



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

**“Vida dupla”? : a poética musical de Miklós Rózsa e sua
aplicação nas músicas de filmes e de concertos**

Hugo Leonardo Moraes de Freitas

João Pessoa
Março / 2016



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música**

“Vida dupla”? : a poética musical de Miklós Rózsa e sua aplicação nas músicas de filmes e de concertos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB – como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, área de Musicologia, linha de pesquisa: história, estética e fenomenologia da música.

Hugo Leonardo Moraes de Freitas

Orientador: Valério Fiel da Costa

João Pessoa
Março / 2016

F866v Freitas, Hugo Leonardo Morais de.
 Vida dupla?: a poética musical de Miklós Rózsa e sua
 aplicação nas músicas de filmes e de concertos / Hugo
 Leonardo Morais de Freitas.- João Pessoa, 2016.
 183f. : il.
 Orientador: Valério Fiel da Costa
 Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA
 1. Rózsa, Miklós, 1907-1995. 2. Música. 3. Análise
 musical. 4. Música folclórica húngara. 5. Trilha sonora.

UFPB/BC

CDU: 78(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Título da Dissertação: **"Vida Dupla ?": a poética musical de Miklós Rózsa e suas aplicações nas músicas de filmes e de concertos".**

Mestrando(a): **Hugo Leonardo Morais de Freitas**

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Prof. Dr. Valério Fiel da Costa
Orientador/UFPB

Prof. Dr. José Orlando Alves
Membro/UFPB

Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco
Membro/Externo/UNICAMP

João Pessoa, 31 de Março de 2016.

Dedico este trabalho aos meus pais, Luciano de Freitas e Josenira
Morais.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, pois sem ele a caminhada seria muito mais árdua.

Aos meus pais, Luciano de Freitas e Josenira Moraes, que sempre me apoiaram e me incentivaram a seguir no caminho da música.

Novamente ao meu pai, Luciano de Freitas, responsável por todas as elaborações gráficas das figuras musicais deste trabalho.

Aos meus avós maternos, José e Djanira, que, com sua simplicidade, sempre me ajudaram nesta longa caminhada.

À minha namorada, Mayara Arlego, pela sua enorme paciência para comigo, e por estar sempre do meu lado nos momentos mais difíceis.

Ao meu orientador, professor Doutor Valério Fiel da Costa, por acreditar no meu projeto, e pela sua atenção e dedicação.

Ao meu ex-professor, hoje colega e amigo, Sérgio Barza. Por suas infindáveis indicações bibliográficas e pela sua grande ajuda nas correções do presente trabalho.

À diretora do Centro de Educação Musical de Olinda (CEMO), Anaide da Paz, que me concedeu a licença para cursar o mestrado.

À gerente geral do Conservatório Pernambucano de Música (CPM), Roseane Hazin, por seu apoio e compreensão.

Por fim, agradeço a todos que contribuíram de forma direta ou indireta para a concretização deste trabalho.

Tonalidade significa linha; linha significa melodia; melodia significa canção; e canção, especialmente canção folclórica, é a essência da música, porque ela é a expressão natural, espontânea e primordial da emoção humana (MIKLÓS RÓZSA).

RESUMO

Miklós Rózsa afirmava possuir uma “vida dupla”: compositor de música de concerto *versus* compositor de trilha sonora de filmes. No presente trabalho, buscamos responder a questões como: teria mesmo o compositor uma “vida dupla” articulada dessa maneira? Sua obra teria uma consistente poética musical, comum a ambos os gêneros aos quais o compositor se dedicara? Sabe-se que Rózsa tinha a música folclórica húngara como base para as suas músicas. Para melhor compreendê-las foi feita uma profunda pesquisa bibliográfica sobre o assunto, na qual foram utilizados diversos artigos de musicólogos húngaros, a fim de dar mais consistência à pesquisa. Com o intuito de comprovar se Rózsa mantinha a mesma poética musical em ambos os gêneros, foram realizadas diversas análises comparativas de obras do compositor, tanto de suas trilhas sonoras para filmes quanto de suas músicas de concerto, de modo a cobrir todos os períodos produtivos do compositor (do *Opus* 1 - 1927 ao *Opus* 45 - 1989), período em que trabalhou também em diversas produtoras e compôs para diversos gêneros fílmicos (drama, fantasia, comédia, *noir*, suspense, épicos, entre outros). Antes da elaboração do presente trabalho, havia a hipótese de que o compositor teria, sim, uma poética musical consistente nos dois gêneros musicais aos quais se dedicou. Sendo assim, surgiria outra questão: Rózsa inovou a música fílmica hollywoodiana ou adaptou-se a ela? Para responder a esta pergunta, foi necessário também investigar as características das trilhas sonoras dos filmes de Hollywood antes da chegada do compositor húngaro ao distrito californiano.

Palavras-chave: Miklós Rózsa, análise musical, música folclórica húngara, trilha sonora.

ABSTRACT

Miklós Rózsa claimed to keep a "double life": composer of concert music *versus* composer of films soundtrack. In this paper, we sought to answer questions such as: would have the composer really a "double life" articulated this way? His work would have a consistent poetic of music, common to both genres to which the composer had dedicated himself? It is known that Rózsa had the Hungarian folk music as basis for his music. To better understand them was made a profound bibliographic research on the subject, in which several articles of Hungarian musicologists were used in order to give more consistency to it. With the aim of to see if Rózsa maintained the same musical poetic in both genres, were realized several comparative analyzes of the composer's works, both in his movies soundtracks as in his concert music, to cover all productive periods of the composer (*opus* 1-1927 to *opus* 45-1989), period which he also worked in several companies and composed for various filmic genres (drama, fantasy, comedy, *noir*, thriller, epic, among others). Prior to the preparation of this work, there was the assumption that the composer would have a consistent musical poetics in the two musical genres to which he was dedicated. Thus, another question would arise: Did Rózsa innovate the Hollywood filmic music or did he adapt himself to it? To answer this question, it was necessary also to investigate the characteristics of the soundtracks of Hollywood movies before the arrival of the Hungarian composer to the Californian district.

Keywords: Miklós Rózsa, musical analysis, Hungarian folk music, soundtrack.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Capítulo 1

Figura 1.1 – Canção camponesa húngara, no modo dórico, transcrita por Kodály.....	31
Figura 1.2 – Proeminência do <i>crescendo</i> sobre o <i>decrecendo</i>	32
Figura 1.3 – Motivo rítmico húngaro mais característico.....	32
Figura 1.4 – Outro motivo rítmico húngaro característico.....	32
Figura 1.5 – Canção folclórica húngara com compassos assimétricos.....	33
Figura 1.6 – Canção folclórica húngara no modo dórico.....	35
Figura 1.7 – Canção camponesa húngara, no modo eólio, transcrita por Kodály.....	35
Figura 1.8 – Trecho de uma canção camponesa húngara da região da Moldávia.....	36

Capítulo 2

Figura 2.1 – Início do tema B do primeiro movimento do <i>Opus</i> 1 (comp. 76-84).....	44
Figura 2.2 – Melodia com tendência descendente.....	46
Figura 2.3 – Tema principal do <i>Opus</i> 3 (comp. 1-4).....	48
Figura 2.4 – Trecho do <i>Opus</i> 3, transição para o tema C (comp. 124-128).....	49
Figura 2.5 – Tema principal do <i>Opus</i> 4 (comp. 1-8).....	50
Figura 2.6 – Início da primeira metade da segunda variação do <i>Opus</i> 4 (compassos 17-20).....	51
Figura 2.7 – Trecho da segunda metade da segunda variação do <i>Opus</i> 4 (compassos 37-40).....	52
Figura 2.8 – Introdução e início do tema A do primeiro movimento do <i>Opus</i> 5 (comp. 1-9).....	53/54
Figura 2.9 – Início do tema A' do terceiro movimento do <i>Opus</i> 5 (comp. 20-22).....	54/55
Figura 2.10 – Consequente do tema B do quarto movimento do <i>Opus</i> 5 (comp. 66-71).....	55
Figura 2.11 – Início do tema A do primeiro movimento do <i>Opus</i> 7 (comp. 11-18).....	58/59
Figura 2.12 – Final do primeiro movimento do <i>Opus</i> 7 (comp. 202-203).....	59
Figura 2.13 – Parte A do tema principal do <i>Opus</i> 9 (comp. 1-6).....	60
Figura 2.14 – Início da terceira variação do <i>Opus</i> 9 (comp. 56-59).....	61
Figura 2.15 – Início da décima primeira variação do <i>Opus</i> 9 (comp. 261-265).....	61
Figura 2.16 – Trecho da quarta variação do <i>Opus</i> 9 (comp. 94-96).....	61

Figura 2.17 – Início da sétima variação do <i>Opus</i> 9 (comp. 139-143).....	62
Figura 2.18 – Início da última variação do <i>Opus</i> 9 (comp. 311-315).....	62
Figura 2.19 – Início da primeira bagatela do <i>Opus</i> 12 (comp. 1-4).....	63
Figura 2.20 – Início do tema principal do <i>Opus</i> 13 (comp. 1-8).....	65
Figura 2.21 – “Característico” motivo rítmico húngaro num trecho da segunda variação do <i>Opus</i> 13 (comp. 51).....	66
Figura 2.22 – Escrita à maneira de compositores franceses do Impressionismo num trecho da segunda variação do <i>Opus</i> 13 (comp. 34).....	66
Figura 2.23 – Notas em harmônicos na parte dos violinos num trecho da segunda variação do <i>Opus</i> 13 (comp. 34).....	67
Figura 2.24 – Parte dos metais num trecho da terceira variação do <i>Opus</i> 13 (comp. 78-81).....	68
Figura 2.25 – Parte das cordas (violoncelo e contrabaixo) num trecho da “Dança das adolescentes” da “Sagração da Primavera” de Stravinsky (comp. 94-99).....	68
Figura 2.26 – Início da quarta variação do <i>Opus</i> 13 (comp. 125-127).....	69
Figura 2.27 – Seção de sopros e percussão num trecho da sétima variação do <i>Opus</i> 13 (comp. 308-310).....	70

Capítulo 3

Figura 3.1 – Início do tema de Ahmad, do filme “O Ladrão de Bagdá” (1940).....	75
Figura 3.2 – Introdução da “Canção do Marinheiro”, do filme “O Ladrão de Bagdá” (1940).....	75
Figura 3.3 – Início da “Canção do Marinheiro”, do filme “O Ladrão de Bagdá” (1940).....	76
Figura 3.4 – Início da “Canção de Abu”, do filme “O Ladrão de Bagdá” (1940).....	76
Figura 3.5 – Início do tema de amor do filme “O Ladrão de Bagdá” (1940).....	77
Figura 3.6 – Motivo de Jaffar, do filme “O Ladrão de Bagdá” (1940).....	77
Figura 3.7 – Início do tema do voo do Gênio, do filme “O Ladrão de Bagdá” (1940).....	77
Figura 3.8 – Trecho do tema da tenda dourada, do filme “O Ladrão de Bagdá” (1940).....	78
Figura 3.9 – Trecho do tema tocado na cena em que Abu ‘rouba’ a pedra do ‘olho que tudo vê’, do filme “O Ladrão de Bagdá” (1940).....	79
Figura 3.10 – Parte A da canção “ <i>Invocation</i> ” (<i>Opus</i> 16a).....	81
Figura 3.11 – Primeiros dois compassos de cada parte da canção “ <i>Beasts of Burden</i> ” (<i>Opus</i> 16b).....	82
Figura 3.12 – Introdução e início da parte A do <i>Opus</i> 16b.....	83

Figura 3.13 – Introdução e início da parte B do <i>Opus 16b</i>	83
Figura 3.14 – Introdução e início da parte C do <i>Opus 16b</i>	84
Figura 3.15 – Introdução e início da parte D do <i>Opus 16b</i>	84
Figura 3.16 – Início do tema de Tara, do filme “E o Vento Levou” (1939).....	89
Figura 3.17 – Início do tema principal do filme “O Livro da Selva” (1942).....	94
Figura 3.18 – Início do tema da floresta, do filme “O Livro da Selva” (1942).....	95
Figura 3.19 – Tema dos elefantes, do filme “O Livro da Selva” (1942).....	95
Figura 3.20 – Início do tema dos lobos, do filme “O Livro da Selva” (1942).....	96
Figura 3.21 – Início do tema de Baloo, o urso, do filme “O Livro da Selva” (1942).....	96
Figura 3.22 – Início do tema de Tabaqui, o chacal, do filme “O Livro da Selva” (1942).....	97
Figura 3.23 – Início do tema da hiena, do filme “O Livro da Selva” (1942).....	97
Figura 3.24 – Início do tema dos macacos, do filme “O Livro da Selva” (1942).....	97
Figura 3.25 – Início do tema de Shere Khan, o tigre, do filme “O Livro da Selva” (1942).....	98
Figura 3.26 – Início do tema escrito para a cena em que Mogli se perde na floresta, do filme “O Livro da Selva” (1942).....	98
Figura 3.27 – Início da canção <i>Lullaby</i> , do filme “O Livro da Selva” (1942).....	98
Figura 3.28 – Início do tema principal do filme “Pacto de Sangue” (1944).....	100
Figura 3.29 – Início do tema de amor principal do filme “Quando Fala o Coração” (1945).....	102
Figura 3.30 – Início do tema de amor secundário do filme “Quando Fala o Coração” (1945).....	103
Figura 3.31 – Início do tema da paranoia, do filme “Quando Fala o Coração” (1945).....	103
Figura 3.32 – Comparação entre o tema de amor principal e o tema da paranoia, do filme “Quando Fala o Coração” (1945).....	104
Figura 3.33 – Trecho musical do <i>Spellbound Concerto</i> (comp. 32-36).....	104
Figura 3.34 – Início do tema principal do filme “Farrapo Humano” (1945).....	105
Figura 3.35 – Início do tema da obsessão pelo álcool, do filme “Farrapo Humano” (1945).....	106
Figura 3.36 – Início do tema de amor do filme “Farrapo Humano” (1945).....	106
Figura 3.37 – Motivo dos assassinos, do filme “Os Assassinos” (1946).....	107
Figura 3.38 – Início da primeira ideia temática do filme “Os Assassinos” (1946).....	107
Figura 3.39 – Início da segunda ideia temática do filme “Os Assassinos” (1946).....	108
Figura 3.40 – Início da terceira ideia temática do filme “Os Assassinos” (1946).....	108

Figura 3.41 – Início do tema de amor do filme “Os Assassinos” (1946).....	108
Figura 3.42 – Início do tema principal do filme “O Tempo Não Apaga” (1946).....	109
Figura 3.43 – Início do tema de amor do filme “O Tempo Não Apaga” (1946).....	109
Figura 3.44 – Início do tema principal do filme “Brutalidade” (1947).....	110
Figura 3.45 – Início do tema de amor, disponível em Fogleman (2011, p. 52), do filme “Brutalidade” (1947).....	111
Figura 3.46 – Início do tema de amor do filme “Brutalidade” (1947), como escutado no mesmo.....	111
Figura 3.47 – Início do tema da perseguição final, do filme “Cidade Nua” (1948).....	112
Figura 3.48 – Início da “Canção de uma Grande Cidade”, do filme “Cidade Nua” (1948).....	112

Capítulo 4

Figura 4.1 – Fragmento (comp. 203-206) do primeiro movimento do <i>Opus 20</i>	115
Figura 4.2 – Análise formal do primeiro movimento do <i>Opus 20</i>	116
Figura 4.3 – Início do tema A do primeiro movimento do <i>Opus 20</i>	116/117
Figura 4.4 – Análise formal do segundo movimento do <i>Opus 20</i>	117
Figura 4.5 – Início do tema A do segundo movimento do <i>Opus 20</i>	118
Figura 4.6 – Comparação entre os motivos iniciais dos temas A dos dois primeiros movimentos.....	118
Figura 4.7 – Análise formal do terceiro movimento do <i>Opus 20</i>	119
Figura 4.8 – Fragmento (comp. 253-256) do tema B do terceiro movimento do <i>Opus 20</i>	120
Figura 4.9 – Início do tema A do primeiro movimento do <i>Opus 22</i>	120
Figura 4.10 – Fragmento (comp. 249-253) do segundo movimento do <i>Opus 22</i>	121
Figura 4.11 – Início do tema de Sansão, do filme “Sansão e Dalila” (1949).....	124
Figura 4.12 – Início do tema de Dalila, do filme “Sansão e Dalila” (1949).....	124
Figura 4.13 – Tema de Betsabá, do filme “David e Betsabá” (1949).....	125
Figura 4.14 – Início de “Epitáfio de Seikilos”.....	126
Figura 4.15 – Início da “Canção de Nero”, do filme “ <i>Quo Vadis?</i> (1951).....	127
Figura 4.16 – Início da “Dança Assíria”, do filme “ <i>Quo Vadis?</i> (1951).....	127
Figura 4.17 – Início do “Hino a Nêmeses” (melodia grega, ano 2 D.C.).....	128
Figura 4.18 – Segundo hino cristão, do filme “ <i>Quo Vadis?</i> ” (1951).....	128
Figura 4.19 – Início do “ <i>Libera me Domine</i> ”.....	129
Figura 4.20 – Início do tema principal do filme “ <i>Quo Vadis?</i> ” (1951).....	129

Figura 4.21 – Início do tema de amor do filme ” <i>Quo Vadis?</i> ” (1951).....	130
Figura 4.22 – Início do tema de Marcus Vinicius, do filme ” <i>Quo Vadis?</i> ” (1951).....	130
Figura 4.23 – Início da música executada na ‘cena do milagre’, do filme ” <i>Quo Vadis?</i> ” (1951).....	131
Figura 4.24 – Tema principal do primeiro movimento do <i>Opus 27</i>	132
Figura 4.25 – Início da canção “ <i>Ja nus hons Pris</i> ”, do rei Ricardo I.....	133
Figura 4.26 – Início do tema de amor do filme “ <i>Ivanhoé</i> ” (1952).....	133
Figura 4.27 – Início do tema dos normandos, do filme “ <i>Ivanhoé</i> ” (1952).....	133
Figura 4.28 – Início do tema de Rebecca, do filme “ <i>Ivanhoé</i> ” (1952).....	134
Figura 4.29 – Início do tema A do primeiro movimento do <i>Opus 24</i>	135
Figura 4.30 – Início do tema A do segundo movimento do <i>Opus 24</i>	136
Figura 4.31 – Início da seção B do segundo movimento do <i>Opus 24</i>	137
Figura 4.32 – Último compasso do segundo movimento do <i>Opus 24</i>	137
Figura 4.33 – Início do tema 1 de Vincent Van Gogh, do filme “ <i>Sede de Viver</i> ” (1956).....	138
Figura 4.34 – Início do tema 2 de Vincent Van Gogh, do filme “ <i>Sede de Viver</i> ” (1956).....	139
Figura 4.35 – Início do tema de Theo Van Gogh, do filme “ <i>Sede de Viver</i> ” (1956).....	139
Figura 4.36 – Início do tema principal do <i>Opus 29a</i>	140
Figura 4.37 – Início do tema do <i>Anno Domini</i> , do filme “ <i>Ben-Hur</i> ” (1959).....	141
Figura 4.38 – Início do tema de Ben-Hur, do filme “ <i>Ben-Hur</i> ” (1959).....	142
Figura 4.39 – Início do tema de Cristo, do filme “ <i>Ben-Hur</i> ” (1959).....	142
Figura 4.40 – Início do tema de amor do filme “ <i>Ben-Hur</i> ” (1959).....	143
Figura 4.41 – Início do tema de Balthasar, do filme “ <i>Ben-Hur</i> ” (1959).....	143
Figura 4.42 – Início do tema de Miriam, do filme “ <i>Ben-Hur</i> ” (1959).....	144
Figura 4.43 – Início do tema da procissão para o Calvário, do filme “ <i>Ben-Hur</i> ” (1959).....	144
Figura 4.44 – Início do tema do conflito, do filme “ <i>Ben-Hur</i> ” (1959).....	145
Figura 4.45 – Comparação entre o tema do conflito e o tema do desfile dos corredores, do filme “ <i>Ben-Hur</i> ” (1959).....	145
Figura 4.46 – Início do tema da casa de Hur, do filme “ <i>Ben-Hur</i> ” (1959).....	146
Figura 4.47 – Início do tema da Judeia, do filme “ <i>Ben-Hur</i> ” (1959).....	146
Figura 4.48 – Início do tema das leprosas, do filme “ <i>Ben-Hur</i> ” (1959).....	147
Figura 4.49 – Trecho da música tocada no momento da batalha naval, do filme “ <i>Ben-Hur</i> ” (1959).....	147

Figura 4.50 – Motivo da remada dos escravos das galeras romanas, do filme “Ben-Hur” (1959).....	148
Figura 4.51 – Trecho da faixa musical “ <i>Overture</i> ” (“Abertura”) (comp. 81-83), do filme “Ben-Hur” (1959).....	148
Figura 4.52 – Início da faixa musical “ <i>The Sermon</i> ” (“O Sermão”), do filme “Ben-Hur” (1959).....	149
Figura 4.53 – Últimos compassos da faixa musical “ <i>Finale</i> ” (“Final”) (comp. 73A-79A), do filme “Ben-Hur” (1959).....	150
Figura 4.54 – Início do tema da Galileia, do filme “O Rei dos Reis” (1961).....	151
Figura 4.55 – Início do tema de João Batista, do filme “O Rei dos Reis” (1961).....	152
Figura 4.56 – Início da sequência medieval “ <i>Victimae Paschali Laudes</i> ”.....	152
Figura 4.57 – Início do tema de Maria, do filme “O Rei dos Reis” (1961).....	152/153
Figura 4.58 – Início do tema principal de Jesus, do filme “O Rei dos Reis” (1961).....	153
Figura 4.59 – Início do tema secundário de Jesus, do filme “O Rei dos Reis” (1961).....	154
Figura 4.60 – Início do tema da natividade, do filme “O Rei dos Reis” (1961).....	154
Figura 4.61 – Início do tema escutado na cena em que Jesus carrega a cruz, do filme “O Rei dos Reis” (1961).....	155
Figura 4.62 – Início da “Dança de Salomé”, do filme “O Rei dos Reis” (1961).....	155
Figura 4.63 – Início do tema da marcha romana, do filme “O Rei dos Reis” (1961).....	156
Figura 4.64 – Início do tema do demônio, do filme “O Rei dos Reis” (1961).....	156
Figura 4.65 – Motivo de Barrabás, do filme “O Rei dos Reis” (1961).....	157
Figura 4.66 – Motivo de Judas, do filme “O Rei dos Reis” (1961).....	157
Figura 4.67 – Início da faixa musical “ <i>Overture</i> ” (“Abertura”), do filme “ <i>El Cid</i> ” (1961).....	158
Figura 4.68 – Início do tema 1 da “ <i>Overture</i> ”, do filme “ <i>El Cid</i> ” (1961).....	158
Figura 4.69 – Início do tema 2 da “ <i>Overture</i> ”, do filme “ <i>El Cid</i> ” (1961).....	159
Figura 4.70 – Início do tema de <i>El Cid</i> , do filme “ <i>El Cid</i> ” (1961).....	159
Figura 4.71 – Motivo de Ben Yusuf, do filme “ <i>El Cid</i> ” (1961).....	160
Figura 4.72 – Motivo mouro, do filme “ <i>El Cid</i> ” (1961).....	160
Figura 4.73 – Início do tema de Chimene, do filme “ <i>El Cid</i> ” (1961).....	160
Figura 4.74 – Início do tema de amor do filme “ <i>El Cid</i> ” (1961).....	161
Figura 4.75 – Motivo de Gormaz, do filme “ <i>El Cid</i> ” (1961).....	161
Figura 4.76 – Trecho (comp. 28-29, mão direita) do tema de amor do filme “ <i>El Cid</i> ” (1961).....	162
Figura 4.77 – Início do tema da entrada dos nobres, do filme “ <i>El Cid</i> ” (1961).....	162

Figura 4.78 – Início da faixa musical “ <i>Fight for Calahorra</i> ” (“Luta por Calahorra”) (instrumentos graves), do filme “ <i>El Cid</i> ” (1961).....	162
Figura 4.79 – Início da cantiga nº 7 das Cantigas de Santa Maria.....	163
Figura 4.80 – Trecho da faixa musical “ <i>Fight for Calahorra</i> ”, do filme “ <i>El Cid</i> ” (1961), baseado na cantiga de Santa Maria nº 7.....	163
Figura 4.81 – Trecho da faixa musical “ <i>Road to Asturias/Thirteen Knights</i> ” (“Caminho para Astúrias/Treze Cavaleiros”), do filme “ <i>El Cid</i> ” (1961).....	163
Figura 4.82 – Início do tema da “Batalha de Valência”, do filme “ <i>El Cid</i> ” (1961).....	164
Figura 4.83 – Início da cantiga nº 189 das Cantigas de Santa Maria.....	164
Figura 4.84 – Início da faixa musical “ <i>Palace Music</i> ” (“Música de Palácio”), do filme “ <i>El Cid</i> ” (1961).....	164
Figura 4.85 – Fragmento (comp. 35-39) da seção A do primeiro movimento do <i>Opus 32</i>	165
Figura 4.86 – Início da seção B do primeiro movimento do <i>Opus 32</i>	165
Figura 4.87 – Fragmento (comp. 90-91) da seção A’ do segundo movimento do <i>Opus 32</i>	166
Figura 4.88 – Fragmento (comp. 225-232) do interlúdio do terceiro movimento do <i>Opus 32</i>	166/167
Figura 4.89 – Início do tema A do primeiro movimento do <i>Opus 45</i>	169
Figura 4.90 – Início do tema B do primeiro movimento do <i>Opus 45</i>	169
Figura 4.91 – Início do tema A do segundo movimento do <i>Opus 45</i>	170
Figura 4.92 – Fragmento (comp. 234-237) do segundo movimento do <i>Opus 45</i>	170

Considerações Finais

Figura 5.1 – Resumo da influência musical húngara sobre Rózsa.....	172
--	-----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
CAPÍTULO 1: Miklós Rózsa e a música folclórica húngara.....	21
Miklós Rózsa: infância e juventude.....	21
A música cigana.....	22
A música folclórica (camponesa) húngara.....	27
Nacionalismo húngaro.....	36
CAPÍTULO 2: Miklós Rózsa e o modernismo.....	42
Rózsa na Alemanha.....	42
Conservatório de Leipzig.....	42
<i>Opus 1 e 3</i>	43
<i>Opus 4 e 5</i>	50
A sinfonia (<i>opus 6</i>)	56
Rózsa na França.....	58
<i>Opus 7</i>	58
<i>Opus 9 e 12</i>	60
O primeiro contato com o cinema.....	63
<i>Opus 13</i>	64
CAPÍTULO 3: Anos 30 e 40: Rózsa chega a Hollywood.....	72
Rózsa na Inglaterra.....	72
Primeiros filmes.....	73
“O Ladrão de Bagdá”.....	74
<i>Opus 16</i>	80
A música dos filmes hollywoodianos (1911-1940).....	85
O cinema mudo.....	85
O cinema sonoro.....	86
A trilha sonora hollywoodiana na década de 1930 e seus principais compositores.....	87
Steiner, Korngold e Newman.....	88
Rózsa nos Estados Unidos.....	92

“O Livro da Selva”	93
Rózsa e os filmes <i>noirs</i> da década de 1940	99
CAPÍTULO 4: “Vida dupla”?	114
<i>Opus 20</i>	114
<i>Opus 22</i>	120
“ <i>Quo Vadis?</i> ”	121
Filmes épicos hollywoodianos da primeira metade do século XX	122
Sobre a trilha de “ <i>Quo Vadis?</i> ”	125
<i>Opus 27</i>	132
Os anos de 1952-1953	132
<i>Opus 24</i>	134
“Sede de Viver”	138
No final da década de 1950	140
“Ben-Hur”	140
“O Rei dos Reis”	151
“ <i>El Cid</i> ”	157
<i>Opus 32</i>	165
Compositor autônomo	167
Últimas composições	168
<i>Opus 45</i>	169
CONSIDERAÇÕES FINAIS	171
REFERÊNCIAS	176

INTRODUÇÃO

O meu interesse por trilhas sonoras fílmicas vem desde a infância. Podia ser de qualquer gênero: musical, ação, comédia ou drama, mas sua música sempre chamava minha atenção. Já no início de minha juventude, por uma influência de meu pai, assisti a muitos filmes épicos hollywoodianos das décadas de 1950 e 1960 como “*Quo Vadis?*” (1951), “O Manto Sagrado” (1953), “Demetrius e os Gladiadores” (1954), “Os Dez Mandamentos” (1956), “Ben-Hur” (1959), “Spartacus” (1960), “O Rei dos Reis” (1961), “*El Cid*” (1961), “A Queda do Império Romano” (1964) e “A Bíblia... No início” (1966). Dentre estes, entretanto, três sempre me impressionaram, não apenas pela história em si, mas por sua poderosa trilha sonora. Eram eles: “Ben-Hur”, “O Rei dos Reis” e “*El Cid*”. Coincidentemente, suas músicas pertencem ao mesmo compositor: Miklós Rózsa (1907-1995).

A partir disto, comecei a escutar outras trilhas do compositor húngaro e a pesquisar sobre o mesmo. Mas apesar da ênfase que habitualmente se dá à sua música para cinema, descobri que Rózsa não foi apenas um compositor para filmes, mas também de música de concerto de alto nível técnico e criativo. Em seu repertório composicional tem-se um concerto para violino, um para piano, um para violoncelo e um para viola; uma sinfonia; sonatas para diversos instrumentos; duos; quartetos de cordas; motetes; etc.

Rózsa sempre afirmava possuir uma “vida dupla”: compositor de música de concerto *versus* compositor de trilha sonora. No período entre o início da década de 1950 até meados da década de 1980, ele ia para a Itália durante os verões a fim de compor música de concerto, e no restante do ano permanecia em Hollywood – onde escrevia as trilhas sonoras para os filmes em que trabalhava. Ou seja, para cada tipo de música (de concerto ou fílmica), um tipo diferente de compositor se manifestaria. Mas teria mesmo Miklós Rózsa uma “vida dupla” articulada dessa maneira? Não haveria por trás de sua obra uma poética musical consistente presente em ambos os gêneros, aos quais o compositor se dedicara? Esses foram os motes principais que deram início a presente pesquisa. E, no intuito de esclarecer melhor como ocorre essa “vida dupla”, foi preciso uma análise comparativa entre obras de ambos os gêneros.

A nossa hipótese é a de que Rózsa não teria uma “vida dupla”, ou seja, o compositor húngaro possuiria uma poética musical consistente e compunha da mesma forma em ambos os gêneros. Sendo assim, outro questionamento se formularia: Rózsa teve que se adaptar ao modo hollywoodiano de criar trilhas sonoras ou aconteceu o inverso? Buscamos responder a

todas essas questões apresentadas no presente trabalho, que está estruturado em quatro capítulos mais as considerações finais.

Rózsa sempre afirmou que a verdadeira música húngara seria a música folclórica (camponesa) húngara e não a cigana. Ele fez diversas críticas a Liszt por basear sua música nesta última. Rózsa era adepto às ideias de Bartók e Kodály, e, à sua maneira, também realizou pesquisas etnomusicológicas. Ele afirmara que tinha a música camponesa húngara como base para a sua. Sendo assim, achamos importante investigar mais afundo ambos os tipos. O fruto dessa pesquisa está presente no **primeiro capítulo**. Em suma, mostraremos neste o contexto socioeconômico em que Rózsa estava inserido durante sua infância e juventude, bem como as principais características da música folclórica e cigana húngara, a fim de compreender melhor a poética musical Rozsaniana.

A estrutura da dissertação tem um viés cronológico. Se no primeiro capítulo iremos mostrar os primeiros anos de Rózsa até sua juventude, bem como as influências que o cercaram, o **segundo capítulo** tratará de suas primeiras composições no início da vida adulta. O capítulo está dividido em duas partes. Na primeira, trataremos de analisar algumas de suas obras na época em que estudou Composição no Conservatório de Leipzig, Alemanha (1926-1929). Na segunda parte, buscaremos analisar algumas de suas obras na época em que ele residiu em Paris (1931-1935), na tentativa de se estabelecer como compositor. Através dessas análises discutiremos a influência da música folclórica húngara e do modernismo francês em suas músicas.

O **terceiro capítulo** está dividido em três partes. Na primeira, abordaremos a estadia de Rózsa em Londres (1935-1940), onde iniciou o seu trabalho como compositor de música fílmica. Analisaremos aqui uma obra de cada gênero (música de concerto e música fílmica). A segunda parte tratará de explicar o modo como eram escritas as músicas dos filmes hollywoodianos no período entre 1911 (ano em que foi escrito a primeira partitura original para um filme americano) e 1940 (ano em que o compositor chega aos Estados Unidos). Há relatos do próprio Rózsa de que executivos dos estúdios criticavam sua música por haver dissonâncias e/ou temas em demasia. Como era, então, a música hollywoodiana no período anterior a esses embates entre o compositor e os executivos de estúdios? Buscaremos responder a esta pergunta nessa segunda parte. A terceira trata da chegada de Rózsa aos Estados Unidos (1940) até o ano em que é chamado para trabalhar na MGM (1948). Essa foi uma época em que Rózsa compôs para muitos filmes *noirs*, que também serão abordados nessa última parte. Aqui serão analisadas diversas obras do compositor, tanto de concerto

quanto fílmicas, sempre comparando as mesmas no intuito de verificar se ambas contêm uma mesma poética musical.

O **quarto capítulo** está dividido em duas partes. A primeira, a mais extensa de toda a dissertação, tratará das músicas de concerto e fílmicas escritas na época em que o compositor trabalhou para a MGM (1948-1962). Foi nesse período que Rózsa escreveu suas grandiosas trilhas sonoras para filmes épicos. Mas Rózsa inovou ao compor tais trilhas ou manteve o padrão musical hollywoodiano? Para responder a esta pergunta foi preciso pesquisar, mesmo que de forma sucinta, o modo como eram escritas as trilhas sonoras dos filmes épicos anteriores a 1951 (ano de “*Quo Vadis?*”, primeiro épico em que o compositor trabalhou). A segunda parte trata da sua saída da MGM (1962) até o final de sua carreira. Analisaremos aqui suas últimas composições em ambos os gêneros. Por último, faremos as considerações finais.

As análises, contidas nos três últimos capítulos, foram pontuais. Verificamos em cada uma a possível influência do folclorismo húngaro e do modernismo musical ocidental, de forma que pudéssemos também extrair de cada obra analisada um novo dado ou característica do compositor, com o objetivo de comprovar ou não sua consistente poética musical. E esse foi um dos critérios para a escolha das obras.

O outro critério tem a ver com as dificuldades encontradas para a realização desta pesquisa. Algumas partituras das músicas de concerto de Rózsa estão esgotadas e outras não chegaram a ser editadas, e isso de certa forma nos limitou. Outra dificuldade foi com relação às partituras das músicas fílmicas, pois a grande maioria delas fica em poder das produtoras. Apenas conseguimos ter acesso a partituras que contêm reduções para piano ou regente, e trechos melódicos, disponíveis em livros, dissertações e teses. As que conseguimos ter acesso à grade orquestral foram adaptações que o próprio compositor fez para música de concerto, em forma de suítes.

