa expressão destes temas com este método; a sua função é a de fazer uma triagem, como preparação para a fase sucessiva. Porém não é excluído que o método evolua durante a sua aplicação. Um caminho válido, por exemplo, poderia ser o de usar o sistema do *Handbuch*, como apresentado na página 88, com sua minúcia de possibilidades de cruzamento de expressão com incidência, cinética e outros. Mas

isso requereria uma tradução mais acurada do livro, além de mais tempo de pesquisa. Fica aqui a sugestão para possíveis desenvolvimentos futuros.

Queremos reiterar que a ‘primeira impressão’ dos recursos utilizados é o foco principal das nossas análises. Procuramos captar e catalogar os materiais que formam cada composição ou motivo a partir do seu *shape*, ou perfil, segundo critérios de Toch (1948).

Isso nos dissuadiu de utilizar extensivamente a *redução textural* de Kostka (2013), embora em alguns casos a utilizamos como verificação. O conceito *motivo-germe* de Schoenberg (1967)¹⁰¹ também foi usado com cuidado; a sua aplicação teria reduzido de muito a superfície e os materiais a serem considerados. Uma parte consistente desses motivos é denso de ornamentos, notas repetidas, além de notas de passagem e outros elementos, os quais para nós fazem parte do som que chega até o ouvinte, causando a primeira impressão emotiva. Portanto *motivo* para nós é o *motivo germe* juntamente com uma sua primeira evolução¹⁰².

101 Seguindo o *motivo germe*, uma das peças analisadas mais adiante, que elegemos como caso típico, não teria 6 motivos, como analisamos, mas somente um.

102 Talvez para um prosseguimento deste estudo poderemos considerar o conceito de musema apresentado por Tagg (2013) como a unidade mínima, indivisível, de significação musical. Isso requereria uma mudança de referencial teórico, pois entra nos estudos de semiótica.

3.3 Análise dos dados salientes

Tonalidade/modalidade, compassos

A tonalidade menor está presente em 62%. Elas frequentemente servem de base para um desenvolvimento melódico usando a pentatônica menor, ou para melodias de cores modais. Como em *Indian Grief*:

Moderato

1 *p* 5

I/i? *i* *i*⁷ *i*

7 9 13 *mf*

i *v* *i*₄ *v* *iv* *v* *iv*⁶ *V* *i*

Partitura 5: *Indian's Grief* (Zamecnik) in *Sam Fox vol.4*

A peça inicia sem definir a tonalidade maior ou menor, estabelecendo imediatamente a ambientação sonora primitiva e evocativa, graças, também, ao baixo *ostinato*. O autor esconde por dois compassos a terça da tonalidade, para defini-la somente no terceiro compasso: é uma terça menor, o que nos acolhe no modo Eólio ou Dórico. No quarto compasso há uma sétima menor a reiterar a sensação modal, devido à ausência da sensível. A segunda semi-frase confirma este procedimento, na resolução sobre a quinta, que não soa tão conclusiva. No compasso n.9 tem início a segunda frase, sobre o quinto grau menor da tonalidade de La menor natural, seguida enfim por um *iv* que exclui o modo Dórico. Além do movimento dicotômico típico entre primeiro e quinto graus, até aqui o procedimento é

tipicamente modal. Os compassos de 9 a 11 apresentam uma sequência diatônica que chama uma dominante, com uma típica ‘cadência frígia’, em $v\ iv\ v\ iv^6$. Somente no compasso n. 12 vamos ter uma definição tonal: é uma tonalidade de La menor, que acolhe procedimentos modais.

A textura harmônica (excluindo os fragmentos do *Handbuch*), é sempre homofônica, com raras exceções, e apenas temporárias, usadas como efeito *primitivo*:

Andante 75-100

Partitura 6: *Indian Love Song* (Zamecnik) in *Sam Fox vol.2*

Em alguns momentos podemos encontrar harmonizações onde a terça está ausente no acompanhamento, que se sustenta em quintas paralelas, com melodias baseadas nas escalas pentatônicas:

Allegro moderato

Partitura 7: *Indian War Dance* (Zamecnik) in *Sam Fox vol.2*

Mas na maioria dos casos as peças se apresentam em escritura pianística tradicional, por tríades, com pouco uso de sétimas, com o estilo rítmico apresentado na mão esquerda e a melodia na mão direita, com poucas linhas de contracanto, como veremos mais adiante.

A tonalidade maior está presente em 22% dos casos. Como no caso da tonalidade menor, esta também pode acolher uso de pentatônicas ou procedimentos modais. No exemplo encontrado em Rapée, temos o tema Fuji-Ko:

Partitura 8: Fuji-Ko - (Shelley) - in Motion Picture Moods

Notamos na melodia o típico caráter pentatônico, enquanto na harmonização está presente a harmonia tonal por terças. O uso do pedal de tônica, sob os acordes V^9 e ii nos trás ao ouvido sonoridades orientalistas do período do impressionismo.

A escala argelina está presente em 7% das peças, como em *Bece 2932*, o *Prelude 2* di *Barron*, ou em *Bece 2933*, um tema de *Bergé* da coletânea *Capitol Photoplay Series*, n. 38.

Partitura 9: Bece 2932

Partitura 10: Bece 2933

Temos, ainda, a presença escala Frígia espanhola em 5% e outros casos menores, todos usados como procedimento modal em harmonia tonal:

Por conotações tímbricas entendemos nos referir àquelas associações possíveis sugeridas pelos materiais musicais utilizado, sejam estes melódicos, rítmicos, harmônicos, ou de textura. Como no caso anterior, e de forma um pouco mais subjetiva, vamos dar uma panorâmica dos efeitos que estes materiais musicais nos causam.

O tambor, genericamente considerado mas referido aos tambores graves, aparece em 15% dos casos, coro em 15%, piano em 13%, *mizmar* (indicando sopros típicos médio-orientais) em 12%, seguidos por voz (8%) e marimba (5%). Demais casos ficam ao redor do 3%, como koto, xilofone, percussão genérica.

O tambor, grave, como o *tam-tam*, ou *tom-tom*, é evocado em quase todas as peças sobre os índios norte-americanos. Vejamos agora como este sinal sonoro se apresenta na notação musical típica das coletâneas:

Indian Agitato
(dramatic excitement for Indian emotional scenes, rivalry, jealousy, expectancy, apprehension, etc)
Otto Langey, 1918, in Schirmer's Photoplay Series Vol. 1-6

violin

Partitura 12: Indian Agitato (Langey) 1918

Aqui temos os tambores traduzidos em um pedal monótono de quintas na mão esquerda. Eles podem aparecer também com uma com as notas fundamental, quinta e oitava, como no exemplo a seguir, que apresenta um outro modelo rítmico, indicado por 1011:

*Partitura 13: Indian intermezzo (Herbert)
in Berg Incidental Series - 1-70. n. 17*

O acompanhamento da mão esquerda, com as notas la-mi-la, neste caso é completado com a nota do na mão direita, e, se nos dois primeiros compassos do tema se mantêm paralelas, nos dois sucessivos temos o sol# na mão esquerda e o re na mão direita a criar um acorde de V7 sobre o pedal de tônica.

Este tipo de acompanhamento é um sinal sonoro reconhecível e compartilhado, que traz em si uma evidente semelhança sonora com a percussão: grave, repetido, potente e pleno pelo uso das quintas.

Para Gorbman (2000, p.238, tradução nossa), “Os clichês musicais indianos são sinais sonoros, portadores úteis de significado no sistema da música de filmes clássicos de Hollywood, cujo impulso primordial é transmitir significados narrativos e emotivos com clareza hiper-explicita”¹⁰⁵.¹⁰⁶

105 “Indian musical clichés are sonic signs, useful bearers of meaning in the system of classical Hollywood film music, whose overriding drive is to convey narrative and emotive meanings with hyperexplicit clarity.”

106 Para uma panorâmica mais completa sobre a criação da identidade dos índios norte-americanos na música, do século XIX e início do século XX veja PISANI 1997.

A autora se referia ao período clássico da música de filme em Hollywood, mas como podemos notar aqui, este procedimento já existia no cinema silencioso, como no primeiro volume do Zamecnik de 1913:

Allegro

Partitura 14: Indian Music (Zamecnik) in Sam Fox vol. 1

Em peças para índios norte-americanos também encontramos o assobio manual, *hand whistle*:

Becce & Erdmann
n. 2941 *Indianischer Liebesgesang*
♩ = 60

Partitura 15: Indian Love Song characteristic (Herbert)
in Berg Incidental Series - 1-70. n. 18A, e Handbuch n. 2941

No terceiro compasso podemos notar o movimento Re - Mib - Re, que no compasso n. 4 se torna o sinal sonoro típico do salto de quartas ascendentes e repetidas do *hand whistle*.

Outras conotações presentes são coro, trompete, cordas (bandolim, bouzuki), cantilena. As peças com indicação *dança* não apresentam em nenhum caso *tambor* como conotação tímbrica, mas instrumentos mais melódicos e leves, como instrumentos de sopro, ou o próprio piano. Um exemplo: *Zulaikha*:

R. S. Stoughton 1921, in Jacobs' Piano Folio of Concert Miscellany, Vol. 2, p. 08.

Partitura 16: Zulaikha - Egyptian Dance (Stoughton)
in Jacobs' Piano Folio of Concert Miscellany, Vol. 2

Em *Zulaikha* encontramos 'dance' como indicação textual. O legato expressivo que une o Mi em colcheia, Re# Mi Re# em tercina de semi-colcheia, e Do-Si em colcheias, remetem a instrumentos de sopro folclóricos da África do Norte e Oriente Médio, que aqui vamos exemplificar com o *mizmar*; um termo muitas vezes usado nas antigas culturas árabes como sinônimo de instrumento de sopro. Propriamente é um instrumento a palheta simples ou dupla com um ou dois canos (POCHÉ, 2017).

As fórmulas rítmicas usadas para os motivos são frequentemente as células típicas da *habanera* e do *tango-habanera*, [1001 1***] ou [1101 1***]. Estas estão presentes em 36 casos, 13% do total. É um número bastante significativo. Existe uma grande concentração de temas deste tipo no Handbuch, nas categorias *bolero* e *habanera*. Vejamos dois exemplos:



Partitura 19: Stier von Oliveira (D'Albert)
in Handbuch 2801

A peça declara o acompanhamento necessário no primeiro compasso, e em seguida apresenta a melodia: um grupo de três colcheias em tercina, seguidas de duas colcheias normais, que, com uma escritura diferente, mantém aproximadamente o mesmo ritmo. Logo abaixo temos um outro caso, onde a melodia inicia com fórmula rítmica citada, e na continuação, dos compassos de três a cinco, será o acompanhamento a mantê-la, enquanto a melodia se desenvolve com longas notas:

The musical score for Partitura 20 is written on a single staff in 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 100. The key signature has three sharps. The melody begins with a forte (*ff*) dynamic, featuring a triplet of eighth notes followed by two eighth notes. Above the first two measures, the rhythmic patterns '1101 1010' and '1101 1010' are indicated. The melody then transitions to a piano (*p*) dynamic, consisting of a long note followed by a series of eighth notes. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern.

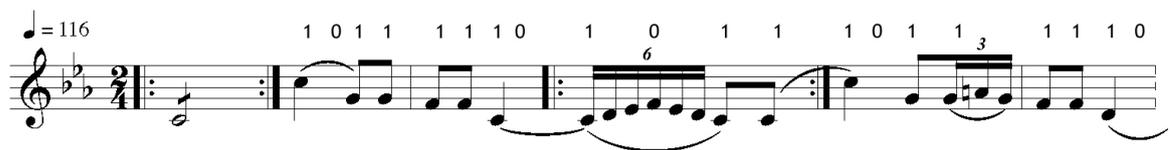
Partitura 20: Mädchen a. d. golden West. (Puccini)
in Handbuch 2806

É significativo que esta fórmula rítmica apareça não somente na seleção de *habaneras* mas também em peças de outras áreas temáticas, como as do *Oriente-médio*. Vamos observar este exemplo de *dança exótica* do *Handbuch*, com um tempo de *tango-habanera*:



*Partitura 21: Berg Ser. n. 19 (Herbert)
in Handbuch 2971*

Outra fórmula rítmica frequente é a 1011, seja em acompanhamentos que em linhas melódicas: 25 peças. Ela pode, por vezes, aparecer em alternância com 1110, como vemos no caso abaixo:

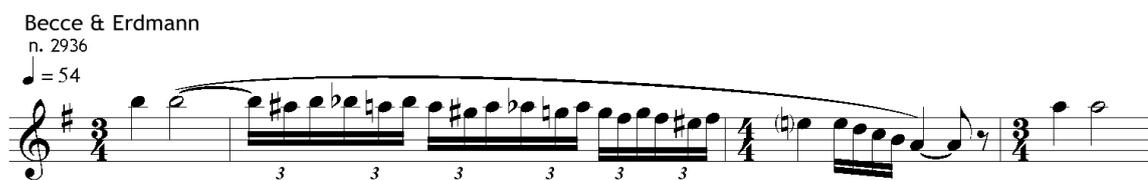


Partitura 22: Capit. Photopl. Ser. Nr. 42 (Bergé) in Handbuch 2964

Esses dois ritmos, usados sozinhos ou em alternância, querem indicar provavelmente procedimentos ‘primitivos’, imitando tambores ou cantos.

Ornamento

Há vários casos de ornamentos presentes. *Acciaccature*, mordentes, trinados, que geralmente remetem à conotações tímbricas. No exemplo abaixo temos a sonoridade do *mizmar* (e demais sopros médio-orientais) representado por uma nota longa com uma série de floreios:



Partitura 23: *Lacmé Ballet (Delibes)* - *Handbuch 2936*:

Confrontando este fragmento com a sua instância original, em *Lakmé* (escrito erroneamente *Lacmé* no *Handbuch*), verificamos que o instrumento que apresenta este tema na orquestração original é o oboé. Geralmente designado para os temas pastorais na música erudita, ele foi usado pelo compositor francês, por semelhança tímbrica, para indicar o instrumento de sopro do mundo árabe. A escritura típica desses casos é uma nota longa, tenuta, com um floreios ágeis típicos deste instrumento, que frequentemente executam séries de notas cromáticas, provavelmente imitando uma afinação não temperada.

Outro exemplo de ornamentos aplicados nota longa:



Partitura 24: *Au Bord du Daura (Ourdine)*
in *Handbuch 2938*

Provavelmente pela economia da redução dos elementos (ou por erros de impressão, bastante frequentes), o curador não englobou essa série de notas no legato tipicamente usado, mas não é difícil imaginá-las em um só fôlego do instrumentista. Além disso as quiálteras, de 5 e depois de 7, lembram um procedimento de floreios improvisados livremente, não atrelados à uma rítmica específica mas por sobre o tempo. Podemos ver este efeito em outro tema evocativo do Oriente Médio como a Dança Árabe de Tchaikovsky, também presente no *Handbuch*:

n. 2957 Arabischer Tanz.
♩ = 112

sim.