Por fim, a metodologia utilizada para compor este trabalho foi: coleta de dados (pesquisa bibliográfica) e análise de dados (análise musical e descrição analítica das questões centrais investigadas). No que se refere à primeira, a maioria das fontes utilizadas para formular o primeiro capítulo foi artigos de musicólogos húngaros, para assim, podermos discutir o assunto da música folclórica e cigana húngara com mais propriedade. A autobiografia de Rózsa foi fundamental em todos os capítulos, bem como o livro de Christopher Palmer (“Rózsa”, 1975). Ambos ajudaram nas questões biográficas do compositor húngaro. Outras referências dignas de nota, foram os artigos encontrados no *site* da Sociedade Miklos Rózsa (*The Miklós Rózsa Society*), lá encontramos ricas informações e comentários sobre várias obras do compositor, tanto de música de concerto quanto de música

fílmica. Além de outros livros e artigos, foram também utilizadas dissertações, teses, encartes de CD, entre outros. Quanto à análise de dados, no que se refere à música de concerto, utilizamos partituras encomendadas direto das editoras que publicaram suas obras ou de lojas virtuais internacionais. Para as análises de sua música fílmica, utilizamos livros, artigos, dissertações e teses que continham reduções para piano ou trechos melódicos, pois como foi dito anteriormente, a grande maioria das partituras das trilhas sonoras fica em poder das produtoras. Realizamos análises formais, melódicas, harmônicas e motivicas de trechos das obras escolhidas, buscando identificar elementos de afinidade poética que os conectem, independentemente de sua finalidade (se concertante, se fílmica). Em seguida confrontamos os resultados analíticos alcançados de modo a verificar até que ponto a hipótese inicial se confirma, para então, realizar uma reflexão sobre os pontos de articulação entre as peças estudadas.

CAPÍTULO 1

Miklós Rózsa e a música folclórica húngara

1.1 Miklós Rózsa: infância e juventude

Miklós Rózsa nasceu em Budapeste em 18 de Abril de 1907. Seu pai era um rico industrial e dono de terras. Sua mãe, na juventude, tinha estudado piano. Rózsa teve contato com a música desde muito cedo e seus pais cultivavam a música de Liszt como uma grande referência. Aos cinco anos ganhou de um tio um violino e, aos sete, já tocava algumas peças de Mozart. Gostava de improvisar e de compor pequenas peças.

Rózsa morava em Budapeste, mas nos verões costumava ir com sua família a uma propriedade que possuíam na área norte de Budapeste numa vila chamada Nagylócz, no condado de Nógrád. A área era habitada pelos Palóc, povo húngaro autóctone. Ele escutou muito das músicas deste povo durante a infância e juventude, e em determinado momento achou que tinha que tentar transcrevê-las para, assim, perpetuá-las. Segundo ele “eram canções estranhas, poderosas, emocionalmente fortes e ritmicamente fascinantes.” (RÓZSA, 1989, p. 27)¹. Sua coleção de canções folclóricas (perdida posteriormente) também incluía melodias de aldeias próximas como Rimóc e Hollókő, que, segundo ele, eram similares às melodias dos Palóc. E como sua casa não era distante da zona mercantil, ele escutava os camponeses cantando e dançando, sempre tentando transcrever tudo aquilo que ouvia. Além disso, ele pedia aos seus vizinhos que cantassem tais canções para registrar as melodias, em seguida as estudava, criando sua própria música.

Rózsa convivia tanto com a **música camponesa** quanto com a **música cigana**, que era tocada intensivamente no ambiente urbano. Tal música, porém, não lhe despertava tanta estima quanto à música camponesa. A impressão de que os ciganos não possuíam uma música própria era frequente em suas declarações: “[...] bom, mau e indiferente, todos [ciganos] tocando o mesmo repertório” (RÓZSA, 1989, p. 21)². Havia na cena musical húngara da época dois gêneros musicais concorrentes e muito bem caracterizados: o “cigano” e o “camponês”, que motivaram debates ideológicos de nosso interesse uma vez que Rózsa manteve um posicionamento bastante claro de adesão à música camponesa húngara, como veremos a seguir, tanto como indivíduo imbuído de um sentimento nacionalista de orientação burguesa, quanto como compositor interessado no uso de determinados materiais.

¹ “They were strange songs, very powerful, strong in emotion and fascinating rhythmically.”

² “[...] good, bad and indifferent, all playing the same repertoire.”

1.2 A música cigana

Os ciganos são um povo nômade conhecido por adaptar-se a qualquer ambiente ou sociedade aos quais estão inseridos. Segundo Engel (1880, p. 219), a origem dos ciganos remeteria ao Hindustan (norte da Índia). Posteriormente este povo teria migrado para a Europa entre os séculos XII e XIII, chegando à Hungria por volta de 1400. Sárosi (1970, p. 9-10), através de livros de contabilidade da época, afirma que, apesar da quiromancia e da ferraria se configurarem como as atividades ciganas mais típicas do século XV, há indícios de que existiam também músicos ciganos em atividade no país no mesmo período e nos séculos subsequentes.

No século XVII os ciganos nada mais eram do que uma curiosidade nos círculos dos príncipes e senhores de terras. No século XVIII, na década de 1780, os músicos ciganos atuavam também na zona rural, mas não se confundiam com a classe camponesa mais pobre. Tais músicos conheciam e tocavam (mesmo que de um modo amador) melodias de algumas danças pertencentes às classes mais abastadas da Hungria, danças estas que seguiam os modelos europeus de música de câmara. Na medida em que estes músicos executavam tais peças, inclusive no ambiente rural, ajudavam a difundir e atualizar o repertório contemporâneo da Europa ocidental. A atividade musical cigana, de fato, representava um importante veículo de circulação de obras musicais na região, uma vez que costumava transportar consigo itens de diversas fontes, mantendo o camponês informado sobre a música europeia de modo geral e o burguês cosmopolita, por sua vez, em contato com a música popular camponesa.

Os ciganos buscavam patrocínio dos nobres e gravitavam em torno de comunidades e cidades maiores, e as ‘bandas’³ ciganas se estabeleceriam primeiro nas cidades do que nas vilas (SÁROSI, 1970, p. 14). No início do século XIX, os músicos ciganos estavam firmemente estabelecidos nas vilas húngaras e arredores. Na Transilvânia, cada vila tinha ‘seus ciganos’ e um repertório específico. Gábor Mátray (1854), de acordo com Sárosi (1970, p. 15), afirmara que era raro alguma comunidade húngara não possuir seus próprios músicos ciganos.

Durante a primeira metade do século XIX, os músicos ciganos começaram a tocar em diversas cerimônias sociais, servindo tanto à aristocracia quanto ao campesinato, por exemplo, em cerimônias de casamento ou rituais fúnebres. Apesar de nômades, os ciganos tendiam a permanecer longos períodos nas grandes cidades devido à abundância de trabalho

³ Nome dado aos típicos grupos musicais ciganos na Hungria.

que conseguiam obter. Tal possibilidade permitia desempenhar seus serviços sem um patrocínio específico de algum senhor.

Segundo Sárosi (1970, p. 17), os músicos ciganos se estabeleceram nas vilas húngaras gerando concorrência em relação aos tocadores de gaita de foles. A música para esse instrumento possuía um forte elo com a música camponesa húngara tradicional.⁴ Em alguns lugares os músicos ciganos não conseguiam trabalho, pois os camponeses preferiam fazer seus casamentos com acompanhamento desse instrumento. Isso fez com que os ciganos se adaptassem imitando tais músicas usando, ao invés da gaita, instrumentos de cordas friccionadas (como os violinos) ou pinçadas (como os saltérios⁵). No condado de Nógrád (região onde Rózsa viveu durante sua infância e juventude), no entanto, os músicos ciganos substituíram os gaitistas nos casamentos somente em meados do século XX. Os camponeses, de fato, eram resistentes à adaptação de seus padrões tradicionais a outros contextos e muitas vezes expunham um preconceito em relação aos ciganos que “nunca conseguiram obter o reconhecimento completo do campesinato.” (SÁROSI, 1970, p. 18)⁶. Uma dicotomização de caráter ideológico entre música cigana e música camponesa foi inevitável dentro desse contexto e o jovem Rózsa não deixou de ser afetado por ela.

Os músicos ciganos húngaros eram conhecidos como excelentes tocadores de saltério, porém preferiam ser reconhecidos como violinistas. Alguns deles conseguiram obter uma excelente reputação, principalmente no século XIX. A tendência e o talento para variar temas puderam ser observados nos músicos ciganos em diferentes países do continente europeu. Tais músicos preferiam tocar “de ouvido” a seguir partituras, o que favorecia tal abordagem (ENGEL, 1880, p. 221).

Sobre a harmonia, Sinclair (1907, p. 22) afirma que é difícil enquadrá-la totalmente dentro do paradigma tonal; os variados instrumentos, com a exceção do violino, tocavam suas próprias melodias que se harmonizavam livremente com a melodia principal. Os ciganos húngaros usavam várias escalas ou modos específicos, como por exemplo: Dó, Ré, Mib, Fá#, Sol, Láb, Si, Dó↓⁷. Ela é chamada também de “modo húngaro” ou “escala húngara”, segundo

⁴ No século XVI e XVII os tocadores de gaita de foles húngaros eram, inclusive, bem vindos nos círculos da alta e baixa aristocracia do país e alhures. Mas, a partir do século XVIII, apenas os camponeses perpetuavam a gaita de foles na Hungria (SÁROSI, 1970, p. 17).

⁵ Instrumento de cordas percutidas ou dedilhadas. Consiste numa caixa acústica de madeira onde as cordas são dispostas em grupos de duas a seis por nota, e são distribuídas horizontalmente ao longo da caixa de ressonância plana, de forma trapezoidal (KETTLEWELL, 2001, p. 678).

⁶ “They never managed to gain complete recognition from the peasantry.”

⁷ Nota intermediária entre ‘si’ e ‘dó’.

a definição de “*gypsy scale*” (escala cigana) presente no dicionário *Grove*⁸, por causa do seu uso frequente na música romântica húngara (particularmente nos *verbunkos*⁹ e nas *csárdás*¹⁰).

Sinclair (1907, p. 20 e 22) elenca algumas características da música cigana húngara, as quais teriam semelhanças com a música persa e árabe. São elas:

- Uso de frações de semitom.
- Uso frequente de intervalos de quarta aumentada, sexta diminuta e sétima aumentada na escala menor.
- Transições repentinas, saltos acentuados entre notas.
- Ausência de modulações.
- Silêncios e retomadas súbitas.
- Presença de sincopas.
- Excesso de ornamentos, muitas vezes quase ocultando a melodia.
- Mudanças abruptas de compasso e material rítmico.
- Uso de escalas e modos não tonais.
- Instrumentos que tocam uma segunda e uma terceira melodias que apoiam a melodia do solista de forma livre, originando harmonias peculiares.
- Prolongamento de notas agudas pelos cantores(as), parecendo ser às vezes por vários minutos, com trinados, apogiaturas e outros ornamentos mais elaborados.
- Uso frequente de ‘lamentosos’ efeitos de *glissando*.
- Mudanças repentinas de dinâmica, do suave (‘lamentoso’) ao forte (‘com raiva’).

E conclui:

Os ciganos húngaros parecem tentar descrever todos os sentimentos, emoções e paixões, a simplicidade, o lado terno da vida, a tristeza, o desânimo, o desespero, o ciúme, a vingança, o terror, a alegria, a diversão, o

⁸ SADIE, 2001, p. 620.

⁹ Os *verbunkos* são um gênero musical e tipo de dança húngara que surgiu na primeira metade do século XVIII e que veio a se tornar um símbolo nacional durante o século XIX. A palavra vem do alemão e significa “recrutamento”. Se propagou e foi moldado como “folclore” para, enfim, se tornar a música popular civil urbana por excelência. Como intérprete desta música, o músico cigano logo se tornou a personificação de um ideal nacional. A infiltração dos *verbunkos* na música húngara começou nas décadas de 1820-30, e influenciaram bastante o desenvolvimento desta no século XIX (Liszt, particularmente em suas rapsódias; Erkel; Mosonyi; entre outros). Os *verbunkos*, assim como as *csárdás*, estavam ligados intimamente ao movimento reformista nacional húngaro e influenciaram o panorama da cultura camponesa contemporânea. (TARI, 2012, p. 81, 82 e 85).

¹⁰ Segundo Sebök (1991, p. 245), as *csárdás* são também uma forma urbana de dança folclórica húngara. Bellman (1991, p. 216) afirma que elas possivelmente são derivadas dos *verbunkos*.

contentamento, o encantar-se, o amor, o ódio, o apavorar. (SINCLAIR, 1907, p. 22)¹¹.

No século XIX, o povo cigano foi bastante estigmatizado. Tinha fama de desonesto e de “carregar uma natureza má”. Mas, apesar disso, eram saudados como hábeis músicos, principalmente no campo da improvisação. Acreditava-se que tal habilidade, utilizada em momentos melancólicos ou de alegria, “refletia sua alma atormentada” (PIOTROWSKA, 2012, p. 327). As habilidades dos músicos ciganos de acompanhar qualquer evento social eram conhecidas por toda a Europa. Engel (1880, p. 219) afirma que a música cigana já teria sido abordada por compositores como Haydn, que, enquanto esteve na Hungria, voltaria sua atenção às bandas ciganas que serviriam de inspiração para algumas de suas composições. No início do século XIX, Schubert reproduziria a música cigana em algumas de suas obras. Weber, em 1820, faria uso de uma melodia cigana em sua Abertura “Preciosa”, Op.78.

Sabe-se que Liszt conviveu bem com os ciganos em sua infância, relação que perdurou por quase dois anos. Segundo Sinclair (1907, p. 24), ele estudou, entendeu e descreveu a música cigana de forma bastante consistente. Segundo Piotrowska (2012, p. 327), quando Liszt visitou seu país natal (Hungria) em 1839, já como um famoso e estabelecido músico, ele teria ficado admirado com a música interpretada pelos ciganos e profundamente afetado pela virtuosidade de suas interpretações, possibilidades técnicas, e o nível de suas improvisações, acreditando ser essa a verdadeira música húngara. Em 1859, ele publicou um livro chamado “Os Boêmios e sua música na Hungria” (“*Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*”)¹² que constituiu um avanço no estudo da música cigana e gerou uma discussão sobre a relação entre a música cigana e a música húngara. O livro contribuiu muito para promover a música cigana por toda a Europa. Nele, segundo Engel (1880, p. 221), Liszt expressou a opinião de que a música nacional dos magiares¹³ seria a música dos ciganos e que também os ciganos seriam os principais intérpretes e cultivadores da música húngara. Engel (1880) afirmara que outros músicos, provavelmente mais por confiar na afirmação de Liszt do que nas suas próprias investigações, disseram o mesmo. Sobre isso, ele fez a seguinte crítica:

[...] a precisão dessa opinião é, entretanto, bastante refutada pelo que pode ser chamado de “evidência circunstancial”. Se a música húngara era a música original dos ciganos, traços dela provavelmente seriam encontrados

¹¹ “Hungarian Gypsies seem to attempt to depict all the feelings, emotions, and passions, the soft, the tender side of life, sadness, dejection, despair, jealousy, revenge, terror, mirth, jollity, gayety, delight, love, hate, to terrify.”

¹² Segundo Engel (1880, p. 219), os franceses chamavam os ciganos de “boêmios”. O livro está disponível no site: <[http://imslp.org/wiki/Des_Boh%C3%A9miens_et_de_leur_musique_en_Hongrie_\(Liszt,_Franz\)](http://imslp.org/wiki/Des_Boh%C3%A9miens_et_de_leur_musique_en_Hongrie_(Liszt,_Franz))>. Acesso em 02 fev. 2016.

¹³ Plural de magiar, outro nome dado ao povo húngaro.

nas músicas ciganas de outros países europeus – pelo menos naqueles onde existiram muitos ciganos, como por exemplo, na Espanha e na Rússia. Entretanto, é fato bem conhecido que na Espanha e na Rússia suas músicas são diferentes das dos húngaros. (ENGEL, 1880, p. 221)¹⁴.

Segundo Piotrowska (2012, p. 327), embora Liszt não tenha sido o primeiro compositor a introduzir colorações étnicas em sua própria música, ele realizou uma das primeiras tentativas de aproximar a música cigana de um público culto. Em seu livro, ele tentou apresentar os ciganos como músicos valiosos. “Liszt considerava o povo cigano menos civilizado, mas mesmo assim estava disposto a participar de sua cultura.” (BERNSTEIN, 1998, *apud* PIOTROWSKA, 2012, p. 328)¹⁵. O compositor romântico apreciava o virtuosismo dos ciganos, notório pelas suas improvisações. Suas composições apresentavam a tendência de incorporar tais elementos.

Este virtuosismo, segundo Piotrowska (2012, p. 328), teria seu declínio em meados do século XIX, quando a improvisação tornar-se-ia cada vez menos valorizada pelos músicos profissionais. As obras ‘escritas’ começariam a despertar mais interesse do que as obras de caráter improvisatório. Mas, para a autora (2012, p. 333), Liszt adaptaria a improvisação ao seu *métier* composicional. O nome ‘Rapsódia’, escolhido para intitular algumas de suas peças (“Rapsódias Húngaras”), “foi usado para sublinhar a abordagem não ortodoxa para a questão do gênero” (PIOTROWSKA, 2012, p. 333)¹⁶. Para Liszt, a música cigana

[...] não é simplesmente um estilo musical, nem mais um exotismo [...], mas uma consciência da essência comunicativa da música; em outras palavras, é o poder da interpretação musical a transmitir uma impressão “apaixonada” ao ouvinte” (PIOTROWSKA, 2012, p. 335)¹⁷.

Liszt imitava ao piano efeitos sonoros de alguns instrumentos como o violino e o saltério, em referência à música cigana.

A postura de Liszt quanto à música cigana fora muito criticada por Rózsa. O jovem compositor não acreditava que a música cigana fosse a real música folclórica húngara, mas sim a camponesa. Rózsa tinha uma opinião formada quanto a isto. Em 1924, ele organizou um

¹⁴ “The correctness of this opinion is, however, rather confuted by what may be called ‘circumstantial evidence’. If the Hungarian music were the original music of the Gipsies, traces of it would probably be found in that of the Gipsies in other European countries – at least in those where many Gipsies exist, as for instance, in Spain and in Russia. It is however, a well-known fact that in Spain and in Russia their music is different from that of the Hungarians.”

¹⁵ “Liszt considered Gypsy people as less civilized, [...] but was nevertheless willing to participate in their culture.”

¹⁶ “[...] was used to underline the unorthodox approach to the issue of genre.”

¹⁷ “is not simply a musical style, nor another exoticism [...], but a consciousness of the communicative essence of music; differently put, it is the power of musical performance to convey a ‘passionate’ impression on the listener.”

concerto no colégio em que estudava e, para a ocasião, proclamou um discurso intitulado: “A História da Música Húngara”. Nesta ocasião, Rózsa declarou que todos os compositores húngaros do passado eram medíocres, com exceção de Bartók e Kodály.

[...] compositores como Erkel, Liszt e Mosonyi¹⁸ tentaram investir suas músicas com um ‘hungarianismo’ autêntico, mas tiveram seu êxito meramente em mascarar sua básica orientação do Oeste-Europeu com o mau gosto dos *Verbunkos*¹⁹, um tipo de dança funcional húngara originada no século XVIII que, quando corrompida por influências ciganas e externas, elevou-se a um estilo pseudonacionalista muito favorecido ao qual Bartók renunciou quando descobriu – e revelou – a real música dos camponeses da Hungria. Esta vasta reserva permaneceu desconhecida ou ignorada pelos compositores do século XIX até que Bartók e Kodály começaram suas pesquisas. Antes disso, a atitude declarada de Liszt era típica: canções folclóricas magiares eram consideradas como perversões ou distorções dos protótipos instrumentais ciganos. Sem dúvida se Bartók não tivesse se arriscado na música camponesa húngara ele teria continuado na nova – ou pseudo – tradição húngara de Liszt; e sem dúvida muito disto teria acontecido comigo. (RÓZSA, 1989, p. 23-24)²⁰.

1.3 A música folclórica (camponesa) húngara

No começo do século XX, compositores como Bartók criticariam a música cigana não só por ter “corrompido a autêntica música húngara”, mas também por supostamente não possuir características próprias. Kodály afirmara, por exemplo, que os músicos ciganos não eram mais do que “[...] imitadores de segundo grau do estilo regular húngaro” (KODÁLY, 1960 *apud* PIOTROWSKA, 2012, p. 340)²¹.

Segundo Bartók (1947, p. 240), o que as pessoas chamavam de música cigana na Hungria não seria música cigana, mas sim ‘música húngara’. Tal expressão vem desde a época dos escritos de Liszt sobre o assunto. Portanto, se os próprios húngaros chamavam a música húngara de cigana, como Liszt poderia chamar de outro nome? Um século depois as

¹⁸ Ferenc Erkel (1810-1893), Franz Liszt (1811-1886) e Mihály Mosonyi (1815-1870).

¹⁹ Sebők (1991) também faz sua crítica a este tipo de dança como também às *csárdás*: “pessoas de outros países estavam mal informadas que este tipo de música ‘urbana’ era a música folclórica húngara.” (SEBŐK, 1991, p. 245).

²⁰ “[...] composers like Erkel, Liszt and Mosonyi had tried to invest their music with an authentic Hungarianism but had succeeded merely in masking its basic Western-European orientation with the tawdriness of the *verbunkos*, a type of Hungarian functional dance of eighteenth-century origin which, when corrupted by gypsy and other extraneous influences, gave rise to the much-favored pseudonational style which Bartók renounced when he came to discover – and uncover – the *real* music of Hungary’s peasants. This vast reservoir remained unknown to or ignored by nineteenth-century composers until Bartók and Kodály began their research. Before that, Liszt’s declared attitude was typical: Magyar folk songs were regarded as perversions or distortions of gypsy instrumental prototypes. No doubt if Bartók had never chanced upon Magyar peasant music he would have continued the neo- or pseudo-Hungarian tradition of Liszt; and no doubt much the same thing would have happened to me.”

²¹ “[...] second rate imitators of the regular Hungarian style.”

alusões continuariam as mesmas. Os representantes oficiais da música de seu país e simples amantes da música atribuiriam um significado artístico exagerado à música cigana. Tal crença, exaltada e disseminada pela Hungria e em outros países, teria se difundido de forma precipitada por indivíduos incapazes de um juízo mais sério.

Bartók (1947, p. 241) afirmou que as músicas tocadas ‘por dinheiro’ em sua época por bandas ciganas urbanas não seria nada além do que música popular de origem recente. E que o papel deste tipo de música era fornecer entretenimento e satisfazer as necessidades musicais daqueles cujas sensibilidades artísticas não eram tão rebuscadas. Este tipo de música não seria senão uma variante dos tipos que cumpriam a mesma função em países da Europa Ocidental como: canções de sucesso, árias famosas e outros tipos de música ligeira, interpretadas por orquestras de salão em restaurantes e lugares de entretenimento. Este tipo de música seria nada mais, nada menos que a música popular, de mercado, húngara da época.

Mas ao invés de criticar os ciganos dentro de uma perspectiva estigmatizante, como parece ser o foco de alguns críticos como Rózsa, Bartók desejava que eles, os ciganos, tomassem uma posição firme contra a investida de orquestras de jazz, por exemplo, desejando que pudessem continuar a tocar seus antigos repertórios com seu ‘colorido original’, sem a presença de valsas, canções de sucesso e elementos de jazz. Por outro lado a população urbana e rural queria consumir produtos de massa. Bartók acabou vinculando-se à ideia de que a única matriz musical húngara digna do nome seria a música camponesa (ou o que restara dela).

Alguns antigos teóricos húngaros, segundo Kilenyi (1919, p. 20), afirmaram que a música húngara tomou suas formas e ritmos da prosódia húngara; outros, como Liszt, tentariam identificar a música húngara com a dos ciganos. Segundo o autor (1919, p. 20), o musicólogo Dr. Molnár Géza (professor de música da Universidade do Estado Real Húngaro), em suas pesquisas no início do século XX, refuta a teoria que afirma uma similaridade entre a música cigana e a música húngara. Para ele, todas as características nacionais desta última estariam estabelecidas muito antes dos ciganos terem migrado para a Hungria.

Por conta da facilidade de se adaptarem ao ambiente em que vivem, os ciganos aprendiam a música das cidades em que residiam temporariamente. Sendo assim, Kilenyi (1919, p. 20) afirma que haveria diversos tipos de música cigana, de acordo com cada país nos quais eles estavam. Pela mesma razão a música cigana é diferente em diversas partes da Hungria. Entretanto, os ciganos fariam um grande serviço à música húngara, tocando de geração em geração, preservando a música criada pelo próprio povo húngaro.

Bartók afirmou que as canções camponesas húngaras poderiam ser claramente diferenciadas das canções populares urbanas. As primeiras teriam um significado e uma importância consideravelmente maior do que as das canções populares, não somente por quantidade – na época havia em torno de 10.000 canções camponesas coletadas contra 1.500 canções populares urbanas – mas também em termos qualitativos. Segundo o compositor, as 10.000 canções coletadas estavam divididas em 2.600 grupos de variantes, enquanto que as 1.500 canções populares urbanas não apresentaram nenhuma variante. O valor intrínseco das canções camponesas, a partir de um ponto de vista estético e de significado nacional, seria, portanto, superior ao valor intrínseco das canções populares. (BARTÓK, 1947, p. 243-244).

Sobre a música camponesa, Bartók afirma:

Deve-se levar em conta que os produtos culturais da classe camponesa se originam – pelo menos aqui, na Europa Oriental – de uma maneira completamente diferente das de outras classes da sociedade. Podem ser considerados produtos da natureza porque seu traço mais característico, a formação de frutíferos estilos unificados, pode ser explicado unicamente pela faculdade instintiva de variação de uma maneira semelhante a grandes massas que vivem um parentesco espiritual. Esta faculdade de variação é nada menos que uma força natural. Quando falamos de música camponesa no sentido mais estrito da palavra, estamos pensando precisamente nos componentes desses estilos unificados. E esse certo estilo unificado é a grande qualidade que está ausente na música popular húngara; é pela falta desta qualidade que a música popular pode ser diferenciada da música camponesa. (BARTÓK, 1947, p. 251)²².

Para ele (1947, p. 251-252), os ciganos seriam apenas propagadores e intérpretes de certo tipo de música popular. Na canção folclórica, por outro lado, texto e música formariam uma unidade indivisível. A interpretação cigana destruiria essa unidade porque ela transformaria, sem exceção, as peças vocais em instrumentais. E isso seria suficiente para provar a falta de autenticidade nas representações musicais ciganas, mesmo em relação à música popular. Bartók ainda cita provas de que os ciganos não foram autores de músicas populares húngaras:

Sabemos que a maioria de nossas canções populares são trabalhos de húngaros; os poucos escritores de canções de extração cigana seguem esse

²² “It should be known that the cultural products of the peasant class originate – at least here, in Eastern Europe – in a manner totally different from those of other classes of society. They can be considered products of nature because their most characteristic trait, the formation of pregnantly unified styles, can be explained solely by the instinctive faculty of variation in a like manner of large masses living in a spiritual kinship. This faculty for variation is nothing short of a natural force. When we speak of peasant music in the more restricted sense of the word, we are thinking precisely of the components of these unified styles. And this – a certain unified style – is the very quality that is missing from Hungarian popular art music; it is by the lack of this quality that popular art music can be differentiated from peasant music.”

estilo em cada detalhe. Há também a verdadeira música cigana, canções sobre textos ciganos, mas são conhecidos e cantados somente por ciganos rurais não-músicos, as bandas ciganas regulares nunca as tocam em público. O que eles tocam é a obra de compositores húngaros e, consequentemente, música húngara. (BARTÓK, 1947, p. 252)²³.

Bartók ainda afirma que nem a famosa interpretação dos ciganos teria caráter uniforme, pois os ciganos rurais tocariam de um modo completamente diferente dos urbanos. Nas vilas romenas, o modo de tocar e criar música seria passado aos ciganos pelos camponeses nativos tocadores de gaita, porém estes não dariam relevo às típicas segundas aumentadas ou ritmos ‘distorcidos’. Nas vilas húngaras aconteceria igual, e os ciganos vinculados a estas tocariam com a mesma simplicidade que os camponeses. Sendo assim, Bartók conclui que o caráter interpretativo dos ciganos não estaria ligado ao seu próprio povo, mas sim ao ambiente em que viviam. E sobre as segundas aumentadas, ele afirma que elas não seriam genuínas da música cigana, mas sim da música turca e árabe, lugares por onde os ciganos vagaram antigamente. (BARTÓK, 1947, p. 252-253).

Sobre os ornamentos melódicos, tão comuns nas antigas canções húngaras, Kilenyi (1919, p. 23) afirma que eles tornar-se-iam motivos melódicos característicos com seu uso frequente, como o *portamento*. “Em geral, os ornamentos não devem ser tocados dinamicamente mais fracos do que a figura a que eles pertencem. É a brevidade das notas que é importante.” (KILENYI, 1919, p. 23)²⁴. O pesquisador percebeu ainda que a música folclórica húngara, em termos de articulação, valorizaria mais o *legato*, o *tenuto* e o próprio *portamento* do que o *staccato*.

Eis, logo abaixo, algumas de suas características na música folclórica húngara, segundo o autor (1919, p. 23-24):

- O *mordente* inferior é acentuado.
- Às vezes um ornamento contém outro ornamento.
- As *apogiaturas* com salto não se encontram no primeiro tempo do compasso.
- Há pouca presença de *mordentes* no primeiro tempo do compasso, entretanto sua dinâmica não é *forte*.
- A nota após o ornamento tem certa acentuação.

²³ “We know that most of our popular art songs are the work of Hungarians; the few song writers of gypsy extraction follow this style in every detail. Yet there is real gypsy music too, songs on gypsy texts, but these are known to and sung by the non-musician rural gypsies only, the regular gypsy bands never play them in public. What they do play is the work of Hungarian composers, and consequently Hungarian music.”

²⁴ “In general, embellishments should not be played dynamically weaker than the figure to which they belong. It is the *shortness* of the notes that is important.”

- Ornamentos são muitas vezes encontrados antes de um determinado motivo.
- Algumas vezes o ornamento pode ser encontrado junto com a expressão *sforzato*.
- Um ornamento, às vezes, não aparece antes do quarto compasso, e é seguido por uma *fermata* e pelo início de uma nova frase.
- Um ornamento pode levar a uma nova tonalidade.
- Antes de um *staccato* o salto é muito utilizado.
- Um ornamento é usado antes de uma nota pontuada.

A seguir (**figura 1.1**), apresentamos uma canção camponesa húngara fornecida por Bartók (1947) no modo dórico contendo: fermatas, ornamentos, indicações de *legato*, compassos assimétricos e intervalos de quarta justa (trataremos destes dois últimos itens mais a frente). Tal canção foi transcrita por Kodály por volta de 1923.

Sol dórico
Rubato ♩ = 63-66

con moto

più lento

con moto

lento

"Giú - la - i - né, é - döss a nyám, ————— Ęn - ged - je mēg - azt az - ěgy - gyet:
Hogy kér - jem mēg Ká - dar Ka - tát ————— Job - bá gyunk - nak — szép lē já - nyat!"

Figura 1.1 – Canção camponesa húngara, no modo dórico, transcrita por Kodály.²⁵

Ainda segundo Kilenyi (1919, p. 27), uma figura rítmica em si dificilmente apresentaria ‘características nacionais’, pois ela poderia ser encontrada na música de diversos países. Para o autor, o problema com as análises feitas anteriormente seria por causa de que estas não levariam em consideração as dinâmicas e as acentuações, o que daria mais sustentação a algumas características do ritmo húngaro. E para ter uma exata compreensão deste, haveria de se conhecer onde certas figuras rítmicas na música húngara diferem em acentuações e dinâmicas das mesmas figuras em outros países.

Na música húngara o *crescendo* (ou uma combinação de *crescendo* com *decrecendo*) é geralmente mais proeminente do que o *decrecendo*, tendo um maior “caráter nacional”:

²⁵ Disponível em BARTÓK, 1947, p. 254.



Figura 1.2 – Proeminência do *crescendo* sobre o *decrescendo*.²⁶

- O “motivo rítmico húngaro” mais característico seria o seguinte:

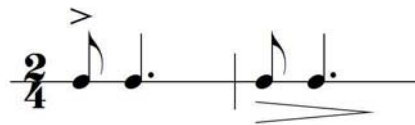


Figura 1.3 – Motivo rítmico húngaro mais característico.²⁷

Como mostramos anteriormente, antigos teóricos afirmaram que a música húngara tomou suas formas e ritmos da prosódia húngara. Segundo Kilenyi (1919, p. 30), havia uma regra geralmente aceita de que a música folclórica húngara deveria ter os tempos fortes iniciais acentuados, pois na língua húngara o acento, via de regra, cai na primeira sílaba. Possivelmente a isto se dá o fato da primeira nota de vários compassos das antigas canções folclóricas húngaras receberem acentuação. O início não acentuado é encontrado nos antigos *verbunkos* húngaros de Panna²⁸ e Erkel, indicando mais uma diferença entre a música urbana (cigana) e a folclórica (camponesa).

Outra figura bastante característica na música folclórica húngara seria:



Figura 1.4 – Outro motivo rítmico húngaro característico.²⁹

Se tal figura “não foi criada pelo espírito húngaro, então foi aceita por ele, pois ela adequou-se exatamente à língua e ao discurso húngaro” (KILENYI, 1919, p. 33)³⁰. O autor sugere que a figura acima seria uma representação musical da acentuação da palavra húngara,

²⁶ Disponível em KILENYI, 1919, p. 27.

²⁷ Disponível em KILENYI, 1919, p. 28.

²⁸ Czinka Panna (1711-1772), violinista virtuosi cigano húngaro.

²⁹ Disponível em KILENYI, 1919, p. 33.

³⁰ “[...] was not created by the Hungarian spirit, then it was accepted by it, because it fitted exactly the Hungarian language and speech.”

e continua: “o fato dos húngaros acentuarem a primeira sílaba, mesmo sendo curta, e o fato da segunda sílaba na língua húngara ser em sua maioria longa, tem feito este motivo musical peculiarmente aceitável à poesia e ao discurso húngaro.” (KILENYI, 1919, p. 33)³¹.

Kilenyi (1919, p. 31-32) afirma que os compassos assimétricos encontrados nas canções folclóricas húngaras estariam de acordo com a natureza da língua húngara. Formas de versos assimétricos já seriam usadas no começo da poesia épica do século XIV. Na metodologia de campo de Kodály havia dois tipos de transcrição métrica possíveis: o *tempo giusto* (dividido em compassos iguais) e o *tempo rubato* (dividido em compassos diferentes). Nas transcrições de Bartók e Kodály é patente a utilização dos compassos alternados a fim de mensurar a música. Na figura abaixo, mostramos um exemplo de canção folclórica húngara da região da Moldávia³² (transcrita por Pál Péter Domokos e Benjamin Rajeczky em Lészped, 1972) que contém compassos assimétricos. Nela, podemos ver a alternância entre grupos de duas e três colcheias. Vemos também que a melodia tem caráter modal³³ e contém o intervalo de quarta justa, considerado característico da melodia folclórica húngara segundo Kodály (1962-1963, p. 33), como veremos mais a frente.

Lészped (Moldva), 1972.

Tempo giusto ♩. = 76

1. Lu - da - sim, paj - tá - sim, hol az én lúd - ja - im?
 3/8 4ª J ↑ 2/8 3/8

Tí - zén - ket - ten vó - tak, min' fe - jé - rek vó - tak.
 3/8 2/8 3/8 2/8

Figura 1.5 – Canção folclórica húngara com compassos assimétricos³⁴.

Na busca por variedade rítmica e melódica genuinamente húngara, os compositores seriam aconselhados a seguir a natureza da declamação padrão encontrada na poesia húngara.

³¹ “The fact that Hungarians accent the first syllable, even if it is short, and the fact that in the Hungarian language the second syllable is mostly long, has made this musical motive peculiarly acceptable to Hungarian poetry and speech.”

³² Segundo Domokos (2003, p. 128), o pesquisador romeno de música folclórica, Pál Péter Domokos (1901-1992), propôs na primeira edição do seu livro “*A Moldvai Magyarság*” (“Os Húngaros da Moldávia”) que fosse adicionado mais um dialeto musical aos quatro definidos por Bartók (Transdanúbia, Alta Hungria, a Grande Planície e Transilvânia), por conta da peculiaridade, riqueza e vigor da música folclórica húngara na referida região. Aachamos importante também incluir exemplos de canções folclóricas húngaras da mesma.

³³ A melodia poderia ser classificada como sol dórico ou eólio, pois o trecho mostrado não contém o sexto grau, o que ajudaria a definir em qual dos dois modos a melodia estaria enquadrada.

³⁴ Disponível em DOMOKOS, 2003, p. 134.

Esses ritmos também poderiam ser vantajosamente usados na música instrumental. A prevalência da fermata serviria para mostrar também que a música húngara teria mais em comum com a antiga música modal litúrgica europeia do que com a música cigana, pois o livre prolongamento rítmico nos finais de frases nos antigos corais sacros seria equivalente ao das fermatas nos finais de frases das canções folclóricas húngaras. (KILENYI, 1919, p. 36).

Para Kodály (1962-1963, p. 31), a melodia seria o elemento musical mais importante da música camponesa húngara. Com a influência do tonalismo, principalmente através da escola alemã, a harmonia começaria a determinar a música de vários países da Europa oriental, o componente vertical guiando o componente horizontal. A fim de acomodar a melodia na harmonia, o ritmo muitas vezes perderia algo de sua complexidade original, tornando-se mais pobre. Até mesmo Erkel e Liszt (ambos criticados por Rózsa, e pelo próprio Kodály por não haver “verdadeiros” traços de caráter húngaro em suas obras) defenderiam a importância e a manutenção da complexidade rítmica original das melodias húngaras. A melodia europeia ocidental sempre “carregaria” suas harmonias, enquanto que a europeia oriental deveria manter-se autossuficiente; isso seria de sua própria natureza.

Kodály afirmara que:

Características nacionalistas na atual Hungria [1962-1953] podem principalmente ser encontradas na música monofônica. Nossa relativamente jovem polifonia pode ser incluída nesta verificação em segundo lugar e com o maior cuidado. Aqueles que desejam compreender as raízes da nossa música devem abordá-las através de uma superestimação da monofonia [...]. (KODÁLY, 1962-1963, p. 32)³⁵.

O compositor húngaro cita algumas características da melodia camponesa húngara:

- Contém motivos que tendem a começar no tempo forte.
- Tende a ser descendente e construída em quartas justas.³⁶
- Não se estende numa sílaba curta e acentuada.
- Tende a ter largas linhas melódicas.

³⁵ “National characteristics in the present Hungary can primarily be found in monophonic music. Our relatively young polyphony can be included in this examination in second place and with the greatest care. Those who wish to grasp the very roots of our music must approach it through an overestimation of monophony [...]”

³⁶ Hill (2015, p. 25) afirma que as harmonias de quartas e quintas (muito utilizadas por Rózsa, como veremos nos próximos capítulos) se baseavam no intervalo de quarta justa, nas quais inspiraram compositores como Stravinsky e Debussy. Bartók, certa vez afirmou: “a repetição frequente desse salto notável (a quarta justa encontrada nas melodias) ocasionou a construção do mais simples acorde quartal” (BARTÓK *apud* HILL, 2015, p. 25). [“The frequent repetition of this remarkable skip (the perfect fourth found in melodies) occasioned the construction of the simplest fourth-chord”].

E conclui: “a fraseologia típica da melodia húngara é enraizada na escala pentatônica” (KODÁLY, 1962-1963, p. 33)³⁷.

Para Kilenyi (1919, p. 21) a relação entre as escalas utilizadas na música húngara e os antigos modos eclesiásticos seria clara. Na figura abaixo, mostramos um exemplo de uma canção folclórica húngara (sem letra) no modo dórico. Podemos ver que sua segunda frase tende a ser descendente (marcamos de azul a primeira e a última nota desta), e que a melodia contém intervalos de quarta justa. Por fim, marcamos de verde o “característico” motivo rítmico húngaro, discutido anteriormente e mostrado na **figura 1.6**.

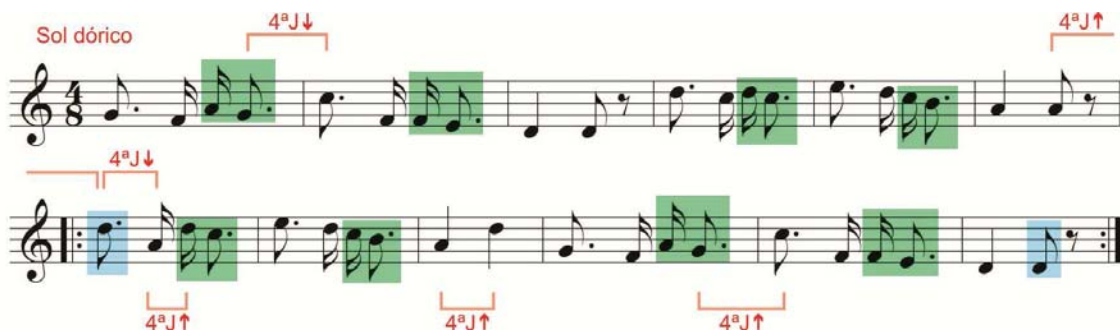


Figura 1.6 – Canção folclórica húngara no modo dórico.³⁸

O sétimo grau rebaixado – contido nos modos: dórico, frígio, mixolídio e eólio – também seria muito frequente na música camponesa húngara. Logo abaixo (**figura 1.7**), mostramos um exemplo de uma canção camponesa húngara no modo de sol eólio, fornecido por Bartók (1947) e transcrito por Kodály em 1916, onde marcamos de azul a nota fá (sétimo grau do modo).

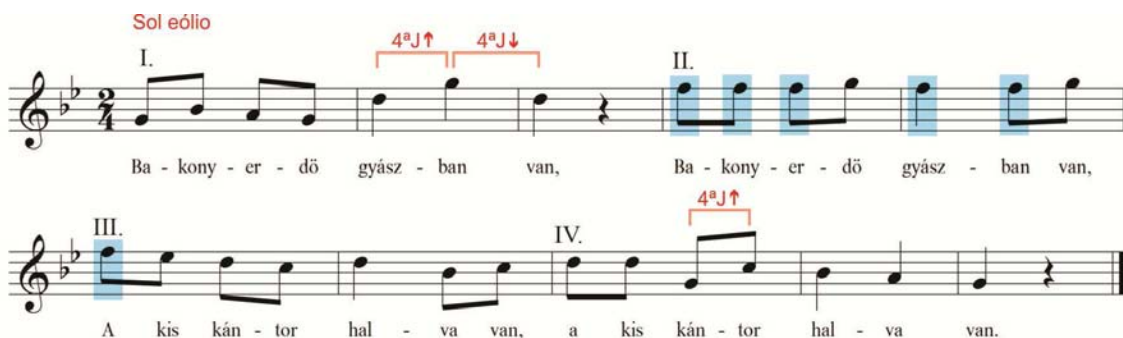


Figura 1.7 – Canção camponesa húngara, no modo eólio, transcrita por Kodály.³⁹

³⁷ “The typical phraseology of Hungarian melody is rooted in pentatony.”

³⁸ Disponível em KILENYI, 1919, p. 21.

³⁹ Disponível em BARTÓK, 1947, p. 254.

A letra contém quatro frases, e todas elas têm a mesma terminação. As frases II e III contêm dois compassos e as frases I e IV contêm três compassos.

Quanto à música folclórica húngara da região da Moldávia, Domokos (2003, p. 130) afirma que os tipos de melodias predominantes têm pequeno âmbito de tessitura, são estruturadas em escalas de cinco ou seis notas e contêm um número pequeno de sílabas nas frases musicais. Logo abaixo (**figura 1.8**), apresentamos um exemplo de um trecho de uma canção moldaviana transcrita novamente por Pál Péter Domokos e Benjamin Rajeczky em Lészped, Moldávia, no ano de 1961. Podemos ver que sua tessitura vai do sol3 ao ré 4 (cinco notas). Também constatamos novamente a presença do intervalo de quarta justa.



Figura 1.8 – Trecho de uma canção camponesa húngara da região da Moldávia.⁴⁰

Segundo Kilenyi (1919, p. 22-23), uma análise minuciosa de canções desse tipo foi feita também pelo teórico Szénfy Gustáv por volta de 1862-63. Este chegou à conclusão que melodias húngaras tenderiam a proceder por saltos e que as melodias que procedem diatonicamente teriam uma tendência descendente.

1.4 Nacionalismo húngaro

É importante mostrar também neste capítulo, mesmo que de forma breve, alguns aspectos políticos desse período por conta do nacionalismo húngaro defendido por Bartók e Kodály. Posteriormente, Rózsa também adquiria esse espírito nacionalista.

No início do século XX houve uma forte onda nacionalista na Hungria, que estava sob o domínio do Império Austro-Húngaro. Nos principais gêneros musicais, diversos compositores responderam ao chamado para a “Música Sinfônica Húngara” escrevendo música no estilo moderno, mas distante da linguagem musical húngara, sem qualquer sucesso duradouro.

⁴⁰ Disponível em DOMOKOS, 2003, p. 133.

Segundo Griffiths (2011, p. 53), alguns anos antes da primeira guerra mundial, os compositores europeus começaram a se interessar pela música popular e folclórica de seus países, libertando suas músicas do jugo vienense, começando a partir daí o movimento nacionalista. Na Hungria este movimento foi aberto por Béla Bartók (1881-1945). Sobre isso, o compositor húngaro comentou:

o estudo dessa música camponesa teve para mim importância decisiva, pois me revelou a possibilidade de uma total emancipação da hegemonia maior-menor. A maior parte desse tesouro de melodias – também a mais valiosa – deriva dos antigos modos da música de igreja, de escalas da Grécia antiga e ainda mais primitivas (notadamente a pentatônica), apresentando mudanças de andamento e ritmos os mais variados. (BARTÓK *apud* GRIFFITHS, 2011, p. 54-55).

Bartók e Kodály realizariam um esforço de divulgação de canções camponesas como parte de uma estratégia de propagação de um novo senso de identidade cultural. “[...] os húngaros, os romenos e os eslovacos devem estar unidos, pois são irmãos sob a opressão”. (BARTÓK *apud* OTA, 2006, p. 42)⁴¹. O compositor coletou mais de 10.000 canções folclóricas durante as duas primeiras décadas do século XX na parte húngara da monarquia dual (Áustria-Hungria) e norte da África. Num de seus escritos, em 1921, relatou:

quando falo da influência da música camponesa, não falo como se fosse uma mera reabilitação desta, nem da mera adaptação de melodias camponesas ou trechos de melodias e sua incorporação aos poucos em obras musicais, mas preferivelmente da expressão do verdadeiro espírito da música de qualquer pessoa em particular, na qual é tão difícil de exprimir em palavras. (BARTÓK *apud* OTA, 2006, p. 34)⁴².

Bartók compartilharia do desejo de Kodály de encontrar a “verdade” por trás da música cigana húngara. Desse modo explorou as mais remotas regiões rurais, vivendo e trabalhando com os camponeses. Foi a partir de tal experiência que descobriu que haveria uma diferença entre a música magiar (folclórica húngara) e a música cigana. Esta última acabou sendo considerada como uma espécie de ‘material barato de entretenimento urbano’. Para Bartók este tipo de material coletado seriam as ‘verdadeiras’ canções folclóricas húngaras com suas formações pentatônicas advindas da Ásia central (GERSON-KIWI, 1957,

⁴¹ “[...] the Hungarians, the Romanians, and the Slovaks must be united, because they are brothers under the oppression”.

⁴² “When I speak of the influence of peasant music, I do not mean as it were a mere whitewash of it, nor the mere adaptation of peasant melodies or snatches of melodies and their piecemeal incorporation in musical works, but rather the expression of the real spirit of the music of any particular people which is so hard to render in words.”

p. 150). O que mais atraía Bartók, porém, era a possibilidade de analisar, anotar, classificar e descrever esse material.

Com este material folclórico básico, ele construiu uma nova gramática musical para o futuro, e trabalhou com ele [o material] em total liberdade criativa. [Para Bartók] os motivos folclóricos não são para se obter de empréstimo, mas para serem estudados. (GERSON-KIWI, 1957, p. 153)⁴³.

Com a pretensão de começar uma nova estruturação musical o compositor afirmara: “a música folclórica vai ter uma enorme influência transformadora na música em países com pouca ou nenhuma tradição musical” (BARTÓK *apud* GERSON-KIWI, 1957, p. 153)⁴⁴. A combinação da música folclórica tradicional com a ousada linguagem moderna de sua própria música foi um de seus motes. A autora comenta de forma categórica:

seu grande legado para a nova geração de compositores foi ter transmitido a esta uma possibilidade concreta de um novo alfabeto, gramática e sintaxe da música moderna; não projetados num vácuo especulativo como o sistema dodecafônico, mas construídos sobre os elementos pré-alfabéticos de uma linguagem folclórica viva na canção e na dança. (GERSON-KIWI, 1957, p. 153)⁴⁵.

De fato, nem Bartók nem Kodály utilizaram o sistema dodecafônico para compor suas músicas. Rózsa, além de também combinar a música folclórica tradicional húngara com a linguagem musical moderna do século XX, será um crítico feroz do sistema de doze sons, como veremos nos capítulos seguintes.

As observações de Bartók a respeito de suas pesquisas sobre a música folclórica do leste europeu foram o produto de dezenas de milhares de horas de pesquisas aprofundadas e análises sistemáticas que redundaram em mais de sessenta livros, artigos e conferências sobre o assunto. Muitos desses trabalhos ainda não foram publicados (VINTON, 1966, p. 232).

Em nota de uma conferência preparada em 1942-43, o compositor húngaro afirmou:

agora que a maior parte do meu trabalho já foi escrito, aparecem certas tendências gerais, fórmulas gerais das quais se deduzem teorias. Mas mesmo agora, eu preferiria tentar novas formas e meios em vez de deduzir teorias. [...] assim, o início para a criação da nova música húngara foi dado primeiro por um conhecimento profundo dos dispositivos antigos e contemporâneos da música ocidental (para a técnica de composição); e segundo por este

⁴³ “With this basic folk material he built up a new musical grammar for the future and worked with it in complete creative freedom. [...] folk motives are not to be borrowed, but to be studied.”

⁴⁴ “Folk music will have an immense transforming influence on music in countries with little or no musical tradition.”

⁴⁵ “His great legacy to the younger generation of composers is to have conveyed to them the definite possibility of a new alphabet, grammar and syntax for modern music, not contrived in a vacuum of speculation like the dodecaphonic system, but built up on the pre-alphabetical elements of a living folk language in song and dance.”

recente material rural musical descoberto, de incomparável beleza e perfeição [...]. (BÁRTOK *apud* VINTON, 1966, p. 232-233)⁴⁶.

Vikár (1999, p. 225) mostra em seu artigo que Kodály, além de compositor e educador, foi uma espécie de “líder” em relação às pesquisas sobre a música folclórica húngara de seu tempo. Sárosi mostra que Kodály preferia a música vocal à música instrumental: “a contribuição instrumental para a música folclórica é pouco mais do que uma transposição instrumental de melodias vocais” (KODÁLY *apud* SÁROSI, 1983, p. 24)⁴⁷. Para ele, os instrumentos só seriam necessários no ato composicional. Quando Kodály e Bartók planejaram publicar o importante compêndio de canções folclóricas húngaras *Corpus Musicae Popularis Hungaricae*⁴⁸, por volta de 1913, estima-se que havia nele em torno de 3.000 melodias vocais e apenas 100 peças instrumentais (transcritas a partir de gaitas de foles, flautas e violinos). E para Bartók: “o começo de todas as formas musicais foi a música vocal, que por longo tempo permaneceu como o único veículo de expressão musical do homem” (BARTÓK *apud* SÁROSI, 1983, p. 23)⁴⁹.

Mesmo seguindo o raciocínio de Bartók e Kodály e compartilhando das mesmas opiniões destes, Rózsa, segundo consta, nunca assumiu uma postura de metódico colecionador de canções folclóricas, mas mantinha o foco de seu interesse nas possibilidades musicais e não propriamente nas conotações etnográficas daquele trabalho. Em sua juventude, apesar de suas críticas àquela música popular urbana advinda dos ciganos, às vezes juntava-se a eles para tocar violino por diversão.

Eu não tinha nenhum fonógrafo Edison como Bartók, eu apenas chegava com um pequeno caderno preto e escrevia o que eu escutava. Eu nunca me preocupei com o texto, não me interessava nem um pouco. Em outras palavras, como um genuíno folclorista eu era um amador. (RÓZSA *apud* PALMER, 1975, p. 1)⁵⁰.

⁴⁶ “Now that the greatest part of my work has already been written, there appear certain general tendencies, general formulae from which to deduce theories. But even now I would prefer to try new ways and means instead of deducing theories. [...]so the start for the creation of the new Hungarian art music was given first by a thorough knowledge of the devices of old and contemporary Western art music (for the technique of composition); and second by this newly discovered musical rural material of incomparable beauty and perfection [...]”

⁴⁷ “The instrumental contribution to folk music is little more than an instrumental transposition of vocal melodies.”

⁴⁸ Publicado em 1951 pela *Academia Scientiarum Hungarica*.

⁴⁹ “The beginning of all forms of music was vocal music, which for long remained the only vehicle for man's musical expression.”

⁵⁰ “I had no Edison phonograph like Bartók, I just went around with a small black notebook and wrote down what I heard. I never bothered with the text, that didn't interest me in the least. In other words as a *bona fide* folklorist I was an amateur.”

Ele afirma, porém, que a música camponesa tornou-se parte integral de sua linguagem musical desde o início até o fim de sua carreira como compositor. (RÓZSA, 1989, p. 28).

Por mais que eu possa modificar o meu estilo, a fim de escrever de forma eficaz para os filmes, a música húngara está estampada de forma indelével, de um modo ou de outro, em praticamente cada compasso posto no papel (RÓZSA, 1989, p. 28)⁵¹.

Rózsa, de fato, incorporou algumas dessas canções que coletava em alguns de seus trabalhos iniciais como: “Variações sobre uma Canção Camponesa Húngara”, *opus* 4; “Canções e Danças dos Camponeses da Hungria do Norte”, *opus* 5; e em seu balé “*Hungaria*” (não publicado). Alguns exemplos destas duas primeiras serão mostrados no próximo capítulo.

Rózsa fez uma escolha, assumindo a música camponesa como a verdadeira música folclórica húngara em detrimento à música cigana. Portanto ele adere à ideologia defendida por Bartók e Kodály, mesmo afirmando não ter os mesmo objetivos nem coletar as canções folclóricas da mesma forma que seus compatriotas. Por outro lado, ele critica e rejeita a música de Liszt e de outros compositores, como Erkel e Monsonyi, pois estes assumiram a música cigana húngara como a verdadeira música folclórica do país. Sobre tal crítica, Rózsa afirmara:

eu cresci com o tipo de música ‘ciganizada’ pseudo húngara representada pelas rapsódias de Liszt (que minha mãe tocava), as Danças Húngaras de Brahms e o espúrio nacionalismo de Erkel, Mosonyi, Hubay⁵² e outros. (RÓZSA *apud* PALMER, 1975, p. 2)⁵³.

Havia por parte de Rózsa um preconceito em relação aos ciganos, que dava expressão a um discurso nacionalista pautado na necessidade de se buscar nas origens da música húngara (no meio rural, campesino) aquilo que haveria de mais autêntico, original e mesmo útil, seguindo um raciocínio desenvolvido por Bartók, para se referir não apenas de forma apropriada a uma música húngara, mas também como reservatório de material interessante para fins composicionais. Os ciganos também eram constantemente estigmatizados como pouco confiáveis, desajustados e pouco originais, e os

⁵¹ “However much I may modify my style in order to write effectively for films, the music of Hungary is stamped indelibly one way or other on virtually every bar I have ever put on paper.”

⁵² Jenő Hubay (1858-1937).

⁵³ “I grew up with the sort of pseudo-Hungarian gypsified music represented by the Liszt Rhapsodies (which my mother played), Brahms’s Hungarian Dances and the spurious nationalism of Erkel, Mosonyi, Hubay and others.”

intelectuais húngaros da virada do século XIX para o XX rejeitavam a música cigana como representativa da cultura húngara; esta assim era vista, na Hungria e no exterior, em boa parte por causa dos escritos de Franz Liszt. Convinha, entretanto, defender um outro paradigma cultural capaz de redimir tal estado de coisas. Assim, em um primeiro momento, Rózsa se alia às ideias de Bartók e Kodály na busca por uma matriz sonora com a qual pudesse se identificar.

CAPÍTULO 2

Miklós Rózsa e o modernismo

2.1 Rózsa na Alemanha

Pretendemos abordar de forma sucinta a passagem de Rózsa no Conservatório de Leipzig comentando o seu ingresso na instituição, o tipo de ensino na mesma e o preconceito em relação à música francesa por parte dos alemães. Tais informações foram recolhidas de relatos de Rózsa, presentes em sua autobiografia⁵⁴. Esta foi utilizada como a principal referência bibliográfica para o presente capítulo. O critério de escolha das obras para análises que estarão presentes tanto no segundo quanto no terceiro e quarto capítulos foi o acesso físico às partituras e a abordagem de obras nas quais a poética rozsiana, no que diz respeito a suas influências mais salientes no período, fosse mais evidente.

2.1.1 Conservatório de Leipzig

Como o compositor relata de forma bastante informal em sua autobiografia, o pai de Rózsa queria que o filho estudasse Química na Universidade de Budapeste, mas a vida na capital húngara não lhe atraía tanto. “Era uma cidade repleta de tensão e ódio”, também havia “[...] muitos talentos e poucas oportunidades” (RÓZSA, 1989, p. 29-30)⁵⁵. Além do mais, Química não era o que o futuro compositor almejava estudar, mas sim música, e, em especial, composição. Isso fez com que, no início de 1926, entrassem num acordo: Rózsa iria estudar tanto Química quanto Musicologia na Universidade de Leipzig. Mas isto durou pouco tempo, pois no início do segundo semestre daquele mesmo ano o acordo foi desfeito e seu pai acabou cedendo. Em setembro, Rózsa ingressou no Conservatório de Leipzig para estudar Composição, onde foi aluno de Hermann Grabner (1886-1969) – compositor de poucas obras de importância, mas muito lembrado como teórico e pedagogo – que o ensinara também harmonia e contraponto (à maneira de Reger). Rózsa reconhece que os estudos de Musicologia lhe deram uma boa base e foram de grande utilidade para seu futuro como compositor.

O compositor reclamava que, de modo geral, o modo como os professores lecionavam composição era “muito seco e acadêmico” e que, mesmo anos depois, quando o próprio compositor estava a lecionar na Universidade da Califórnia do Sul, o modo como era

⁵⁴ “Double Life”, 1989.

⁵⁵ “It was a town full of tension and hatred.” “[...] too many talents and not enough opportunities.”

ensinado tal disciplina não teria mudado. Ele afirmara que Grabner não pedia para que seus alunos compusessem no estilo de algum outro compositor, deixava-os livres e apenas fazia as devidas correções na forma, harmonia, etc; “ele era um professor ideal” (RÓZSA, 1989, p. 34). Rózsa, posteriormente, chegou a ser uma espécie de assistente de Grabner, dando palestras sobre alguns compositores e analisando algumas obras dos mesmos. (RÓZSA, 1989, p. 33-34).

A música francesa pouco era tocada na Alemanha, segundo Rózsa, que não sabia se isso se devia a razões políticas ou simplesmente por uma espécie de chauvinismo, no qual se considerava a música alemã superior à francesa, particularmente desde que Debussy e os impressionistas foram considerados “decadentes”. “Estávamos na Alemanha e seríamos treinados para sermos músicos alemães” (RÓZSA, 1989, p. 35)⁵⁶. Segundo Ruck (2012, p. 11), Rózsa foi especialmente exposto, graças a essa tendência, às ideias de compositores alemães como: Paul Hindemith (1895-1963), Richard Strauss (1864-1949) e Richard Wagner (1813-1883), entre outros. Mas Rózsa também prestigiou a música francesa, mesmo sendo pouco tocada em Leipzig. Ele assistiu a obras de compositores como Debussy, Paul Dukas e Saint-Saëns, além de obras do compositor russo Stravinsky e do seu conterrâneo Kodály. Em Colônia, assistiu ao “Mandarim Miraculoso”, de Bartók. Veremos mais a frente que o compositor sofre uma grande influência de alguns desses compositores, principalmente Debussy, Stravinsky e Bartók.

2.1.2 *Opus 1 e 3*

Durante o período em que esteve no Conservatório, Rózsa compôs seus cinco primeiros *opera* – todos editados pela *Breitkopf & Härtel* – enquanto estudava piano formalmente. Depois de ter estudado três anos no Conservatório conseguiu o seu diploma em composição *cum laude*.

O *Opus 1* (“Trio-Serenata para Trio de Cordas”), foi publicado em 1927, sendo revisado em 1974 (*Opus 1a*) e foi dedicado ao seu professor Hermann Grabner. Quando a obra foi estreada no Conservatório, o próprio Rózsa executou a parte da viola. Ao revisar tal obra, afirmara: “pude ver elementos de imaturidade, claro, momentos quando estava buscando meu modo de fazer; mas as características básicas do meu estilo mais maduro estão, de forma embrionária, inconfundivelmente já presentes” (RÓZSA, 1989, p. 210)⁵⁷. Os comentários

⁵⁶ “We were in Germany and we would be trained to be German musicians”.

⁵⁷ “I could see elements of immaturity, of course, moments when I was still feeling my way, but the basic characteristics of my mature style are, in embryonic formations, unmistakably present already.”


feitos a seguir estão relacionados à versão original da peça (antes da revisão), pois, assim, podemos acompanhar a evolução de sua poética musical desde o início.

A obra está estruturada em quatro movimentos. No primeiro, o compositor trabalha com dois temas contrastantes numa forma semelhante à exposição da forma-sonata. O primeiro tema é apresentado no andamento *Allegro molto energico*. O segundo tema (início mostrado na **figura 2.1**), apresentado num andamento *Più lento* e introduzido pelo violoncelo, contém elementos que seriam característicos da música folclórica húngara, e que se tornaria uma das características básicas de seu estilo. O segundo movimento é um *Scherzo* na forma ABA'. O tema A deste é apresentado num andamento rápido com a expressão *Gioioso*. O tema B, da mesma forma que o primeiro movimento, contém os tais elementos ditos característicos da música folclórica húngara. Este está em andamento *Più lento, ma com moto* e é introduzido também pelo violoncelo. O terceiro movimento é o único em andamento lento: *Largo com dolore*. Tem uma forma ABA'B', onde o B e o B' utilizam materiais de A. O quarto movimento está em forma rondó. Ele tem início com um *Allegretto vivo*.

The image shows a musical score for the beginning of Theme B, first movement of Opus 1 (measures 76-84). The score is for Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). It is in 3/4 time, marked 'Più lento' with a tempo of 80 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as dynamics (*pp*, *p*), articulation (*arco*, *con sord.*), and phrasing. Below the staves, there are harmonic annotations in red, including Roman numerals and chord symbols like 'Região de Fá', 'Fá Maior', 'Fá Eólio', and 'Fá Maior'. There are also green boxes highlighting specific notes in the Cello part.

Figura 2.1 – Início do tema B do primeiro movimento do *Opus 1* (comp.76-84).⁵⁸

⁵⁸ Disponível em RÓZSA, 1927, p. 2 (todas as partes).

A figura acima mostra o início do tema B do 1º movimento. O violoncelo introduz o tema que contém uma melodia *cantabile* e moldada com os característicos intervalos de quarta justa. “Rózsa reconheceu esta influência húngara em suas primeiras obras numa entrevista de 1984. ‘É nebulosa’, disse ele, ‘mas está lá’.” (DEWALD, 2011, p. 3)⁵⁹. Na melodia há um “característico” motivo rítmico húngaro (, na forma descendente e nas partes fortes de tempo) realçado de verde na figura 2.1 – nos compassos 79 e 81-83. Quanto à análise harmônica faz-se uso de hibridismos entre o modalismo e o tonalismo para compor o tema. A melodia deste contém características de um Fá lídio, mas sua harmonia possui um evidente direcionamento tonal. Os acordes presentes no terceiro tempo dos compassos 79 e 83, mesmo podendo ser objetos de uma análise harmônica funcional, operam mais como acordes auxiliares (de tipo bordadura). As notas ‘si’ no compasso 81 (tocadas pelo violino) e a nota ‘ré’ no compasso 82 (tocada pela viola) – que estão entre parênteses de cor azul – funcionam como notas de passagem cromáticas. Mas, a fim de manter um paralelismo que vem desde o compasso 79 na parte do violino, o compositor usa um inesperado ‘lá bemol’ na segunda voz desta, ao invés de um ‘dó’ no compasso 82, para tal fim. O uso das quartas justas, do motivo rítmico (realçado de verde) e do modalismo, apresentados no trecho musical acima, seriam características típicas da música camponesa húngara, discutidas em pormenor no primeiro capítulo.

Outra característica da melodia camponesa apontada por Kodály em suas análises é que a melodia húngara tende a ser descendente. Na **figura 2.2** (melodia do mesmo trecho mostrado na **figura 2.1**) mostramos tal tendência através das setas. Mostramos também na mesma figura que, a cada dois compassos, a nota iniciada nos mesmos desce um tom.

⁵⁹ “Rózsa acknowledged this Hungarian influence in his earliest works in a 1984 interview. ‘It’s a hazy’, he said, ‘but it’s there’.”

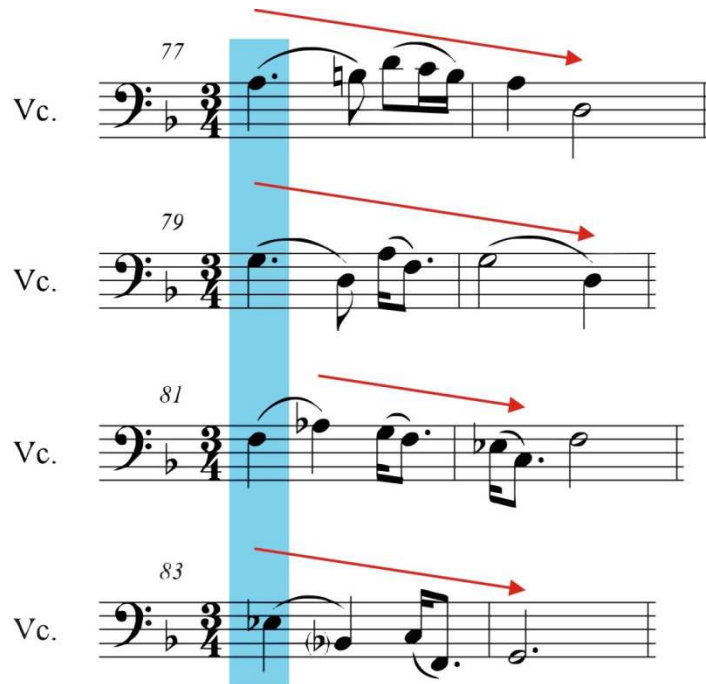


Figura 2.2 – Melodia com tendência descendente.

Vimos que no *Opus 1*, Rózsa faz uso de um hibridismo entre o modalismo (na melodia) e o tonalismo (no acompanhamento) e de formas clássicas para compor a obra. Na melodia, ele utiliza elementos característicos da música folclórica (camponesa) húngara tais como predomínio de quartas justas, o “característico” motivo rítmico sincopado dos inícios de frase e a tendência descendente geral das melodias apresentadas. Tanto o *Opus 1* quanto o *Opus 2* (“Quinteto em Fá Menor para Piano e Cordas”, 1928) quase não apresentam traços da obra tardia de Rózsa. Segundo Wescott, “[...] Rózsa, em sua ânsia de aprender e refletir sobre a erudição acadêmica que o cercava, não podia evitar assumir uma evidente ‘germanicidade’” (WESCOTT *apud* RUCK, 2012, p. 12)⁶⁰. As duas obras foram estreadas no próprio Conservatório. Consta que o *Opus 2* foi ovacionado pelo público, e, após a apresentação deste, ambas as obras foram publicadas pela *Breitkopf & Härtel* por intermédio de Karl Straube (1873-1950), organista e *kantor* na igreja de São Tomás (*Thomaskirche*) em Leipzig. Pelo fato do *Opus 2* ainda ter forte influência germânica e não conter de forma contundente o estilo do compositor, não consideramos especialmente relevante analisá-lo aqui.

Mesmo Leipzig sendo uma cidade conservadora, ocorriam apresentações (mesmo que poucas) de obras de compositores como Kodály (1882-1967), Honegger (1892-1955), César Franck (1822-1890) e Stravinsky (1882-1971), sob a regência de maestros como Furtwängler e Straube. Rózsa frequentou muitas dessas apresentações, tanto em Leipzig como

⁶⁰ “Nevertheless, Rózsa, in his eagerness to learn and reflect the scholarly erudition surrounding him, could not avoid taking on a certain unmistakable German-ness of his own.”

em Colônia, onde prestigiou o “Mandarim Miraculoso” de Bartók (1881-1945). E, mesmo havendo uma antipatia geral pela música francesa, Rózsa pôde assistir a execuções em solo alemão de obras de Paul Dukas (1865-1935), Saint-Saëns (1835-1921) e Debussy (1862-1918). Tal era o escopo das influências que o cercaram na época, apesar do próprio compositor afirmar que tais músicas não o afetavam tanto, posto que tinha sempre em mente a música folclórica húngara como base para sua música.

Seu próximo trabalho foi a “Rapsódia para Cello e Orquestra” (*Opus 3*), escrita em 1929 (seu último ano como estudante em Leipzig) e dedicada ao violoncelista da *Leipzig Gewandhaus Orchestra*: Hans Münch-Holland. A Rapsódia, que contém apenas um movimento, foi originalmente escrita para violoncelo e orquestra, sendo depois transcrita pelo próprio compositor para violoncelo e piano, e posteriormente revisada (em 1962 e 1988). (RUCK, 2012, p. 13-14). Os comentários a seguir referem-se à versão original.

Segundo o próprio compositor, numa entrevista⁶¹ concedida em 1987, foi a partir desta obra que seu estilo começou a consolidar-se (apesar de persistir nela alguma influência do contraponto regeriano). “É uma peça transicional, estilisticamente ainda muito influenciada pelos protótipos germânicos. Mas quanto mais música contemporânea alemã eu ouvia, mais percebia que aquilo não era pra mim” (RÓZSA, 1989, p. 40)⁶². Possivelmente, Rózsa referia-se aqui ao atonalismo de Schoenberg (1874-1951), Berg (1885-1935) e Webern (1883-1945), visto que suas críticas ao dodecafonismo são notórias, como veremos mais a frente.

Rózsa, nesta rapsódia, obscurece a tonalidade através do recurso a elementos modais além de outros aportes. É evidente, já no início da obra, que os centros tonais desafiam as categorizações de ‘maior’ e ‘menor’. Mesmo que estas sonoridades (acordes maiores e menores) estejam presentes na obra, não há uma confirmação clara de uma tonalidade particular. Não significa, entretanto, que o compositor seguira as tendências vigentes de expansão da tonalidade ou mesmo o recurso ao atonalismo. De fato, sua linguagem, apesar de rica, persistia mantendo o tonalismo como referência básica.

A Rapsódia foi sua primeira obra escrita e publicada para orquestra. Aqui cabe já uma observação a respeito da relação entre a poética rozsiana e a música fílmica hollywoodiana, pois afirma-se com frequência que os *glissandi* de harpa utilizados pelo compositor em suas últimas obras de concerto teriam sido influenciados pela música fílmica de Hollywood, porém o *Opus 3*, composto muitas décadas antes, já contém tal recurso. Ruck

⁶¹ Entrevista disponível em: <<http://www.bruceuffie.com/rozsa.html>>.