Partitura 25: Arabischer Tanz (Tschaikowski) in Handbuch 2957

Em outros casos temos *acciaccaturas* típicas de instrumentos de percussão:

Allegro Moderato (♩ = c. 114)

87

93

8va

f

mf

Partitura 26: Chinese Music (Zamecnik) in Sam Fox vol.1

Aqui podemos notar, no primeiro e terceiro compassos, os ornamentos presentes também na mão esquerda do piano, em quintas que, tocadas junto com a mão direita, e com acento de dinâmica, produzem o efeito de uma série de pequenas percussões tocadas em

grupo. No segundo e quarto compassos temos o mordente típico na melodia, já comentado anteriormente.

Ritmo do ostinato ou estilo rítmico

31 casos estudados apresentam o clássico *ostinato* usado para caracterizar *índio norte-americano*: os quatro movimentos bem marcados, geralmente harmonizados por quintas, a indicar um ritmo primitivo, e com conotação tímbrica de tambores graves (já vimos em exemplos anteriores). Em seguida, como incidência, temos os acompanhamentos básicos da escritura pianística da época, o que é natural para peças escritas para este instrumento. Vamos ver um exemplo deste caso que chamamos informalmente *zumpa*:

All. vivo

The image shows a musical score for a piano piece. It is in 2/4 time and B-flat major. The tempo is marked 'All. vivo'. The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system has four measures. The right hand melody has a mordent on the second and fourth notes. The left hand accompaniment consists of chords, many of which are perfect fifths. The second system also has four measures, continuing the melody and accompaniment.

*Partitura 27: Hungarian Czardas (dance) (Luz)
in A.B.C. Dramatic Set No. 18 Hungarian or mythical foreign scenes A1*

Outros ritmos aparecem nos acompanhamentos, como tempo de valsa ou mazurca, e *tango-habanera*, como nesta peça do Zamecnik:

Moderato

Partitura 28: Mexican or Spanish Music (Zamecnik)
in Sam Fox vol.1

Nesta peça de 1913 temos o acompanhamento do *tango-habanera* na mão esquerda, enquanto a melodia procede usando aproximadamente a mesma fórmula rítmica que aparece, aqui também, escrita em um grupo de três tercinas, e não semicolcheia – colcheia – semicolcheia. Esse tipo de discrepância é típico da música latino-americana para Roberts (1998, 1999), pois esta, apesar de se basear em chaves rítmicas chamadas *claves*, não possui uma ligação muito rígida com a mesma. São possíveis atrasos, alargamentos, e um destes é presente no caso acima, que aqui vamos esquematizar em:

ternario o binario

Partitura 29: Semicolcheia-colcheia e tercina

Harmonia, quando notável

Nesta categoria quisemos colocar as soluções harmônicas particulares, ou seja, diferentes dos procedimentos tonais mais basilares presentes na música popular da época, sobretudo no que tange a escritura pianística. E ainda quisemos apontar, nas peças de música *elaborada*, ou aquelas que apresentavam a tendência ao erudito, passagens e casos que apresentam conexões com a música de filme atual. Em outras palavras, extraímos das peças estudadas os *sinais sonoros* reconhecíveis com o nosso ouvido de hoje, buscando conexões, paráfrases, imitações.

Naturalmente o imenso *Handbuch* não deixa muitas possibilidades de análise harmônica que não sejam por dedução, ou, algo muito mais complexo, por localização das peças originais referenciadas por Becce. Isso seria uma re-construção da sua obra, e requereria um dispêndio de recursos imenso, e portanto vamos deixar para um segundo momento. Optamos por considerar somente as peças onde a escritura harmônica está presente.

Em um considerável número de casos encontramos acordes de sexta aumentada dos três tipos: Italiana, Alemã e Francesa (It+6 Ger+6, Fr+6). Usados geralmente nos momentos de clímax, eles aparecem no encadeamento clássico do caso, com resolução na dominante, ou na tônica em segunda inversão, dominante e tônica. Zamecnik usa este recurso muitas vezes, como no exemplo abaixo:

The musical score shows a sequence of chords in G minor: iv (F4), VII⁶ (Bb5), V (D5), Fr⁶ (F#5), and V (D5). The notation includes a first ending bracket over the final measure.

Partitura 30: *Oriental Dance or Scene (Zamecnik) Sam Fox vol.2*

Outro caso de sexta aumentada, desta vez italiana. O compositor, aqui, escreveu o acorde de sexta aumentada como um bVI^7 numa grafia mais típica da música popular:

Moderato ♩=108

i i iv⁶ It⁶ i₄⁶

Partitura 31: Indian Selections: War Dance (Lang)
in Eclipse Motion Picture n.15

O acorde de sexta napoletana tem uma incidência pouco significante no material analisado. Poucos são, também, acordes com nonas ou décimas-terceiras, e nenhum acorde quartal ou alterado foi encontrado. Situações de alternância tônica maior – relativa menor (I – vi), assim como tônica menor – dominante menor (i – v), são também presentes. Ambos tem uma sonoridade *antiga*, ainda mais se reforçados por fórmulas rítmicas do tipo 1011 1011, como acontece nos dois exemplos apresentados abaixo:

I vi I vi

Partitura 33: Típico movimento harmônico
I vi I vi

i v i v

Partitura 32: Típico movimento harmônico
i v i v

Outro elemento frequentemente usado como efeito de mistério é a sequência de acordes diminutos, como no caso abaixo. Apesar de se encontrar em uma peça predominantemente maior, e de ter como indicação de expressão *Animato e scherzando*, por um breve momento, de quatro compassos, a música requer o seu momento *misterioso*, com um *pianissimo - crescendo*, e com sua sequência típica. Neste caso, B^{o7}, E^{o7}, A^{o7} têm a função vii^{o7}, enquanto Ab^{o7} é uma appoggiatura feita com o acorde diminuto, que conduz à dominante Ab7, que resolve no Db:

Db: vii.⁷/vii vii.⁷/iii vii.⁷/vi (ct.⁷) V⁷ I

Partitura 34: Indian Love Song (Smith)

in Fischer Professional

Pedais também são usados nas ambientações exóticas, devido também ao uso constante do acompanhamento primitivista dos tambores da mão esquerda do piano. Mas ocorre, em alguns momentos, pedais para efeitos harmônicos específicos. Neste caso, em *Morris Dance*, podemos notar um momento pedal de dominante com a característica sucessão de acordes diatônicos na primeira inversão, típico das sonoridades orientalistas do período impressionista musical europeu:

23

V ii⁶ V₆ IV⁶ iii⁶ ii⁶ I⁶ vii⁶ vi⁶ V₆ vii⁶

27

G: I V₇ vi V I V₇ vi V

Partitura 35: Morris Dance (Noble)
in Motion Picture Moods

Forma

Encontramos muitas peças de média duração, com mais de um tema, seções de desenvolvimento, coda. Elas podem ter uma variedade interna que Ahern (1913, p. 7, tradução nossa) parece apreciar, quando comenta no seu manual que pode ser útil escolher peças que tenham dois ou mais movimentos diferentes, “assim você não precisará fazer uma mudança completa de música para encaixar as cenas, mas apenas tocar algum outro movimento da mesma música”¹⁰⁷. A concentração das peças formalmente mais complexas aumenta de 1913 à 1927, sendo que as mais elaboradas se encontram nas coletâneas *Jacobs’ Piano Folio of Oriental, Spanish, and Indian Music*, de 1921, *Jacobs’ Piano Folio of Concert Miscellany*, de 1922, e *Motion Picture Moods* de Rapée de 1924. Porém, no caso das peças escolhidas para a série Jacob’s, sobretudo na segunda, a *Concert Miscellany*, aparece claro que esta escolha considera situações de performance mais elaboradas – como overtures e intervalos. Já o livro de Rapée é propriamente compilado para filme. Convém lembrar, aqui, que Erno Rapée, regente e pianista em grandes cinemas norte-americanos, era conhecido por propor seus arranjos de música clássica para o público, buscando sempre melhorar o nível musical neste ambiente (WISCHUSEN, 2014).

107 (...) so you won't need to make an entire change of music to fit the scenes, but just play some other movement in the same piece

Na tabela que segue apresentamos um quadro de análise formal. Na primeira coluna à esquerda indicamos a forma da composição, dividida por temas e áreas de transição, como introdução, coda, e transição propriamente dita, bem como indicação de tonalidade e tempo. Na segunda coluna colocamos às seções menores, ou períodos musicais, e logo em seguida temos o número de compassos de cada seção. Por último, na coluna mais larga, a destra, uma breve descrição de cada seção.

Contida na seleção de Rapée, a peça abaixo comentada pode entrar plenamente na categoria *música elaborada*, ideal para alimentar a ambição operística deste grande circuito.

Vers l'Oasis de Maurice Baron, 1924, in Moving Picture Moods.			
temas	seções	comp.	descrição
IN ton. La menor, tempo 1	a	2	ostinato
	b	4	m1: melodia simples e triunfal m2: quiálteras de 5 fusas em cromatismo, escala argelina
	b	5	m1 e m2
A	a	7	m1 e m2
	a	13	m1 e m2
	a	12	m1
transição	a	2	m1 sozinho
	b	4	m3: notas repetidas em <i>staccato</i> com <i>acciaccatura</i>
B ton. F tempo 2	a	6	m1 e m3
	a	8	m1 e m3
	b	8	m4: outro caso de notas repetidas
	b	7	m4 e m1
	a	10	m1 e m3
transição		2	ostinato
A ton. A- tempo 1	a	11	m1 e m2
Coda		15	m1

Tabela 15: Quadro de análise formal - Vers l'Oasis

A maioria das composições, porém, são as de forma mais breve, e de execução mais fácil, e, como nos ensina Zamecnik, “geralmente com um *da capo* opcional, se necessário, para alongar a peça, e, geralmente, possui vários pontos onde esta pode ser terminada, para cenas mais curtas. (SAUER, 1998, p. 70, tradução nossa)¹⁰⁸. Essas adaptações requeriam destreza técnica e capacidade de improvisação, nem sempre comuns entre os músicos que, como lembramos, se apressaram para conseguir entrar no negócio, assim que a explosão do cinema comercial aconteceu.

Indian Love Song de J.S. Zamecnik, 1913 in Sam Fox Moving Picture Music vol. 2 p.3			
temas	seções	comp.	descrição
Introdução La menor		4	frase sobre a dominante, sem acordes, em imitação entre mão direita e mão esquerda
Tema	a	8	motivo 1: pentatônica menor, sem harmonização, e acompanhamento do baixo por quintas repetidas nas semínimas (tom-tom)
	b	14	motivo 2: pentatônica menor, pouca harmonização por tríades, efeitos de dinâmica
Coda		2	mínimas por quintas, em diminuendo e ritardando

Tabela 16: Quadro de análise formal - Indian Love Song

108 ...usually with an optional *da capo* if one needed to make the piece longer, and often with several places where the piece could be ended earlier for shorter scenes.

Acompanhamento simples e acompanhamento elaborado

Vamos agora propor uma análise comparada entre duas peças que, na nossa opinião, podem representar claramente as duas categorias de Anderson (1988), *acompanhamento simples* e *acompanhamento elaborado*. Elegemos a peça *Morris Dance*, T.T. Noble, 1924, presente em *Moving Picture Moods* de Rapée como um bom exemplo da categoria *acompanhamento elaborado*, enquanto como *acompanhamento simples* optamos por *Oriental Dance* de Ernst Luz, em *A.B.C. Dramatic Set No. 17 Oriental scene*.

Morris Dance de T.T. Noble, 1924 em <i>Moving Picture Moods</i>					
n.	temas	seções	comp.	descrição	
1	Introdução em Mi menor		7	motivo 1, movimento harmônico Emi Bmi	
8			2	m1: ostinato [1011 1011]	
11	A, em Mi menor, 2/4	a	8	m2, o m1 se mantém como acompanhamento	
19		b	4	m1' com floreios	
23			4	m1	
27			c	4	m3 em G maior, majestoso, [I vi I vi]
31		4		m4 em resposta, com cromatismo final	
35		4		m3 em E maior, majestoso, [I vi I vi]	
39		4		m4 em resposta	
43		tr	4	m1'' cromatismo melódico descendente	
47			8	pedal de dominante com série de acordes em primeira inversão – sonoridade orientalista Ravel, m2' no baixo	
55		d	8	m5 idea rítmica de tango habanera	
63			4	m4'	
67			codina	8	m1 em cadência [B7 F#ø7]
75		B, em Mi maior	a	4	m7, pedal de tônica em E B7/E, ritmo de tango. Movimento harmônico [E G#mi E G#mi], radiante, festoso
79				8	m1, movimento [I vi I vi]
87	tr		4	m4'' leva à secção b	
91	b		4	m7', cadência plagal em C# [C# Bmi7(b5)] em pedal de tônica, romântico	
95			4	m1, acordes distantes, 'feito John Williams' [C# Ami C# Ami] e dominante prepara modulação para C	
99			8	m7' modula para C e em seguida, cadência final com acorde de sexta aumentada alemã, volta para E: [C7 E/B F#7 B7 E]	
11-67	repete A		52	no compasso 67 pula para o coda	
108	Coda		17	repetições de m1 e m2, diminuendo, finale em <i>pianissimo</i>	

Tabela 17: Quadro de análise formal - *Morris Dance*

Este é o quadro de análise formal da peça, que agora vamos analisar mais detalhadamente ¹⁰⁹. Para a partitura completa veja página 126.

Morris Dance, Dança Mourisca, possui elementos suficientes para uma ilustração do que podia ser a música de filme no ideal estético de Erno Rapée, que de fato a escolheu para a sua coletânea. De forma *elaborada* e sonoridade tendente à música erudita, se apresenta com uma riqueza de motivos e de variações, além de floreios e demais efeitos. Uma análise apressada poderia ver nesta forma uma breve rapsódia em seu típico encadeamento de situações; porém, considerado o ano – 1924 – e as intenções de Rapée, conseguimos ver algo mais. Notamos nesta peça uma busca de variedade na unidade, onde sua forma modular ajudava o músico a mudar as cores do acompanhamento sem necessariamente mudar a peça.

Podemos somente inferir como esta peça podia ser utilizada: enquadramentos e planos eram atrelados à motivos, usados como *leitmotifs*, enquanto a sequência encontrava sua unidade na forma total da composição. Ao iniciar a sequência, ou para momentos neutros, o músico podia contar com a introdução; para a ação havia motivos rítmicos tipicamente exóticos; a personagem feminina tinha seu motivo romântico; surpresas e suspense podiam contar com passagens cromáticas ou acordes diminutos; e, a qualquer momento, para terminar a sequência, a coda estava pronta para ser usada.

Se esta é somente ilação, temos certeza em afirmar que *Morris Dance* podia ser usada também durante intervalos, introduções, trocas de rolos de filme, momentos estes em que se criava a situação de apreciação da música e da técnica do executor.

A introdução declara, de imediato, a ambientação sonora *exótica*, com o típico movimento harmônico [i v i], uma espécie de cadência modal menor que, como vimos acima, remete à sonoridades ancestrais. Este movimento é reforçada pelo uso do modelo rítmico [1011] do *ostinato* característico, que aqui denominamos motivo 1, que se apresenta inicialmente com harmonização quintas e oitavas paralelas, e em seguida irá englobar a terça em suas sucessivas variações, mantendo porém constante seu caráter primordial; o motivo 1 se tornará a rítmica de base da mão esquerda do piano, e quando outros motivos aparecerem, com ele irão dialogar.

109 Adaptado dos modelos de Bragalini e Zenni, musicólogos italianos com quem este candidato estudou durante a graduação e pós-graduação na Itália; aconselhamos a leitura de *I segreti del jazz: una guida all'ascolto* (ZENNI, 2007).

O motivo 2 inicia o primeiro tema, o **A**, e também secção **a**, trazendo a harmonia [i ii° i ii°]; ele vai se repetir por sete compassos, e no oitavo dará espaço à uma serie de notas cromáticas bem marcadas e descendentes na mão esquerda, um clichê usado habitualmente na música de filme para suspense. A secção **b**, compasso 19, apresenta uma variação do motivo 1, um ágil floreio pianístico, que se concluem com a chegada de um pedal de dominante que evoca sonoridades orientalistas (já apresentada acima); esse pedal prepara motivo 3, majestoso e pleno, em G, que se completa com a resposta do motivo 4. O mesmo acontece em E.

Com a função de transição agora podemos observar, do compasso 43, o motivo 1 elaborados da seguinte forma: na mão direita acordes de mínimas, e na mão esquerda quiálteras de 5 semicolcheias descendentes cromáticas; essa variação se repete quatro vezes, em quatro oitavas diferentes, até a região grave, que nos conduz a um baixo *ostinato* no pedal de dominante, baseado no motivo 2, que sustenta a impressionística sequência de acordes de sexta, [ii⁶ I⁶ viiø⁶ vi⁶ ...].

Chegamos à seção **d**, compasso 55, onde ouvimos uma figura de tango/habanera, em Emi, que, com uma pequena transição em Ami, irá conduzir à dramática preparação, com um atraso de resolução de dominante, ao segundo tema da peça.

O tema **B**, no compasso 75, é em E, e inicia com um motivo solar, semelhante ao da secção **c** do primeiro tema, quase uma sua variação, que será concluído com uma breve transição onde o acorde de C#mi se apresentará com um movimento do baixo, descendente, que parte do Do#, Si, La#, La, desce até o Fa# e chega no Sol#, fundamental do acorde de dominante, que prepara a secção **b**, compasso 91, baseada em uma variação do motivo 5, que apresenta, com suas sextas menores, uma coloração mais romântica ao utilizar a cadência plagal [I iiø⁷ I iiø⁷].

Este momento nos conduzirá ao clímax dramático da peça, e o mais atual também, cinematograficamente falando: a sucessão de acordes distantes como [C# Ami], no compasso de 95 a 98, remetem a sonoridades mais atuais da música de filme, em particular ao estilo de John Williams¹¹⁰. No compasso 103 podemos ver, também, um acordo de C ser usado

110 como no tema da *Marcha Imperial*, embora apresente a sequência [i bvi i bvi].

como *pivot* para modulação para a medianta, primeiro como I da tonalidade de C, depois como Ger⁺⁶ da tonalidade de E.

Voltamos ao tema A dessa pequena forma bi-temática tri-partida, que, a partir do compasso 107, se repete, até a coda, que inicia no compasso 108, e apresenta variações sobre o *ostinato* e o motivo 1, até um *fortissimo*, que, repetindo os acordes Emi e F, com a função [i N], conduz ao final com um *diminuendo* até o *pianissimo* da última nota.

Moderato ♩=108

Morris Dance

T. T. Noble (1924)
in Motion Picture Moods

The score is written for piano in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of five systems of music. The first system (measures 1-6) features a right-hand melody with trills (tr) and a left-hand accompaniment with a circled 'm1' and the word 'ostinato'. The second system (measures 7-12) includes a section labeled 'A' with a circled 'm2' and 'ostinato' in the left hand. The third system (measures 13-18) continues the melodic and accompanimental patterns. The fourth system (measures 19-21) features a section labeled 'b' with a circled 'm1'' and a more active right-hand melody. The fifth system (measures 22-24) concludes with a circled 'm1' and a final melodic phrase. Chord symbols and figured bass notation are provided below the staves.

Chord symbols and figured bass notation below the staves:

- System 1: i v i v i v i v II II₅
- System 2: V V₅ i i ii° i ii°
- System 3: i ii° i ii° i ii° i ii° i ii° i
- System 4: vi v⁶ VI V⁶ ii° VI₇
- System 5: V⁶ ii⁴₂ v⁷ ii⁶ V₆ IV⁶ iii⁶ ii⁶ I⁶ vii⁶ vi⁶ V₆ vii⁶

Partitura 36: Morris Dance (Noble) 1924 in Motion Picture Moods

2

27 **C**

33

37

transição

43

47

G: I V₇ vi V I V₇ vi V I vi I vi

I vi I B: I V vi V

I V vi V I vi I vi I I vi I

G: ii ii ii ii

V ii⁶ I⁶ vii⁶ vi⁶ V⁶ vi⁶ vii⁶

51

V IV⁶ iii⁶ ii⁷ V⁶ vii^b V₆ ii⁷

55

d

e: V₅⁶ i V₅⁶ i V₃⁶/III III

61

V₃⁶/III III a: i v⁶ VI iii⁶ IV I⁶ ii i

AO COOA

67

V ii⁷ V ii⁴₃ V ii⁷ V ii⁴₃ V ii⁴₃ V ii⁴₃ V

75

a

E:I V⁷ I V₇ I vi I vi iii ii

4

82

V iii I ii⁷ V I ii⁷ V

87

m4''
b vi vi/7 vi/6 vi/6 ii⁷ V/III

91

C#: I ii⁴ I ii⁴

95

mf (m1) I ^bvi I ^bvi I ^bvi V⁷/_bvi C: V

99

I V⁷ I V⁷

DO (A) AO CODA

103

CODA

I VI/E Ger*6/E E:I4 II₂ V⁷ I I

108

V ii₇ V ii₃ V ii₇ V

112

i ii i ii i ii i ii

116

ff (m1)

i i i N i N

120

p *pp*

i N i N i i₅

Agora vamos apresentar a outra peça, *Oriental Dance* de Ernst Luz, contida na coletânea *A.B.C. Dramatic Set No. 17 Oriental scene*. A partitura completa se encontra na página 133.

Oriental Dance de Ernst Luz, 1916, em A.B.C. Dramatic Set No. 17 Oriental scene.				
n.	temas	seções	comp.	descrição
1	Intro Ami		2	rítmica por quintas na mão esquerda, estilo 'polka' ou <i>zumpa</i> , sem harmonização
3	A em Ami	a	8	motivo 1, mordente efeito <i>mizmar</i> , termina com dominante secundária que conduz à dominante [iio - viiø ⁷ /V - V ⁷]; o segundo final termina na tônica e fecha o primeiro período
		a	8	idem
13		b	8	motivo 2: breve cadência [i V/V V i] e inversão do motivo 1, por duas vezes
		b	8	idem
21	B em F	a	8	motivo 3 e resposta: harmonia muda, diminutas. Período termina com volta às 5as paralelas, e termina em V/vi, ou III, compasso 27-8
		a	8	idem, com cadência final [ii V I] compasso 29-30
D.C. até sinal para termina				

Tabela 18: Quadro de análise formal - Oriental Dance

Desde o primeiro momento notamos a grade diferença entre estas duas peças. O número de compassos é bem menor: 30 compassos, contra os 124 da peça anterior. A variedade motívica também é menor, e a escritura pianística mais simplificada. A introdução desta *Dança Oriental* é breve, três compassos, onde o baixo procede em estilo rítmico 'polka', ou, como usamos antes, *zumpa*. Pode parecer um acompanhamento para qualquer outra peça neste ritmo, mas a ausência de uma harmonização nos sugere que a intenção, aqui, é a de criar uma ambientação 'primitiva'.

O tema **A**, em La menor, se abre com um motivo em tonalidade menor, que não apresenta os elementos típicos de um oriente *japonês-chinês*, e nem de *orientes-médios*. Remete à sonoridades talvez balcânicas ou da Europa central. Temos o mordente que indica uma ambientação *exótica* com uma possível conotação violinística. o período **a** se conclui com uma cadência que [iio viiø⁷/V V] colocada no primeiro final, chamando a repetição do período que se concluirá, no segundo final, sobre a tônica Ami.

O período **b** traz um novo motivo, a sequência dos acordes [i V^{6/4}/V V i] em semínimas, que se completa com uma inversão do motivo 1. O período se repete uma vez.

O tema **B** traz outra cor para a peça, mais típico de uma canção de salão de dança da época. Ela inicia com o motivo 3, que na primeira semi-frase se dá pelos acordes [F F F#^{o7} F#^{o7} Gmi] seguidos de uma resposta aguda, e na segunda semi-frase pelos acordes [Gmi Gmi G#^{o7} G#^{o7} F/A], de novo com uma resposta aguda. A segunda frase é formada por uma série de acordes repetidos em colcheias, até uma preparação de cadência sem resolução, [ii III ou V/vi], que retorna à tônica de Fa maior. O período se repete, desta vez terminando em uma cadência completa [ii V7 (3a omitida) I]. No fim da partitura encontramos a indicação *D.C. until cue, Da Capo* até um sinal, deixa, aviso. Ou seja, uma peça breve, mas já predisposta a ser repetida em continuação, se necessário.

Oriental Dance

E. Luz (1916)
in A.B.C. Dramatic Set No. 17

All.to ma non troppo

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of four systems of music, each with a key signature change and specific markings.

- System 1 (Measures 1-6):** Key signature: one flat (B-flat). Marking: **A** a. Chords: $a: i$, i , i . Marking: **(m1)**.
- System 2 (Measures 7-12):** Key signature: two flats (B-flat, E-flat). Marking: 1., 2. Chords: iv_4^6 , i , ii_6^6 , vii_2^7/V , V^7 , $ii_.$, V_4^6 , V , i .
- System 3 (Measures 13-18):** Key signature: three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Marking: **b**. Chords: i , V_4^6/V , V_2^4 , i^6 , V_4^6 , i , i , V_4^6/V , V_2^4 , i^6 . Markings: **(m2)**, **(m1')**, **(m2)**.
- System 4 (Measures 19-23):** Key signature: four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat). Marking: **B** a. Chords: V_4^6 , i , $F: I$, ct_7^7 , V_7 , vii_6^6 , $\#II_7$. Markings: **(m1')**, **(m3)**.
- System 5 (Measures 24-28):** Key signature: five flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat). Marking: 1., 2. Chords: I^6 , vi , iii , ii , $III\bar{V}/vi$, ii , V , I . Marking: **D.C. until Cue.**

4 Considerações finais

Uma renovada panorâmica do fenômeno

O que se estuda quando se estuda a música do filme silencioso? Em partes, estudam-se as coletâneas e manuais que surgiram com o intuito de suprir a demanda de peças, técnicas e métodos para esta nova forma de comunicação. Demos aqui uma panorâmica documental deste material, acrescentando informações ainda pouco conhecidas do *Allgemeines Handbuch der Film-musik*, de Becce e Erdmann. Composto de dois tomos, cada um com 240 páginas em formato A3, esta obra mereceria por si só um estudo completo, talvez uma edição crítica, pois acreditamos que ela ainda pode nos esclarecer muito sobre o período e sobre a obra de Giuseppe Becce. Tal estudo, além de traduzir esta obra, talvez pudesse trazer o seu inigualável sistema de catalogação de moods e expressões para os dias de hoje; e talvez pudesse apresentar uma chave para desvendar a quase mitológica *Kinotheke*.

Pudemos ver, porém, que o estudo da música do cinema silencioso possui um repertório a ser estudado, mas não é completo somente com sua parte documental. Para uma maior compreensão deste momento histórico peculiar, seria útil, também, um aprofundamento sobre o ambiente musical profissional – e semiprofissional – no qual deu-se este fenômeno. Uma parte deste ambiente era, sim, atrelada às publicações musicais especializadas, mas temos que considerar que entre músicos e editores havia influências recíprocas. Neste *mundo da arte* em contínua, frenética transformação, seus componentes trocavam materiais, opiniões, ideias, numa incessante busca de soluções; trocavam experiências, davam palpites aos recém-chegados, pediam conselhos aos veteranos, e, sobretudo, fixavam e difundiam as soluções que funcionavam – e que, por sua vez, podiam entrar nas coletâneas e manuais. “Comprei o último Zamecnik, está ótimo”. “Achei melhor o Fischer, mas me empresta que vou dar uma tocada?”

Outro aspecto a ser considerado é a versatilidade destes músicos em tocar nas mais diversas situações, como cafés, teatros, concertos, bailes. E fica aqui a pergunta: não podem as soluções fixadas e difundidas para os filmes terem influenciado a formação de estilos musicais desta época? Se a música popular entrou no cinema, porque o cinema não pode ter entrado na música popular?

Dicotomias

Na análise e comparação entre as duas peças, *Morris Dance* e *Oriental Dance*, pudemos ilustrar duas categorias das coletâneas, que confirmam a dicotomia de Anderson (1988): *acompanhamento simples* e *acompanhamento elaborado*. No geral, as primeiras coletâneas, como a *Sam Fox Moving Picture*, a *Fischer*, e a *A.B.C. Dramatic Set*, tendem ao acompanhamento simples, provavelmente com o intuito de servir à repentina e crescente demanda de alimentar o novo sistema de trabalho, por parte de músicos (de nível técnico heterogêneo) e de proprietários das salas. Estas tendem às formas de música popular, com sonoridades próximas ao *ragtime* por exemplo, e provavelmente eram usadas indistintamente nas várias situações musicais da época, como no *vaudeville*.

As composições para acompanhamento elaborado tendem à música erudita e provavelmente fazem parte do aprimoramento de estilo almejado por músicos como Rapée. Estas podiam servir seja para a projeção do filme seja para situações puramente musicais dentro das mesmas salas. Enquanto acompanhamento de ações filmicas, estas peças, com suas variações internas, permitiam ao músico manter uma continuidade maior, onde, como supomos, os motivos podiam ser atrelados aos personagens ou planos, enquanto a forma, à sequência. Um procedimento mais próximo à ópera.