⁶² “But the more contemporary German music I heard, the more I became aware that it wasn’t for me.”

afirma: “ironias históricas como esta fazem da frustração posterior de Rózsa, sendo automaticamente estereotipado como um compositor de Hollywood, compreensível” (RUCK, 2012, p. 33)⁶³. De fato, e esta é uma das motivações do presente trabalho, Rózsa não foi plenamente reconhecido como compositor de música de concerto da mesma forma em que foi reconhecido como compositor de música de cinema.

Continuando com a Rapsódia, a obra tem uma textura polifônica, talvez sua característica mais distintiva, como notado também por outros autores. Em muitas obras subsequentes, o padrão é quase sempre diverso com a voz solo, por exemplo, apresentada em cânone com apenas um instrumento ou seção instrumental em primeiro plano. Na Rapsódia, o violoncelo solo, por sua vez, é combinado com três ou quatro linhas em contraponto. A obra chegou a receber algumas críticas negativas pelo fato de que o compositor não teria dado uma atenção mais acurada às implicações verticais.

A forma da obra remete à forma-sonata. Há exposição de temas e recapitulações, uma seção episódica que funciona como um desenvolvimento, e uma *coda* final. Rózsa descreveu a Rapsódia como “seis temas em busca de um estilo” (RÓZSA *apud* PALMER, 1975, p. 18). Segue abaixo o tema principal que permeia toda a peça e que é introduzido pelo solo de violoncelo:

Figura 2.3 – Tema principal do *Opus 3* (comp. 1-4).⁶⁴

Na figura acima, é possível ver novamente o uso do modalismo, do intervalo de quarta justa e do “característico” motivo rítmico húngaro. A melodia da segunda frase poderia ser analisada como ré eólio ou ré dórico. Optamos pelo ré eólio justamente pelo fato da nota si (sexto grau do modo, que forma o intervalo característico de sexta maior com a *finalis* no modo dórico) não fazer parte da melodia. É relevante apresentar também outro fator característico de Rózsa, mostrado a seguir na **figura 2.4**:

⁶³ “Historical ironies such as this make Rózsa’s later frustration with being automatically typecast as a Hollywood composer understandable.”

⁶⁴ Disponível em RÓZSA, 1929, p. 3.

The image displays a musical score for piano (Pno.) and cello (Str.). The top system, measures 124-126, features a piano part with a forte (*f*) dynamic and a cello part with a *molto ritard.* marking. The bottom system, measures 127-128, shows a piano part with a fortissimo (*fff*) dynamic and a cello part with a *largamente* marking. Various musical elements are highlighted: a blue box in measure 124, a red box in measure 125, and a green box in measure 127. Annotations include 'acorde de 5ª', 'paralelismo de acordes maiores', 'cromatismo', 'escala pentatônica', and 'Hr. Fag.'.

Figura 2.4 – Trecho do *Opus 3*, transição para o tema C (comp. 124-128).⁶⁵

No trecho acima a música está a cargo da orquestra, sem a presença do violoncelo solo, mostrada na versão reduzida para piano e *cello*. Vê-se que há um *crescendo* nos compassos 125 e 126, e uma sequência de notas que ficam gradativamente mais agudas (marcadas de azul) que vai do compasso 124 ao 126. Ao mesmo tempo em que isso ocorre, Rózsa escreve tal trecho *ritardando* até alcançar um *tutti* orquestral com a dinâmica *fff* e com a expressão *largamente*. O compositor utilizará esse mesmo recurso em muitas das aberturas e prelúdios (ou *main titles*)⁶⁶ dos filmes em que trabalhará, como veremos mais à frente. Quanto à análise harmônica do trecho, vê-se que o compositor faz uso de um cromatismo nos compassos 124-126, que conduz as vozes a um acorde de quintas no compasso 127. Nesse mesmo compasso e no seguinte, Rózsa usa uma escala pentatônica na mão direita. Na mão esquerda, no 127, o compositor utiliza-se de paralelismo de acordes maiores harmonicamente contrastantes em relação à sonoridade inicial do compasso.

Vimos, portanto, que nesta obra Rózsa começa a compor com um estilo próprio, adotando cada vez mais elementos de características húngaras, mas preservando formas clássicas. Ele faz uso também do cromatismo para sublinhar momentos climáticos não só dessa obra, mas em outras futuras, inclusive nas músicas para filmes.

⁶⁵ Disponível em RÓZSA, 1929, p. 8.

⁶⁶ O prelúdio ou *main title* (tema principal) era a primeira música, concomitante aos créditos iniciais, (ou segunda, dependeria se o filme teria abertura ou não) executada nos filmes.

2.1.3 Opus 4 e 5

Nas férias de verão, Rózsa visitava sua família na Hungria e sempre levava o seu pequeno livro preto a fim de reunir mais canções folclóricas. A música do compositor húngaro já começava a ser tocada na Alemanha quando este tinha apenas 22 anos de idade. As críticas eram bastante favoráveis.

No seu último ano de conservatório, 1929, ele não só escreveu seu *Opus 3*, como vimos, mas também o *Opus 4* (“Variações Sobre uma Canção Camponesa Húngara”) e o *Opus 5* (“Canções e Danças Camponesas da Hungria do Norte”). Rózsa, percebendo que a tendência da música contemporânea alemã da época em direção ao dodecafonismo não lhe apetecia, refletiu: “eu queria voltar às minhas origens, para a canção folclórica húngara” (RÓZSA, 1989, p. 40)⁶⁷. Tal impressão se reflete na composição de ambos os *opera*.

O *Opus 4*, peça na qual o compositor afirmara numa entrevista⁶⁸ ter consolidado seu idioma musical, foi originalmente escrito para violino e piano, sendo posteriormente orquestrado em 1958. Pode-se ver na figura abaixo o tema principal, a cargo apenas do piano:

The musical score for the main theme of Opus 4, piano part, is presented in two systems. The first system (measures 1-4) is marked 'Andante rubato' with a tempo of approximately 126. The melody is in Ré (D major) and is described as 'Melodia modal (Ré eólio)'. The piano part is marked 'f' and 'semplice'. The second system (measures 5-8) is marked 'poco rit.' and 'mf'. The piano part is marked 'ten.'. The score includes various harmonic and melodic annotations, such as 'Acorde de 4ª sobre o i', 'iv 7', '#VII 5', 'V 7/VII', 'VII 7 (sem a 3ª)', and 'I'. The tempo is marked 'Andante rubato' and the time signature is 4/8.

Figura 2.5 – Tema principal do *Opus 4* (comp. 1-8).⁶⁹

⁶⁷ “I wanted to go back to my origins, to Hungarian folk song [...]”

⁶⁸ Entrevista disponível em: <<http://www.bruceduffie.com/rozsa.html>>.

⁶⁹ Disponível em RÓZSA, 1929, p. 2.

Vale salientar que compor no estilo de variações é outra forte característica da poética rozsiana, e isso é patente em suas músicas para filmes, que estudaremos mais adiante.

Rózsa opta por não colocar armadura nas partituras de suas obras desde o *Opus 3*, como fizeram muitos compositores do período por conta do cromatismo e da constante mudança de centros tonais. A melodia principal, por exemplo, pertence ao modo de ré eólio, mas o compositor a harmoniza usando acordes de quartas. E da mesma forma que no *Opus 3*, ele utiliza certos elementos de harmonia tradicional, obscurecendo, porém, o centro tonal através de acordes maiores e menores montados sobre o mesmo grau. O último acorde apresenta uma espécie de terça de picardia.

O uso do sétimo grau rebaixado (sétima menor a partir da *finalis*) é outra característica da música camponesa húngara e foi muito utilizado por Rózsa, principalmente as dos modos dórico, mixolídio e eólio. Observamos também que a melodia do tema do *Opus 4*, mostrada na **figura 2.5**, contém duas frases de perfil descendente. A primeira frase tem início no ré4 e termina no lá3. A segunda frase tem início no lá3 e termina no ré3, ou seja: ré4-lá3/lá3-ré3. Todas essas notas estão marcadas de azul na figura acima. O “característico” motivo rítmico húngaro também está presente (marcado de verde). Tal motivo também está presente de forma ostensiva na segunda variação. Ele torna-se, portanto, o mote principal desta. Na primeira metade da variação o motivo rítmico encontra-se em sua maioria na parte do violino (ver **figura 2.6**):

Figura 2.6 – Início da primeira metade da segunda variação do *Opus 4* (compassos 17-20).⁷⁰

Já na segunda metade da mesma variação o motivo passa a figurar na parte do piano (ver **figura 2.7**).

⁷⁰ Disponível em RÓZSA, 1929, p. 2.



Figura 2.7 – Trecho da segunda metade da segunda variação do *Opus 4* (compassos 37-40).⁷¹

Observamos aqui algumas características (ou clichês) da música camponesa húngara – como o motivo rítmico húngaro, o predomínio do intervalo de 4ª justa, a tendência descendente da melodia e o uso do modalismo. Todos, itens de distinção evidentes que denotam um desejo do autor de marcar seu vínculo com uma “essência húngara”. Do mesmo modo vimos que o compositor faz uso de articulações formais de feição clássica e de artifícios da harmonia tonal ocidentais, o que não chega a comprometer sua identidade composicional.

Isso é especialmente relevante para realizarmos uma crítica a respeito da relação entre as diretrizes político-ideológicas do compositor e sua práxis compositiva. Vimos no primeiro capítulo que Rózsa, no início de sua carreira adotou uma postura crítica em relação à música de Liszt bem como de sua matriz melódica (cigana) em favor de um referencial melódico de origem camponesa, afim com os pareceres de Bartók e Kodály a respeito do tema. Ocorre, porém, que o uso de tais referenciais em sua obra (das canções camponesas) remete diretamente à abordagem lisztiana, a saber, uma adequação do melodismo autóctone húngaro a padrões formais e sistemas harmônicos ocidentais. De uma forma mais sucinta, podemos afirmar que Rózsa utilizou-se do **material** bartokiano e kodaliano como mote mas que, por outro lado, utilizou-se de uma **metodologia** lisztiana para compor, ou seja, usava tal material, porém usando formas clássicas com formações instrumentais tradicionais.

O *Opus 5* foi escrito para violino e piano, e inicialmente se chamava “Pequena Suíte”. Quando o compositor reescreveu a obra para violino e orquestra na década de 1950, ele mudou o título da obra para “Canções e Danças Camponesas da Hungria do Norte”, mas todos os comentários feitos a seguir serão sobre a versão original. Segundo o compositor:

⁷¹ Disponível em RÓZSA, 1929, p. 3.

esta obra foi escrita em 1929, resultado das minhas férias de verão em Naglócz no norte da Hungria, na nossa propriedade. Algumas das melodias são canções camponesas originais que eu transcrevi em diferentes festividades folclóricas e algumas delas são minhas, escritas à maneira da região. [...] a peça posteriormente tornou-se parte do repertório de muitos violinistas de concerto na Europa. (RÓZSA *apud* THOMAS, p. 5)⁷².

A obra, de caráter neoclássico⁷³, é composta de quatro movimentos curtos: lento-rápido-lento-rápido, nos quais os lentos são as canções e os rápidos são as danças. O primeiro movimento tem uma forma ternária (ABA') com uma introdução. O segundo movimento está na forma ABA. A seção A contém três temas semelhantes (A, A' e A'') com uma introdução. A seção B é um *trio* que contém dois temas semelhantes (B e B') também com uma introdução. O terceiro movimento contém uma pequena introdução seguida de uma seção que contém três temas semelhantes: A, A' e A''. O quarto movimento está na forma ABA' com uma pequena introdução e uma pequena *coda* final, onde B é um *trio*.

Nesta obra, Rózsa incorpora melodias de canções folclóricas acompanhadas por uma harmonia característica de uma linguagem mais moderna. É possível identificar nesta obra a influência de compositores como Debussy, por exemplo. Na **figura 2.8** podemos ver na introdução e no início do tema A (compassos 1 ao 9) do primeiro movimento como ocorre esse hibridismo entre os referenciais folclórico e modernista.

⁷² “This work was composed in 1929, the result of my summer vacations in Naglócz in upper Hungary on our family estate. Some of the melodies are original peasant songs which I noted down at different folk-festivities and some of them are my own, composed in the manner of this region. [...] the piece subsequently became part of the repertoire of many concertizing violinists in Europe.”

⁷³ Muitas das obras de Rózsa têm caráter neoclássico. Pode-se afirmar tal coisa pois o compositor não buscou apoio no atonalismo livre, nem num uso radical de dissonâncias e ruídos, mas compôs, de forma própria, seguindo parâmetros formais e harmônicos do passado.

5 Sul G

Vln. melodia modal (Rê eólio)

espr. apoggiatura

4ªJ ↑

4ªJ ↓

4ªJ ↑

4ªJ ↓

Pno. pp

8va - 1

Figura 2.8 – Introdução e início do tema A do primeiro movimento do *Opus 5* (comp. 1-9).⁷⁴

Se prestarmos atenção na influência da música moderna a que Rózsa se vinculou, podemos ver que há elementos característicos da música de Debussy como a escala pentatônica (elemento típico, também, de representações de música camponesa em geral) e acordes de quartas e quintas (marcados de azul) com paralelismos entre eles. Quanto ao referencial folclorista, Rózsa persiste no uso dos clichês, tais como um melodismo modal (nesse caso o ré eólio)⁷⁵, o “característico” motivo rítmico húngaro e a recorrência do intervalo de quarta justa na melodia. No tema A’ do terceiro movimento (ver **figura 2.9**) observamos também acordes arpejados de quartas e quintas justas (marcados de azul), outra característica da música de Debussy.

16 Poco animato Sul G

Vln. mf melodia modal (Lá dórico)

ten.

Pno. mp a tempo

ten.

⁷⁴ Disponível em RÓZSA, 1929, p. 2.

⁷⁵ A melodia poderia ser analisada como ré eólio ou ré dórico. Mas, pelas mesmas razões discutidas anteriormente quando abordamos o tema principal do *opus 3* (**figura 2.3**), optamos pelo ré eólio.

Figura 2.9 – Início do tema A' do terceiro movimento do *Opus 5* (comp. 20-22).⁷⁶

Tais influências se tornarão ainda mais evidentes depois que o compositor se estabelecer em Paris a partir de 1931.

Vemos ainda que no quarto movimento Rózsa apresenta todo o consequente do tema B com notas em harmônicos na parte do violino, como mostramos na figura abaixo. Ele fará uso desse recurso (apresentação de determinado tema através de notas em harmônicos a cargo das cordas) na sua música fílmica, mostrado mais a frente, como também em outras obras de concerto.

Figura 2.10 – Consequente do tema B do quarto movimento do *Opus 5* (comp. 66-71).⁷⁷

⁷⁶ Disponível em RÓZSA, 1929, p. 7.

⁷⁷ Idem, p. 9.

O *Opus 5* teve importância por ser uma das primeiras obras de Rózsa com uso emblemático de elementos musicais advindos das influências de compositores como Debussy, ao passo em que conservava os clichês húngaros padrão, o que contribuiu para estabelecer cada vez mais sua poética musical.

2.1.4 A sinfonia (*opus 6*)

Depois de terminar sua graduação, Rózsa ainda permaneceu um ano em Leipzig a fim de continuar seus estudos de musicologia. Nesse período (1929-1930) ele estudou escrita coral com Karl Straube e escreveu sua única sinfonia, o *Opus 6*.

Rózsa mostrou sua nova obra para alguns regentes como Straube, Furtwängler, Bruno Walter (1876-1962) – regente e compositor alemão que na época estava à frente da orquestra Gewandhaus de Leipzig – e Ernő Dohnányi (1877-1960) – pianista, regente e compositor húngaro. Muitos deles acharam a Sinfonia muito longa e, por isso, não tinham tempo de ensaiá-la junto à orquestra. Mesmo assim, a obra foi elogiada por eles. Mas de certa forma, tais acontecimentos deixaram o compositor frustrado quanto à ela. Em sua autobiografia afirmara: “eu sei agora que era uma sinfonia para acabar com todas as sinfonias em duração, mas infelizmente não em invenção ou originalidade” (RÓZSA, 1989, p. 43)⁷⁸. Noutro momento afirmara: “pus de lado agora, tudo muito bem embrulhado; mas desde que ela representou minha primeira maior frustração eu não tenho coragem de olhar para ela. Talvez devesse”. (RÓZSA *apud* PALMER, 1994, p. 9)⁷⁹.

Mas em 1993, Rózsa (já com seus 86 anos) resolveu ‘desembrulhar’ sua sinfonia. Depois de aproximadamente 60 anos, naturalmente o compositor não se lembraria de cada detalhe da obra, mas as ‘grandes linhas’ pareciam ser claras o bastante. Mas Palmer (1994, p. 9) afirma que antes disso Rózsa revisara a sinfonia na década de 1950 numa provável tentativa de reduzir sua duração. Ele decidiu transformá-la numa suíte de três movimentos chamada “Três Peças para Orquestra”. O primeiro movimento original foi descartado em favor de um completamente novo, muito mais curto. O movimento lento e o *finale* da sinfonia – renomeados de ‘Noturno’ e ‘Dança’, respectivamente – tornaram-se o segundo e o terceiro movimentos da suíte. O *scherzo* da sinfonia deixou de pertencer à obra em 1932 tornando-se um novo *opus* (11) e com o nome “*Scherzo* para Orquestra”, mas não foi publicado. Somente

⁷⁸ “I know now that it was a symphony to end all symphonies in length, but alas not in invention or originality.”

⁷⁹ “Put away now, all nicely packed; but since it represented my first major disappointment I don’t have the courage to look at it. Maybe I should.”

poucas páginas sobreviveram e Rózsa lamentara sua perda: “quase certamente o melhor movimento dos quatro” (RÓZSA, *apud* PALMER, 1994, p. 9)⁸⁰.

Ainda segundo Palmer (1994, p. 9), não haveria indícios de que a ‘nova’ obra tinha sido ensaiada ou interpretada, mas certamente nunca teria sido publicada. Tais acontecimentos sugerem que em algum ponto Rózsa irrevogavelmente perdeu toda a confiança em sua obra e a entregou para o que ele imaginou ser um permanente oblívio. “Rózsa sempre foi hipersensível a críticas” (PALMER, 1994, p. 9)⁸¹.

Quando Rózsa e Palmer⁸² a examinaram novamente em 1993 viram que ‘o primeiro movimento era bom demais para ser deixado no limbo’. “Certamente é longo, mas não um tamanho longo *demais*” (PALMER, 1994, p. 9 e 11)⁸³. E o movimento foi reabilitado da mesma forma que o movimento lento e o *finale*. Portanto, a sinfonia depois de revisada para a gravação do CD em 1993⁸⁴, com a Orquestra Sinfônica da Nova Zelândia sob a regência de James Sedares (1956-...), apresentou uma sequência de três movimentos: *Sonata-allegro*, *Andante-sostenuto* e *Rondo-finale*. Como a obra não foi publicada, não pudemos ter acesso à partitura (orquestral ou reduzida para piano).

Uma análise desta peça feita por Frank DeWald, porém, fez parte do periódico *Pro Musica Sana*, Nº 55, disponível no site da *The Miklós Rózsa Society* (Sociedade Miklós Rózsa)⁸⁵. Mesmo sendo uma obra de juventude (o compositor a concebeu aos 23 anos), ela carregaria traços de maturidade e individualidade. Sua poética musical estaria bem estabelecida na obra, os clichês húngaros continuariam presentes e haveria vestígios dramáticos que repercutiriam em sua música de cinema. Pode-se notar, por exemplo, pela escuta da obra, que muitos dos clichês húngaros usados em suas peças anteriores estão presentes na Sinfonia. Nela, Rózsa mostra uma grande habilidade no que se refere à orquestração além de apresentar, de forma evidente, algumas referências importantes para sua futura música de cinema, como o caráter heróico do tema A do primeiro movimento, que lembrará muito alguns temas de trilhas de filmes seus como “Ivanhoé” (1952) ou “Os Cavaleiros da Távola Redonda” (1953).

⁸⁰ “Almost certainly the best movement of the four.”

⁸¹ “Rózsa has always been hypersensitive to criticism.”

⁸² Christopher Palmer (1946-1995) foi um arranjador e orquestrador inglês. Também foi biógrafo de compositores e dedicado a conservação, gravação e promoção de trilhas sonoras de filmes clássicos de alguns deles como: Miklós Rózsa, Bernard Herrmann, Dimitri Tiomkin, Franz Waxman, Elmer Bernstein e outros.

⁸³ “Long it certainly is, but not a measure *too* long.”

⁸⁴ RÓZSA, Miklós. *Symphony in 3 Movements, Op. 6a – The Vintner’s Daughter, Op. 23a*. Hollywood: KOCH International Classics, 1994. A gravação aconteceu em 1993, mas o CD só foi lançado um ano depois.

⁸⁵ www.miklosroza.org

2.2 Rózsa na França

Em 1930, numa viagem a Bayreuth a fim de prestigiar ao Festival Wagner, Rózsa conheceu pessoas da sociedade musical e literária francesa, entre elas o organista e compositor Marcel Dupré (1886-1971). Este, ao examinar as obras do compositor húngaro, sugeriu-lhe que fosse à Paris, onde poderia se estabelecer como compositor e contar com a sua ajuda para ser apresentado à sociedade musical francesa. Rózsa aceitou a proposta e se estabeleceu em Paris no ano seguinte.

2.2.1 *Opus 7*

No mesmo ano em que Rózsa chega à cidade francesa são publicadas mais duas obras suas: “*Duo para Violino e Piano*” (*Opus 7*) e “*Duo para Cello e Piano*” (*Opus 8*). Tais obras têm um grande parentesco com suas obras anteriores, *Opus 4* e *5* pois mantém o cultivo do hungarianismo típico destas.

O *Opus 7* poderia ser chamado de Sonata, pois contém quatro movimentos com o primeiro em forma-sonata, o segundo um *scherzo*, o terceiro em andamento lento e o quarto na forma rondó, obedecendo estritamente, portanto, à forma clássica escolástica. O primeiro movimento (*Allegro moderato*) contém uma introdução, dois temas contrastantes, desenvolvimento, recapitulação e uma seção final, caracterizando a forma-sonata como já dito. Na seção final, Rózsa reutiliza o material da introdução com uma sutil modificação na harmonia, seguido da melodia do tema A que é apresentado em uníssono e em três registros diferentes: um a cargo do violino e dois a cargo do piano (os dois últimos compassos desse tema final são mostrados na **figura 2.12**). Na figura abaixo, mostramos o início do tema A:

II Allegro moderato (♩ = ca. 144)

Vln. *p* 4ª J↑

Pno. Allegro moderato (♩ = ca. 144) *p* 4ª J↓

i Dó eólio IV Dó dórico iv₅⁶ Dó eólio

15

Vln.

Pno.

VII i iv⁷ V (sem a 3ª) Dó eólio iv⁷ VII V (sem a 3ª) i

Figura 2.11 – Início do tema A do primeiro movimento do *Opus 7* (comp. 11-18).⁸⁶

Vemos na figura acima a presença dos clichês húngaros e o hibridismo entre o modalismo (eólio e dórico) e o tonalismo (note, por exemplo, que no último tempo do compasso 17 tem-se um acorde de dominante que resolve na tônica, compasso 18). Outra característica recorrente em outras músicas de Rózsa é a mescla entre modos; nesse caso, entre o eólio e o dórico. Como foi dito anteriormente, são modos que contêm o intervalo de sétima menor entre a *finalis* e o sétimo grau dos mesmos. É também recorrente em suas músicas a junção de tais graus nas passagens melódicas como mostrado na **figura 2.11**, marcado de azul. O final do movimento, precisamente no penúltimo compasso, apresenta exatamente esses dois graus, que em Dó eólio são as notas: dó-sib-dó e em três registros diferentes, como mostra a figura abaixo:

202

Vln.

Pno.

rall.

rall.

Figura 2.12 – Final do primeiro movimento do *Opus 7* (comp. 202-203).⁸⁷

⁸⁶ Disponível em RÓZSA, 1931, p. 1.

⁸⁷ Idem, p. 7.

O segundo movimento (*Allegretto capriccioso*) é um *scherzo*. Está na forma ABA' onde o B é um *trio*. Esse movimento assemelha-se em vários aspectos com o segundo movimento do *Opus 5*, como a forma, o andamento, a articulação, a expressividade da parte do violino, entre outros. O terceiro movimento, um andamento lento (*Largo doloroso*), tem características de um noturno e tem forma ternária: ABA'. O quarto movimento (*Allegro vivo e giusto*) é um tipo de dança húngara e está na forma rondó: ABA'B'CA''.

2.2.2 Opus 9 e 12

Foi em 1932 que Rózsa teve suas músicas apresentadas em Paris pela primeira vez, com a estreia do “Quinteto para Piano” (*Opus 2*), o “Duo para Violino e Piano” (*Opus 7*), o “Duo para Cello e Piano” (*Opus 8*) e as “Variações para Piano” (*Opus 9*). O concerto foi bem recebido e “o público estava mais do que entusiasmado” (RÓZSA, 1989, p. 49-50).

As “Variações para Piano” (*Opus 9*) foram publicadas em 1931 sendo a primeira obra para piano solo de Rózsa. A obra é composta pelo tema principal e doze variações do mesmo. O tema principal está dividido em três partes, que chamaremos de ABA'. Na figura abaixo mostramos a parte A do tema:

Figura 2.13 – Parte A do tema principal do *Opus 9* (comp. 1-6).⁸⁸

A figura acima apresenta um tema bem simples. Contém clichês húngaros como o intervalo de quarta justa e o modalismo (lá mixolídio). Outro ponto importante são as imitações características utilizadas pelo compositor nos compassos 2 e 3, e nos compassos 5 e 6 (em azul). Na primeira, Rózsa mantém o ritmo e desenho melódico; na segunda, apenas o ritmo.

Na terceira variação, Rózsa utiliza-se de um piano mais percussivo, com acordes acentuados e *staccatos*, de dinâmica *ff*, como vemos na **figura 2.14**.

⁸⁸ Disponível em RÓZSA, 1931, p. 1.



Figura 2.14 – Início da terceira variação do *Opus 9* (comp. 56-59).⁸⁹

Ocorrem acordes com acentuações de dinâmica *ff* na décima primeira variação, como mostra a **figura 2.15**:



Figura 2.15 – Início da décima primeira variação do *Opus 9* (comp. 261-265).⁹⁰

Em algumas partes da peça é possível ver o uso do cromatismo, como na quarta variação, mostrada na figura abaixo (marcado de azul):



Figura 2.16 – Trecho da quarta variação do *Opus 9* (comp. 94-96).⁹¹

⁸⁹ Disponível em RÓZSA, 1931, p. 3.

⁹⁰ Idem, p. 12.

⁹¹ Idem, p. 5.

A quinta variação (*Tranquillo e largamente*) lembra um noturno, que é característico em muitos dos andamentos lentos das obras de Rózsa. A sétima variação é uma das que contém o maior grau de dificuldade para a execução da peça. Além de estar num andamento muito rápido (*presto*) e possuir uma grande quantidade de síncope e contratempos na mão esquerda, ela contém uma hemíola (6/8 na mão direita contra um '3/4' na mão esquerda), como mostra a figura abaixo:



Figura 2.17 – Início da sétima variação do *Opus 9* (comp. 139-143).⁹²

Geralmente, nos finais dos últimos movimentos de suas obras, Rózsa escreve tais partes num andamento muito rápido. O mesmo ocorre na última variação do *Opus 9*, como podemos ver abaixo:

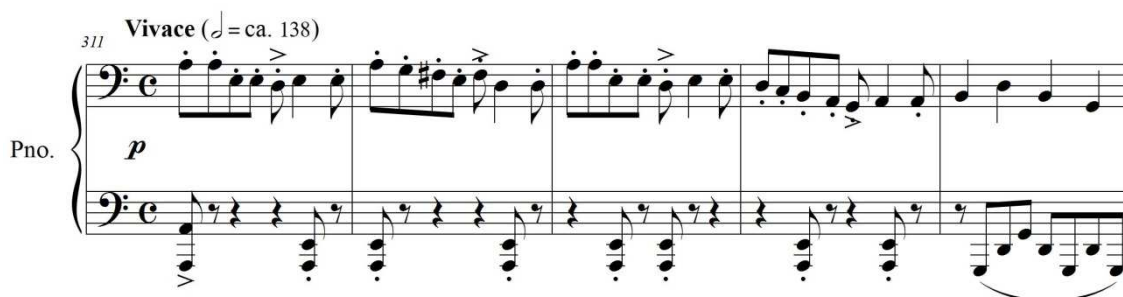


Figura 2.18 – Início da última variação do *Opus 9* (comp. 311-315).⁹³

Vimos então nas “Variações para Piano” outras características de Rózsa, que cada vez mais consolida sua poética musical. Além dos clichês húngaros vimos outros elementos musicais característicos do compositor tais como o recurso à imitação, o caráter percussivo do piano, o uso de cromatismo e escrita à maneira de noturno nos andamentos lentos, entre outros itens.

⁹² Disponível em RÓZSA, 1931, p. 7.

⁹³ Idem, p. 15.

O *Opus 12*, “Seis Bagatelas” para Piano Solo foi publicado em 1933. A primeira, uma marcha (*Kleiner Marsch*), chama nossa atenção por ter em vários momentos modos diferentes e concomitantes (um em cada mão, ver **figura 2.19**). A mão direita executa três acordes insinuando um ré bemol lídio; enquanto a mão esquerda apresenta uma melodia em sol eólio. Rózsa utilizará de tais recursos em muitas de suas obras, tanto de concerto quanto fílmicas.

Figura 2.19 – Início da primeira bagatela do *Opus 12* (comp. 1-4).⁹⁴

A segunda bagatela (*Novellette*) é um *allegretto amabile* e contém uma melodia *cantabile* e de caráter folclórico húngaro, o “característico” motivo rítmico húngaro é bastante recorrente nessa peça. A terceira é uma *Valse lente*. A quarta intitula-se *Ungarisch*. O início desta lembra o início da primeira bagatela, e no final Rózsa utiliza acordes acentuados com dinâmica *ff*. A quinta é uma *Canzone*, em andamento lento e de melodia *cantabile*. A última bagatela (*Capriccietto*), como muitas das peças finais de suas obras, está num andamento muito rápido (*allegro scherzando*).

Todas as seis bagatelas são peças curtas e de caráter folclórico. As melodias têm características modais. Segundo Palmer (1975, p. 23) as seis peças têm similaridades ao *Mikrokosmos* de Bartók e dão início ao estilo nacionalista de Rózsa, mas vimos que o uso de clichês húngaros está presente desde suas obras iniciais. A novidade aqui ficou a cargo do trecho “bimodal” usado na primeira bagatela.

2.2.3 O primeiro contato com o cinema

Rózsa tocou algumas de suas obras em rádios da Alemanha, Hungria, Bélgica e Holanda em troca de pequenos cachês. Mas em Paris, ao divulgar sua música na rádio da cidade, ele estranhou não ter recebido nenhum pagamento. Foi quando afirmou que haviam

⁹⁴ Disponível em RÓZSA, 1933, p. 2.

dito a ele que na cidade francesa a recompensa seria a publicidade. Numa conversa com Arthur Honegger (1892-1955), compositor suíço que conheceu o compositor húngaro por intermédio de Dupré, Rózsa decide expor seus problemas financeiros. Honegger afirmara que realmente era muito difícil receber bons cachês como compositor no início de carreira e lhe sugeriu procurar Roland-Manuel, que por sua vez foi pupilo de Ravel e autor da biografia do mesmo, mas que agora era diretor artístico de uma firma editorial chamada *Editions Echo*. Esta firma era associada a uma companhia de filmes chamada *Pathé-Nathan*. Roland-Manuel propôs que:

[...] em cada um dos setecentos cinemas *Pathé* da cidade [Paris], gravações fossem tocadas durante os intervalos, e estas seriam providas pela *Pathé* a fim de recolher os direitos de divulgação. Em outras palavras, as gravações eram de composições comissionadas pela própria *Pathé* (RÓZSA, 1989, 53)⁹⁵.

Rózsa trabalhou alguns anos para esta companhia compondo músicas simples⁹⁶, de entretenimento, onde posteriormente era inserida uma letra. E é a partir de tal rotina profissional que o compositor afirmara ter começado sua “vida dupla” (RÓZSA, 1989, p. 54).

2.2.4 *Opus 13*

Também em 1933, foi editada pela Eulenburg uma das obras de concerto mais conhecidas de Rózsa: “Tema, Variações e *Finale*” (*Opus 13*) para orquestra. Ela foi encomendada por Charles Münch (1891-1968), que na época ainda aspirava a ser um grande regente. A obra recebeu críticas favoráveis e foi apresentada inúmeras vezes, sendo uma de suas obras mais executadas. Ela já esteve sob a regência de Otto Volkmann (1888-1968), Charles Münch, Karl Böhm (1894-1981), Bruno Walter, entre outros. Em 1966, Rózsa a revisou e esta passou a ser identificada como *Opus 13a*. Os comentários e análises a seguir referem-se à obra revisada.

Rózsa escreveu o tema a bordo de um barco a caminho de Paris, quando saiu de seu país natal depois de uma visita. Segundo o compositor, “o tema soava como se fosse uma melodia folclórica, mas não era; ela apenas surgiu dos meus sentimentos de nostalgia pela vila

⁹⁵ “[...] in every one of the seven hundred Pathé cinemas in the country records were played during the intermission, and these records were supplied by Pathé in order to collect the performing rights. In other words, the records were of compositions commissioned by Pathé themselves.”

⁹⁶ Infelizmente, não conseguimos ter acesso às referidas músicas nem as partituras das mesmas.

onde me sentia em casa” (RÓZSA, 1989, p. 58)⁹⁷. O início do tema se dá com a melodia a cargo apenas do oboé (como mostra a **figura 2.20**).

Figura 2.20 – Início do tema principal do *Opus 13* (comp. 1-8).⁹⁸

Mesmo que o compositor tenha afirmado que a melodia não é folclórica, podemos ver que ele utiliza os clichês húngaros da mesma forma que nas suas obras anteriores como: o intervalo de quarta justa, o motivo rítmico húngaro (marcado de verde) e melodia modal (sol dórico) com tendência descendente (início no sol4 e término no sol3, ambas as notas marcadas de azul).

Tempo depois, já em Paris, Rózsa escrevera as variações para a referida peça. Sobre estas, afirmara:

ao invés de escrever uma série de variações, eu tentei expressar em cada uma delas um aspecto inerente à canção folclórica, pensando que o modo no qual uma melodia folclórica muitas vezes se desenvolve e muda naturalmente podia ser aplicado igualmente à música sinfônica. Isso foi numa época quando não havia importantes variações húngaras sobre temas húngaros. (RÓZSA, 1989, p.58)⁹⁹.

Na primeira variação (*L'istesso tempo*), as trompas executam o tema enquanto as cordas executam ornamentos. No final da mesma, o trompete se junta às trompas a fim de concluir o tema e a variação. Sobre a segunda variação, Blackford (1998, p. 1) afirma que: “embora essencialmente húngara em espírito, há ecos de Ravel nas texturas radiantes dos sopros e cordas”¹⁰⁰. De fato, encontramos muitos elementos da música folclórica húngara

⁹⁷ “The theme sounded as if it might have been a folk tune, but it wasn’t; it just arose out of my feelings of nostalgia for the village where I had felt at home”.

⁹⁸ Disponível em RÓZSA, 1966, p. 1.

⁹⁹ “Instead of writing a set of variations I tried to express in each variation an inherent aspect of this so-called folk tune, thinking that the way in which a folk melody often develops and changes naturally could be applied equally well to symphonic music. This was at the time when there were no important Hungarian variations on Hungarian themes in existence.”