A dicotomia *centro e periferia* de Ginzburg (1989) também procede como pudemos ver. O mesmo acontece com a dicotomia de Simeon (1992), *música culta e música vulgar no cinema silencioso*¹¹¹. Para este autor, porém, o processo de adaptação, arranjo e imitação da música clássica para uso popular não é prerrogativa do ambiente cinematográfico, mas parte de um percurso mais amplo:

O nascimento, ou melhor, o aumento do hiato entre expressões musicais “cultas” e expressões musicais “vulgares”, além da criação de gêneros intermediários e de formas de interpenetrações entre gêneros musicais diferentes, é um fenômeno progressivo do século passado [neste caso do século XIX], que chega ao seu ápice exatamente no período do nascimento e desenvolvimento do cinema silencioso, até os primeiros anos '20¹¹².

111 musica dotta e musica volgare nel cinema muto

112 La nascita o meglio l'acutizzarsi dello iato fra espressioni musicali "colte" ed espressioni musicali "vulgari", nonché la creazione di generi intermedi e di forme di interpenetrazione tra generi musicali diversi, è un fenomeno progressivo del secolo scorso, che giunge al suo apice proprio nel periodo della nascita e dello sviluppo del cinema muto, fino ai primi anni '20.

Então talvez possamos pensar a música do cinema silencioso como parte de um processo já ativo décadas antes do nascimento do cinema, passível de ser analisado dentro de estudos musicológicos sobre a ‘vulgarização’ da música erudita. Fabbri (2008) vê neste processo uma tricotomia, formada por música folclórica, música culta e música popular, considerada a música de entretenimento, que incorpora elementos categorizados nos outros dois grupos, estabelecendo sua comercialização e, em seguida, sua industrialização. A música das coletâneas musicais temáticas portanto pode ser considerada a coroação deste processo, contribuindo para a definição do que é música de entretenimento, e ainda com uma forte relação com a afirmação dos gêneros no começo do século XX.

Considerando a música de filme como um todo, e não somente a do período silencioso, talvez possamos colocar estas polarizações não em forma de rígidos contrastes – clássica, popular – mas em forma de um contínuo movimento de transição. Esta música teve seu início na sua utilização imediata como efeito sonoro nos primórdios do cinema; sua infância se baseou nas pequenas composições, fragmentadas e genéricas, das coletâneas musicais e seus *moods*; na sua juventude passou a buscar uma própria poética musical, mais contínua e específica, nos modelos de Wagner e da ópera em geral, sistema este que definiu seu período adulto, e que no cinema dominante continua válido até hoje. Podemos resumir este processo em: o percurso da música de filme *do vaudeville a Wagner*.

Inventário associativo

A colaboração para o aprimoramento do inventário associativo específico do *exoticismo*, que nos propusemos a dar, não trouxe grandes novidades. Encontramos poucos macroelementos recorrentes: eles podem ser resumidos em: 1. acompanhamentos ‘primitivistas’ harmonizados por quintas com ritmos bem marcados; 2. certas cores melódicas obtidas com escalas como pentatônica ou argelina; 3. uso de ornamentos e outros efeitos de conotações tímbricas que remetem à instrumentos vários. Este resultado parece ter sido previsto por Lang & West (1920, p.42): “como regra, a música oriental distingue-se mais por uma peculiar inflexão da melodia do que pela variedade de tratamento harmônico. Este último pertence ao Ocidente.”

Não está dito que em outros moods não podemos encontrar resultados mais substanciosos. Talvez os temas de amor possam ser ainda ativos na bagagem simbólica atual; ou, quem sabe, temas de herói, de vida social, de dança. Deixamos aqui a sugestão para uma indagação em outras áreas temáticas, a ser feita com um grupo de estudos, pois o material é extenso e multifacetado, excessivo para um pesquisador somente.

Retornando ao recorte temático escolhido, queremos acrescentar que o próprio conceito de *exoticismo musical* hoje em dia pode ter perdido sua valência; a bagagem simbólica mudou bastante de 1910 para cá, e nesta época em que a *world music* redesenhou as possibilidades de tantos encontros musicais possíveis, acrescentando a estes seu elemento sonoro autêntico (a partir do uso de *samples*), o *exoticismo musical* do início do século XX pode-se considerar um conceito caducado. Ou simplesmente trata-se de uma moda que se transformou, e que hoje, graças à ‘autenticidade’ dos *samples*, ela se tingiu de ‘autêntica música étnica’? De qualquer maneira, a evolução do conceito *exoticismo* tornou a nossa observação extremamente complexa.

Faremos, todavia, um breve resumo dos resultados para cada categoria. O grupo temático dos índios norte-americanos apresenta a imitação dos tambores, monótonos e repetidos, que aparecem sempre na mão esquerda das escrituras pianísticas. As melodias são quase sempre baseadas em pentatônicas menores, e tem padrões rítmicos que evocam o que é ‘primitivo’. A ideia do canto de grupo também aparece nessas peças, assim como a imitação do *hand whistle*.

O Oriente Médio mostra uma certa riqueza melódica devido ao uso da escala argelina, ou da escala menor harmônica, usada de modo a evidenciar os intervalos melódicos [1 b2 3 4], ou semitom-tom e meio-semitom. Também são frequentes as passagens cromáticas associadas a floreios e mordentes, que remetem a instrumentos de sopros médio-orientais, como o *mizmar*. Esses elementos são usados como cores dentro de uma escritura tonal – ou ‘uma certa inflexão melódica sobre uma rítmica comum. Esta rítmica, porém, não difere muito da usada para identificar índios norte-americanos.

O grupo latino-americano no geral tem peças que simulam estilos musicais como o maxixe e o *tango-habanera*. Por exemplo, o Brasil, pouco representado, está presente com o

maxixe. Esta escolha com certeza está ligada à popularização deste estilo nos Estados Unidos nos anos 10 e 20 do século XX e reflete a sociedade da época.

Chineses e Japoneses apresentam melodias por vezes intercambiáveis; mas, no geral, as japonesas são mais doces, calmas e meditativas, enquanto as chinesas são mais rítmicas e percussivas, apresentando *acciaccature* rítmicas que lembram sons de percussões de bambu ou outras madeiras.

Em todo o corpo de estudo encontramos somente um caso de tema para música da África negra: *Zulu or African Dance*, do Zamecnik. Quando se fala da África, a referência é invariavelmente o mundo árabe, portanto, África do Norte. Não é difícil lançar uma hipótese sobre esta lacuna. O material aqui estudado é na grande maioria norte-americano, onde existia na época uma forte tendência a um *exoticismo* interno: os personagens Sambo, Zio Tom, Jim Crow, os vários mitos ligados à população afro-americana, e mesmo o jazz em si, provavelmente já supriam uma certa curiosidade para com o *outro*¹¹³.

O padrão é o processo

Um importante ponto de força do cinema, enquanto forma de entretenimento popular, é a convergência dos significados e das emoções em um sistema hiperexplícito, e isto demanda à música um compromisso análogo. E o que pode ser mais hiperexplícito que os clichês musicais aqui apresentados? Os compositores, arranjadores e compiladores do material estudado tinham consciência disso, e trabalhavam na criação e fortalecimento de sinais sonoros funcionais, compartilhados e acessíveis. Mas pudemos notar um comprometimento destes compositores e compiladores com o equilíbrio estético e coerência das catalogações, fatores presentes em todo o corpus do presente estudo – com poucas exceções.

O verdadeiro padrão comum, todavia, é o processo criativo de síntese, imitação e conotação usados nestas publicações, para que a música de filme pudesse ser lida, tocada e manipulada pelos músicos de sala, e lembrada e compartilhada pelo público. Outro fator de

113 veja BRAGALINI (2005).

unidade é naturalmente a escritura pianística popular do começo do século XX, usada para as canções da moda, nos salões de dança, cafés e teatros.

Sobre as conotações utilizadas nas coletâneas serem indeléveis, podemos dizer que no caso específico do *exoticismo* isso não procede. Como vimos no parágrafo *Conotações* (página 37) não podemos deixar de situá-las em um período específico, e temos que aceitar a sua perecibilidade, como pudemos verificar neste caso. No curso da pesquisa, em conversas pessoais e em aulas dadas na Unicamp no Programa de Estágio Docente, este candidato pôde verificar, através de testes informais, que na maioria das vezes o mood inferido da escuta das peças não era mais ativo, e o que passava era a simples ideia de algo antigo e datado, geralmente associado a Charlie Chaplin e Buster Keaton. O referencial simbólico comum mudou, e com ele a validade destes *moods*.

Até em presença de músicas para outras situações, como nos casos *incêndio* ou *lamento*, a ideia geral que essas escutas passavam era a de comédia: uma casa pegando fogo – mas com bombeiros trapalhões; lamentos – mas de um patético e choroso cômico.

Não previmos na nossa metodologia operar testes, e não podemos dizer que foram tais; mas foram indicativos do fato de que, seja o estilo musical, sejam as conotações invocadas, o que a música nos traz é principalmente uma fotografia do próprio momento histórico, neste caso despido de boa parte das suas conotações; estas existem “quando são compartilhadas por um grupo de indivíduos dentro de uma específica cultura” (MEYER, 1961), e, portanto, não podem ser compreendidas fora das crenças e atitudes da cultura em questão.

Conclusões

Um elemento fundamental e que hoje em dia sustenta o que pode ser chamado de música de filme é a orquestração para orquestra sinfônica; como coloca Tapia (2012) “A orquestra sinfônica do cinema emerge, dessa forma, como um dos principais veículos de comunicação dramática junto ao filme, justamente por sua característica de proporcionar um grande número de associações.” A análise musical, em partitura, apesar de ser útil para um aprofundamento e catalogação de elementos musicais, não pode trazer uma ‘validação atual’ devido à falta desta dimensão tímbrica. Não temos mais a percepção musical da época das coletâneas, em que o simples piano podia cobrir todas as imagens possíveis. Muitas imagens, hoje, são passadas pelas cores tímbricas da orquestra. Para buscar um justo confronto das conotações da época com as de hoje seria necessário uma homologação do plano sonoro; e para tanto, seria necessário passar por um processo de orquestração das peças escolhidas, o que vai além da proposta desta pesquisa.

Pensando de forma mais ampla os nossos resultados, pode caber, aqui, uma reflexão: a música do cinema silencioso dominante, de transição, não pode ter sido uma exceção à regra da nascente linguagem audiovisual? Um incidente de percurso? Simeon (1992, p. 31, tradução nossa¹¹⁴), sugere que desde o início a meta do cinema em relação à música foi a da sincronia, e que, portanto, toda música do cinema silencioso “é no fundo, fruto de ... digamos, uma espécie de incidente, uma defasagem cronológica devido a questões estritamente técnicas; o filme queria ‘congelar’ desde o início o acompanhamento musical na fixidez inexorável da película.”

Esta música não trouxe talvez consigo, desde seus primórdios, a sua decadência? Senão, como podemos explicar que hoje, nos espetáculos de filme silencioso com acompanhamento ao vivo, ou até nos lançamentos em DVDs de clássicos, a música geralmente (exceção feita para situações puramente celebrativas, vintage) procure mudar seu papel, buscando um maior contraponto poético, um ritmo menos pontual, uma posição menos

114 sappiamo che fin dall'inizio la possibilità di sincronizzare il suono sulla pellicola è stata la meta del cinema: tutta la musica per il cinema muto è in fondo il frutto ... diciamo di una specie di incidente, di sfasamento cronologico dovuto a questioni prettamente tecniche; il film voleva "congelare" fin dall'inizio l'accompagnamento musicale nella fissità inesorabile della pellicola.

‘a serviço’? Certamente são situações onde se celebra o lado mais puramente artístico destes filmes, portanto também a sua relação com a música; porém, se no teatro musical, como na ópera, a música mantém ainda a sua tradicional função, no filme silencioso isso poderia acontecer, mas geralmente não acontece.

Talvez sua ‘heroica’ imperfeição e imprevisibilidade, que tinge de tons românticos e nostálgicos a sua imagem hoje em dia, fosse desde sempre sua Nêmesis. Uma nova visão, menos saudosa, deste fenômeno, com a ajuda de novos estudos de perfil historiográfico, talvez seja necessária para um aprofundamento mais lúcido do fenômeno.

Queremos concluir enfatizando que a música que aqui estudamos, ao falar de situações *exóticas* e de mundos distantes, trouxe, na verdade, um retrato da sociedade no período em que foi produzida. O véu de mistério usado para ornar o outro transformando-o em *exótico* acabou por revelar a sombra do observador ao invés da imagem observada.

E ainda: a mesma estrutura musical pode, segundo o período e o grupo social que a manipula, trazer consigo um significado ou o seu oposto. O que determina o que a música vai transportar na sua abstrata estrutura é o contexto sociocultural; ela tem o dom de levar e trazer informações que podem chegar a ser muito maiores do que sua própria forma, e, apesar disso, mudando o contexto, ela retorna ao seu estado original: a música é um fluido.

5 Referências

5.1 Coletâneas e manuais - documentos diretos

- AHERN, Eugene A. **What and How to Play for Pictures**. Twin Falls, Idaho: editor desconhecido, 1913.
- ANSELL, Hawkes. **Photo - Play Piano Album** n. 7. Londres: Hawkes and Son, 1925.
- BAKER - **Picture Music** vol. 1. New York: The H. W. Gray Co., 1919.
- BECCE, Giuseppe, ERDMANN, Hans. **Allgemeines Handbuch der Film-Musik**. 2 Bände. Schlesinger'sche Buchhandlung, Berlin-Lichterfelde 1927; Band 1: Musik und Film. Verzeichnisse. Band 2: Thematisches Skalenregister.
- BELWIN - **PianOrgan - American Indian Mexican**. Extracted from the world famous "Berg" and "Cinema" Incidental Series. New York: Belwin, Inc., 1925.
- BELWIN - **PianOrgan - Oriental Music**. Extracted from the world famous "Berg" and "Cinema" Incidental Series. New York: Belwin, Inc., 1925.
- BERG - Incidental Series - 1-70. New York: Belwin, Inc., 1916.
- CARTER, Roy C. **Theatre Organist's Secrets**: a collection of Successful Imitations, Tricks and Effects for Motion Picture Accompaniment on the Pipe Organ. Los Angeles, C. Roy Carter, 1926.
- FARWELL, Arthur (1910). **American Indian Melodies (Op.11)**. primeira edição: Wa-Wan Press, Newton Center, 1901.
- JACOB, Walter. **Jacobs' Piano Folio of Oriental, Spanish, and Indian Music, No. 1**. Walter Jacobs, Inc., Boston, 1921.
- _____. **Jacobs' Piano Folio of Oriental, Spanish, and Indian Music, No. 2**. Boston: Walter Jacobs, Inc., 1921.
- _____. **Jacobs' Piano Folio of Oriental, Spanish, and Indian Music, No. 4**. Boston: Walter Jacobs, Inc., 1921.
- _____. **Jacobs' Piano Folio of Concert Miscellany, Vol. 2**. Boston: Walter Jacobs, Inc., 1921.