¹⁰⁰ “While essentially Hungarian in spirit, there are echoes of Ravel in the radiant woodwind and string”. Texto disponível no site: <<http://www.users.globalnet.co.uk/~rneckmag/rozsa.html>>.

como o motivo rítmico húngaro (mostrado na **figura 2.21** a cargo dos violinos), e uma escrita à maneira de compositores franceses impressionistas, como Ravel, na seção das madeiras (ver **figura 2.22**).

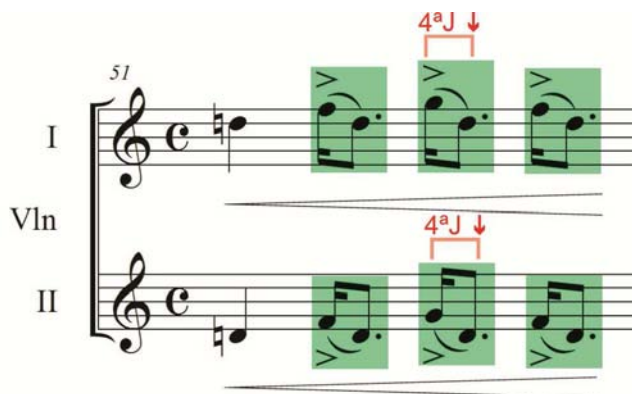


Figura 2.21 – “Característico” motivo rítmico húngaro num trecho da segunda variação do *Opus 13* (comp. 51).¹⁰¹

Allegro scherzando (♩ = ca. 152)

34

Picc. *p* molto legg. ma marc.

Fl. *p* molto legg. ma marc.

Ob. *p* molto legg. ma marc.

B♭ Cl. *p* molto legg. ma marc.

Fg. *f* >

Figura 2.22 – Escrita à maneira de compositores franceses do Impressionismo num trecho da segunda variação do *Opus 13* (comp. 34).¹⁰²

No mesmo trecho mostrado acima (precisamente nos compassos 34 e 35), enquanto as madeiras executam tal passagem, os violinos tocam notas em harmônicos com o mesmo ritmo do oboé e do clarinete (ver **figura 2.23**).

¹⁰¹ Disponível em RÓZSA, 1966, p. 10.

¹⁰² Idem, p. 6.

Allegro scherzando (♩ = ca. 152)

VI. 1
div.
a2

VI. 2
div.
a2

34

pp

pp

pp

pp

Figura 2.23 – Notas em harmônicos na parte dos violinos num trecho da segunda variação do *Opus* 13 (comp. 34).¹⁰³

Blackford (1998, p. 1) faz uma observação quanto a ‘escrita vigorosa’ para os metais nas variações 3 e 5; esta lembraria a “Sagração da Primavera” de Stravinsky. Na **figura 2.24** tem-se a parte dos metais num trecho da terceira variação onde as trompas 1, 2 e 4 junto com os trombones 2 e 3 nos compassos 78 ao 81 estão escritas, de fato, à maneira de Stravinsky. Esta pode ser encontrada na parte das cordas (precisamente no violoncelo e contrabaixo) na “Dança das adolescentes” da primeira parte da “Sagração da Primavera” (ver **figura 2.25**). Esse tipo de escrita está marcado de azul em ambas as figuras.

¹⁰³ Disponível em RÓZSA, 1966, p. 6.

Figura 2.24 – Parte dos metais num trecho da terceira variação do *Opus 13* (comp. 78-81).¹⁰⁴

Figura 2.25 – Parte das cordas (violoncelo e contrabaixo) num trecho da “Dança das adolescentes” da “Sagração da Primavera” de Stravinsky (comp. 94-99).¹⁰⁵

Blackford (1998, p. 1) conclui seus comentários a respeito do *Opus 13*, afirmando que: “a grandeza da variação IV pressagia suas trilhas sonoras épicas de filmes históricos da década de 1950”¹⁰⁶. Tal afirmação pode ser atribuída ao uso específico da escala pentatônica na parte da harpa, como mostra a **figura 2.26**. Tal passagem, aliás, não remete apenas aos filmes épicos, mas também a certos temas da trilha sonora do filme “O Livro da Selva” (1942), por exemplo.

¹⁰⁴ Disponível em RÓZSA, 1966, p. 16.

¹⁰⁵ Disponível em STRAVINSKY, 1989, p. 22.

¹⁰⁶ “[...] the grandeur of variation IV presages his epic historical film scores of the 1950s.” Texto disponível no site: <<http://www.users.globalnet.co.uk/~rneckmag/rozsa.html>>.

125 **Moderato con gran espressione** (♩ = ca. 72)

Fg. *p*

Arp. *p*

Uso da escala pentatônica

Vc. Cb. *p* *molto espr.* Unis.

Figura 2.26 – Início da quarta variação do *Opus 13* (comp. 125-127).¹⁰⁷

A quinta variação (*Vivo con spirito*) é um *scherzo* e está numa andamento muito rápido. Ela exige uma digitação hábil dos intérpretes dos metais. A sexta variação tem andamento oposto ao anterior, *Andante quase pastorale*, e contém uma melodia *cantabile*. É recorrente nessa variação o uso do motivo rítmico húngaro. No final, Rózsa ‘entrega’ a melodia aos primeiros violinos, que a tocam na íntegra com notas em harmônicos. No meio da variação, um *tutti* orquestral com dinâmicas *f* e *ff* leva a obra ao seu clímax.

A sétima variação (*Allegro molto agitato e tumultuoso*) é uma espécie de marcha, onde as madeiras, os metais e a percussão executam o tema com variação (marcado de azul), desta vez com notas acentuadas e contratempos (ver **figura 2.27**).

¹⁰⁷ Disponível em RÓZSA, 1966, p. 23.

308

Picc. *ff marc.*

Fl. *ff marc.*

Ob. *ff marc.*

B♭ Cl. *ff marc.*

Fg. *ff marc.*

C. Fg. *ff marc.*

1. 2. Cor. (F) *ff marc.*

3. 4. *ff marc.*

Tr. (C) *ff marc.*

1. 2. Tromb. *ff marc.*

3. Tuba *ff marc.*

Timp. *ff marc.*

Gr. C. *f*

Figura 2.27 – Seção de sopros e percussão num trecho da sétima variação do *Opus 13* (comp. 308-310).¹⁰⁸

A oitava variação (*Moderato e molto giusto*) contém notas executadas em *marcatissimo* e *martellato* pelo fagote, contrafagote, violoncelo e contrabaixo, e que também

¹⁰⁸ Disponível em RÓZSA, 1966, p. 55-56.

lembra uma marcha. Logo após, num andamento *Largamente e molto pesante* acontece um *tutti* orquestral junto com um gongo e sempre *marcatissimo* com dinâmica *fff*. Um *tremolo* do tímpano e da *gran cassa* leva ao *finale*. Este tem início com um violino solo executando uma melodia de caráter folclórico. O andamento é rápido (*Vivace*), como quase todos os movimentos finais das obras de Rózsa, e todo o seu início é uma espécie de dança húngara. Em seguida o tema atinge o seu auge, é então onde percebemos o grande clímax da obra com o *tutti* orquestral de dinâmica *fff* e com o andamento *Meno mosso e largamente* com a primeira parte do tema a cargo dos violinos, violas e violoncelos. A segunda parte é executada pelos violinos, oboé, trompas e trompetes. Tudo isso nos leva ao *Vivacissimo*, onde Rózsa conclui a obra.

Além de todas essas observações referente ao *Opus 13*, salienta-se a habilidade de Rózsa quanto à orquestração, já demonstrada no seu *Opus 3*. Usando as palavras de Palmer, “Rózsa revelou-se um mestre artesão da orquestra numa relativa idade prematura, pois ele tinha apenas 26 anos quando o ‘Tema Variações e *Finale*’ foi terminado, em 1933” (PALMER, 1975, p. 11)¹⁰⁹.

Quando Rózsa foi à França, tentar se estabelecer como compositor, vimos que a influência de compositores como Stravinsky e Ravel se tornou marcante. É patente em suas músicas o resultado dessas influências; o uso de acordes de quartas e quintas, paralelismos intervalares, emancipação rítmica à maneira de Stravinsky, entre outros elementos. Ao mesmo tempo, com sua crescente notoriedade e consolidação de certos recursos já explorados em sua primeira fase, suas obras tornaram-se, cada vez mais, idiossincráticas e inconfundíveis.

¹⁰⁹ “Rózsa revealed himself a máster craftsman of the orchestra at a comparatively early age, for he was but 26 when the *Theme, Variations and Finale* was completed in 1933.”

CAPÍTULO 3

Anos 30 e 40: Rózsa chega a Hollywood

No presente capítulo serão abordadas e analisadas obras de concerto e de trilha sonora de filmes de Rózsa no período de 1937 (quando escreveu sua primeira música fílmica) a 1948 (quando é convidado a trabalhar para a MGM), a fim de investigar o seu processo composicional em ambos os gêneros.

Como já explicitado na introdução, as partituras de trilhas sonoras foram muito difíceis de serem acessadas, pois muitas permanecem como propriedade das produtoras dos filmes. Conseguimos ter acesso a pouquíssimas partituras de trilhas que contêm grade orquestral, mas foi um pouco mais fácil ter acesso a reduções para piano. Tivemos acesso também a partituras de trilhas que contêm apenas trechos de temas (apenas a melodia) presentes em artigos, dissertações e teses. Além disso, utilizamos referências bibliográficas que nos ajudaram a compreender como era a estética musical das trilhas sonoras a partir de 1911 (ano em que foi escrito a primeira partitura original para um filme americano) até 1940 (ano em que Rózsa chega a Hollywood) e de seus principais compositores. Buscamos também uma bibliografia que nos ajudasse a compreender os filmes *noirs* e como era a estética musical de suas trilhas sonoras. Tal gênero fílmico estava em voga na década de 1940, onde muitos deles tiveram sua partitura original assinada pelo compositor húngaro.

3.1 Rózsa na Inglaterra

Após um concerto na *Salle Debussy* (Paris), Rózsa, inconformado pelo pouco dinheiro que pagavam aos compositores, recebeu de Honegger a dica de que o compositor só recebia bem com música de filmes. Rózsa, de início, achou que eram composições como foxtotes ou canções populares, mas ao ver “*Les Misérables*” (“Os Miseráveis”, filme de 1934 que teve a trilha sonora escrita pelo próprio Honegger) mudou de opinião e passou a se interessar pelo ramo, pois até então, segundo o próprio compositor, ainda não tinha escrito nada dramático. Um compatriota seu, Ákos Tolnay – que iria trabalhar como roteirista no filme inglês *Sanders of the River* (“Bozambo”, 1935) – o convidou para compor a trilha sonora do mesmo, mas ainda não foi desta vez que o compositor húngaro imergiu no mundo da música fílmica (RÓZSA, 1989, p. 69-71).

Rózsa chega a Londres por volta de 1935. Lá, estudou ainda regência de coro durante um ano e regência de orquestra durante quatro anos. Graças a isso ele passou a reger suas

próprias músicas. Nesse mesmo ano, Rózsa compôs um *ballet* intitulado “*Hungaria*” (não publicado). Este foi encomendado por uma coreógrafa, que gostaria que toda a música fosse baseada no material folclórico húngaro (RÓZSA, 1989, p. 72). Para compor a obra, Rózsa utilizou-se das canções coletadas em sua juventude, como fez em seu *Opus 4* (“Variações Sobre uma Canção Camponesa Húngara”) e *Opus 5* (“Canções e Danças Camponesas da Hungria do Norte”).

3.1.1 Primeiros filmes

Em Londres, Rózsa encontrou-se com seu amigo de Paris e diretor de filmes Jacques Feyder. Este lhe pediu que fizesse a trilha de seu próximo filme junto à companhia *London Films*, que tinha Alexander Korda (também húngaro, 1893-1956) como produtor, chamado: “*Knight Without Armour*” (“O Amor Nasceu do Ódio”) de 1937, que se passa na Rússia no início da Revolução. Não conseguimos ter acesso à partitura da trilha sonora do filme, mas através de uma escuta direcionada (há uma gravação da obra na forma de suíte disponível no LP “Miklós Rózsa – *Conducting the Royal Philharmonic Orchestra*”)¹¹⁰ pudemos notar alguns detalhes importantes como, por exemplo, a melodia do tema principal é baseada numa escala pentatônica acompanhada de uma harmonia modal (1’37”-1’55”); ocorre uma melodia modal (eólia), que remete a uma espécie de folclorismo musical russo, acompanhada do cromatismo na região aguda dos violinos (*tremolo*) e das madeiras (3’17”-4’57”); o ‘tema de amor’, tocado no momento em que o casal protagonista espera o trem na estação (cena na qual Fothergill recita um poema de Robert Browning)¹¹¹, também é modal (mixolídio) (4’58”-5’23”); na mesma cena, quando a Condessa Alexandra Vladinoff recita um poema russo, é apresentada uma melodia em tom menor que novamente nos remete a uma espécie de folclorismo musical russo (6’23”-6’54”). Como o filme se passa durante a Revolução de 1917, Rózsa utilizou-se, nos créditos iniciais do filme e em outros momentos, de uma canção folclórica russa chamada “*Yablochka*” (na suíte mencionada acima, ela encontra-se em 0’32”-1’07”). Sendo assim, o compositor dá início a pesquisas musicológicas a fim de dar uma maior credibilidade ao filme em questão. Tal prática será realizada em muitos outros em que ainda trabalhará.

Tal análise nos mostrou que, num primeiro momento, Rózsa ‘leva’ para a trilha sonora em questão traços da música folclórica húngara da qual sofreu influência durante sua juventude, como o modalismo e a escala pentatônica. Além disso, ele também utiliza uma

¹¹⁰ Disponível também em: <<https://www.youtube.com/watch?v=onOG1frSrNs>>.

¹¹¹ DVD: “*La Condesa Alexandra*” (título espanhol, ver referências).

canção folclórica russa no contexto. Inicia-se aqui um hábito interessante que vai vincular a metodologia e pesquisa de material rosziana a um referencial insuspeito: a atitude cigana de transportar, de um *locus* a outro, informações musicais num processo de “polinização” do meio. Assim, o material da música camponesa húngara acaba passando a fazer parte do ambiente sonoro da música fílmica formal. Sendo assim, Rózsa ‘carrega’ sua poética musical – enraizada na música folclórica húngara – para a música fílmica, ao mesmo tempo em que absorve dela elementos que utilizará na sua própria música futuramente.

No mesmo ano, 1937, Rózsa também trabalhou no filme “*Thunder in the City*” (“O Gigante de Londres”) também a convite de Tolnay, e no filme “*The Squeaker*” (“O Mistério de Londres”)¹¹². Em 1938, Rózsa compôs a trilha sonora da comédia “*The Divorce of Lady X*” (“O Divórcio da Madame X”). Em 1939¹¹³, Rózsa trabalhou num filme de maiores proporções: “*The Four Feathers*” (“As Quatro Penas Brancas”). Este foi o primeiro filme em cores (*technicolor*) em que o compositor trabalhou. Rózsa afirma em sua autobiografia que, enquanto a produção passava longo tempo no Sudão trabalhando nas filmagens, ele estava livre e sem qualquer preocupação financeira para escrever. Para criar a atmosfera do filme, Rózsa pesquisou a música autóctone sudanesa e árabe para compor a trilha (RÓZSA, 1989, p. 84-86). De fato, escutamos segundas aumentadas no tema principal (presente nos créditos iniciais) e no decorrer do filme¹¹⁴, tal intervalo foi muito usado como uma espécie de clichê em filmes que se passam em países como Egito, Índia e nos de cultura árabe em geral.

3.1.2 “O Ladrão de Bagdá”

Em 1940, Alexander Korda – que já tinha saído da *London Films* pra fundar sua própria produtora (*Alexander Korda Films*) – propôs a Rózsa que compusesse a trilha sonora do seu novo filme: “O Ladrão de Bagdá”. Este foi inspirado na história de “As Mil e Uma Noites”, e sua trilha sonora continha – além da música incidental – canções escritas também por Rózsa com letra de Sir Robert Vansittart.

Para os créditos iniciais do filme, Rózsa escreveu uma fanfarra que lembra o de uma corte real, criando assim o ambiente e preparando o espectador para a história que está por vir. Em seguida, um coro canta o tema de Ahmad, rei de Bagdá. A melodia do tema está

¹¹² Em sua autobiografia, Rózsa não menciona esse filme como sendo o terceiro, mas sim “*The divorce of Lady X*” (“O divórcio da madame X”), de 1938. Mas na filmografia do compositor presente no fim de sua autobiografia e no *site* da Sociedade Miklós Rózsa as informações contidas são de que “*The Squeaker*” (“O Mistério de Londres”) foi o terceiro filme em que o compositor trabalhou.

¹¹³ No *site* da Sociedade Miklós Rózsa consta que o ano do filme em questão é de 1938, mas em outras fontes e no próprio DVD (ver referências) constam com sendo de 1939.

¹¹⁴ Há excertos da trilha sonora disponível no *site*: <https://www.youtube.com/watch?v=iko_KaT4JI>.

aparentemente numa tonalidade maior, mas Rózsa harmoniza a melodia utilizando-se do modo mixolídio durante os primeiros dois compassos do tema, como mostra a figura abaixo através de uma análise harmônica simplificada:

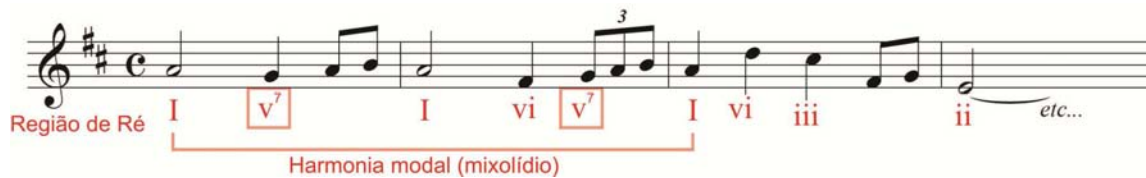


Figura 3.1 – Início do tema de Ahmad, do filme “O Ladrão de Bagdá” (1940).¹¹⁵

Após os créditos iniciais, na cena do porto de Basra, Rózsa compõe o que ele chama de “Canção para o Mar” que depois se torna a “Canção do Marinheiro”. Na **figura 3.2**, mostramos a introdução da canção, a qual contém alguns elementos utilizados também na música de concerto do compositor de influência da música folclórica húngara, são eles: a quarta justa (presente na melodia), o modalismo e a melodia com tendência descendente (primeira e última nota marcadas de azul).

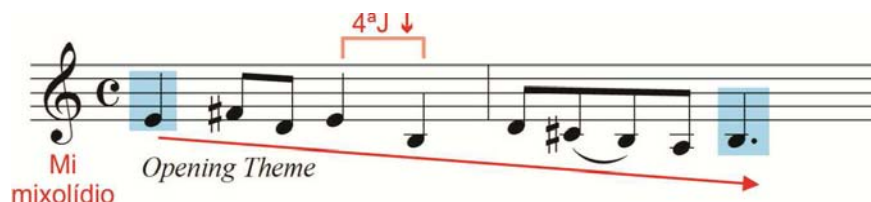


Figura 3.2 – Introdução da “Canção do Marinheiro”, do filme “O Ladrão de Bagdá” (1940).¹¹⁶

No início da mesma canção (mostrado na **figura 3.3**), observamos que Rózsa mescla a tonalidade de ré menor na forma harmônica com o modo eólio de ré. As notas marcadas de azul são as primeiras e as últimas de cada frase e, juntas, formam o acorde de ré menor. Vemos também o intervalo de quarta justa descendente no final da melodia.

¹¹⁵ A figura original, disponível em Bush (2000, p. 15), mostra o tema na tonalidade de si maior, que está em outro contexto: o de canções e músicas não utilizadas no filme. A tonalidade aqui apresentada é a original dos créditos iniciais do filme.

¹¹⁶ Para escrever tal trecho, nos baseamos, através da escuta, na figura que contém a variação desse tema, disponível em Bush (2000, p. 18).

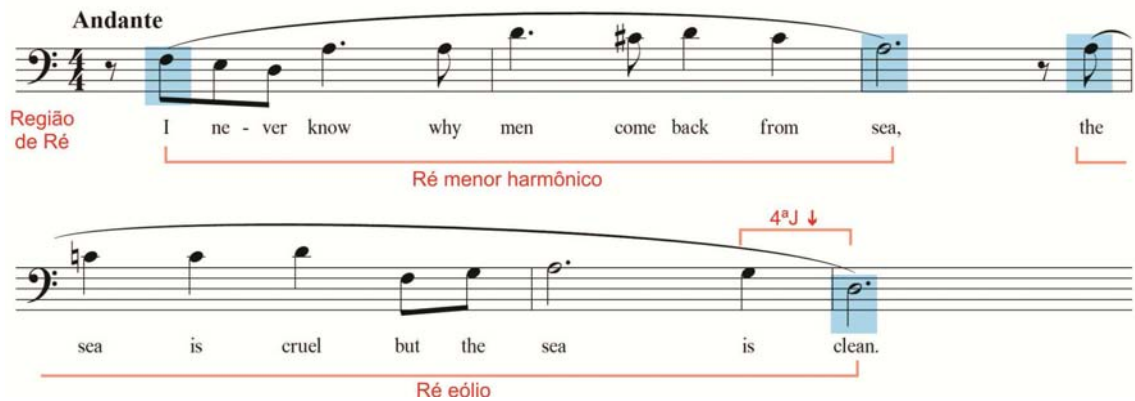


Figura 3.3 – Início da “Canção do Marinheiro”, do filme “O Ladrão de Bagdá” (1940).¹¹⁷

Para o personagem Abu, o ladrão de Bagdá, Rózsa compôs um tema de caráter jocoso. Na figura abaixo, temos o início do tema com sua respectiva letra: a “Canção de Abu”, escrita na tonalidade de ré maior.

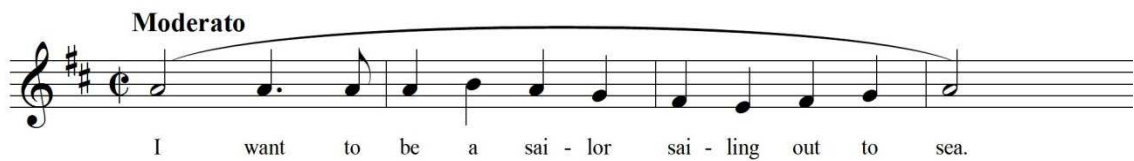


Figura 3.4 – Início da “Canção de Abu”, do filme “O Ladrão de Bagdá” (1940).¹¹⁸

O tema de amor, que também pertence à personagem da princesa (interpretada por June Duprez), é uma melodia *cantabile* de andamento lento e que aparentemente está na tonalidade de ré maior. Observamos que nessa melodia não há a presença do sétimo grau, como podemos ver na **figura 3.5**. Heinle (2000, p. 8) mostra semelhanças entre o referido tema e um trecho de “O Jovem Príncipe e a Jovem Princesa” – terceiro movimento da obra “*Sheherazade*” de Rimsky-Korsakov - e um trecho de “*Sirènes*” – terceiro dos “Três Noturnos” de Debussy, sugerindo que a melodia teria sido inspirada nessas obras.

¹¹⁷ Disponível em PALMER, 1975, p. 55.

¹¹⁸ Na figura original, disponível em Palmer (1975, p. 54), o trecho está escrito na tonalidade de mi bemol maior, mas no filme pudemos observar que o mesmo encontra-se na tonalidade de ré maior. O final da frase do trecho consta como “*to the sea*”, mas no filme o personagem canta “*out to sea*”, escrito na **figura 3.4**.

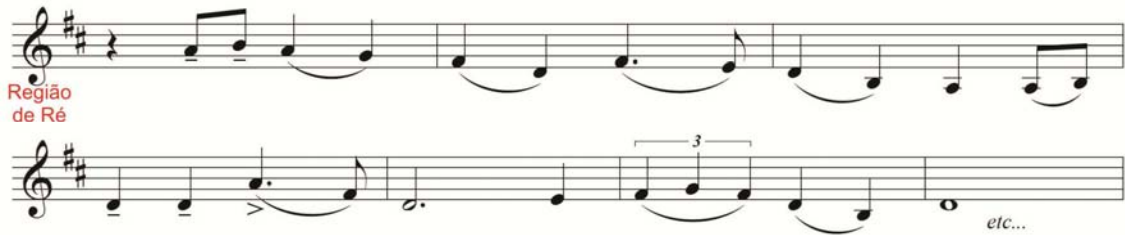


Figura 3.5 – Início do tema de amor do filme “O Ladrão de Bagdá” (1940).¹¹⁹

Para o tema do vilão, Jaffar, Rózsa escreve um tema ‘ameaçador’ utilizando intervalo de quinta diminuta (trítono) e cromatismo, como vemos na figura abaixo:



Figura 3.6 – Motivo de Jaffar, do filme “O Ladrão de Bagdá” (1940).¹²⁰

Para a cena em que o gênio da lâmpada voa carregando Abu consigo, Rózsa criou um tema utilizando a escala pentatônica, no qual a melodia está a cargo dos metais:

Figura 3.7 – Início do tema do voo do Gênio, do filme “O Ladrão de Bagdá” (1940).¹²¹

¹¹⁹ Disponível em BUSH, 2000, p. 14. Pode-se escutar o referido trecho na cena em que Ahmad acorda a princesa.

¹²⁰ O tema, do modo como está escrito na **figura 3.6**, é escutado na cena em que Jaffar rapta a princesa em seu barco. Na figura original, disponível em Bush (2000, p. 18), o tema está escrito meio tom abaixo.

¹²¹ Disponível em PALMER, 1975, p. 55.

Após esse trecho Rózsa adiciona ao tema um coro masculino, que canta a parte sem letra. Palmer (1975) comenta:

Vozes sem letra são usadas aqui como Holst usou em ‘Netuno’ (o último movimento de ‘Os Planetas’) e Delius em ‘*A Song of the High Hills*’ – para criar uma sensação mística de vastos espaços e distâncias ilimitadas (PALMER, 1975, p. 29)¹²².

Para a cena onde Abu entra na tenda dourada, Rózsa escreve um tema no modo mixolídio cantado por um coro de sopranos usando acordes paralelos. Enquanto isso, um pedal de mi maior sustenta o coro como podemos ver na **figura 3.8**. Palmer (1975, p. 29) também observa a semelhança deste tema com trechos de “*Sirènes*” de Debussy.

Figura 3.8 – Trecho do tema da tenda dourada, do filme “O Ladrão de Bagdá” (1940).¹²³

No clímax do filme, quando Abu consegue ‘roubar’ a pedra do ‘Olho que tudo vê’, Rózsa escreve um vocalize mais obscuro, para coro masculino, representando os guardiões da pedra. O si sustenido no quinto compasso, marcado de azul, sugere a tonalidade de dó sustenido menor ‘harmônico’. O coro é acompanhado das madeiras – que tocam semicolcheias sugerindo uma escala pentatônica sobre dó sustenido (uma nota é ocultada) – e dos trombones que tocam o acorde de fá sustenido maior com sétima. A sonoridade do trecho remete ao modo de dó sustenido dórico. Em seguida, os trompetes executam uma melodia cromática sobre a escala de dó maior ao mesmo tempo em que os trombones arpejam o acorde de fá sustenido com sétima criando assim uma relação de trítone entre as duas melodias, uma espécie de bitonalidade, como podemos ver na **figura 3.9**. Heinle (2000, p. 8) compara tal

¹²² “Wordless voices are here used as Holst used them in ‘Neptune’ (the last movement of *The Planets*) and Delius in *A Song of the High Hills* – to create a mystic sense of vast spaces and illimitable distances.”

¹²³ Disponível em PALMER, 1975, p. 55.

tema com “*Lever du Jour*”, a terceira parte do balé “*Daphnis et Chloé*” de Ravel, sugerindo que Rózsa se inspirou na obra do compositor francês para escrever seu próprio tema.

The musical score is divided into three systems. The first system is for Piano (W.W. and Trb.) and includes the tempo marking "Maestoso con esultazione". It features a vocal line with the word "Ah" and a red bracket labeled "Escala pentatônica com uma nota oculta". A red box highlights a "Região de C#m" and a red arrow points to a note labeled "(Men)". The second system continues the piano part with a blue box highlighting a note. The third system is for Trumpets (Tpts.) and includes the tempo marking "ff". It features a red bracket labeled "Cromatismo" and a red box labeled "Região de Dó maior". A red bracket at the bottom is labeled "Região de Fá#".

Figura 3.9 – Trecho do tema tocado na cena em que Abu ‘rouba’ a pedra do ‘olho que tudo vê’, do filme “O Ladrão de Bagdá” (1940).¹²⁴

Para compor a trilha sonora do filme, Rózsa também se utilizou do *mickeymousing*¹²⁵, uma técnica fílmica que sincroniza o acompanhamento musical com as

¹²⁴ Disponível em PALMER, 1975, p. 56.

¹²⁵ O termo tem sua origem desde os primeiros filmes da Walt Disney, onde a música acompanhava, de forma sincronizada, cada movimento dos personagens.

ações na tela. Isso é evidente, por exemplo, na cena onde o sultão (pai da princesa) ‘dá corda’ ao cavalo mecânico (as notas ficam gradativamente mais agudas na medida em que o sultão gira a chave) e na cena onde o gênio sai da garrafa (as notas ficam gradativamente mais agudas) ou entra (as notas ficam gradativamente mais graves).

Como o filme se passa no oriente, Rózsa utilizou-se do clichê da segunda aumentada para compor vários momentos da trilha. Ela está presente, por exemplo, na ‘cena do mercado de Basra’, quando Abu é perseguido, e na cena da ‘Dança da serviçal de prata’. Lembramos que tal intervalo está vinculado à música cigana húngara, como foi mostrado no primeiro capítulo. “Rózsa criou seu próprio material ‘quase oriental’, extraído em grande parte da ‘escala menor’ cigana” (HEINLE, 2000, p. 7)¹²⁶.

A trilha sonora de “O Ladrão de Bagdá” foi a primeira a ter um reconhecimento internacional, sendo indicada ao Oscar em 1941¹²⁷.

3.1.3 *Opus 16*

Enquanto compunha trilhas sonoras em Londres, as músicas de concerto de Rózsa eram tocadas em alguns países da Europa, obtendo sucesso. No mesmo período em que trabalhou no filme “O Ladrão de Bagdá”, Rózsa escreveu o seu *Opus 16*, duas curtas canções para contralto com letra de Robert Vansittart (o mesmo que escreveu as letras das canções do Ladrão de Bagdá). A primeira canção chama-se “*Invocation*” (“Invocação”, op. 16a)¹²⁸, que fala sobre o apelo de um ‘infel imaturo’ (*childish infidel*) estruturada na forma ABCA’ com uma pequena introdução e no andamento *Andante semplice*.

Na **figura 3.10** temos a parte A da canção. A melodia do trecho tem características de uma canção folclórica modal em dó. O sexto grau, nota característica do modo dórico não aparece, por isso definimos a melodia como eólia. A harmonia de acompanhamento dos compassos 5 a 10 está em ré bemol mixolídio. Nesse mesmo trecho observamos as notas sol, tanto na mão direita quanto na mão esquerda na parte do piano (marcadas de azul), como uma espécie de pedal. Se analisarmos esta nota como a quarta aumentada do modo de ré bemol, podemos entender este modo como lídio-mixolídio. Nos compassos 11 e 12, a melodia e o acompanhamento convergem para dó. Observamos que a nota pedal aqui não é mais o sol, mas sim o dó, que está em uníssono com a melodia no compasso 11.

¹²⁶ “Rózsa created his very own quasi-oriental material, drawing largely on the “gypsy minor” scale.”

¹²⁷ Todas as observações sobre as nomeações do Oscar a partir daqui tiveram como fonte o *site* oficial do mesmo: <<http://www.oscars.org/oscars/ceremonies>>.

¹²⁸ O título original do poema de Vansittart é “*Un Jardin dans la Nuit*”, mas Rózsa achou bastante parecido com o título “*Jardins sous la Pluie*” de Debussy. Após a permissão do autor, Rózsa modificou o título para “*Invocation*”.

5 *p* Melodia modal (Dó eólio)

Twin - kling star of Je - sus Christ, Hear a child - ish

pp

Região de Ré bemol I VII^{M7}

8 in - fi - del Whom his fa - ther sac - ri - ficed To an -

f

mf

11 *p*

oth - er star that fell.

p

Região de Dó VI^{M7} iv⁷ III^{M7} i

Região de Ré bemol

Figura 3.10 – Parte A da canção “Invocation” (Opus 16a).¹²⁹

A segunda canção chama-se “*Beasts of Burden*” (“Animais de Carga”, Op. 16b), que fala sobre um determinado dia em que homens e camelos cruzam o deserto, que está assim dividido: a hora antes do amanhecer, a hora antes do meio-dia, a hora antes do crepúsculo e a hora antes da noite. A canção está estruturada na forma ABCD com uma pequena introdução em cada parte. Os inícios de cada uma dessas partes contém o mesmo motivo melódico, que se inicia com o intervalo ‘característico’ de quarta justa (clichê melódico húngaro): **figura**

¹²⁹ Disponível em RÓZSA, 1977, p. 9-10.

3.11. As regiões tonais do início das partes A e D são similares (o fá# como referência). Da mesma forma, as partes B e C (o lá como referência).

2 *p* Arpejo 2ª M↓ 4ª J↑
The hour be - fore dawn, Each

14 *f appass.*
The hour be - fore noon,

31 *p*
The hour be - fore dusk, Each

45 *p cresc. mf*
The hour be - fore night, Each

Figura 3.11 – Primeiros dois compassos de cada parte da canção “*Beasts of Burden*” (*Opus 16b*).¹³⁰

Em cada parte da canção, Rózsa expressa musicalmente os acontecimentos relatados no poema. Na primeira parte, onde o autor relata ‘a hora antes do amanhecer’, a música inicia em andamento moderato e com uma melodia modal de dinâmica *p* acompanhada de dois acordes por compasso em dinâmica *pp*. Tal acompanhamento denotaria o andar dos camelos através do deserto, como sugere o poema: **figura 3.12**.

¹³⁰ Disponível em RÓZSA, 1977, p. 13-17.

1 **Moderato** (♩ = ca. 80) Melodia modal (Fá sustenido eólio) **p**

The hour be - fore dawn, Each

pp

I bIII

Relação de mediantes

Andar dos camelos no deserto

Figura 3.12 – Introdução e início da parte A do *Opus 16b*.¹³¹

Para ‘a hora antes do meio-dia’, Rózsa propõe um andamento mais rápido e com dinâmica *f*. A harmonia é mais dissonante e encontra-se em diferentes regiões tonais; supomos que a fim de expressar o intenso calor do deserto. Na **figura 3.13**, note-se que a mão direita do piano está na mesma tonalidade que a melodia vocal. A parte da mão esquerda reitera um acorde de sétima diminuta, característico da tonalidade de ré menor, o que provoca uma sequência de falsas relações entre as notas dó e dó sustenido das mãos esquerda e direita do piano.

13 **Più mosso ed agitato subito** (♩ = ca. 144) Melodia modal (Lá eólio) **f** *appass.*

The hour be - fore noon, _____

f *appass.*

Falsa relação

mf

Acordes diminutos

Figura 3.13 – Introdução e início da parte B do *Opus 16b*.¹³²

Em ‘A Hora antes do crepúsculo’, o andamento volta a ser o mesmo do início (*Moderato*) e com uma harmonia menos dissonante em relação à melodia. A dinâmica volta a

¹³¹ Disponível em RÓZSA, 1977, p. 13.

¹³² Idem, p. 14.

ser *p*, e é apresentado um motivo descendente na parte do piano na mão esquerda (marcado de azul), como vemos na **figura 3.14**, em quase toda a parte C (referência ao pôr-do-sol).

Figura 3.14 – Introdução e início da parte C do *Opus 16b*.¹³³

A última parte da canção (‘A Hora antes do anoitecer’) tem algumas semelhanças com a parte A. Por exemplo, o início de ambas contêm a mesma sequência harmônica (mas com o ritmo diferente) e a mesma melodia, como mostrado na **figura 3.15**. Para expressar a ‘serenidade da noite’, Rózsa escreve a última parte numa dinâmica mais suave, um *mistico pianissimo*, que vai esmorecendo no final até um quase inaudível *pppp* sobre o acorde de fá sustenido maior (mesmo acorde do início da referida parte e da canção).

Figura 3.15 – Introdução e início da parte D do *Opus 16b*.¹³⁴

¹³³ Disponível em RÓZSA, 1977, p. 15.

¹³⁴ Idem, p. 16-17.

3.2 A música dos filmes hollywoodianos (1911-1940)

Realizaremos agora, antes de aprofundarmo-nos no período no qual Rózsa trabalhou nos EUA, uma breve contextualização sobre a música hollywoodiana entre os anos de 1911 (ano em que foi escrito a primeira partitura original para um filme americano) e 1940 (ano em que Rózsa chega aos Estados Unidos). O motivo disso é compreender qual era o padrão musical desse período de modo a dar relevo às inovações trazidas por Rózsa, principalmente no que diz respeito à música de filmes épicos, onde suas trilhas são mais conhecidas e interpretadas. Como iremos mostrar mais a frente, houve alguns embates entre Rózsa e diretores musicais no que diz respeito às suas composições, pois estes afirmavam que a música do compositor húngaro não se enquadrava no ‘modelo musical hollywoodiano’. Mas como era esse modelo? Quais os principais compositores e como eles procediam?

3.2.1 O cinema mudo

Sabe-se que na primeira exibição comercial de filmes, realizada pelos irmãos Lumière em 28 de dezembro de 1895 em Paris, já havia um pianista responsável pelo acompanhamento musical do mesmo. No ano seguinte, já se encontraria orquestras nas salas de exibições de Londres. Quanto à nomenclatura desse gênero musical, Carrasco afirma:

Não é possível [...] referir-se à música do cinema mudo como *trilha musical*, mas apenas como *acompanhamento musical* de filmes. Esta distinção tem, por um lado, um caráter técnico: o conceito de trilha musical, tal como o entendemos hoje, surge apenas depois do advento do som sincronizado, quando tornou-se possível estabelecer relações precisas entre som e imagem. (CARRASCO, 1993, p. 17).

Carrasco (1993, p. 17-21) divide o período do acompanhamento musical do cinema mudo em três fases. Na primeira, as músicas eram extraídas do repertório tradicional, principalmente as do período romântico da segunda metade do século XIX, mas ainda sem grandes especificidades. Na segunda fase, os realizadores de cinema começaram a se interessar pelo acompanhamento musical dos filmes, e isso despertou o interesse também dos editores musicais, que deram início a publicações em larga escala de partituras destinadas a tais acompanhamentos. Logo depois, os editores publicaram coletâneas musicais, das quais uma parte era composta especialmente para as mesmas, e outra parte continuaria sendo extraída do repertório tradicional. Na terceira fase, onde os filmes eram distribuídos com uma planilha de indicação de seu acompanhamento musical, as partituras originais começaram a ter mais importância.

Camille Saint-Saëns (1835-1921) foi o primeiro compositor a escrever música original para um filme, “*L'Assassinat du Duc de Guise*” (“O Assassinato do Duque de Guise”) de 1908. Em 1915 o compositor Joseph Carl Breil (1870-1926) já utilizava a recorrência temática na trilha do filme “*The Birth of a Nation*” (“O Nascimento de Uma Nação”) do diretor (e também compositor) D. W. Griffith (1875-1948). Nesse período, “o referencial musical imediato deixa de ser o do espetáculo de variedades e passa a ser a ópera” (CARRASCO, 1993, p. 21).

Máximo (2003, p. 10) menciona Walter Cleveland Simon (1884-1958) como o primeiro compositor a escrever um ‘score’ original para o cinema americano. O filme em questão foi “*Arrah-Na-Pogue*” de 1911. Segundo Wierzbicki (2009, p. 44), as músicas do filme eram simples – de forma que os músicos não teriam dificuldades para interpretá-las – e continham arranjos para piano e para conjuntos até quatro partes.

3.2.2 O cinema sonoro

Esforços eram feitos para tentar sincronizar o som à imagem: Thomas Edison (1847-1931) e seu assistente W. K. Laurie Dickson (1860-1935) nos Estados Unidos, e Charles Pathé (1863-1957) e León Gaumont (1864-1946) na França. Todos estavam experimentando soluções para substituir as músicas ao vivo por gravações. Após inúmeras tentativas, os alemães inventaram o primeiro sistema de registro sonoro por meios fotográficos, o *Tri-Ergon*, por volta de 1919 e 1920. Os primeiros filmes contendo um sistema semelhante ao dos alemães foram exibidos por Lee De Forest (1873-1961) em 1923, chamados *phonofilms*. Pouco depois (por volta de 1925), Theodore W. Case (1888-1944), assistente de De Forest, desenvolveu o *movietone*. Este foi encomendado por William Fox (1879-1952), e tornou-se o primeiro sistema comercial de som ótico para o cinema. Devido à baixa qualidade da amplificação dos sons e de certo receio dos estúdios em arriscar o novo formato – pois cada vez mais o público comparecia aos cinemas (mesmo que os filmes ainda fossem mudos) – os filmes sonoros não entraram no ‘circuito comercial’ nesse momento.

Ainda por volta da metade da década de 1920, a *Bell Telephone* e a *Western Electric* desenvolveram um sistema de som (ainda que primitivo) sincronizado para o cinema, denominado “vitafone”. Tratava-se do “som gravado em disco de quarenta centímetros de diâmetro e sincronizado com o filme através de dois motores conectados, o da vitrola com o do projetor” (MÁXIMO, 2003, p. 16). A *Warner Brothers*, que estava entrando em falência, viu como uma possível saída da crise, investir no cinema sonoro. Em 26 de agosto de 1926, o filme “*Don Juan*”, ainda mudo, teve seu acompanhamento musical gravado em disco e

sincronizado com um vitafone. E, em 6 de outubro de 1927, veio ao público o primeiro filme sonoro: “*The Jazz Singer*” (“O Cantor de Jazz”), também produzido pela *Warner Brothers*. No entanto, a música tinha que ser gravada simultaneamente com as filmagens, pois ainda não havia mixagem e dublagem. Isso era bastante dispendioso para as produtoras inicialmente, além de levar um tempo maior para as gravações das cenas. Nestas, ou havia música ou havia diálogo. A música dos filmes ocidentais no final da década de 1920 seria “repetitiva, de conteúdo simples, altamente atmosférica e quase toda baseada em um simples ‘tema com variações’ padrão” (Manvell e Huntley *apud* CARRASCO, 1993, p. 33).

No início da década de 1930 os diálogos, a música e os efeitos sonoros começaram a ser gravados individualmente sendo depois mixados numa única pista, cada qual com seu ‘volume’ já previamente ajustado. “É a partir daí, também, que podemos passar a nos referir à música de cinema como *trilha musical*, e ao complexo de três pistas (diálogos, efeitos sonoros e música) como *trilha sonora*” (CARRASCO, 1993, p. 37). Foi também nesta época que surgiram os primeiros departamentos musicais das grandes produtoras hollywoodianas. Era comum nesta época que não apenas um compositor fosse o responsável por compor toda a trilha sonora original de determinado filme, mas vários. Também era comum a reutilização de trechos de trilhas sonoras noutros filmes por parte dos departamentos musicais.

3.2.3 A trilha sonora hollywoodiana na década de 1930 e seus principais compositores

A música foi bastante utilizada nos filmes da década de 1930, da mesma forma aconteceu com a técnica do *mickeymousing* em filmes como, por exemplo, *E o Vento Levou*:

Em seus duzentos e vinte e dois minutos de duração, nada mais nada menos que cento e noventa e dois apresentam alguma espécie de música, ou seja, apenas trinta minutos do total do filme não possuem música. O tipo de relação entre som e imagem em *E O Vento Levou* também é um exemplo bastante fiel da técnica do *mickeymousing*, tal como era usado naquela época (CARRASCO, 1993, p. 41).

Segundo Carrasco (1993, p. 41), há uma concordância entre diversos autores de que a música fílmica da década de 1930 teve como referencial a música sinfônica e operística europeia da segunda metade do século XIX, período romântico. Hickman (2011, p. 15) afirma que desde o início do cinema sonoro até meados da década de 1940 pouquíssimas trilhas sonoras se utilizaram de elementos da música moderna, como foi o caso de “*Of Mice and Men*” (“Carícia Fatal”, 1939) e “*Our Town*” (“Nossa Cidade”, 1940), escritas por Aaron Copland (1900-1990); e “*Citizen Kane*” (“Cidadão Kane”, 1941) e “*All That Money Can Buy*”

(“O Homem que Vendeu a Alma”, 1941), escritas por Bernard Herrmann (1911-1975). Ambos os compositores americanos. O alemão Hanns Eisler (1898-1962) foi o primeiro a introduzir numa trilha a técnica dodecafônica, foi no filme “*Hangmen Also Die!*” (“Os Carrascos Também Morrem”, 1943), mas a sua presença no filme era discreta.

Esta foi uma época em que uma quantidade considerável de compositores europeus se estabeleceu nos Estados Unidos, como: Max Steiner (Áustria), Erich Wolfgang Korngold (Áustria), Dimitri Tiomkin (Ucrânia), Franz Waxman (Alemanha), Bronislau Kaper (Alemanha) e, um pouco mais tarde (1940), Miklós Rózsa (Hungria). Entre os compositores que definiriam as formas e estilos de música que seriam usados por outros futuramente em trilhas de Hollywood teriam destaque Max Steiner, Erich Wolfgang Korngold e o americano Alfred Newman.

3.2.4 Steiner, Korngold e Newman

Max Steiner (1888-1971) nasceu na Áustria e chegou aos Estados Unidos por volta de 1914, onde orquestrava e regia operetas e comédias musicais da Broadway em Nova Iorque. Ele foi para Hollywood por volta de 1929. Segundo Máximo (2003, p. 19), Max Steiner – considerado por muitos como o pai da música fílmica – tinha como técnica favorita de composição o *leitmotiv*¹³⁵ (motivo condutor). Em 1932, ele compôs o primeiro tema instrumental de um filme a obter fama fora das telas em “*A Bill of Divorcement*” (“Vítimas do Divórcio”). Em 1933, o compositor compôs a trilha sonora do filme “*King Kong*”. Sobre este, ele recorda: “era um filme feito para ser musicado. Permitia ao compositor qualquer coisa e todas as coisas, de acordes poucos usuais, dissonantes, a bonitas melodias” (STEINER *apud* MÁXIMO, 2003, p. 23). Segundo Wierzbicki (2009, p. xi), a trilha de “*King Kong*” tornou-se o modelo do estilo clássico da música fílmica.

Steiner foi um ferrenho defensor da técnica do *mickeymousing*. Na época, esta técnica gerou discussões sobre sua validade. Na década de 1970, Rózsa, por exemplo, criticaria a forma hollywoodiana de pensar a composição musical das cenas no que se refere à tentativa de descrever musicalmente o que elas já mostravam. Para ele, a música deveria dizer à plateia algo que não poderia ser mostrado na tela (RÓZSA, 1989, p. 214). No entanto, lembramos que o compositor húngaro também se utilizou da técnica do *mickeymousing* antes de trabalhar em Hollywood no filme “*O Ladrão de Bagdá*” (1940). Segundo Máximo (2003,

¹³⁵ Tema ou ideia musical claramente definida que representa um personagem, lugar, acontecimento, sentimento, estado mental, etc; e que atingiu um alto grau de importância nas óperas de Richard Wagner.

p. 24), ainda hoje se discute a validade desta técnica, “recurso legítimo ou surrado clichê?”. Sobre ela, Steiner comenta:

Quando uma cena é fraca o recurso pode ser de grande ajuda. Por exemplo, se um ator arregala os olhos em sinal de espanto, olhando como se vendo o próprio demônio, a música pode prolongar essa ideia por mais tempo. Nos *westerns*, faço isso o tempo todo (STEINER *apud* MÁXIMO, 2003, p. 24).

Máximo (2003, p. 35) afirma que Steiner também se utilizou muito de música diegética (*source music*)¹³⁶ para compor suas trilhas sonoras. Ela foi utilizada em filmes como: “*A Bill of Divorcement*” (“Vítimas do Divórcio”, 1932), “*A Star Is Born*” (“Nasce Uma Estrela”, 1937), “*Gone With the Wind*” (“E o Vento Levou”, 1939) e “*Casablanca*” (mesmo nome, 1942).

Na figura abaixo, mostramos o início do “Tema de Tara” do filme “E o Vento Levou”. O trecho encontra-se em Mi bemol maior e contém uma harmonia simples com uma nota pedal no baixo (mi bemol). A melodia inicia com o largo intervalo de oitava ascendente seguido imediatamente de um intervalo menor na direção contrária, uma terça menor descendente, expressando uma rajada de vento que logo em seguida perde sua força (mostrado através das setas). O tema se enquadraria no estilo romântico, o referencial buscado pelos compositores, comentado por Carrasco (1993).

Figura 3.16 – Início do tema de Tara, do filme “E o Vento Levou” (1939).¹³⁷

¹³⁶ *Source music* (ou música diegética) é uma expressão bastante comum no meio cinematográfico, e que está relacionada à faixa musical tocada no filme na qual tanto os personagens quanto os espectadores escutam.

¹³⁷ Disponível em STEINER, 1954, p. 2.

Erich Wolfgang Korngold (1897-1957) nasceu em Brno, pertencente na época ao império austro-húngaro, hoje República Checa – e era de família judaica. Ele chegou aos Estados Unidos no ano de 1934. Antes de 1935 recusou convites para trabalhar em filmes; e então assumiu a trilha de “*A Midsummer Night’s Dream*” (“Sonho de Uma Noite de Verão”).

Máximo (2003, p. 43) afirma que Korngold compunha trilhas sonoras sinfônicas e ‘escrevia para o cinema como se fosse para o teatro lírico’. O autor cita o compositor: “vejo os filmes como óperas não cantadas. Sempre trabalho em cima de roteiro como se fosse um libreto” (KORNGOLD *apud* MÁXIMO, 2003, p. 43). Korngold era grandiloquente, sua música chegava a durar meia hora sem interrupções durante o filme.

Ele fazia indicações precisas de como instrumentalizar essa quase pompa: muitos metais nos trechos vibrantes, todas as cordas nos românticos, mas acima de tudo nenhuma economia. É realmente sinfônica sua música, escrita para orquestra de sessenta a oitenta componentes (MÁXIMO, 2003, p. 43).

Carroll afirma:

Tratando cada filme com uma ‘ópera sem canto’ (cada personagem tem seu próprio leitmotiv), ele criou trilhas sonoras intensamente românticas, ricamente melódicas e contrapontisticamente complexas, as melhores das quais são um paradigma cinemático dos poemas sinfônicos de Richard Strauss e Franz Liszt. Ele tinha a intenção de que, quando separadas das imagens, essas trilhas poderiam manter-se únicas na sala de concerto. Seu estilo exerceu uma profunda influência na música moderna fílmica. (CARROLL, 2001, p. 823)¹³⁸.

Entre suas trilhas sonoras mais relevantes estão as dos filmes: “*Captain Blood*” (“O Capitão Blood, 1935), “*Anthony Adverse*” (Adversidade”, 1936), “*The Adventures of Robin Hood*” (“As Aventuras de Robin Hood”, 1938), “*The Private Lives of Elizabeth and Essex*” (“Meu Reino Por Um Amor”, 1939), “*The Sea Hawk*” (“O Gavião do Mar”, 1940), “*Kings Row*” (“Em Cada Coração Um Pecado”, 1942), “*The Constant Nymph*” (“De Amor Também se Morre”, 1943) e “*Between Two Worlds*” (“Um Passo Além da Vida”, 1944).

O americano Alfred Newman (1901-1970) – nascido em New Haven, Connecticut – foi um dos primeiros compositores americanos a compor trilha sonora original para filmes falados. Por volta de 1919 (com então 18 anos) já era diretor musical de espetáculos da Broadway, onde trabalhou por doze anos regendo vários musicais de compositores como

¹³⁸ Treating each film as an ‘opera without singing’ (each character has his or her own leitmotiv) he created intensely romantic, richly melodic and contrapuntally intricate scores, the best of which are a cinematic paradigm for the tone poems of Richard Strauss and Franz Liszt. He intended that, when divorced from the moving image, these scores could stand alone in the concert hall. His style exerted a profound influence on modern film music.

Gershwin e Irving Berlin. Este último o levou para Hollywood em 1930, onde pouco tempo depois se tornou o diretor musical da *United Artists*. Newman trabalhou para companhias como a *Goldwyn* e a *20th Century Fox*, onde passou vinte anos como diretor musical.

[...] Newman esteve entre os primeiros compositores a estabelecer o estilo sinfônico romântico das músicas fílmicas de Hollywood, imperante no início da década de 1930 até a metade da década de 1950. Em comparação a compositores como Korngold e Max Steiner, ele era essencialmente autodidata como compositor; as poucas aulas particulares que ele tomou com Schoenberg em Hollywood não tiveram efeito significativo sobre o seu estilo musical. Entretanto, seu genuíno talento musical e fina sensibilidade dramática, no entanto, permitiram-lhe aprender no trabalho (PALMER; STEINER, 2001, p. 804)¹³⁹.

Por volta da metade da década de 1930 ele incorporou novos e interessantes efeitos musicais, e mostrou destreza na variação de material motivico (influência schoenberguiana).

Newman construía seus *scores* [trilhas sonoras] dramáticos em cima de um tema principal, adaptava-o a cenas e personagens (mudando-lhe o andamento, a instrumentação, a cor orquestral) e assim obtinha o mesmo efeito do *leitmotiv* sem recorrer a ele. Não que seja monotemático. Apenas, usando, um, dois, no máximo três temas principais, consegue multiplica-los através do modo de trata-los, limitando-se a breves comentários musicais nas cenas em que tais temas não são usados (MÁXIMO, 2003, p. 115-116).

Dentre as trilhas sonoras mais relevantes que compôs, destacam-se as dos filmes: “*Wuthering Heights*” (“O Morro dos Ventos Uivantes” 1939), “*The Song of Bernadette*” (“A Canção de Bernadette”, 1943), “*The Robe*” (“O Manto Sagrado”, 1953”), “*The Egyptian*” (“O Egípcio”, 1954) e “*The Greatest Story Ever Told*” (“A Maior História de Todos os Tempos”, 1965).

Steiner, Korngold e Newman tiveram certo receio de terem seus nomes estereotipados por conta da música fílmica. Havia, e de certo modo ainda há, um preconceito com relação aos compositores de trilhas sonoras fílmicas.

Infelizmente, se você compõe para filmes você é considerado um compositor de Hollywood. Na Europa eu sou considerado como um compositor sério – porque eu comecei lá e muito da minha música tem sido executada lá. Há uma divisão na mente popular entre músico sério e compositor de músicas

¹³⁹ Newman was among the first screen composers to establish the romantic symphonic style of Hollywood film scores, prevalent from the early 1930s to the mid-50s. In comparison to composers such as Korngold and Max Steiner, he was essentially self-taught as a composer; the few private lessons he took with Schoenberg in Hollywood had no appreciable effect on his musical style. His genuine musical talents and fine dramatic sensibility, however, enabled him to learn on the job.

fílmicas [...]. As pessoas desprezam o compositor de Hollywood e esse é o preço que temos que pagar (RÓZSA apud GALLAGHER, 1978, p. 5)¹⁴⁰.

Dos três, Korngold foi o mais resistente. Ele foi considerado um menino prodígio em Viena e compunha músicas de concerto; Steiner orquestrava e regia operetas e comédias musicais da Broadway em Nova Iorque; e Newman queria se especializar no campo da regência.

3.3 Rózsa nos Estados Unidos

Como Muir Mathieson permaneceu em Londres enquanto a produção viajava para os Estados Unidos a fim de concluir as filmagens de “O Ladrão de Bagdá”, Rózsa tornou-se o novo diretor musical da *Alexander Korda Films*. Nesta época, o compositor mantinha uma postura crítica em relação aos seus colegas compositores de trilhas sonoras.

[...] com o advento do som, a ‘música de fundo’ tornou-se necessária em largas quantidades, e os estúdios traziam homens que eram regentes de shows da Broadway ou de orquestras de cinema. O cinema não mais precisava de orquestras ao vivo, então seus diretores musicais tornaram-se compositores. Até aqui [por volta de 1940] a ‘música de fundo’ que eles tinham provido consistia de fragmentos de sinfonias, música ligeira clássica ou coleções de peças planejadas para determinado propósito – perseguições, cenas de amor, momentos melodramáticos e assim por diante (RÓZSA, 1989, p. 111)¹⁴¹.

Rózsa cita Korngold como o único compositor de importância no ramo da música fílmica; este já tinha sua reputação estabelecida na Europa. Na época, muitos compositores, regentes e intérpretes saíram da Europa por conta da guerra e foram para os Estados Unidos, principalmente para a Califórnia. Fazem parte desse grupo seletos Castelnuovo-Tedesco, Stravinsky, Schönberg, Heifetz, Rachmaninov, Rubinstein, Stokowsky, Bartók e o próprio Rózsa.

A grande diferença entre os europeus e os americanos em Hollywood era: nós na Europa estudávamos primeiro e, sobre a base de um treinamento sonoro clássico, encontrávamos emprego. Os garotos comerciais, entretanto,

¹⁴⁰ “Unfortunately, if you compose for the movies you are thought of as a Hollywood composer. In Europe I am thought of as a serious composer—because I started there and much of my music has been played there. There is a division in the popular mind between the serious musician and the composer of film scores. . . . People do look down on the Hollywood composer and that is the price we have to pay.”

¹⁴¹ “[...] with the advent of sound, ‘background’ music became necessary in large quantities, and the studios brought in men who were conductors of Broadway shows or cinema orchestras. The cinema no longer needed live orchestras, so their musical directors turned to composing. Hitherto the ‘background’ music they had provided had consisted of fragments of symphonies, light classical music or collections of pieces designed for the purpose – chases, love scenes, melodramatic moments and so on.”

eram espertos o bastante para conseguir primeiro um emprego em Hollywood para depois começar a estudar (RÓZSA, 1989, p. 111)¹⁴².

Para Rózsa (1989, p. 111), cada trilha sonora era creditada a um compositor diferente, mas a música soava igual para todas.

Rózsa decide se estabelecer no país e, por conselho da produtora *Korda*, dá início ao processo de obtenção de sua cidadania americana. Em 1941, Rózsa trabalha nos filmes “*That Hamilton Woman*” (“Lady Hamilton – A Divina Dama”), “*Lydia*” (mesmo nome) e “*Sundown*” (“Quando Morre o Dia”). Os dois últimos foram nomeados ao Oscar de melhor trilha sonora em 1942. No mesmo ano, Rózsa trabalhou nos filmes “*Rudyard Kipling’s Jungle Book*” (“O Livro da Selva”) e “*Jacaré*”, um documentário filmado no Amazonas. O primeiro, o qual iremos abordar a seguir, foi nomeado ao Oscar de melhor trilha sonora em 1943.

3.3.1 “O Livro da Selva”

O filme “O Livro da Selva” (1942) foi baseado no livro de mesmo nome do escritor britânico Rudyard Kipling (1865-1936). Para esta trilha foi exigido pela União dos Músicos de Hollywood a contratação de um orchestrador. Até então, Rózsa sempre orchestrara suas trilhas. Indicou-se o seu conterrâneo Eugene Zádor (1894-1977), que veio a orchestrar a maioria das trilhas compostas por Rózsa durante sua carreira.

A trilha sonora tem caráter exótico, assim como o filme. Palmer (1975) fala sobre esse exotismo da trilha e também na música folclórica húngara, chamando atenção para a ‘facilidade’ de Rózsa em escrever música com essas características.

[...] Rózsa é mais bem qualificado do que muito de seus colegas para escrever na escala pentatônica e satisfazer através de melismas ornamentados e arabescos, uma vez que as melodias folclóricas húngaras que determinaram o caráter de seu discurso musical contêm certas aproximações a estes elementos (um ponto no qual devemos encontrar ser de significância mais profunda em conexão com *Quo Vadis* e outras trilhas ‘épicas’ (PALMER, 1975, p. 29-30)¹⁴³.

Behlmer (2004) cita um trecho dos comentários feitos por Rózsa em 1942 com relação à trilha sonora em questão:

¹⁴² “The great difference between the Europeans and the Americans in Hollywood was this: we in Europe had studied first, and on the basis of a sound classical training had found employment. The commercial boys, however, were clever enough to get a job in Hollywood first and then start studying.”

¹⁴³ “[...] Rózsa is better qualified than many of his colleagues to write in the pentatonic scale and to indulge in florid melisma and arabesque, since the Hungarian folk-melody which determined the character of his musical speech itself contains certain approximations to these elements (a point which we shall find to be of deeper significance in connection with *Quo Vadis* and other ‘epic’ scores.”

Antes de começar a atual composição, eu estudei música indiana autêntica em gravações que eu importei da Índia. Eu fiz um plano cuidadoso dos diferentes ragas, escalas e modos nos quais a música tinha que ser escrita. Naturalmente, teria sido monótono para o público ocidental se eu tivesse mantido toda a trilha musical no puro estilo Hindu. [...] cada um dos personagens principais, seja animal ou humano, tem um tema individual. [...] a abordagem, entretanto, é mais operística do que sinfônica (RÓZSA *apud* BEHLMER, 2004, p. 8-9)¹⁴⁴.

Além de Rózsa ter sua própria poética musical expressa em suas músicas fílmicas, o compositor também realizou pesquisas sobre músicas de outras etnias a fim de dar uma maior credibilidade ao filme e ambientar o espectador, como foi visto em “O Amor Nasceu do Ódio” (1937), “As Quatro Penas Brancas” (1939) e agora em “O Livro da Selva” (1942).

O tema principal está baseado na escala pentatônica e tem início com os sopros-madeira em uníssono (na figura abaixo mostramos apenas a parte da primeira flauta) e num andamento *Più mosso*, ele é logo apresentado nos créditos iniciais do filme:



Figura 3.17 – Início do tema principal do filme “O Livro da Selva” (1942).¹⁴⁵

Rózsa também utiliza a mesma escala para compor o “Tema da floresta”, escutado no início do filme ao corne inglês. Acompanhando o referido tema, relevamos o trinado da flauta – que sugere o canto de pássaros e os glissandos da harpa – que sugerem a correnteza do rio:

¹⁴⁴ “Before starting on the actual composition, I studied authentic Indian music on records which I imported from India. I made a careful plan of the different ragas, scales and moods in which the music had to be composed. Naturally, it would have been monotonous for the western audience if I had kept the entire musical score in pure Hindu style. [...] I, therefore, used this music only for the actual Hindu scenes. [...] each of the principal characters, whether animal or human has an individual theme. [...] the approach, therefore, is operatic rather than symphonic.”.

¹⁴⁵ Todos os exemplos musicais da trilha sonora do referido filme foram tirados da suíte escrita pelo compositor, publicada em 1942 pela Broude Brothers.

Poco più mosso **Canto dos pássaros**

Fl. I

Eng. Hn.

Harp

Escala pentatônica solo *f* *espr.*

Correnteza do rio

pp

21

Figura 3.18 – Início do tema da floresta, do filme “O Livro da Selva” (1942).

Rózsa criou um tema para cada animal da história; mostraremos alguns deles a seguir. No tema dos elefantes, por exemplo, a melodia fica a cargo dos instrumentos de registro grave da orquestra: o contrafagote, os trombones, a tuba, a mão esquerda do piano, a harpa, os violoncelos e contrabaixos. Todos tocam a melodia em uníssono, que também se baseia na escala pentatônica:

Molto moderato e pesante
col Tuba ad lib.
30 marc. e molto pesante

Tbns. I
II

ff a2

Escala pentatônica

Figura 3.19 – Tema dos elefantes, do filme “O Livro da Selva” (1942).

Para os lobos, o tema está estruturado em duas pequenas frases (uma espécie de antecedente e consequente). Na figura abaixo, mostramos a primeira delas, em dois compassos. O trecho é totalmente homofônico, primeiramente a duas vozes em quartas paralelas e na sequência, a três, em intervalos de terça. O movimento ascendente e descendente da idéia básica do tema remete ao uivo dos lobos, que está a cargo dos clarinetes e dobrada pelas trompas (que executam o trecho em *glissando*). A frase conclui num acorde de ré menor (marcado de azul). Tal trecho está a cargo dos clarinetes, trompas, trompetes, trombones e violas:

Figura 3.20 – Início do tema dos lobos, do filme “O Livro da Selva” (1942).

O tema de Baloo, o urso, tem a melodia a cargo do contrafagote, acompanhada dos *pizzicati* dos segundos violinos e das violas que dobram os clarinetes. Como podemos ver na **figura 3.21**, a melodia é cromática e possui caráter jocoso, sugerindo o andar lento e pesado do urso.

Figura 3.21 – Início do tema de Baloo, o urso, do filme “O Livro da Selva” (1942).

O tema de Tabaqui, o chacal, é enunciado pelo primeiro clarinete e pelo oboé. Nele, encontramos o motivo rítmico húngaro ‘característico’:



Figura 3.22 – Início do tema de Tabaghi, o chacal, do filme “O Livro da Selva” (1942).

Para a hiena, Rózsa escreve o tema para o saxofone alto e os trompetes *com sordina* em uníssono. O tema é repleto de *staccatos* e de semicolcheias, sugerindo a ‘risada’ do mesmo, como vemos na figura abaixo na parte do saxofone.



Figura 3.23 – Início do tema da hiena, do filme “O Livro da Selva” (1942).

O tema dos macacos está a cargo dos flautins – acompanhado do glockenspiel, dos *pizzicati* das cordas e dos *staccati* da harpa – em andamento *Allegretto scherzando*, sugerindo a agilidade, rapidez e brincadeiras dos símios. O tema está baseado na escala octatônica, como podemos ver na figura abaixo na parte do primeiro flautim.

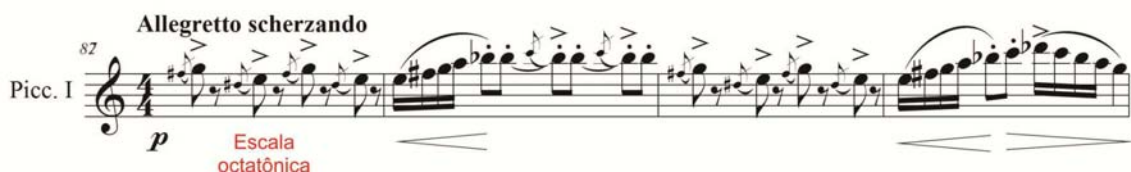


Figura 3.24 – Início do tema dos macacos, do filme “O Livro da Selva” (1942).

O tema do vilão do filme, o tigre Shere Khan, tem ‘caráter ameaçador’. Ele está a cargo dos instrumentos de registro grave: fagotes, trombones, piano, violoncelos e contrabaixos; acompanhado de trinados dos sopros-madeira e das cordas. O tema contém intervalos diminutos, aumentados e de segundas menores, sugerindo a ameaça do tigre, como podemos ver na figura abaixo na parte do fagote.

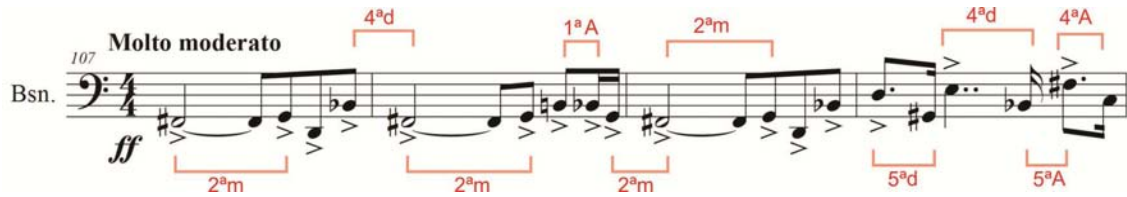


Figura 3.25 – Início do tema de Shere Khan, o tigre, do filme “O Livro da Selva” (1942).

Para a cena onde o pequeno Mogli anda perdido pela floresta até encontrar a acolhida dos lobos, Rózsa compõe uma melodia modal, sol mixolídio. Esta é executada pelos primeiros violinos. Palmer (1975, p. 30) aponta nesse mesmo trecho o que seriam mais duas características da música folclórica húngara: a segunda metade da primeira frase (compasso 121) é uma variação da primeira metade da mesma (compasso 120); e a tônica cadencial é repetida (compasso 123, marcada de amarelo), mostrados na figura abaixo.



Figura 3.26 – Início do tema escrito para a cena em que Mogli se perde na floresta, do filme “O Livro da Selva” (1942).

Rózsa também compôs uma canção para a mãe de Mogli, *Lullaby*, para contralto. Uma melodia *cantabile*, modal, tem início com o intervalo de quarta justa e contém também ornamentos (marcados de azul):

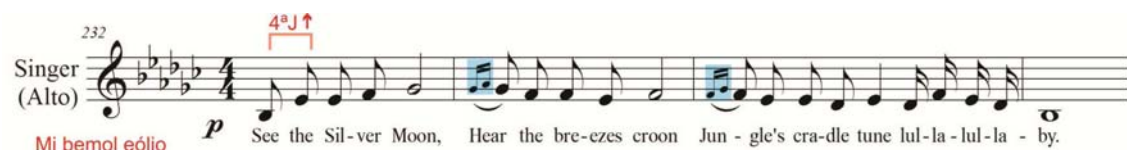


Figura 3.27 – Início da canção *Lullaby*, do filme “O Livro da Selva” (1942).

“*Five Graves to Cairo*” (“Cinco covas no Egito”, 1943), dirigido por Billy Wilder (1906-2002), foi o primeiro filme hollywoodiano de uma grande produtora que Rózsa trabalhou, e também o primeiro dos cinco filmes onde se deu a parceria Wilder-Rózsa. Em sua autobiografia, o compositor afirma que o diretor musical da companhia não teria ficado satisfeito com a trilha, o contrário de Wilder e do produtor do filme. Na época, o compositor-chefe era Victor Young (1900-1956), que compunha no “estilo hollywoodiano” e que se

tornaria posteriormente amigo de Rózsa. Para o compositor húngaro, a música de Young seria uma “mistura de musicais da Broadway com Rachmaninov” (RÓZSA, 1989, p. 131).

Uma vez ele [diretor musical] me perguntou o porquê de tantas dissonâncias na minha música. “Quais dissonâncias?”, eu perguntei. “Bem, num ponto os violinos estão tocando um sol natural e as violas um sol sustenido. Por que você não escreve um sol natural nas violas também – por *mim*?” Quando eu recusei ele ficou furioso – uma coisa que não se faz em Hollywood é discordar de um executivo. Entretanto, Billy Wilder veio em meu auxílio [...] (RÓZSA, 1989, p. 131)¹⁴⁶.

Este foi apenas o primeiro embate de vários entre Rózsa e executivos de companhias fílmicas tendo como mote questões estéticas. Mesmo que o ‘estilo hollywoodiano’ fosse de certa forma imposto pelos produtores musicais, Rózsa, via de regra, evitava fazer concessões. Ele reclamara também dos editores musicais das companhias, que muitas vezes ‘cortavam’ sua música de determinadas partes do filme sem ao menos o consultar, esse fato se deu também em “Cinco Covas no Egito”.

3.3.2 Rózsa e os filmes *noirs* da década de 1940

A década de 1940 foi o período em que Rózsa compôs a trilha sonora de muitos filmes *noirs*, sendo um dos principais compositores do estilo. O filme *noir* era geralmente em preto e branco, abordava temas “obscuras”, policiais, do submundo do crime e da vida suburbana dos americanos. O termo *film noir* foi usado pela primeira vez pelo crítico italiano de cinema Nino Franck¹⁴⁷, em meados da década de 1940, a fim de descrever os dramas hollywoodianos sobre a criminalidade americana.