- _____. **Jacobs' Piano Folio of Concert Miscellany, Vol. 3.** Boston: Walter Jacobs, Inc., 1922.
- _____. **Jacobs' Piano Folio of Concert Miscellany, Vol. 6.** Boston: Walter Jacobs, Inc., 1922.
- _____. **Jacobs' Piano Folio of Concert Miscellany, Vol. 5.** Boston: Walter Jacobs, Inc., 1925.
- LANG, Edith, and WEST, George. **Musical Accompaniment of Moving Pictures.** Boston: The Boston Music Company, 1920.
- LANGE, Arthur. **Eclipse Motion Picture Music Folio.** Philadelphia: Eclipse Publishing, 1915.
- LUZ, Ernst. **A.B.C. Dramatic Set No. 7.** New York: Photoplay Music Co., 1915.
- _____. **A.B.C. Dramatic Set No. 17.** New York: Photoplay Music Co., 1916.
- _____. **A.B.C. Dramatic Set No. 18.** New York: Photoplay Music Co., 1916.
- _____. **Motion Picture Synchrony:** for motion picture exhibitors, organists and orchestras. New York: Music Buyers Corp., 1925.
- RAPÉE, Erno (1924). **Motion Picture Moods for Pianists and Organists:** a Rapid Reference Collection of Selected Pieces. New York: Arno Press, 1974.
- RAPÉE, Erno (1925). **Encyclopædia of Music for Pictures: as essential as the picture.** New York: Belwin, 1925.
- Schirmer's Photoplay Series Vol. 1-6. G. New York: Schirmer, 1915.
- SMITH, George (ed). **Fischer Professional Pianist's Collection.** New York: Carl Fischer, 1913.
- TRUE, Lyle C. **How and What to Play for Motion Pictures.** New York: Carl Fisher, 1914.
- TYACKE, George W. **Playing to Pictures:** a Guide for Pianists and Conductors of Motion Picture Theatres. London: The Kinematograph Weekly, 1914.
- ZAMECNIK, J. S. **Moving Picture Music vol.1.** Cleveland & New York: Sam Fox Publisher, 1913.
- _____. **Moving Picture Musiv vol.2.** Cleveland & New York: Sam Fox Publisher, 1913.

_____. **Moving Picture Music vol.3.** Cleveland & New York: Sam Fox Publisher, 1914.

_____. **Moving Picture Music vol.3.** Cleveland & New York: Sam Fox Publisher, 1923.

ZAMECNIK, J. S. (Ed.). **Sam Fox Loose Leaf Collection of Select Song Themes for Orchestra**, Vol. 1. Cleveland & New York: Sam Fox Publisher, 1924.

5.2 Referências

ADORNO, Theodor; EISLER, Hanns. (1947). **Composing for the films.** London, New York: Continuum, 2005.

ALTMAN, Rick. **The silence of the silents.** In *The Musical Quarterly*, Vol. 80, No. 4. Oxford: Oxford University Press, Winter 1996. p. 648-718.

ANDERSON, Gillian B. **Music for silent films 1894-1929. A guide.** Washington: Library of Congress, 1988.

_____. **The Presentation of Silent Films, or, Music as Anaesthesia.** In *The Journal of Musicology*, Vol. 5, No. 2. Berkeley: University of California Press, Spring 1987. p. 257-295.

BECKER, Howard. **I mondi dell'arte.** Bologna: Il Mulino, 2004.

BELLMAN, Jonathan (Ed). **The Exotic In Western Music.** Boston: Northeastern Univ. Press, 1997.

BENJAMIN, Walter (1936). **L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica.** Torino: Einaudi Editore, 2014.

BORN, Georgina; HESMONDHALGH, David (Ed.). **Western music and its others: difference, representation, and appropriation in music.** Berkeley: University of California Press, 2000.

BRAGALINI, Luca. **400 anni di jungle sound: l'Africa di cartapesta tra turchi, cinesi, pellerossa e cannibali dal pentolone ribollente.** In: CONVEGNO NAZIONALE BLACK ATLANTIC. DALL'AFRICA AL JAZZ E RITORNO, 2005, Piacenza (Italia).

BROWN, Steve. **From Mode to Emotion** in *Musical Communication*, apresentado no ciclo

- de palestras de Music and the Brain. <https://goo.gl/6LrcbX> acesso 21 nov 2016.
- CARRASCO, Ney. **Trilha musical: Música e Articulação Fílmica**. Tese de mestrado, Univ. de São Paulo, 1993.
- _____. **Syngkronos. A formação da poética musical do Cinema**. São Paulo: Via Lettera – Fapesp, 2003.
- CHION, Michel. **Audio-vision: sound on screen**. New York: Columbia Univ. Press, 1994.
- COHEN, Annabel J. **Music as a Source of Emotion in Film**. In JUSLIN, Patrik; SLOBODA, John (eds.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford: OUP, 2011. p.249-272
- DEAN, Jeffrey. **Exoticism**. *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online. Oxford University Press. <https://goo.gl/os8LTY> acesso em 28 maio 2017.
- FABBRI, Franco. **Around the clock: una breve storia della Popular Music**. Druento: UTET Libreria, 2008.
- FULD, James F. **The Book of World-Famous Music. Classical, Popular and Folk**. New York: Dover Publications, Inc, 2000.
- GORBMAN, Claudia. **Unheard melodies. Narrative music**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- _____. **Scoring the Indian: Music in the Liberal Western**. *In Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Editado por BORN, Georgina; HESMONDHALGH, David. Berkeley: University of California Press, 2000. p. 234 - 253.
- GINZBURG, Carlo (1989). **A micro-história e outros ensaios**. Tradução de António Narino. Lisboa: Editora Difel, 1991.
- HEBLING, Eduardo D. **Una rumba per l'uomo comune: il ruolo di Juan Tizol nell'orchestra di Duke Ellington e nell'affermazione del latin-jazz**. Tesi di Laurea. Diploma Accademico di II livello. Adria: Conservatorio Buzzolla, 2013.
- HUGGAN, Graham. **The Postcolonial Exotic Marketing**. London: Routledge, 2001.
- HURON, David. **Music and Sensation**. Video online <https://vimeo.com/34050984>, acesso 11 nov 2016.

- HURON, David. Apresentação de "Music, Culture, and Community" no congresso Music, The Brain, Medicine, and Wellness: A Scientific Dialogue. <https://goo.gl/CrBY85>, acesso 1 nov 2016.
- JOHN, Juliet. **Melodrama**. In Oxford Bibliographies, <https://goo.gl/7fZ5gj> Acesso em: 20 out. 2016, restrito para assinantes.
- JOHNSTON, William A. **The Structure of the Motion Picture Industry**. The Annals of the American Academy of Political and Social Science. Vol. 128, The Motion Picture in Its Economic and Social Aspects (Nov., 1926). <http://www.jstor.org/stable/1016194> Acesso em 23 outubro 2016. pp. 20-29.
- KOSTKA, S; PAYNE, D; ALMEN, B. **Tonal Harmony**. With an Introduction to Twentieth-Century Music. 7.ed. New York: McGrall-Hill, 2013.
- MANVELL, Roger; HUNTLEY, John; et al. (1957). **The Technique of Film Music**. Oxford: Focal Press, 1957. 299 p.
- MARKS, Martin M. **Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895-1924**. New York: Oxford University Press, 1997.
- MAYER, David; SCOTT, Matthew. **Four Bars Of 'Agit': Incidental Music for Victorian and Edwardian Melodrama**. Tradução para o português de Cesar H. R. Franco, Orlando M. M. Mancini e Claudiney R. Carrasco. London: Samuel French Ltd, 1983.
- MEYER, Leonard B (1956). **Emotion and meaning in music**. Univ. London: Chicago Press, 1961.
- MÜNSTERBERG, Hugo. **The Photoplay**. A psychological study. New York & London: D. Appleton & co., 1916.
- NEGUS, Keith. **Popular Music in Theory: An Introduction**. Cambridge: Polity Press, 2012.
- PATEL, Ani. Apresentação de **Music and the Brain: The Music of Language and the Language of Music**. <https://goo.gl/yogftn>, acesso 5 nov 2016.
- PISANI, Michael V. **I'm an Indian Too: creating Native American Identities in Nineteenth – and Early Twentieth-Century Music The Exotic In Western Music**. Editado por BELLMAN, Jonathan. Boston: Northeastern Univ. Press, 1997. pag. 218.
- PISTON, Walter. **Armonia**. Torino: EDT, 1989.

- POCHÉ, Christian. **Mizmār**. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. <https://goo.gl/F37Soj> acesso em 1 de junho 2017, restrito para assinantes.
- PRENDERGAST, Roy M. (1943). **Film music. A neglected art**. New York: W. W. Norton & Company, 1992.
- RANCAN, Luigino. **Giuseppe Becce: musica per il cinema**. Contributo alla biografia del primo compositore di musiche per Cinema. Vicenza: Istituto Musicale “Sergio Lorenzi”, 2012.
- ROBERTS, John S. **Black Music of Two Worlds: African, Caribbean, Latin, and African-American Traditions**. New York: Schirmer Books, 1998.
- ROBERTS, John S. **The Latin Tinge: The Impact of Latin American Music on the United States**. New York: Oxford University Press, 1999.
- SAID, Edward W. **Orientalism**. New York: First Vintage Books Edition. Random House, Inc., 1979.
- SAUER, Rodney. **Photoplay Music: A Reusable Repertory for Silent Film Scoring, 1914-1929**. Boulder: American Music Research Center, 1998. Vol.8/9 p. 55-76
- SERRANO, Basilio. **Juan Tizol: his caravan through american life and culture**. Bloomington: Xilibris, 2012.
- SIMEON, Ennio. **Musica dotta e musica volgare nel cinema muto**. In Chigiana: rassegna annuale di studi musicologici. Settimane musicali senesi, Vol. 4. Siena: Accademia musicale Chigiana, 1992. p. 27-34
- SCHOENBERG, Arnold. (1967). **Fundamentals of music composition**. Edited by Gerald Strang with the collaboration of Leonard Stein. London: Faber & Faber Limited, 1970.
- TAGG, Philip. **Music's Meanings**. Larchmont: Mass Media Music Scholar's Press, 2013.
- TAPIA, Daniel. **A orquestra sinfônica do cinema norte-americano: o exemplo de Bernard Hermann**. 2012. 153 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000905988>>. Acesso em: 17 jun. 2017.

- TOCH, Ernst. (1948). **The Shaping Forces in Music: An Inquiry into the Nature of Harmony, Melody, Counterpoint and Form**. New York: Dover Publications, inc., 2011.
- TOOP, David. **Exotica: Fabricated soundscapes in a real world**. London: Serpent's Tail, 1999.
- WISCHUSEN, Mary A. **Erno Rapée**. In Groove Music Online, Janeiro 2014, <https://goo.gl/tV57cx>. Acesso em 10 out. 2016, restrito para assinantes.
- WRIGHT MILLS, Charles. **L'apparato culturale**, in WRIGHT MILLS, Charles. Saggi di sociologia della conoscenza. Milano: Bompiani, 1971, p. 23-42.
- ZENNI, Stefano. **I segreti del jazz: una guida all'ascolto**. Viterbo: Stampa alternativa/Nuovi equilibri, 2007.

5.3 Referências indiretas

- BLOCH, Ernst. **Über die Melodie im Kino**. In: Die Argonauten, editor e cidade desconhecidos, 1913.
- BROWNLOW, Kevin; GILL, David. **The End of the Era**. In Séries Hollywood, n.p.: HBO Video, 1980).
- MIDNIGHT Shows (General Notes). In *The American Organist*, vol. 11, no. 3, 1928.
- COOPER, van Cleft J. **The Vagabond'–A Vagabond**. In *The American Organist*, vol. 6, n. 2, 1923.
- EVERSON, William K. **American Silent Film**. New York: Oxford Univ. Press, 1978.
- GISH, Lillian; PINCHOT, Ann. **The Movies, Mr. Griffith and Me**. London: W. H. Allen, 1969.
- HANSFORD, M.M. **Picturegraphs**, in *The American Organist*, vol. 10 n.5, 1927, p.129
Photoplays DeLuxe, *The American Organist*, vol.3, n.5, 1920, p.171-73.
- HOFFMANN, Charles. **Sounds for silents**. Washington: DBS Publications, 1970. Prefácio de Lillian Gish.

- KOSZARSKI, Richard. **An Evening's Entertainment**: The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928. In *History of the American Cinema*, number 3. New York: Charles Scribner's Sons, 1990. p. xi, 395.
- LONDON, Kurt. (1936). **Film music**. New York: Arno Press, 1970.
- MAITLAND. **Photoplaying in the Stanley**. In *The American Organist*, vol. 3, n. 4, 1920.
- MAITLAND. **Photoplaying in the Stanley**. In *The American Organist*, vol. 12, n. 6, 1929.
- METCALFE. **Hollywood Theater**. In *The American Organist*, vol. 6 n.4, 1924.
- MICELI, Sergio. **La musica nel film - arte e artigianato**. Firenze: Discanto, 1982.
- The New York Times, 13/05/1893, citado em HENDRICKS, Gordon. **Origins of American Film**. New York: Arno Press and The New York Times, 1972.
- RIALTO Overtures. In *The American Organist*, vol. 4, no. 10, 1921, p. 351-52.
- WILD, Walter. **Variety in the Music Score** in *The American Organist*, vol. 5, n.12, 1922.
- WHYTE, Gordon. J. S. Zamecnik. In *The metronome*. Setembro 1927, p. 41. Uma entrevista com Zamecnik durante uma sua passagem por Nova Iorque para a premiere da sua trilha musical para o filme *Wings*.
- WINKLER, Max. **The origin in Film Music**. In LIMBACHER, James. *Film Music*. Metuchen: The Scarecrow Press, 1974. p. 15-24

6 Anexos

6.1 Imagens

SAM FOX LIBRARY

Orchestra Folios

IN SIX VOLUMES

A series of six orchestra folios, each containing twelve selected standard semi-classic compositions, including Novelettes, Intermezzos, Gavottes, Tone Poems and other descriptives of interesting character. Each volume contains an excellent variety and is worth its weight in gold to every Moving Picture Theatre Orchestra.

SUITABLE FOR ALL ORCHESTRA REQUIREMENTS
IN HOTELS, THEATRES, CONCERTS, Etc.

By Standard Composers and Arranged by
J. S. ZAMECNIK

<p style="text-align: center;">FOLIO No. 1</p> <p>AT SUNSET Brewer BASKET OF ROSES Albers BOWL OF PANSIES Reynard DANCING LEAVES Miles DREAM OF THE FLOWERS Cohen ELEANOR Deppen GARDEN DANCE Vargas IN POPPYLAND Albers MON PLAISIR Roberts SPARKLETS Miles VALSE DANSEUSE Miles WATER LILIES St. Clair</p>	<p style="text-align: center;">FOLIO No. 4</p> <p>DANCING NYMPHS Braine SCENTED VIOLETS Reynard LOVE LETTERS Jackson STAR OF THE ORIENT Zamecnik MIGNONETTE Jackson SPIRIT OF YOUTH Dahlquist BLUE BELLS Zamecnik DEVOTION Deppen IN A CANOE Zamecnik WOODLAND DREAMS Vargas EVENING HOUR Hulten OLE SOUTH Zamecnik</p>
<p style="text-align: center;">FOLIO No. 2</p> <p>ADMIRATION Jackson CUPID'S FROLIC Miles DAINTY DAFFODILS Miles DANSE FANTASTIQUE Reynard GAVOTTE PIQUANTE Pierson IRIS Reynard JAPANESE SUNSET Deppen LEGEND OF A ROSE Reynard PHYLLIS Deppen SPRING FLOWERS Wood SUMMER NIGHTS Roberts TULIPS Miles</p>	<p style="text-align: center;">FOLIO No. 5</p> <p>TO A VIOLET Zamecnik THE COQUETTE Deppen HAYA Maurice JUNE BREEZES Miles CELESTINE Vargas IN BIRDLAND Zamecnik CHANSON SANS PAROLES Heller THE LITTLE SOUBRETTE Granfield LA SOUDANESE Jackson ENCHANTED FOREST Spitalny SUNSET LAND Kawelo IN ARCADIA Sellars</p>
<p style="text-align: center;">FOLIO No. 3</p> <p>BUTTERFLY DANCE Miles CARNATIONS Albers FLIRTATION Cross L'ESPRIT DE NIL Vargas LOVE FANCIES Zamecnik MARIONETTE Arndt MOOD PENSIVE Applefield MOON GLOW Barth REMEMBRANCE Deppen SIMPLICITY Lee SPIRIT OF AMERICA Zamecnik SWEET FORGET-ME-NOTS Miles</p>	<p style="text-align: center;">FOLIO No. 6</p> <p>YESTER-EVE Zamecnik FAIR DEBUTANTE Reynard LA ROSITA Dupont BILLET DOUX Zamecnik MORNING GLORIES Reynard HEART'S DESIRE Reynard A VENETIAN ROMANCE Zamecnik WATER SPRITES Van Norman THE DESERT CARAVAN Zamecnik VALSE A LA SALON Worthington THE SECRET OF THE SEA Zamecnik MADRIGAL Donatelli</p>

Published for every orchestra part

LIST PRICES—EACH PART, 50 CENTS; PIANO OR ORGAN, \$1.00

Canada Prices—Each Part, 60 Cents; Piano or Organ, \$1.20

(Above prices apply to each volume)

ALL OF ABOVE COMPOSITIONS ALSO PUBLISHED SEPARATELY.

Sam Fox Pub. Co.

CLEVELAND AND NEW YORK

ZIMMERMAN PRINT, CINCINNATI

Imagem 4: Sam Fox: para todas as situações (em Sam Fox Song Themes 1924)

THE SNORE

- I. Vox Humana 8'
 II. Piccolo 2'
 (Twelfth 2 2/3')

Tremolo

A most effective imitation of a person snoring can be produced on any organ having the above named stops, which if used with discretion will unfailingly draw considerable laughter from the average theatre audience.

A short upward and downward chromatic run of three or four notes in the lower octave of Manual I (Vox Humana 8') produces the effect.

i. e.



Play very legato, opening and closing the Swell Pedal so as to accent the held note.

Immediately after the snore effect, play the following measure on the Piccolo 2' thus imitating the whistle or wheeze usually supposed to follow a snore.



Play legato and not too rapidly. By combining the Twelfth 2 2/3' with the Piccolo 2', a better whistling effect can be produced.

If the trick is to be repeated several times, it is best to avoid monotony by playing alternately slightly higher and lower than the first.

Imagem 5: Carter: efeitos do órgão: o ronco

A. B. C. Dramatic Set No 13.

Concerted Movement illustrating Agitation, Turmoil, Excitement, etc. Specially adapted for lengthy scenes of picture action.

A.1. Is a Hurry-Agitato.

B.2. An adagio relief if action becomes quiet at intervals.

C.3. A Hurry-Agitato.

Piano.

Agitato-Hurry.

Composed and Adapted
BY ERNST LUZ.

Melody not to be played with Orchestra. *Allo vivo.* The three numbers can be used jointly in Overture form.

A.1.

Copyright 1916 by Photoplay Music Co. New York City.
International Copyright Secured.
Jos. W. Stern Sole Selling Agents 102 W. 38th St. N.Y. City.

Imagem 6: Agitato (Luz) in A.B.C. Dramatic Set N.13



DOUGLAS FAIRBANKS
in
"THE THIEF OF BAGDAD"

A Fantasy of the Arabian Nights
Music compiled by James C. Bradford
Released by

UNITED ARTISTS CORPORATION

- 1 PERSONNEL OF DIRECTION, ETC.....Midsummer Night's Dream (Mendelssohn).....2¾ Min



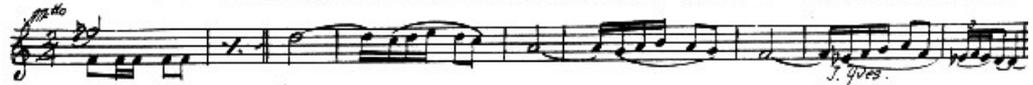
NOTE: If the personnel of direction and cast are not shown, omit this selection and start at No. 2.

- 2 (Title) DOUGLAS FAIRBANKS IN THE THIEF OF BAGDADBalhama (Vitalis)1¼ Min



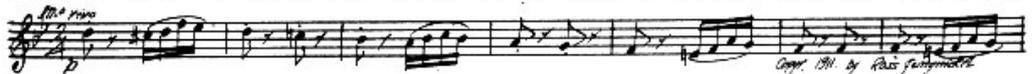
NOTE: Play first strain only.

- 3 (Title) A STREET IN BAGDAD.....Balhama (Vitalis)1¼ Min.



NOTE: Start at 2nd movement.

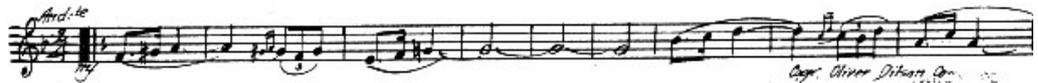
- 4 (Action) THIEF GRABS MAN AT WELL.....Overture Comique (Keler Bela).....1¼ Min.



- 5 (Action) THIEF WALKS AWAY LAUGHING.....THIEF THEME: Carnival March of the Gnomes (Schroeder)...2 Min.



- 6 (Action) MAGICIAN WITH BASKET.....Orientale (Amani) (Oboe Solo).....1½ Min.



- 7 (Action) WOMAN APPEARS ON BALCONY.....In Minor Mode No. 2 (deKoven).....1¼ Min.



Imagem 7: Cue sheet: The Thief of Badgad

x

Piano acc.

N^o6

Andante Misterioso

Composed by
JOSEPH CARL BREIL

- Ⓐ For stealthy ominous scenes, conspiracies, vengeance, threats, approach of assassins, storms, etc. with consequent, murders, wrecks, or breaking of the elements, and general disaster.
- Ⓑ The aftermath, a dire dismal recollection.

Note: For grotesque comedy scenes Ⓐ will prove quite available But Ⓑ must not follow it, except the scenes become of the rough house nature Ⓒ can be played to follow Ⓐ in such scenes.

Ⓐ

Andante Misterioso (*Quasi Adagio*)

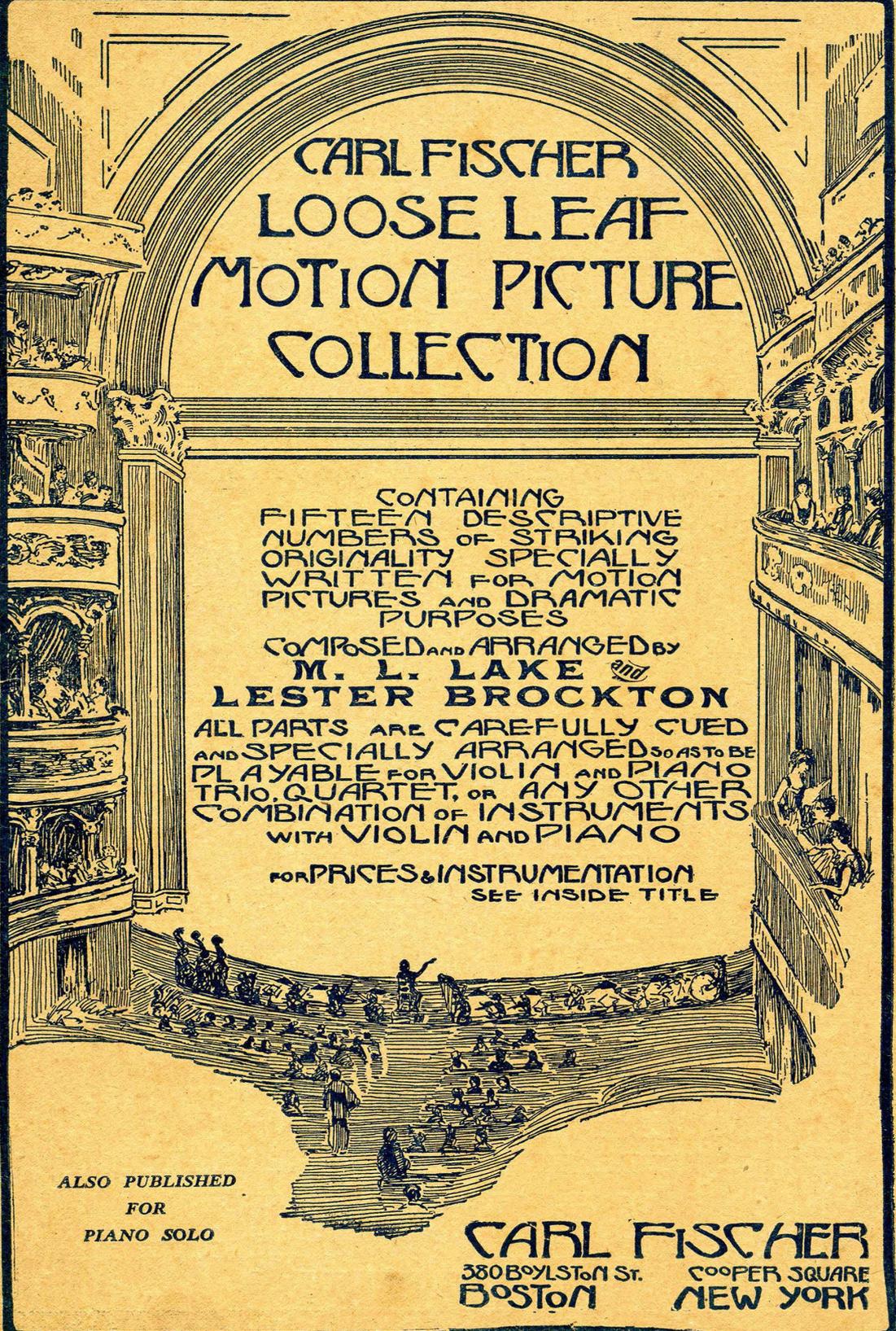
C 2221

Copyright 1917 by Chappell & Co. Ltd.

Imagem 8: Andante Misterioso (Joseph Carl Breil) (1917)

VOL. I

PIANO... 1ST VIOLIN



CARL FISCHER
LOOSE LEAF
MOTION PICTURE
COLLECTION

CONTAINING
FIFTEEN DESCRIPTIVE
NUMBERS OF STRIKING
ORIGINALITY SPECIALLY
WRITTEN FOR MOTION
PICTURES AND DRAMATIC
PURPOSES

COMPOSED AND ARRANGED BY
M. L. LAKE AND

LESTER BROCKTON

ALL PARTS ARE CAREFULLY CUED
AND SPECIALLY ARRANGED SO AS TO BE
PLAYABLE FOR VIOLIN AND PIANO
TRIO, QUARTET, OR ANY OTHER
COMBINATION OF INSTRUMENTS
WITH VIOLIN AND PIANO

FOR PRICES & INSTRUMENTATION
SEE INSIDE TITLE

ALSO PUBLISHED
FOR
PIANO SOLO

CARL FISCHER
380 BOYLSTON ST. COOPER SQUARE
BOSTON NEW YORK

Imagem 9: Carl Fisher Loose Leaf (1916): para todas as formações



Imagem 10: Belwin - Folios of Intermezzos (1917)

CHINESE MUSIC

Allegro moderato.

J. S. ZAMECNIK.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music begins with a forte (*f*) dynamic. The upper staff features a melodic line with several triplet markings and accents. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system of musical notation continues the piece. It features a piano (*mf*) dynamic. The upper staff has a melodic line with triplet markings and a first ending bracket labeled '1'. The lower staff continues with a steady accompaniment of chords.

The third system of musical notation shows a change in dynamics. It starts with a forte (*f*) dynamic and ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The upper staff has melodic lines with triplet markings and a second ending bracket labeled '2'. The lower staff continues with chordal accompaniment.

The fourth system of musical notation features a forte (*f*) dynamic. The upper staff has a melodic line with first and second ending brackets labeled '1' and '2'. The lower staff continues with chordal accompaniment.

The fifth and final system of musical notation concludes the piece. It features a forte (*f*) dynamic and ends with a *D.C.* (Da Capo) instruction. The upper staff has a melodic line with first and second ending brackets labeled '1' and '2'. The lower staff continues with chordal accompaniment.

Imagem 11: Chinese Music (Zamecnik) in Sam Fox vol.1

Arab Sheik

3

J. S. ZAMECNIK

Moderato

The musical score for "Arab Sheik" is written for piano. It begins in the key of B-flat major and 3/4 time. The tempo is marked "Moderato". The score consists of seven systems of music. The first system is marked "p". The second system is marked "mf". The third system is marked "p-f". The fourth system is marked "p-f". The fifth system is marked "p-f". The sixth system is marked "p-f". The seventh system is marked "p-f" and "D. C. ad lib.". The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Copyright MCMXXIII by Sam Fox Pub. Co., Cleveland, O. U. S. A.

International Copyright Secured.

Printed in the U. S. A.

"Sole Agents for Great Britain and the Colonies (excluding Canada and Australasia) Keith Prowse & Company, Limited."