Noir é uma palavra francesa que significa “negro” e embora “*film noir*” signifique literalmente “filme negro”¹⁴⁸, ela refere-se ao estado de espírito de muitos filmes em preto-e-branco americanos produzidos entre 1940 e 1960 em que um protagonista masculino é geralmente levado à sua destruição por uma *femme fatale* [mulher fatal] e acaba ficando sem o dinheiro e sem a dama (SCHWARTZ, 2014, p. 3)¹⁴⁹.

¹⁴⁶ “He once asked me why I had many dissonances in my music. “What dissonances?” I asked. “Well, in one spot the violins are playing a G natural and the violas a G sharp. Why don’t you make it a G natural in the violas as well – just for *my* sake?” When I refused he became furious – one thing you don’t do in Hollywood is disagree with an executive. However, Billy Wilder came to my aid [...]”

¹⁴⁷ Nino Franck (1904, Itália – 1988, França).

¹⁴⁸ Não há uma tradução oficial do termo em português. Mas sabemos que nos Estados Unidos é chamado de *black film* e na Espanha de *cine negro*. Sendo assim, optamos pela tradução “filme negro”.

¹⁴⁹ “*Noir* is a French word meaning “black,” and although “*film noir*” literally means “black film,” it refers to the mood of many black-and-white American films made between 1940 and 1960 in which a male protagonist is usually led to his destruction by a *femme fatale* and winds up getting neither the money nor the dame.”

Em 1944, Rózsa trabalhou nos filmes “*Double indemnity*” (“Pacto de Sangue”), “*The Hour Before the Dawn*” (“A Hora Antes do Amanhecer”) e “*Dark Waters*” (“Águas Tenebrosas”). “Pacto de Sangue” foi o primeiro filme *noir* em que Rózsa trabalhou e o segundo de sua parceria com Wilder. Foi também indicado ao Oscar de melhor trilha sonora em 1945. O mesmo diretor musical que criticara a música do compositor húngaro em “Cinco Covas no Egito”, como vimos no item anterior, fizera também nesse filme, e novamente Wilder deu total apoio a Rózsa. Mas a trilha e o filme fizeram sucesso, e o compositor se tornava cada vez mais requisitado no meio.

Nos créditos iniciais do filme, vemos a silhueta de um homem caminhando com muletas em direção à tela; os tímpanos sincronizam com os passos do personagem à maneira de uma marcha fúnebre. Então, escuta-se o tema principal (ver **figura 3.28**, onde temos o início do mesmo numa redução para piano), que contém uma melodia modal (fá eólio), com acompanhamento dissonante. Rózsa ‘suja’ os acordes de fá menor, presentes nos compassos 1, 3 e 5, com intervalos de segunda menor (marcados de azul). Tal recurso, típico da sonoridade do expressionismo alemão, será utilizado pelo compositor em vários momentos dramáticos nos filmes em que trabalhará posteriormente. Rózsa utilizará tal recurso em sua música de concerto escrita nesse mesmo período, como na “Sonata para Piano” (*Opus 20*, 1948), que veremos mais adiante.



Figura 3.28 – Início do tema principal do filme “Pacto de Sangue” (1944).¹⁵⁰

¹⁵⁰ Disponível em PALMER, 1975, p. 57.

Com relação à trilha sonora de “Pacto de Sangue”:

Uma das coisas que eu rapidamente vim a perceber sobre a música de Hollywood foi que simplesmente não havia nenhum estilo como tal, e o que eu consegui fazer em 1944 em “Pacto de Sangue” eu conto (pelo menos pra mim mesmo) como uma espécie de avanço. Muitos dos primeiros músicos que trabalharam nos filmes sonoros de Hollywood eram antigos regentes da Broadway e filmes mudos, escritores de canções e pianistas de *vaudeville*, compositores ‘de primeira’ com inúmeros arranjadotes e orquestradores picaretas não creditados. O idioma geral era conservador e meretrício ao extremo – Rachmaninov e Broadway diluídos. Em “Pacto de Sangue” eu introduzi certas asperezas de ritmo e harmonia, que não teriam causado maiores reações a qualquer pessoa familiarizada com a cena musical séria, mas que causou consternação em certas acomodações musicais em Hollywood. (RÓZSA *apud* PALMER, 1975, p. 4 e 5)¹⁵¹.

Rózsa afirma que a partir de então teve de “dançar cada vez menos a dança dos diretores musicais e executivos de estúdio” (RÓZSA, p. 142), mantendo sua poética musical nos filmes em que trabalhara. Sem pudores, o compositor levava inovações à música fílmica hollywoodiana.

Hickman (2005) cita alguns elementos característicos que constituem a trilha sonora de um filme *noir*, são eles: ambiente predominantemente obscuro e pessimista, poucas faixas musicais, orquestração para pequenos grupos, proeminência de instrumentos de registros graves, ênfase nos registros mais graves das cordas, uso de um som orquestral não tradicional, ásperas harmonias dissonantes e melodias angulares e disjuntivas (HICKMAN, 2006, p. 183). Referente à trilha de “Pacto de Sangue”, Rózsa “aumenta o humor sórdido e pessimista do filme com as madeiras e os metais na região grave envoltas em nuvens escuras das cordas em *tremolo*” (BLACKFORD, 1998, p. 1)¹⁵². Para Miklitsch (2011), em termos de análise formal, a trilha sonora de “Pacto de Sangue” foi um dos protótipos do gênero. Esta permanece como um “exemplo quintessencial do nascimento [...] de uma nova forma de ficção que reverteu em 180 graus as tendências músico-cinemáticas” (BROWN *apud* MIKLITSCH, 2011, p. 8)¹⁵³.

¹⁵¹ “One of the things I quickly came to realise about Hollywood music was that there simply was no style as such, and what I managed to do in 1944 in *Double Indemnity* I count (at least for myself) as something of a breakthrough. Many of the early musicians working in Hollywood sound films were former Broadway and silent film conductors, song-writers and vaudeville pianists, ‘top-line’ composers with innumerable uncredited hack ‘arrangers’ and ‘orchestrators’. The general idiom was conservative and meretricious in the extreme – diluted Rachmaninov and Broadway. In *Double Indemnity* I introduced certain asperities of rhythm and harmony which wouldn’t have caused anyone familiar with the serious musical scene to bat an eyelid, but which did cause consternation in certain musical quarters in Hollywood.”

¹⁵² “[...] heightens the film’s sordid, pessimistic mood with low woodwinds and brass, swathed in dark clouds of brooding strings.”

¹⁵³ “[...] quintessential example of the birth [...] of a new form of fiction that reversed 180 degrees the musico-cinematic tendencies.”

Não tendo trabalhado em um terço dos filmes que os principais compositores de cinema já contavam em seus créditos, à época de “*Double Indemnity*”, Rózsa já se podia gabar de ter criado um som próprio, inconfundível, dos mais pessoais do cinema. Um som no qual não deixava de haver lugar para inspiradas melodias [...] (MÁXIMO, 2003, p. 82-83).

O ano seguinte, 1945, Rózsa trabalhou em seis filmes, a saber: “*The Man in Half Moon Street*” (“O Homem que Desafiou a Morte”)¹⁵⁴, “*A Song to Remember*” (“À Noite Sonhamos”, que conta a história do compositor polonês Frédéric Chopin), “*Blood on the Sun*” (“Sangue Sobre o Sol”), “*Lady on a Train*” (“A Dama Desconhecida”), “*The Lost Weekend*” (“Farrapo Humano”) e “*Spellbound*” (“Quando Fala o Coração”). Rózsa recebeu seu primeiro Oscar pela trilha sonora deste último, mas não concorreu apenas com “Quando Fala o Coração”. Ele foi indicado também, na mesma cerimônia, pelos filmes “Farrapo Humano” e “À Noite Sonhamos”.

“Quando Fala o Coração” é um filme de ‘suspense psicológico’, como define o próprio compositor. Para compor a trilha, além da orquestra ele usou um *theremin*¹⁵⁵, ajudando a definir o instrumento eletrônico como “o instrumento musical padrão das psicoses cinemáticas” (SPOTO *apud* PLATTE, 2010, p. 176). O “tema da paranoia” (ver **figura 3.31**) fica a cargo do referido instrumento.

O tema de amor divide-se em dois: o principal e o secundário. O principal (**figura 3.29**) é uma melodia *cantabile* (a escutamos logo nos créditos iniciais do filme) e encontra-se na tonalidade de mi bemol maior.



Figura 3.29 – Início do tema de amor principal do filme “Quando Fala o Coração” (1945).¹⁵⁶

O tema de amor secundário (**figura 3.30**) encontra-se em estilo coral tendo o sol como nota pedal. Observa-se o uso de imitação (marcado de azul).

¹⁵⁴ Algumas fontes se referiam a este filme como sendo de 1944, outras como sendo de 1945. Até o ano deste trabalho não foi lançado nenhum DVD do filme, mas foi lançada a regravação da trilha sonora disponível em CD. Neste, há a informação de que o filme seria de 1945, motivo de nossa opção pelo referido ano.

¹⁵⁵ Instrumento eletrônico monofônico desenvolvido na antiga União Soviética por Lev Termen, e demonstrado pela primeira vez pelo próprio inventor em 1920. Costuma ser executado movimentando-se as mãos nos ar. A mão direita move-se diante de uma antena vertical a fim de controlar a altura das notas, enquanto que a esquerda move-se diante de uma espécie de gancho ou laço metálico na posição horizontal a fim de controlar a intensidade dos sons (ORTON; DAVIES, 2001, p. 386).

¹⁵⁶ Disponível em PLATTE, 2010, p. 191.

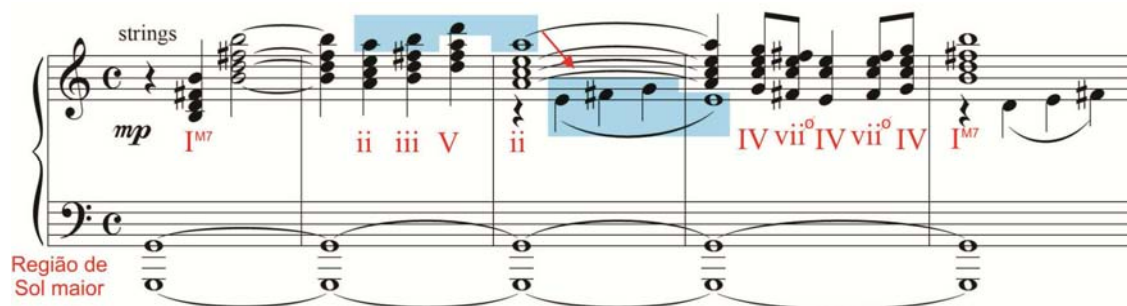


Figura 3.30 – Início do tema de amor secundário do filme “Quando Fala o Coração” (1945).¹⁵⁷

O “tema da paranoia” (chamado assim por Rózsa, escutado também logo nos créditos iniciais) ou “tema branco” (chamado assim por Selznick, produtor do filme) contém cromatismo, intervalos diminutos e de segundas menores, a fim de ressaltar o problema psíquico (paranoia) do protagonista, (**figura 3.31**).

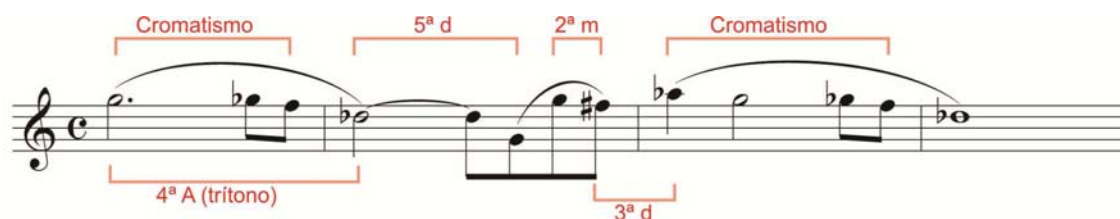


Figura 3.31 – Início do tema da paranoia, do filme “Quando Fala o Coração” (1945).¹⁵⁸

Platte (2010, p. 191) nos mostra duas similaridades entre o tema de amor principal e o tema da paranoia, (**figura 3.32**). 1) Os motivos rítmicos inicial e final de cada frase são semelhantes – duas colcheias (marcadas de verde) contidas entre duas figuras de maior duração; 2) ambos os temas começam com linhas melódicas descendentes – no primeiro há o intervalo de sexta maior entre a primeira e a última nota do motivo, enquanto que no segundo ocorre o intervalo de trítone.

¹⁵⁷ Disponível em PLATTE, 2010, p. 214.

¹⁵⁸ Idem, p. 191.



Figura 3.32 – Comparação entre o tema de amor principal e o tema da paranoia, do filme “Quando Fala o Coração” (1945).

No ano seguinte ao filme, Rózsa escreve o *Spellbound Concerto* para Piano e Orquestra. Nele, estão contidos os principais temas do filme numa versão para concerto. Rózsa também fez versões de várias faixas musicais do filme, incluindo o Prelúdio (ou *main title*). Tanto nessa nova versão do *main title* quanto no *Spellbound Concerto* encontra-se uma espécie de ponte ou transição que liga ao tema de amor principal. Mostramos essa ponte no trecho musical abaixo numa versão reduzida para piano do *Spellbound Concerto*. Ocorre um *crescendo* que vai do compasso 33 ao 35, uma sequência de notas de tendência ascendente (marcadas de azul), e um *rallentando* no compasso 35, até alcançar um *tutti* orquestral com a dinâmica *ff* e com o andamento mais lento (Tempo I), onde acontece a recapitulação do Tema de Amor principal no compasso 36. Mostramos que Rózsa procedeu de forma similar no *opus* 3 (ver **figura 2.4**).

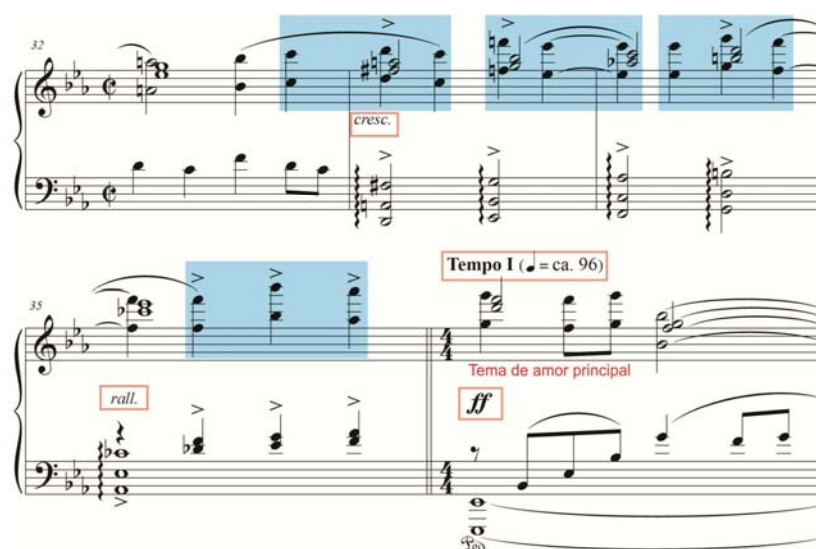


Figura 3.33 – Trecho musical do *Spellbound Concerto* (comp. 32-36).¹⁵⁹

¹⁵⁹ Disponível em RÓZSA, 1946, p. 5.

“Farrapo Humano” foi o terceiro filme da parceria Wilder-Rózsa e conta a história de um homem que sofre de alcoolismo. Novamente, Rózsa utilizou-se do *theremin* a fim de expressar o delírio do protagonista provocado pelo uso abusivo do álcool. A trilha sonora do filme...

[...] propõe um ambiente mais obscuro, um tom trágico ao interpretar esta obsessiva e fragmentada personalidade. Na parte das cordas, até mesmo as passagens líricas são tingidas com angústia, os metais explodem em “clusters” dissonantes e o *theremin*, usado com moderação, cria uma pungência fria para as cenas de *delirium tremens* [...] (BLACKFORD, 1998, p. 1)¹⁶⁰.

O tema principal está baseado numa tonalidade menor com o acorde pedal de lá. Ele tem início com o intervalo de quarta justa, e contém imitações e intervalos harmônicos recorrentes de segunda (marcados de azul):



Figura 3.34 – Início do tema principal do filme “Farrapo Humano” (1945).¹⁶¹

Rózsa também apresenta um tema que representa a obsessão do protagonista pelo álcool, a cargo do *theremin*. A melodia é cromática. Ela é acompanhada do clarinete, que executa notas cromáticas. O tema contém uma harmonia extremamente dissonante, os acordes (marcados de azul) são formados por intervalos também dissonantes, como vemos na figura abaixo:

¹⁶⁰ “[...] assumes a suitably darker, tragic hue while interpreting this obsessive, disintegrating personality. The string scoring is magnificent, even lyrical passages are tinged with anguish; the brass explodes in dissonant clusters and a theremin, used sparingly, creates a chilling poignancy for scenes of delirium tremens.”

¹⁶¹ Disponível em PALMER, 1975, p. 58.

Figura 3.35 – Início do tema da obsessão pelo álcool, do filme “Farrapo Humano” (1945).¹⁶²

Novamente, o diretor musical da companhia criticou a música Rózsa, afirmando ser ‘dissonante demais, agressiva demais e muito perceptível sob o diálogo’. Mas Rózsa, como de praxe em questões de discordância entre ele e diretores musicais, foi apoiado pelo produtor e roteirista do filme, no caso, Charles Brackett.

O Tema de Amor está em tonalidade maior. É uma melodia *cantabile* e em estilo *rubato* que se inicia com o largo intervalo de sexta maior. Na cena final, ela fica a cargo do violino solo:

Figura 3.36 – Início do tema de amor do filme “Farrapo Humano” (1945).¹⁶³

Ainda em 1945, Rózsa obteve a cidadania americana e aceitou o convite para lecionar composição musical para filmes na Faculdade da *University of Southern California*,

¹⁶² Disponível em PALMER, 1975, p. 58.

¹⁶³ Disponível em FOGLEMAN, 2011, p. 25.

USC, onde ensinou por quase de vinte anos. Trata-se de um dos primeiros cursos do tipo na América.

Em 1946, Rózsa trabalhou nos filmes “*Because of Him*” (“Por Causa Dele”), “*The Killers*” (“Os Assassinos”) e “*The Strange Love of Martha Ivers*” (“O Tempo não Apaga”). Os dois últimos estão inseridos no gênero *noir*, e serão abordados a seguir.

“Os Assassinos” teve sua trilha sonora indicada ao Oscar em 1947. Nela, há um motivo recorrente associado aos vilões no registro grave. O compositor referia-se a ele como ‘tema dum da dum dum’ (RÓZSA, 1989, p. 152):

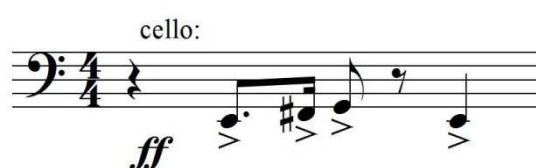


Figura 3.37 – Motivo dos assassinos, do filme “Os Assassinos” (1946).¹⁶⁴

Rózsa cria três ideias temáticas no *main title*. A primeira é a junção do ‘motivo dos assassinos’ com outros materiais. Na **figura 3.38** mostramos o início dessa primeira ideia, que posteriormente se tornou famosa por conta da utilização da mesma na série televisiva “*Dragnet*” (1951). O início do tema tem, no registro agudo, a nota si bemol acrescida ao ‘motivo dos assassinos’ gerando um trítono:



Figura 3.38 – Início da primeira ideia temática do filme “Os Assassinos” (1946).¹⁶⁵

A segunda ideia temática é uma série de poliacordes dissonantes e sincopados. Na figura abaixo, mostramos o início dessa ideia temática numa redução para piano. As semicolcheias contêm acordes com fundamentais separadas por um trítano, enquanto que as colcheias contêm acordes com a mesma fundamental (marcados de azul), mas de diferentes configurações: menor (mão esquerda) e diminuto (mão direita).

¹⁶⁴ Disponível em ALPIZAR, 2015, p. 9.

¹⁶⁵ Idem, p. 10.

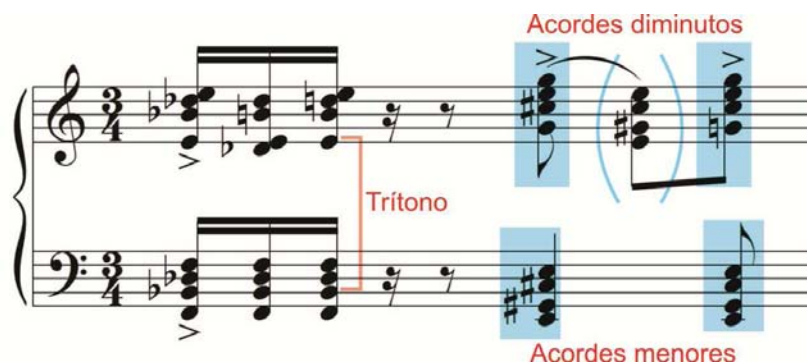


Figura 3.39 – Início da segunda ideia temática do filme “Os Assassinos” (1946).¹⁶⁶

A terceira ideia temática surge nas trompas, e se inicia com o arpejo de mi menor. O tema é também formado por cromatismos, intervalos dissonantes de sétima maior e aumentados (mostrado na **figura 3.40**, na altura real). Ele é acompanhado do “motivo dos assassinos”, a cargo dos instrumentos de registro grave (não mostrado na figura).

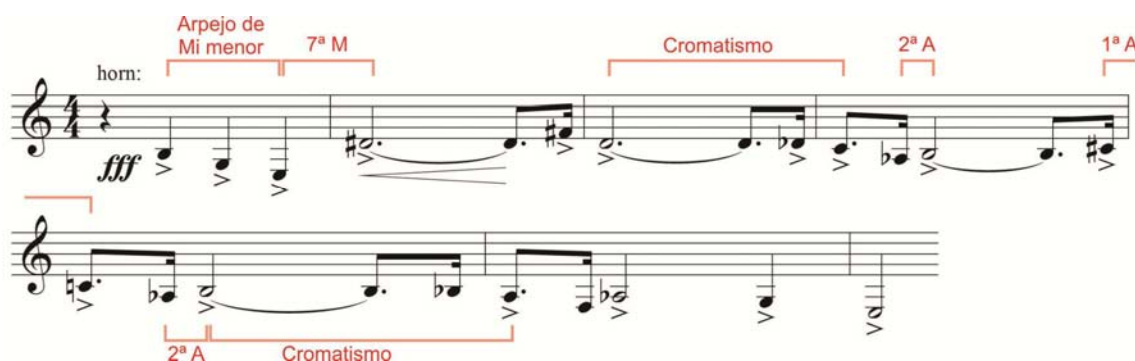


Figura 3.40 – Início da terceira ideia temática do filme “Os Assassinos” (1946).¹⁶⁷

O tema de amor está na tonalidade maior. O motivo mostrado na figura abaixo, cantado por Kitty (interpretada por Ava Gardner), está construído sobre o acorde de lá bemol com sétima maior e é acompanhado de uma harmonia “jazzística”. O trecho inicia com um largo intervalo como em “Farrapo Humano”, mas desta vez de quinta justa; e as duas últimas notas formam o ‘característico’ intervalo de quarta justa.

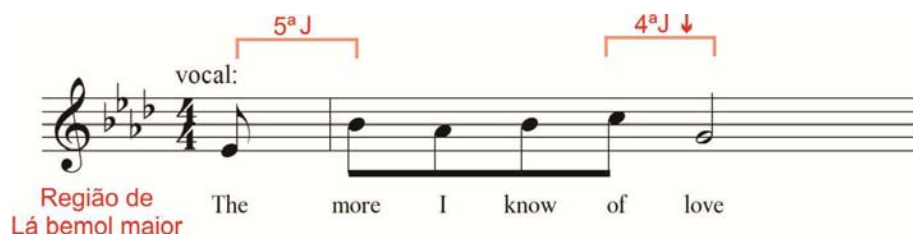


Figura 3.41 – Início do tema de amor do filme “Os Assassinos” (1946).¹⁶⁸

¹⁶⁶ Disponível em ALPIZAR, 2015, p. 16.

¹⁶⁷ Idem, p. 12.

¹⁶⁸ Idem, p. 11.

O compositor, como de praxe, foi duramente criticado pelos executivos do estúdio por sua trilha ‘brutal e dissonante’ e, como de praxe, uma pessoa de poder ligada ao filme lhe apoiou, neste caso o produtor Mark Hellinger.

Para o início do tema principal de “O Tempo Não Apaga” (ver **figura 3.42**), Rózsa escreveu uma melodia modal (Mi frígio) acompanhada de uma harmonia dissonante (não mostrada na figura). “[...] ele [o tema] contém a quintessência do drama: o egoísmo e crueldade de Marta¹⁶⁹, suas frustrações, suas indecisões” (STERNFELD, 1947, p. 244)¹⁷⁰. Note-se que: 1) em cada compasso há um mesmo motivo rítmico (marcado de verde), nos compassos 1 e 2 ele aparece no tempo fraco, e nos compassos 3 e 4 ele aparece no tempo forte; 2) os primeiros dois compassos iniciam com o intervalo de quarta justa.

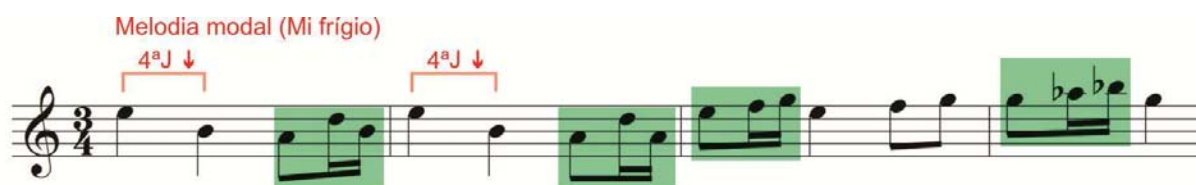


Figura 3.42 – Início do tema principal do filme “O Tempo Não Apaga” (1946).¹⁷¹

O tema de amor está na tonalidade de mi maior. Ele inicia com o largo intervalo de oitava justa e se utiliza de cromatismo, como vemos na figura abaixo:



Figura 3.43 – Início do tema de amor do filme “O Tempo Não Apaga” (1946).¹⁷²

Com relação aos filmes *noirs*, os temas principais e dos vilões são repletos de dissonâncias, tanto na melodia quanto na harmonia. Já os temas de amor são líricos, menos cromáticos, apresentados em tonalidade maior, iniciados com intervalos largos, e na sua maioria o primeiro acorde é maior com sétima maior ou com sétima maior e nona maior tendo

¹⁶⁹ Vilã do filme, interpretada por Barbara Stanwyck.

¹⁷⁰ “[...] it contains the quintessence of the drama: the selfishness and cruelty of Martha, her frustrations, her indecisions.”

¹⁷¹ Disponível em STERNFELD (1947, p. 244) do primeiro compasso até o segundo tempo do terceiro, uma terça maior abaixo. Tomamos a liberdade de modificar o restante do trecho através de uma escuta direcionada, pois as notas musicais presentes na fonte não condizem com as que são escutadas no filme.

¹⁷² Disponível em STERNFELD (1947, p. 244).

a tônica como fundamental. Outro detalhe importante é que Rózsa, assim como outros no ramo anteriormente, se utiliza de *leitmotifs*.

Em 1947, Rózsa trabalhou nos filmes “*The Red House*” (“O Segredo da Casa Vermelha”), “*Song of Scheherazade*” (“Sedução”), “*The Macomber Affair*” (“Covardia”), “*Time Out of Mind*” (“Brumas do Passado”), “*The Other Love*” (“A Orquídea Branca”), “*Desert Fury*” (“A Filha da Pecadora”) e “*Brute Force*” (“Brutalidade”).

“Brutalidade” é outro filme do gênero *noir*, e se passa numa prisão americana. Novamente, Rózsa escreveu uma trilha dramática e dissonante, e novamente alguns executivos do estúdio criticaram sua música. O tema principal (**figura 3.44**) tem como centro tonal o dó. Há dois padrões motivicos nos metais: um nos três primeiros compassos (motivo a) e o outro nos quatro restantes (motivo b). A primeira nota do primeiro compasso forma um trítone com a primeira nota do segundo compasso. Ocorrem quintas aumentadas nos compassos 4 e 6. Enquanto isso, as cordas executam uma espécie de *ostinato* (marcado de verde).

Figura 3.44 – Início do tema principal do filme “Brutalidade” (1947).¹⁷³

Na cena em que um dos prisioneiros lembra-se de si mesmo presenteando um casaco para sua esposa, escuta-se um tema *cantabile* a cargo do violino solo. A partitura do referido tema encontra-se disponível em Fogleman (2011), mas verificamos que algumas notas (alturas e figuras rítmicas) não eram iguais às que são escutadas no filme. Através de uma escuta direcionada, tomamos a liberdade de fazer as devidas modificações. Mostramos mais

¹⁷³ Disponível em FOGLEMAN, 2011, p. 44.

abaixo o trecho disponível em Fogleman (2011) (**figura 3.45**) e o trecho modificado (**figura 3.46**). Os comentários sobre o tema serão referentes a este último.





Figura 3.47 – Início do tema da perseguição final, do filme “Cidade Nua” (1948).¹⁷⁴

Para a cena final do filme, onde é mostrada do alto a cidade durante a madrugada sob a narração de Hellinger (produtor do filme), Rózsa propõe um tema lírico a cargo das cordas que ele chamou de “Canção de uma Grande Cidade”, um *in memoriam* para Hellinger, que faleceu pouco depois das filmagens. Poderíamos dizer que o tema é totalmente baseado na escala pentatônica de sol, se não fosse pelo dó (quarto grau) no terceiro compasso (marcado de azul):



Figura 3.48 – Início da “Canção de uma Grande Cidade”, do filme “Cidade Nua” (1948).¹⁷⁵

Como um tributo final, Rózsa compôs nessa época a “Suíte Mark Hellinger”, que continha peças de cada um dos três filmes que trabalharam juntos: “Os Assassinos”, “Brutalidade” e “Cidade Nua”. Mais tarde, por questões comerciais, o título da obra foi modificado para “*Background To Violence*” (“Música de Fundo Para a Violência”), para desgosto do compositor, pois tal título desconsiderava as seções líricas da peça.

Rózsa segue inovando a música hollywoodiana. Mesmo com as duras críticas feitas pelos diretores musicais dos estúdios, ele afirmou nunca ter cedido. Na luta contra eles, sempre houve figuras de poder a interceder por ele. Tal esforço e determinação redundaram numa obra que até hoje é referência para o gênero *noir*. Uma música dissonante para os temas principais com: intervalos diminutos, de segundas aumentadas e de trítomos; e todo tipo de

¹⁷⁴ Disponível em Palmer (1975, p. 58) uma oitava abaixo. O registro mais agudo, mostrado na **figura 3.44**, é o mesmo que se escuta no filme. Por isso, optamos por escrever o tema na oitava em questão.

¹⁷⁵ Disponível em PALMER, 1975, p. 48.

aspereza harmônica e dissonância, através do uso de poliacordes em busca da tensão máxima para animar as cenas. Os temas de amor, por outro lado, como que para aliviar tal tensão, eram sempre *cantabiles*, líricos, geralmente em tonalidades maiores, mas também modais ou pentatônicos. Nesses momentos é fácil remeter-se à música do início de sua carreira, fruto de sua influência na música folclórica de seu país.

[...] nos três filmes que em particular se destacam – “Os Assassinos”, “Brutalidade” e “Cidade Nua” – seu idioma se aproxima muito à de sua música de concerto. As aberturas em “Os Assassinos” e em “Brutalidade” são bastante típicas – ritmos assimétricos irregulares, acentos fortes, ostinato pulsante, harmonia bitonal, fragmentos perturbadores de tema modal ou cromático, densas texturas rígidas, um uso obsessivo de rápidas e nervosas figuras repetitivas e de sequência. Em ambos os filmes, também, há momentos de relaxamento lírico [...] (PALMER, 1975, p. 33-34).¹⁷⁶

¹⁷⁶ “[...] in the three films which in particular stand out – *The Killers*, *Brute Force* and *The Naked City* – his idiom approximates very nearly to that of his concert music. The overtures both to *The Killers* and *Brute Force* are very typical - jagged asymmetrical rhythms, sharp accents, pulsating ostinato, bitonal harmony, flurried snatches of chromatic or modal theme, dense-packed iron-clad textures, an obsessive use of quick, nervous repetitive figures and of sequence. In both films, too, there are moments of lyrical relaxation [...]”

CAPÍTULO 4

“Vida dupla”?

Até o final da década de 1940, Rózsa trabalhou como um ‘agente livre’, utilizando suas próprias palavras. Trabalhou em companhias como a *Korda*, *Universal*, *Columbia* e *Paramount*. Por volta de 1948, a companhia de estúdios MGM (Metro-Goldwyn-Mayer) fez uma proposta de emprego ao compositor húngaro. Rózsa já havia recusado duas vezes a mesma proposta por não querer trabalhar exclusivamente para um estúdio; não queria fazer parte do quadro de funcionários de uma empresa. Mas a situação era outra: por conta do fim da guerra e do advento da televisão, as companhias de filmes estavam passando por dificuldades. Assim, ele achou que precisava de um emprego fixo e aceitou o convite, permanecendo na MGM por 14 anos (de 1948 a 1962).

4.1 *Opus 20*

Como já mencionado anteriormente, Rózsa gostaria de ser reconhecido como compositor de música de concerto, mas era e ainda é mais lembrado como compositor de trilhas sonoras fílmicas. Talvez por isso ele sempre achasse mais seguro utilizar-se de formas clássicas para compor suas obras, como foi o caso de vários *opera* que vimos até aqui e que veremos mais a frente. Sendo assim, para evidenciar que Rózsa se utiliza de tais formas para escrever suas músicas de concerto, decidimos realizar uma análise formal mais detalhada de uma delas. Escolhemos a “Sonata para Piano” (*opus 20*) por ser esse tipo de peça musical uma mostra em escala reduzida dentre as formas clássicas, além de ser uma das mais conhecidas.

A segunda metade da década de 1940 foi uma época em que quase não havia tempo para Rózsa compor suas músicas de concerto por conta da produção de trilhas. Mas ainda em 1948 ele escreveu o *opus 20*, que, segundo o próprio compositor, está entre os seus melhores trabalhos:

minha música estava passando por uma mudança durante este período. “A Sedutora Madame Bovary”¹⁷⁷ era romântica, exuberante e expressiva, mas ao mesmo tempo, em 1948, um novo estilo começou a aparecer na minha Sonata para piano – mais percussivo, contrapontístico e agressivo. O “Quarteto de cordas” [nº 1] continuou nesta linha. Talvez fosse um protesto

¹⁷⁷ Filme que trabalhou em 1949.

íntimo contra a quantidade excessiva de música convencional que eu tinha escrito para filmes convencionais. (RÓZSA, 1989: pág. 168)¹⁷⁸.