Imagem 12: Arab Sheik (Zamecnik) in Sam Fox vol.4

I n c i d e n z

Natur

Romantisch (descriptiv). 1736

Staat, Kirche

Kondukt. 1747
 M. Kulthaft. Prozession. 1773
 Feierlich. Würdevoll. Intrade. 1796
 Feierlich. Erregte Versammlung. 1845
 M. Feierlich. Pathetisch. 1853
 M. Feierlich. Hymnal. 1867
 Intrade. 1877
 Große festliche Märsche. 1880
 Fanfare. 1915
 Armeemarsch. 1927
 Marsch im 6/8 Takt. 1938
 Pfeifer und Trommler. 1944

Volk und Gesellschaft

Festlich (höfisch-patrizisch). 1950
 Gavotte. 1969
 Menuett. 2001
 Aelterer Tanz. 2034
 Graziöser Charaktertanz. Ballett. 2053
 Bürgerlich-gravitätisch. Intrade. 2066
 M. Gemütlich. 2078
 Festlich (bürgerlich) 2111
 Polonaise. 2139
 Mazurka. 2158
 Walzer. 2175
 Polka. 2238
 Galopp. 2262
 Step. 2281
 Gesellschaft im Tanz. 2289
 Plauderei. Unterhaltung. 2302
 Spielerei. Neckerei. 2312
 Beschaulich. Sorglos. Altväterisch. 2354
 Anmutig. Sorglos. 2367
 Anmutig. Tänzerisch. 2378
 Anmutig. Kokett. 2401

Zierlich. Tänzerisch. 2412
 Kokett. Herausfordernd. 2436
 Burlesk. Grotesk. 2452
 Burlesker-grotesker Tanz. 2474
 Humoristischer Marsch. 2489
 Verstoehlen. 2506
 Gesellschaft im Freien. 2513
 Idyllisch. Spielerisch. 2523
 Jagd. 2556
 Festlich (ländlich) 2577
 Ländler. 2595
 Menge in Bewegung. 2625
 Menge in kriegerischer Erregung. 2634
 Menge in Bewegung. 2653
 Straße. Markt. 2657
 Sauferei. Gelage. 2674
 M. Lustig. 2693
 Festlich (national). 2718
 Volksleben (national). 2749
 Märsche. M. Fremdländisch. 2772
 Nordisch. 2789
 Habanera. 2801
 Bolero. 2808
 Romanischer Tanz (div.) 2831
 Tarantella. 2839
 Ital. Volkslied. 2851
 Czardas (langsam-schnell). 2859
 Czardas (schnell). 2867
 Krakowiak (Polka). 2884
 Furiant. 2900
 Slavischer Tanz (div.) 2906
 Slavische Musik. (Smlg.) 2915
 Exotischer Tanz (ruhig). 2930
 Exotischer Tanz (bewegt). 2959
 Exotischer Charaktertanz. 2993
 Japanisch. Chinesisch. 3003
 Exotische Musik. (Smlg.) 3015
 Deutsches Volkslied. 3022
 Nationalhymne. 3024
 Instrumental-Effekte. 3025
 Varia. 3040

IN

Volk - Gesellschaft

Slavische Musik (Smlg.)

2928
Winkel, Potpourri über polnische National- und Volkslieder

2929
Sommer 4, Slavische Volksmusik

2930
655 Ansell 3, Hawkes Ser. Nr. 39
1692 *Moderato assai.*

2931
Ansell 6, Hawkes Ser Nr. 42
Andante.

2932
Baron 2, Prelude 2
Andante molto maestoso. Con moto.

2933
Bergé 14, Capit. Photopl. Ser. Nr. 38
Poco lento. Andante largamente.

2934
Bizet 6, Djamilch (Morena) S. 6
Andno. Un pc. anim. Più mss. Mn. mss. Un pc. mn.
Mit Steigerung.

2935
Delibes 9, Laomé Ballett Nr. 1
(Mod.) *Andante.*

2936
Delibes 9, Laomé Ballet Nr. 3
Andante.
dasselbe 10, (Atzler) S. 6

2937
Delibes 10, Laomé (Atzler) S. 2
Moderato.
dasselbe 11, (Tavan) S. 1
(And.) *Moderato.*

2938
Gabriel-Marie u. Ourdine 1, Au bôrd du Daoura
Andante. (Vivo). Tpo. I.

2939
Gabriel-Marie u. Ourdine 2, Pendant la Halte
Poco andante con indolanza.
Flöte solo.

2940
Kiefert 9, Berg Ser. Nr. 59
Andante moderato.

2941
Herbert 4, Berg Ser. Nr. 18a
Moderato.

2942
Herbert 5, Berg Ser. Nr. 18b
Very slow.

1. Tägliches Gebet
2. Nationallied
3. Turnermarsch
4. Lied vom 4. polnischen Regiment
5. Studentenlied
6. Polacca vom Fürsten von Oginski
7. Krakowiak
8. Za Niemen.

9. Warschauer Studentenlied
10. Freiheitlied
11. Unser Stern ist erloschen
12. Noch ist Polen nicht verloren
13. Krakowiak (Nationaltanz)
14. Gott der die Polen beschützt hat
15. Reitergalopp

1. Tusa (Russische Romanze)
2. Rumänischer Tanz

3. Jüdischer Tanz
4. Russischer Nationaltanz

Exotischer Tanz (ruhig).

Arabischer Tanz.

Aegyptischer Tanz.

Orientalischer Fantasetanz.

Exotischer Charaktertanz mit feierlicher Einleitung.

Sakraler Fantasetanz exotischer Färbung.

Arabischer Tanz.

Orientalisches Liebeslied.

Indianischer Liebesgesang.

Indianische Klage.

Ständige Signaturen.

DR = Dramatische Expression
 LY = Lyrische Expression
 IN = Incidenz
 $\frac{LY}{IN}$ = Übergang zwischen LY und IN

Mystr = Mysterioso
 Agt = Agitato
 Apps = Appassionato
 Path = Pathetico

□ = ruhig bewegt
 △ = ruhig bewegt
 ○ = bewegt
 dst = düster
 dkl = dunkel
 mln = melancholisch
 e = ernst
 gs = gesangsmäßig
 htr = heiter
 frd = freudig

Es bedeutet also:

dst = düster - ruhig bewegt
 frd = freudig-bewegt
 e = ernst-ruhig
 gs = gesangsmäßig-ruhig bewegt
 E. = Einleitungs-, Anfangsstück
 M. = Marschmäßig
 S. = Schlußstück

Abkürzungen, Zeichen und Erklärungen.

$\overbrace{\quad}$ = beliebig oft wiederholbar
 ::| = wiederholbar
 → = Sprung vorwärts auf
 ← = Sprung rückwärts auf
 < > = fällt weg

Anf. = Anfang
 anschl. = anschließend
 Buchst. = Buchstabe
 M. M. = Mälzels Metronom
 Notbsp. = Notenbeispiel

S. = Seite
 Schl. = Schluß
 T. = Takt
 Z. = Zeile
 Ziff. = Ziffer

() bei den Tempobezeichnungen bedeuten, daß das betreffende Stück nicht berücksichtigt wurde; es handelt sich dabei zumeist nur um wenige Takte.

Ein kleiner Buchstabe z. B. Notbsp. b oder Nr. 589 d bedeutet den betreffenden Teil des jeweiligen Notenbeispiels.

S. (Seite) bezieht sich auf die Klavierstimme des betreffenden Werkes; es wird durchgängig nach der Klavierstimme zitiert.

Die Zahlen nach dem Komponisten-Namen, z. B. D'Albert 2, bedeuten die betreffende Nummer im Werkeverzeichnis.

Die Namen in Klammern, z. B. Iris (Tavan) geben den Bearbeiter an.

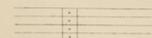
Die kleinen Zahlen am Rande (rechts und links) sind Vergleichsnummern; die fette Zahl nennt die ganze Gruppe, deren erste Nummer sie angibt, dabei bedeuten die Zahlen auf der linken Seite, daß die angegebenen Einzelnummern oder Gruppen mit der ganzen Gruppe, an deren Anfang sie stehen, in Vergleich zu setzen sind, während die Zahlen auf der rechten Seite sich nur auf die Einzelnummer beziehen, bei der sie stehen. Man schlage z. B. nach: Mit Gruppe 11 — also der Gruppe, die mit Nr. 11 beginnt —, ist Gruppe 69 und 144, sowie Einzelnummer 392 und 525 zu vergleichen. Und wiederum mit Einzelnummer 434 ist Gruppe 1099, sowie Einzelnummer 1067, 1737 und 1744 zu vergleichen.

Zahlen in einem kleinen Kreis, vor dem Notenbeispiel, z. B. $\left(\frac{11}{2}\right)$, geben die Zeitdauer in Minuten an; bei Berechnung der Zeitdauer wurde die Metronomisierung zu Grunde gelegt und auf halbe Minuten abgerundet.

Notenbeispiele.

Zahlen im Quadrat, z. B. $\boxed{9}$, geben die betreffenden Nummern des Taktes, also „neunter“ Takt im betreffenden Stück an.

Kleine Buchstaben im Quadrat, z. B. \boxed{a} , beziehen sich auf die betreffenden Anmerkungen im Text.



bedeutet, daß an dieser Stelle Takte ausgelassen sind, die eine etwa entsprechende Fortsetzung des vorherigen bilden.



bedeutet Wiederholung.

Runde Klammern ($\downarrow = 60$) bei der Metronomzahl bedeuten, daß die Metronomisierung sich nicht in der betreffenden Ausgabe findet, sondern Zusatz ist.

⊕ bedeutet, daß ein Sprung von oder zu der betreffenden Stelle möglich ist.

Die nicht nach „Bewegung“ und „Stimmung“ geordneten Gruppen sind am Rande bezeichnet durch:



Bei Bestellung genügt Angabe des Buchstabens und der Nummer

Kinothek

Preise:		Gr. Orch.	Sal.-Orch.	Quart.	Trio	Piano	Viol. I
	Jeder Band	M. 11.—	8.—	5.—	4.—	2.—	1.50
	Jede Einzelnummer	M. 2.50	1.80	1.25	1.—	—50	—30

Besetzung:

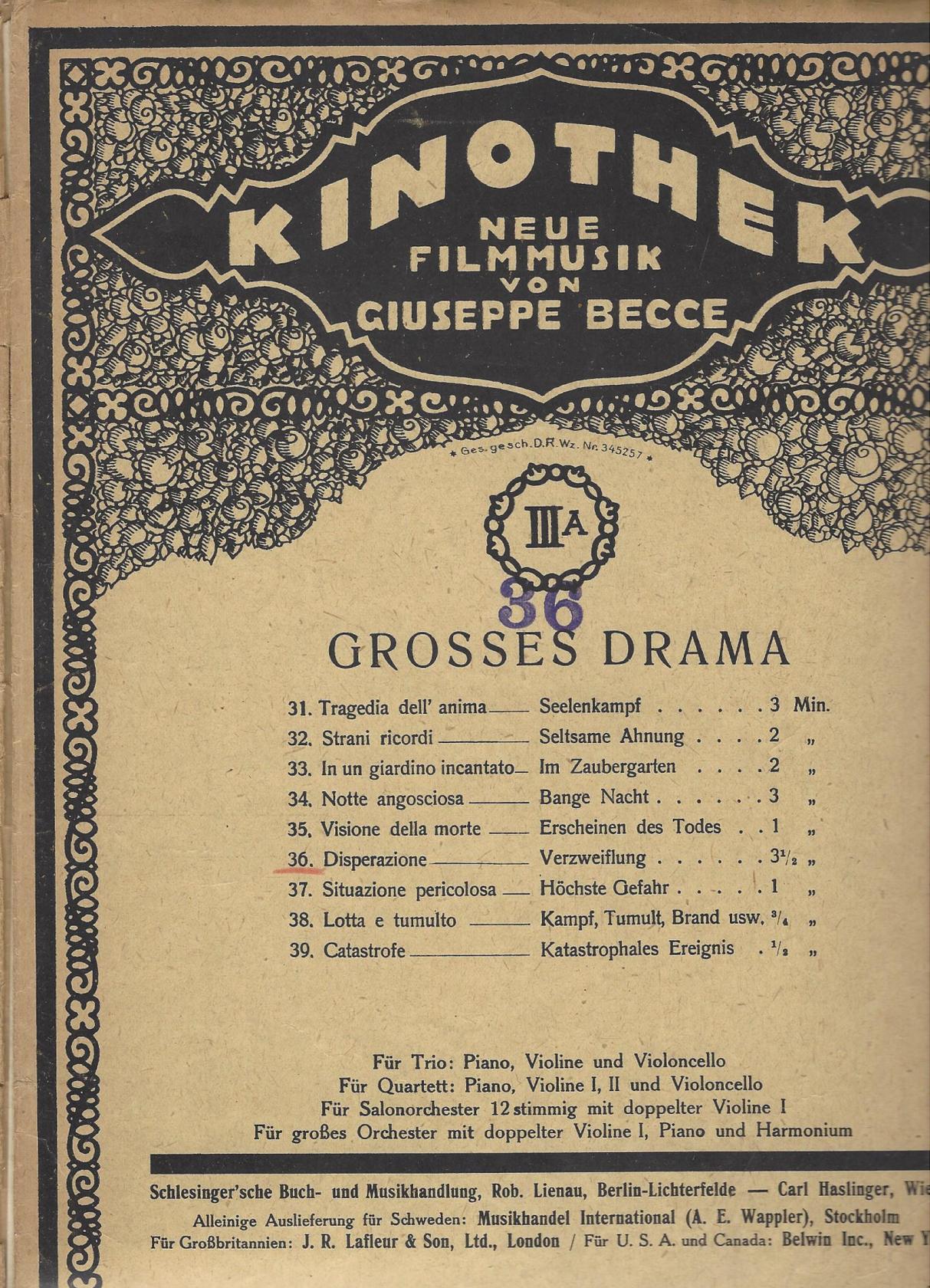
Grosses Orchester: Piano, Harm., V. I (doppelt), V. II, Vla, Vcello, Bass, Fl. I, II, Oboe, Klar. I, II, Fag., Horn I, II, Tromba I, II, Trombone I, II, III, Schlagz.,

Salon-Orchester: Piano, Harm., V. I (doppelt), V. obl., Vcello, Bass, Fl., Oboe, Klar., Tromba, Trombone, Schlagz.

Nr.	Komponist	Ausländischer Titel	Deutscher Titel	Atmosphäre	Tempo
Band IA					
Tragisches Drama					
K 1	Becce	Preludio a un dramma	Einleitung	Unruhig, aufgeregt, spannend	Lento
K 2	"	Preludio a un dramma	Einleitung	Unruhig, aufgeregt, spannend	Sostenuto
K 3	"	Intermezzo tragico	Tragisches Intermezzo	Tragisch	Andante mosso
K 4	"	Resignation	Entsagung	Für Szenen d. Schmerzes u. d. Verlassenheit	Andante largo
K 5	"	Notte misteriosa	Nachtstimmung	Für geheimnisvolle, drohende Szenen	Andante quasi largo
K 6	"	Intermezzo misterioso	Intermezzo misterioso	Geheimnisvoll	Andante calmo
K 7	"	Intermezzo serio	Ernste Stimmung	Für geheimnisvolle Szenen, die zu leidenschaftlichen Vorgängen führen	Andante quasi largo
Band IB					
Tragisches Drama					
K 8	Becce	Andante appassionato	Andante appassionato	Leidenschaftlich	Molto largo
K 9	"	Inseguimento e fuga	Verfolgung und Flucht	Auch für plötzlich erregte Szenen	Agitato
K 10	"	Incendio e lotta	Brand und Kampf	Höchste Aufregung	Andante mosso
K 11	"	In chiesa	In der Kirche	Feierlich	Largo religioso
K 12	Chopin	Largo doloroso — Prélude 4	Schmerz	Schmerz	Largo
K 13	"	Lento penseroso — Prélude 6	Gedankenvoll	Gedankenvoll	Assai lento
K 14	"	Largo tragico — Prélude 9	Largo tragico	Tragisch	Largo
K 15	Becce	Finale	Finale	Rauschend, triumphierend, siegesfroh	Andante deciso
Band IIA					
Lyrisches Drama					
K 16	Chopin	Preludio lirico — Prélude 15	Lyrische Einleitung	Heitere Stimmung	Sostenuto
K 17	"	Lento doloroso — Prélude 2	Lento doloroso	Düstere Stimmung	Lento
K 18	"	Andantino grazioso — Prélude 7	Andantino grazioso	Frohe Aussicht	Andantino
K 19	"	Largo tragico — Prélude 20	Largo tragico	Tragisch	Largo
K 20	"	Lento triste — Prélude 13	Lento triste	Trauer	Lento
K 21	"	Parole d'amore — Prélude 21	Geständnis	Liebeszene	Cantabile
K 22	"	Nocturno amoroso — Nocturne op. 9 Nr. 2	Liebestraum	Liebeszene	Andante
K 23	"	Visione — Nocturne op. 15 Nr. 1	Vision	Visionär	Andante cantabile

T. 240 1

Imagem 16: Kinotheke: indice original



KINOTHEK
NEUE
FILMMUSIK
VON
GIUSEPPE BECCE

* Ges. gesch. D.R. Wz. Nr. 345257 *

III A
36

GROSSES DRAMA

31. Tragedia dell' anima	Seelenkampf	3 Min.
32. Strani ricordi	Seltsame Ahnung	2 „
33. In un giardino incantato	Im Zaubergarten	2 „
34. Notte angosciosa	Bange Nacht	3 „
35. Visione della morte	Erscheinen des Todes	1 „
36. Disperazione	Verzweiflung	3½ „
37. Situazione pericolosa	Höchste Gefahr	1 „
38. Lotta e tumulto	Kampf, Tumult, Brand usw. ¾ „	
39. Catastrofe	Katastrophales Ereignis . ½ „	

Für Trio: Piano, Violine und Violoncello
Für Quartett: Piano, Violine I, II und Violoncello
Für Salonorchester 12 stimmig mit doppelter Violine I
Für großes Orchester mit doppelter Violine I, Piano und Harmonium

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung, Rob. Lienau, Berlin-Lichterfelde — Carl Haslinger, Wien
Alleinige Auslieferung für Schweden: Musikhandel International (A. E. Wappler), Stockholm
Für Großbritannien: J. R. Lafleur & Son, Ltd., London / Für U. S. A. und Canada: Belwin Inc., New York

Printed in Germany.

Imagem 17: Kinotheke IIIA Grosses Drama

PIANO 3

cresc.
molto cresc.
R. H.

rit.
fff

Largo (in 8)
Da capo ad lib.
molto rit.
ff

un poco acceler. *allarg.* *dim. e rit.*
ff sf

<sf> *<sf>* *cresc.* *sf*
rit. *p*

S. 10105 (36)

Imagem 18: Kinotheke n.36 - fragmento

Indian War-Dance

Irénée Bergé

Allegretto

mf

f

ff

f

f

f

ff

mf

p

p

f

28310

Copyright, 1918, by G. Schirmer, Inc.
Printed in the U. S. A.

Imagem 19: Indian War-Dance (Bergé) in Schirmer's Photoplay Series Vol. 1-6

370

f

ff

cresc.

fff

D.S. al

CODA

ff

INDIAN MUSIC

J. S. ZAMECNIK.

Allegro moderato.

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of five systems of music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the piece. The third system starts with a forte (*f*) dynamic and includes a first ending bracket. The fourth system includes a second ending bracket. The fifth system concludes with a first ending bracket, a second ending bracket, and a *D.C.* (Da Capo) instruction. The score uses treble and bass clefs and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Imagem 20: Indian Music (Zamecnik) in Sam Fox vol.1

6.2 Tabelas

Habanera
1. 2801 - D'Albert - Stier von Oliveira (Robert-Hansen)
2. 2802 - Arbos - Spanische Suite Nr. 2
3. 2803 - Herbert - Berg Ser. Nr. 20 Tango
4. 2804 - Massenet - Cid Ballet, Andalouse
5. 2805 - Massenet - Roi de Lahore (Tavan) Tipo Habanera
6. 2806 - Puccini - Mädchen a. d. golden West. (Tavan) Tipo tango
7. 2807 - Zamecnik - Mexican or Spanisch Music
Bolero
8. 2808 - D'Albert - Stier von Oliveira (Robert-Hansen) Dança espanhola com castanholas. Tipo bolero
9. 2809 - D'Albert - Stier von Oliveira (Robert-Hansen) Dança espanhola. Tipo bolero
10. 2810 - Arbos - Spanische Suite Nr. 3
11. 2811 - Arbos - Spanische Suite Nr. 3 Tipo bolero.
12. 2812 - Auber - Krondiamanten (Lamotte)
13. 2813 - Auber - Stumme v. Port. (Tourbié)
14. 2814 - Bizet - L'Arlesienne Suite II Dança espanhola tipo bolero.
15. 2815 - Bizet - Guitarre Mouvement de bolero
16. 2816 - Bizet - Sérénade espagnole Allegretto.
17. 2817 - Delibes - Coppélia (TAVAN)
18. 2818 - Kienzl - Don Quixote, Bolero Tempo Di Bolero
19. 2819 - Leoncavallo - Zaza (WENINGER) Dança com castanholas, tipo bolero.
20. 2820 - Massenet - Cherubin (TAVAN) Manola, dança espanhola.
21. 2821 - Massenet - Cid Ballet, Arragonaise Allegro Brillante. Dança espanhola.
22. 2822 - Moszkowski - Malaguena Allegro Pomposo Dança espanhola.
23. 2823 - Moszkowski - Spanische Tänze Nr. 1 Dança espanhola.
24. 2824 - Moszkowski - Spanische Tänze Nr. 5
25. 2825 - Moszkowski - Aus Aller Herren Länder Suite Nr. 3 Dança espanhola.
26. 2826 - Mouton - Romanesca Ouv. Dança italiana.
27. 2827 - Rubinstein - Bal Costumé Nr. 7 (TORÉADOR Et Andalouse) Dança espanhola.
28. 2828 - Zandonai - Conchita (TAVAN) Jota Aragonesa. Dança espanhola.
29. 2829 - Zandonai - Conchita (TAVAN) Dança espanhola.
30. 2830 - Zandonai - Conchita (TAVAN) Apaixonadamente. Tipo dança. Tipo bolero.
Dança exótica calma

31. 2930 - Ansell - Hawkes Ser. Nr. 39 Dança árabe
32. 2931 - Ansell - Hawkes Ser Nr. 42 Dança egípcia
33. 2932 - Barron - Prelude 2
34. 2933 - Bergé - Capit. Photopl. Ser. Nr. 38
35. 2934 - Bizet - Djameleh (Morena) Dança em fantasia oriental
36. 2935 - Delibes - Lacmé Ballet Nr. 1 Dança exótica de caráteres com introdução solene
37. 2936 - Delibes - Lacmé Ballet Nr. 3
38. 2937 - Delibes - Lacmé (Atzler) Dança sacra em fantasia de colorido exótico
39. 2938 - Gabriel-Marie und Ourdine - Au Bord du Daura
40. 2939 - Gabriel-Marie und Ourdine - Pendant la Halte Dança árabe
41. 2940 - Kiefert - Berg Ser. Nr. 59 Canção de amor oriental
42. 2941 - Herbert - Berg Ser. Nr. 18A Canto de amor Indiano.
43. 2942 - Herbert - Berg Ser. Nr. 18b Lamento Indiano
44. 2943 - Levy - Cinema Ser. Nr. 14
45. 2944 - Levy - Cinema Ser. Nr. 13
46. 2945 - Massenet - Herodiade Ballet Nr. 4
47. 2946 - Massenet - Thais (Tavan) S. 14
48. 2947 - Mussouriski - Chowantschina, Persicher Tanz Dança melancólica oriental lenta, em seguida acelera
49. 2948 - Popy - Egyptia
50. 2949 - Puccini - Gianni Schicchi (Tavan) Dança oriental lenta marchada, tipo Marcha de Sacerdotes
51. 2950 - Ralf - Ballet phantastique
52. 2951 - Renée - Exotische Suite 2 Dança exótica em fantasias
53. 2952 - Rubinstein - Feramors, Lichtertanz der Bräute Dança de tochas
54. 2953 - Rubinstein - Persische Suite Nr.1 Dança marchada lenta oriental. Tipo Marcha de Sacerdotes
55. 2954 - Rubinstein - Träumerisch. Tänzerisch. Sonhador. Dançante.
56. 2955 - Sibelius - Belsazar Suite Nr.4
57. 2956 - Thiele - Aegyptische Suite Nr.1 Canção de amor oriental melancólica
58. 2957 - Tchaikowski - Nußknackersuite II Dança árabe
59. 2958 - Zandonai - Melenis (Tavan) S. 23 Estranha. Dança trágica erótica.

Dança exótica animada

60. 2959 - Ansell - Hawkes Ser. Nr. 37
61. 2960 - Ansell - Hawkes Ser. Nr. 41
62. 2961 - Ansell - Hawkes Ser. Nr. 42
63. 2962 - Armandola - Preis-Kino-Bibl. Nr. 36
64. 2963 - Axt - Capit. Photopl. Ser. Nr. 24
65. 2964 - Bergé - Capit. Photopl. Ser. Nr. 42
66. 2965 - Delibes - Lacmé Ballet Nr. 2
67. 2966 - Delibes - Lacmé Ballet. Nr. 4
68. 2967 - Delibes - Lacmé (Atzler) S. 10
69. 2968 - Fresco - Capit. Ser. Nr. 3 Caravana
70. 2969 - Gabriel-Marie und Ourdine - Au Bord du Daoura
71. 2970 - Haines - Hawkes Ser. Nr. 14
72. 2971 - Herbert - Berg Ser. Nr. 19
73. 2972 - Ketelbey - Film Play Mus. Ser. Nr. 3
74. 2973 - Kiefert - Berg. Ser. Nr. 58
75. 2974 - Leuschner - Mamaloi Teil 2
76. 2975 - Lewandowski - Hebräische Rhapsodie S.11
77. 2976 - Massenet - Herodiade Ballet Nr. 3
78. 2977 - Massenet - Herodiade Ballet, Finale
79. 2978 - Massenet - Thérèse (Tavan) S.1
80. 2979 - Massenet - Vierge Nr. 2
81. 2980 - Mascagni - Iris (Tavan)
82. 2981 - Puccini - Mädch. a. d. gold. West. (Tavan) S. 3 Dança selvagem. Dança apache.
83. 2982 - Puccini - Mädch. a. d. gold. West. (Tavan) S. 3 Canto de dança exótica eufórica
84. 2983 - Puccini - Tabarro (Tavan) S.6 Tipo Dança de Sacerdotes
85. 2984 - Puccini - Tabarro (Tavan) S.10
86. 2985 - Ralf - Ballet transzend. Nr. 1, S. 3
87. 2986 - Ralf - Ballet phantast. Nr. 3
88. 2987 - Rapée u. Axt - Capit. Photopl. Ser. Nr. 13 Dança de guerra exótica selvagem
89. 2988 - Rubinstein - Persiche Suite Nr. 1 M. peregrinação oriental. Procissão.
90. 2989 - Rubinstein - Perische Suite Nr. 4 Sapateado oriental
91. 2990 - Thiele - Aegyptische Suite Nr. 2
92. 2991 - Tschaikowski - Nußknackersuite Iie
93. 2992 - Zamecnik - Zamecnik 1, Sam Fox Mov. Pict. Mus. S. 1

Dança exótica característica

94. 2993 - Delibes - Lacmé (Tavan) S.2 Dança delicada, colorido exótico.
95. 2994 - Delibes - Lacmé (Tavan) S. 5 Dança delicada, colorido exótico.
96. 2995 - Delibes - Sylvia (Tavan) S. 3 Dança de caráter estrangeira alegre.
97. 2996 - Massenet - Herodiade (Tavan) S. 3 Dança ou desfile estrangeiros
98. 2997 - Massenet - Roi Lahore (Tavan) S.7
99. 2998 - Massenet - Sappho (Tavan) S. 13 Dancinha exótica (mourisca-árabe)
100. 2999 - Massenet - Sappho (Tavan)
101. 3000 - Massenet - Herodiade Ballet Nr.1
102. 3001 - Massenet - Herodiade Ballet
103. 3002 - Rubinstein - Feramors (Bullerian) S. 1 Dança coral oriental alegre.

Japonêsa

104. 3003 - Ansell - Hawkes Ser. Nr. 38
105. 3004 - Ansell - Hawkes Ser. Nr. 40
106. 3005 - Baron - Prelude 12
107. 3006 - Lefort - Peking Ta-Tao

Japonêsa-Chinesa

- | |
|--|
| 108. 3007 - Rapée u. Axt - Capit. Photopl. Ser. Nr. 8, 2 |
| 109. 3008 - Weber - Turandot Ouv. Paráfrase sobre um tema chinês. |
| 110. 3009 - Yoshimoto - Japan. Hochzeitstanz |
| 111. 3010 - Yoshimoto - Japan. Suite Nr. 1 |
| 112. 3011 - Yoshimoto - Japan. Suite Nr. 3 Dança em tempo fox-trot |
| 113. 3012 - Yoshimoto - Japan. Suite Nr. 4 Festivo. |
| 114. 3013 - Yoshimoto - Maiko Tanz |
| 115. 3014 - Zamecnik - Sam Foz Mov. Pict. Mus. S. 5 |

Tabela 19: Handbuch: lista dos temas de exotismo