A “Sonata para Piano” é uma obra virtuosística que ostenta um ‘pianismo’ percussivo e dissonante ao estilo Bartók, como podemos ver no clímax do primeiro movimento (na seção do desenvolvimento):

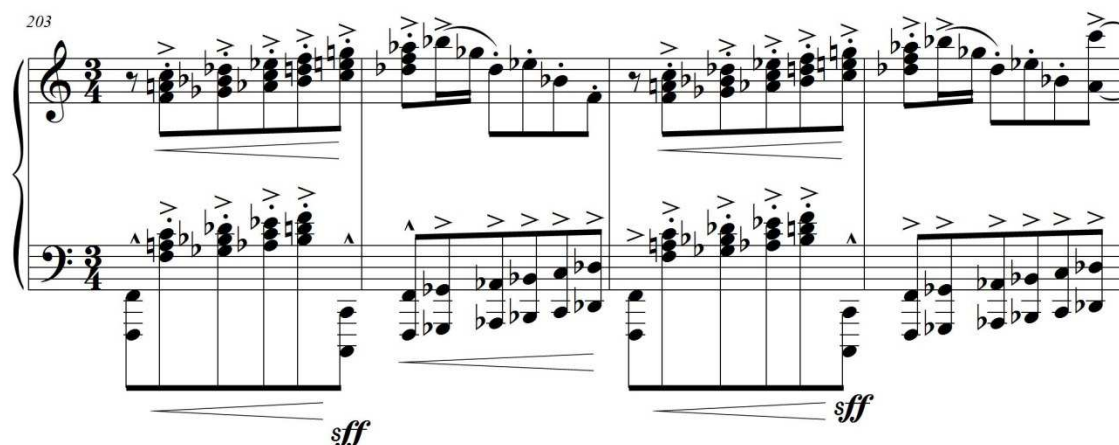


Figura 4.1 – Fragmento (comp. 203-206) do primeiro movimento do *Opus 20*.¹⁷⁹

O compositor já havia utilizado esse estilo ‘percussivo, contrapontístico e agressivo’ nas trilhas sonoras dos filmes *noirs* nos quais trabalhou. Isso significa que tal mudança pela qual passou sua música ocorreu em ambos os gêneros: tanto na música de concerto quanto na música fílmica.

A obra contém três movimentos, o primeiro e o terceiro em andamento rápido e o segundo em andamento lento, seguindo a forma clássica. O primeiro movimento está estruturado segundo o procedimento de sonata padrão, dividida nas três partes habituais: exposição, desenvolvimento, recapitulação além de uma *coda*. A exposição é a parte mais longa do movimento, dividida em quatro seções (A, B, A’ e B’). Cada seção contém variações dos respectivos temas (traço característico do compositor). No final da seção B’ há uma pequena transição que nos leva ao desenvolvimento. Este contém apenas 23 compassos, onde são desenvolvidos os temas A e B e onde se encontra uma pequena retransição ao final. A retransição nos leva à recapitulação, onde é reexposto o tema A. Por fim, tem-se a *coda*. A figura abaixo mostra a análise formal do primeiro movimento:

¹⁷⁸ “My music was undergoing a change during this period. *Madame Bovary* had been romantic, luxurious and expressive, but at much the same time, in 1948, a new style began to appear in my Piano Sonata – more percussive, contrapuntal, aggressive. The String Quartet continued this vein. Maybe it was an inner protest against the excessive amount of conventional music I had had to write for conventional pictures.”

¹⁷⁹ Disponível em RÓZSA, 1948, p. 15.

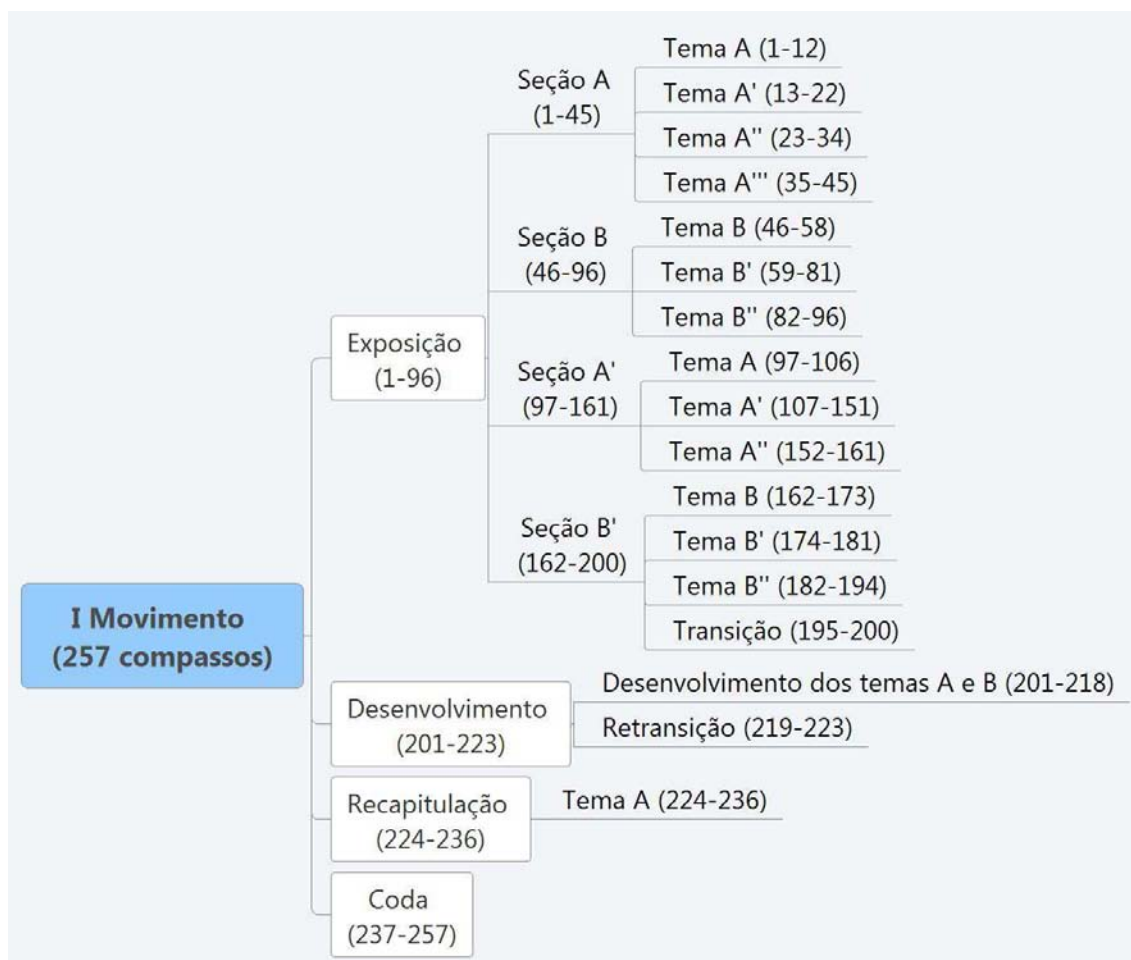


Figura 4.2 – Análise formal do primeiro movimento do *Opus 20*.

Ao escutar o primeiro movimento, o ouvinte logo percebe que é uma peça de caráter dissonante. O compositor em vários momentos ‘suja’ a melodia com intervalos harmônicos de segundas menores (como na trilha sonora do filme “Pacto de Sangue”) e de sétimas maiores, marcados de azul na figura abaixo (início do tema A). Tal figura também nos mostra a prevalência da instabilidade tonal.

Calmo (♩ = ca. 112)

Centro tonal: Ré



Figura 4.3 – Início do tema A do primeiro movimento do *Opus 20*.¹⁸⁰

O segundo movimento tem um caráter de noturno, onde se nota uma influência debussyniana. Ele está estruturado numa grande forma ternária (ABA') com uma *coda* final:

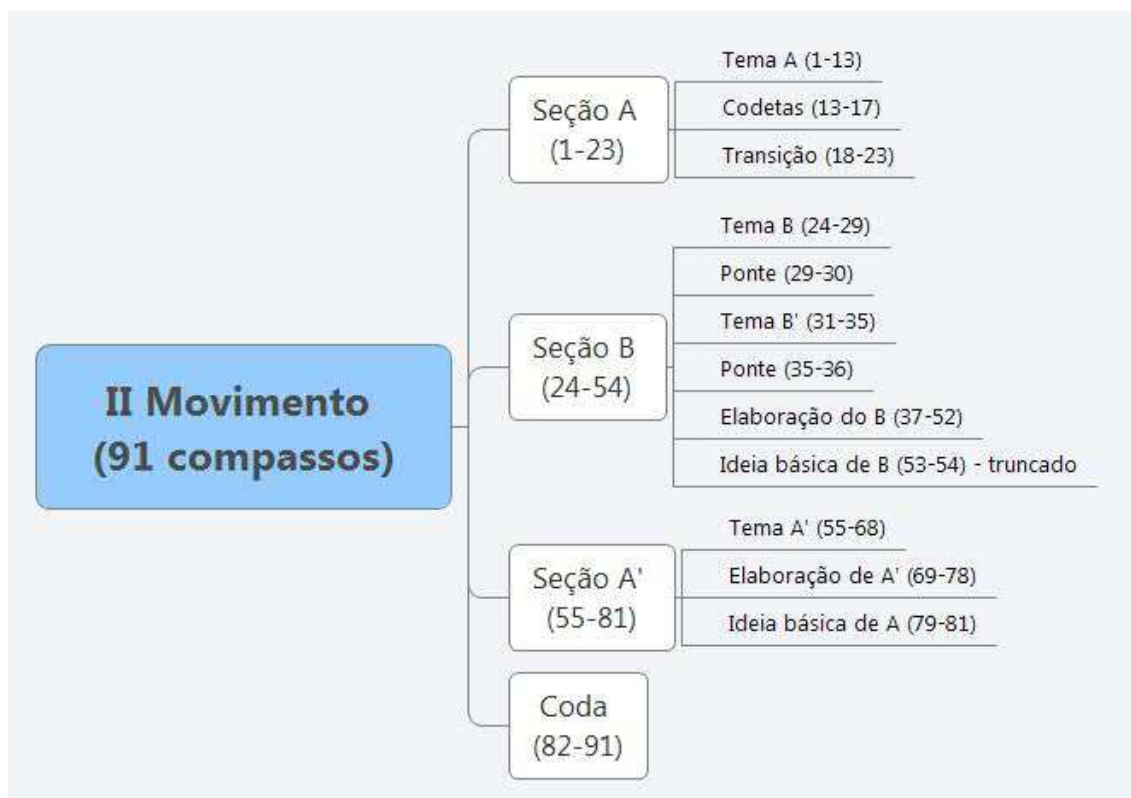


Figura 4.4 – Análise formal do segundo movimento do *Opus 20*.

Na **figura 4.5**, mostramos o início do tema A, que contém uma melodia modal (lá dórico) descendente, acompanhada de uma harmonia cromática. O trecho de quatro compassos divide-se em duas semifrases que compartilham o mesmo material rítmico.

¹⁸⁰ Disponível em RÓZSA, 1948, p. 3.



Figura 4.5 – Início do tema A do segundo movimento do *Opus 20*.¹⁸¹

O motivo inicial do tema A do segundo movimento tem o mesmo contorno melódico que o segundo motivo do tema A do primeiro movimento:



Figura 4.6 – Comparação entre os motivos iniciais dos temas A dos dois primeiros movimentos.

O terceiro movimento é uma espécie de dança húngara, de andamento muito rápido (comum nos últimos movimentos das obras de Rózsa) e que exige muita técnica e virtuosismo do intérprete. Sua estrutura se adequa mais a uma forma rondó-sonata. Ela é formada inicialmente por duas seções (A e B) que são constantemente variadas, como no primeiro movimento. Logo após aparece uma terceira seção (C) e uma pequena seção que desenvolve os temas A, B e C até chegar na *coda*. A **figura 4.7** mostra com mais detalhes essa análise formal.

¹⁸¹ Disponível em RÓZSA, 1948, p. 18.

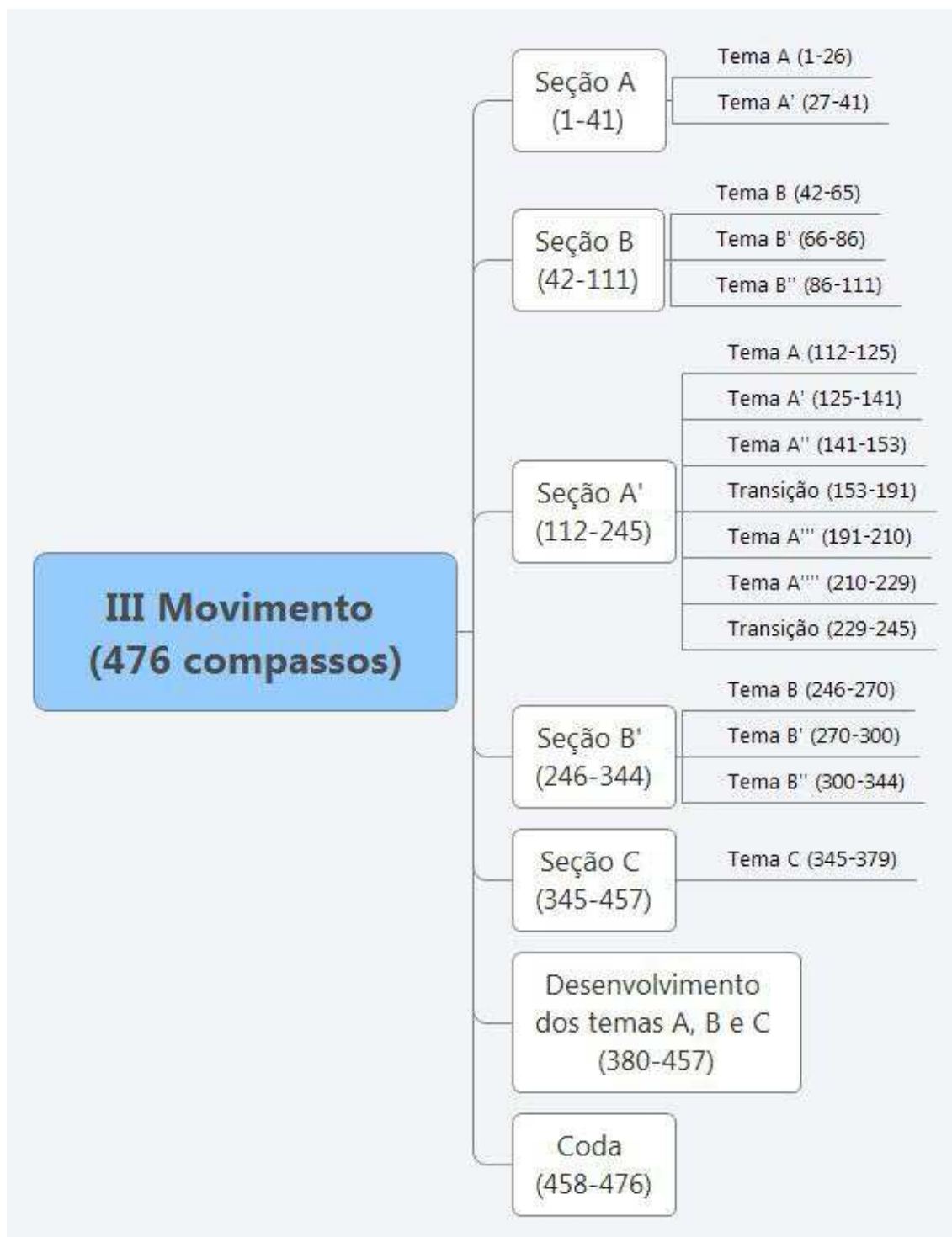


Figura 4.7 – Análise formal do terceiro movimento do *Opus 20*.

Encontramos no movimento: “[...] acordes de quarta, clusters de segundas maiores e menores, e conflitos triádicos bitonais” (PALMER, 1975, p. 24)¹⁸². Mas o tema B é formado em parte por uma melodia pentatônica:

¹⁸² “[...] fourths chords, clustered major and minor seconds, bitonal triadic clashes.”

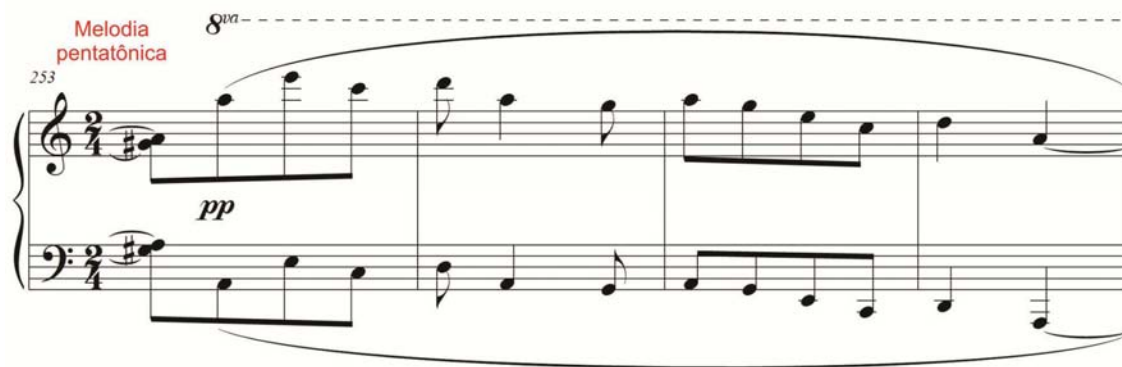


Figura 4.8 – Fragmento (comp. 253-256) do tema B do terceiro movimento do *Opus 20*.¹⁸³

De fato, Rózsa escreve uma peça mais dissonante se comparada às anteriores, no que se refere à sua música de concerto. Mas além dos ‘ásperos’ acordes, do ‘pianismo’ percussivo, das melodias com intervalos diminutos, aumentados, de trítomos e de segundas aumentadas, ocorrem também melodias modais e pentatônicas. Ele conserva como padrão formal fórmulas e procedimentos clássicos apesar do ambiente dissonante e do uso de um modalismo impregnado de cromatismos.

4.2 *Opus 22*

O “Quarteto de Cordas nº 1” possui quatro movimentos. O primeiro está estruturado numa forma-sonata contendo dois temas contrastantes. O tema A, sob o andamento *Andante com moto*, contém uma melodia *cantabile* e modal (si mixolídio-si eólio) iniciado pelo violoncelo no tempo forte, mostrado na **figura 4.9**. A melodia está repleta de quartas justas. O primeiro compasso contém duas ascendentes e duas descendentes, enquanto que o segundo compasso contém três ascendentes.

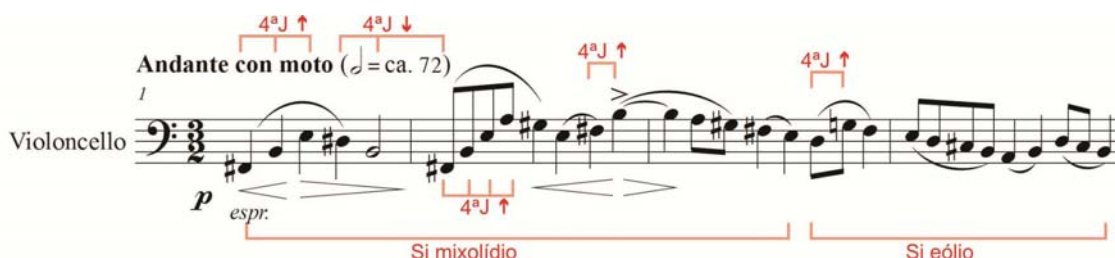


Figura 4.9 – Início do tema A do primeiro movimento do *Opus 22*.¹⁸⁴

¹⁸³ Disponível em RÓZSA, 1948, p. 33.

¹⁸⁴ Idem, 1950, p. 1.

Rózsa afirma que o seu “Quarteto de Cordas nº 1” seguiu a mesma linha que sua “Sonata para Piano”, peça escrita sob o novo estilo do compositor: ‘percussivo, contrapontístico e agressivo’. Podemos ver isso com mais clareza no tema B do primeiro movimento e no segundo movimento, um *Scherzo in Modo Ongarese* (*Scherzo* no modo húngaro). Na figura abaixo mostramos um trecho desse último, que contém melodia e harmonia dissonantes, notas frequentemente acentuadas e figuras em estilo fugato. Verificamos também a presença marcante do ‘característico motivo rítmico húngaro’.



Figura 4.10 – Fragmento (comp. 249-253) do segundo movimento do *Opus 22*.¹⁸⁵

O terceiro movimento, *Lento*, está estruturado numa forma ternária simples: ABA’. Os temas contêm intervalos dissonantes acompanhados de uma harmonia também dissonante que lembra uma espécie de um lamento camponês. O quarto movimento, *Allegro feroce*, está estruturado como um rondó-sonata. O tema principal contém harmonia dissonante e há muitas mudanças de compasso. Ocorre um intenso uso de notas em *marcato*. Ainda aqui ele, entretanto, compõe a maioria dos temas ou movimentos lentos de uma forma que sempre se remete à música folclórica húngara.

4.3 “*Quo Vadis?*”

“*Quo Vadis?*” (1951) foi o primeiro filme épico-bíblico em que Rózsa trabalhou. Mas antes de comentá-lo é importante abordar (mesmo que de forma sucinta) os filmes épicos e épico-bíblicos (bem como suas trilhas sonoras) anteriores a ele, a fim de uma melhor

¹⁸⁵ Disponível em RÓZSA, 1950, p. 27.

compreensão da música de “*Quo Vadis?*” e de outras de filmes do mesmo gênero escritas pelo compositor húngaro. Trouxe Rózsa inovações às trilhas sonoras de tais gêneros fílmicos?

4.3.1 Filmes épicos hollywoodianos da primeira metade do século XX

Cineastas italianos criaram os primeiros filmes de grandes proporções baseados nos modelos estabelecidos pelas produções teatrais. Entre aqueles estão “*Quo Vadis?*” (mesmo nome, 1912) e “*Cabiria*” (mesmo nome, 1914), ambos com aproximadamente duas horas de duração. “*Quo Vadis?*” foi o primeiro longa-metragem da história do cinema. Para sugerir autenticidade, ambos os filmes mostravam os personagens ‘executando’ instrumentos musicais antigos como cítaras, tambores, harpas e sopros. Neles foram inclusos também números de danças de caráter erótico. “*Quo Vadis?*” teve sua música adaptada, e incluía excertos de óperas de Wagner e Puccini, entre outros. “*Quo Vadis?*” foi apresentado em Nova Iorque com órgão ou com orquestra e coro, como acompanhamento musical, e narradores resumiam o filme para a plateia. “*Cabiria*” também foi apresentado em Nova Iorque, e continha um grupo de cinquenta membros na orquestra além do coro, para o acompanhamento musical, assinada originalmente por Manlio Mazza e Ildebrando Pizzetti. As músicas do filme, escritas na Itália, também continham excertos de obras clássicas. (HICKMAN, 2011, p. 76-80).

Tais filmes inspiraram cineastas americanos, como é o caso de D. W. Griffith (1875-1948), que criou também dois épicos: “*Judith of Bethulia*” (“Judith de Betúlia”, 1914), primeiro longa-metragem americano, e “*Intolerance: Love’s Struggle Throughout the Ages*” (“Intolerância”, 1916). Em ambos os filmes são mostrados também grupos musicais, ‘executando’ instrumentos musicais da época, e danças. Joseph Carl Breil, um dos compositores americanos mais importantes na era do cinema mudo, assinou a música original de “Intolerância”.

Na década de 1920 surgiram, no ambiente hollywoodiano três importantes filmes épico-bíblicos: “*The Ten Commandments*” (“Os Dez Mandamentos”, 1923), “*Ben-Hur: A Tale of the Christ*” (“Ben-Hur”, 1925) e “*King of Kings*” (“Rei dos Reis”, 1927). O primeiro e o terceiro foram dirigidos pelo famoso diretor Cecil B. DeMille (1881-1959) com música original de Hugo Riesenfeld (1879-1939), e o segundo foi dirigido por Fred Niblo (1874-1948) com música original de William Axt (1888-1959) e David Mendoza (1894-1975). Novamente encontramos várias cenas contendo danças e grupos musicais que mostram instrumentos antigos, “de época”, principalmente em “Os Dez Mandamentos”. Segundo

Hickman (2011, p. 80), havia certas dificuldades em pesquisar sobre as músicas desses períodos mais antigos, sendo assim:

Para “Ben-Hur”, Axt e Mendoza fizeram uma tentativa modesta de criar um estilo histórico e de distinguir grupos étnicos. As músicas de Riesenfeld, por contraste, revelam pouco esforço rumo a um desenvolvimento de um estilo antigo (HICKMAN, 2011, p. 80)¹⁸⁶.

No início do cinema sonoro, especificamente na década de 1930, houve uma diminuição em número e grandeza dos filmes épicos. Mas podemos citar dois filmes de DeMille: “*The Sign of the Cross*” (“O Sinal da Cruz”, 1932) e “*Cleopatra*” (“Cleópatra”, 1934), ambos com trilha sonora do compositor Rudolph G. Kopp (1887-1972). Este “[...] estabeleceu um número de qualidades musicais que se tornariam padrão em épico subsequentes” (HICKMAN, 2011, p. 81)¹⁸⁷. Com relação à trilha de “O Sinal da Cruz”, a principal contribuição do compositor às convenções genéricas desse estilo de filme seria estabelecer um contraste aural entre os ‘mundos’: romano e cristão, como Rózsa fará em “*Quo Vadis?*” (1951). Marchas e fanfarras são escutadas na trilha, mas que não seriam tão convincentes como a do compositor húngaro, segundo Hickman (2011, p. 82). Para os cristãos, por exemplo, Kopp utilizou-se de melodias não acompanhadas, que estariam mais próximas de um hino protestante do que propriamente um canto. Para a trilha de “Cleópatra”, Kopp procede de forma similar à de “O Sinal da Cruz”, ele cria dois ‘mundos’ musicais: o romano, com as marchas e fanfarras, e o egípcio, onde utiliza o modo frígio e intervalos de segundas aumentadas.

Outro épico-bíblico importante na década de 1930 foi o filme “*The Last Days of Pompeii*” (“Os Últimos Dias de Pompeia”, 1935), mas segundo Hickman (2011, p. 83) a trilha sonora (escrita por Roy Webb, 1888-1982) não se adequou bem ao filme. A música é repleta de ‘orientalismos’ como escalas pentatônicas e acordes paralelos, mas sem nenhuma consistência quando aplicadas ao filme.

O período pós-guerra estimulou uma renovação de filmes épico-bíblicos em Hollywood, que produziu uma série deles buscando resgatar valores morais positivos e a luta contra a tirania. Tal expediente tinha a ver com demandas populares típicas da Guerra Fria. Dois filmes se destacaram nesse período: “*Samson and Delilah*” (“Sansão e Dalila”, 1949) e

¹⁸⁶ “For *Ben-Hur*, Axt and Mendoza made a modest attempt to create an historical style and to distinguish between ethnic groups. The Reisenfeld scores, by contrast, reveal little effort towards developing an ancient style.”

¹⁸⁷ “[...] established a number of musical qualities that would become standard in subsequent epics.”

“*David and Bathsheba*” (“David e Betsabá”, 1951). Para Hickman, a partir daí duas tendências musicais opostas emergiram:

A primeira, estabelecida em “Sansão e Dalila” de Victor Young, é um estilo dominado pela melodia baseado em parte nas práticas musicais estabelecidas durante a década de 1930. A segunda, iniciada por “David e Betsabá” (1951) de Alfred Newman, incorpora técnicas de música contemporânea a fim de criar um sentido maior de autenticidade. A música de Rózsa pode ser vista como uma síntese dessas duas abordagens (HICKMAN, 2011, p. 85)¹⁸⁸.

“Sansão e Dalila” foi dirigido por DeMille e contou com a trilha sonora de Victor Young. Para Hickman (2011, p. 85), a aplicação dos *leitmotifs* é mais meticulosa e consistente do que nas trilhas dos filmes épico-bíblicos anteriores. O tema de Sansão, está na região de ré menor e inicia com um vigoroso salto de sétima menor ascendente, anunciando o herói da narrativa fílmica.

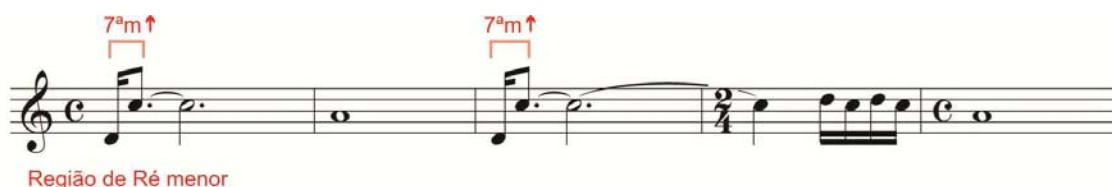


Figura 4.11 – Início do tema de Sansão, do filme “Sansão e Dalila” (1949).¹⁸⁹

O tema ‘sedutor’ de Dalila é uma mistura do modo eólio com o modo menor harmônico:



Figura 4.12 – Início do tema de Dalila, do filme “Sansão e Dalila” (1949).¹⁹⁰

É possível escutar em vários momentos da trilha o uso de segundas aumentadas, como no tema da judia Miriam. Para os filisteus, o compositor americano escreve um motivo mais ‘ameaçador’. Hickman (2011, p. 86) afirma que estes seriam os ‘romanos’ do filme, ou

¹⁸⁸ “The first, established by Victor Young’s *Samson and Delilah*, is a melody dominated style based in part on musical practices established during the 1930s. The second, initiated by Alfred Newman’s *David and Bathsheba* (1951), incorporates techniques of contemporary music in order to create a greater sense of authenticity. Rózsa’s music can be seen as a synthesis of these two approaches.”

¹⁸⁹ Disponível em HICKMAN, 2011, p. 86.

¹⁹⁰ Disponível em MEYER, 2015, p. 24.

seja, os vilões, mas eles têm pouco apoio musical no filme. Young usa mais o tonalismo que o modalismo, diferentemente de Rózsa. Em muitos momentos, inclusive, percebe-se a influência da música romântica da segunda metade do século XIX.

Sobre a trilha sonora de Newman para o filme “David e Betsabá”, Hickman afirma: “Newman evita o estilo romântico de Young optando por um som mais moderno. Muito da música reflete um caráter neoclássico com melodias modais estendidas, contraponto complexo e solos nas madeiras, que sugerem timbres antigos” (HICKMAN, 2011, p. 88)¹⁹¹. Ocorre uma melodia dissonante no tema de Betsabá:



Figura 4.13 – Tema de Betsabá, do filme “David e Betsabá” (1949).¹⁹²

4.3.2 Sobre a trilha de “*Quo Vadis?*”

Como já explicitado, “*Quo Vadis?*” (1951) foi o primeiro filme épico-bíblico em que Rózsa trabalhou. A trilha sonora deste estaria enquadrada, segundo Hickman (2011, p. 20), numa nova fase do compositor, considerada “neorromântica”. Sobre a definição do termo, o autor discorre:

A definição de neorromantismo, como aquelas para modernismo e neoclassicismo é vaga e sujeita a várias interpretações. Walter Simmons aplicou o termo amplamente para incorporar em diversas figuras musicais como Prokofiev, Vaughan Williams, Honegger, Bloch, e Howard Hanson. Observando que as composições dos neorromânticos são algumas vezes descritas como música ‘fílmica’, Simmons também considera compositores de Hollywood, incluindo Steiner, Korngold e Rózsa, como neorromânticos. Pode-se ver o neorromantismo como um contrabalanço ao neoclassicismo. Ambos são produtos da era neotonal, mas o primeiro retém laços com os gestos e conteúdo emocional do século dezanove, elementos que são rejeitados pelos neoclassicistas. Neste sentido amplo, o nacionalismo húngaro de Rózsa seria considerado como um tipo de neorromantismo. No contexto dessa visão geral, entretanto, eu reservei o termo às obras de Rózsa a partir da década de 1950 a fim de enfatizar o sentido de uma renovação romântica nessas composições.

¹⁹¹ “Newman eschews the romantic style of Young for a modernistic sound. Much of the score reflects a neo-Classic character with extend modal melodies, intricate counterpoint, and woodwind solos that suggest antique timbres.”

¹⁹² Disponível em Meyer (2015, p. 48). A figura original mostra a penúltima nota do quarto compasso como sendo um fá sustenido. Mas através da escuta notamos que se trata de um sol natural. Sendo assim, tomamos a liberdade de fazer a alteração.

A exploração de Rózsa no neoclassicismo continuou no início da década de 1950. Mas muitos fatores levaram Rózsa a buscar um equilíbrio entre sua personalidade musical moderna e romântica. Na sua música filmica, a decisão da MGM de adotar recursos como cor, telas panorâmicas, e trilhas sonoras sinfônicas encorajaram Rózsa a incorporar algumas das mais novas técnicas, incluindo ásperas dissonâncias e contraponto, dentro de uma concepção romântica que atrairia o público cinéfilo. Em sua música de concerto, Rózsa simplesmente rejeitou as novas estéticas da vanguarda e pôs uma prioridade no ouvinte em geral (HICKMAN, 2011, p. 20-21)¹⁹³.

A trilha sonora de “*Quo Vadis?*”, nomeada ao Oscar em 1952, é repleta de temas. O filme se passa no início da era cristã, no período em que Roma era governada por Nero. Rózsa, no intuito de produzir uma trilha autêntica, realizou várias pesquisas sobre música dos primeiros séculos D.C. e anteriores a esta época. Como parecia que nada da música romana tinha sobrevivido, Rózsa acabou se baseando em antigas músicas gregas e sicilianas para compor as músicas diegéticas do filme relacionadas aos personagens romanos. Rózsa *apud* Meyer (2015, p. 83) afirmara que se baseou no “Epitáfio de Seikilos” (**figura 4.14**), a mais antiga composição musical com notação musical que sobreviveu até então, para compor a “Canção de Nero” (para voz e harpa, ver **figura 4.15**). Além de algumas mudanças no ritmo, Rózsa repete a primeira frase duas vezes. Na introdução, ele utiliza acordes de quinta (marcados de azul); e durante a canção, ele utiliza acordes pertencentes ao campo harmônico de fá mixolídio, o modo da melodia.



Figura 4.14 – Início de “Epitáfio de Seikilos”.¹⁹⁴

¹⁹³ “The definition of neo-Romanticism, like those for modernism and neo-Classicism, is vague and subject to varied interpretations. Walter Simmons applies the term broadly to incorporate diverse musical figures such as Prokofiev, Vaughan Williams, Honegger, Bloch, and Howard Hanson. Noting that the compositions of neo-Romantics are sometimes described as ‘movie’ music, Simmons also considers Hollywood composers, including Steiner, Korngold, and Rózsa, to be neo-Romantics. One can view neo-Romanticism as a counterbalance to neo-Classicism. Both are products of the neo-tonal era, but the former retains ties to the gestures and emotional content of the nineteenth century, elements that are rejected by neo-Classicism. In this broad sense, Rózsa’s Hungarian nationalism would be considered as a type of neo-Romanticism. In the context of this overview, however, I have reserved the term for Rózsa’s works beginning in the 1950s in order to emphasize the sense of a romantic renewal in these compositions.

Rózsa’s exploration of neo-Classicism continued into the early 1950s. But several factors led Rózsa to seek a balance between his modern and romantic musical personalities. In his film music, the decision by MGM to embrace features such as color, widescreens, and full symphonic scores encouraged Rózsa to incorporate some of the newer techniques, including harsh dissonances and counterpoint, into a romantic conception that would appeal to moviegoing audiences. In his concert music, Rózsa simply rejected the new aesthetics of the avant-garde and put a priority on the general listener.”

¹⁹⁴ Disponível em Burkholder e Palisca (2014, p. 1) uma terça maior acima. Optamos pela transposição para uma melhor visualização na comparação.

[illegible]

Figura 4.15 – Início da “Canção de Nero”, do filme “*Quo Vadis?*” (1951).¹⁹⁵

Nas canções e danças – como a “Dança assíria” (ver **figura 4.16**) – Rózsa utiliza-se do modalismo para compor a melodia, de acordes de segundas menores (marcados em amarelo) e acordes de quartas e quintas (marcados de azul) como acompanhamento.

4 Melodia modal (Sol sostenido eólio)

The musical score is for a piece titled "Melodia modal (Sol sostenido eólio)". It is written in 6/8 time and features three staves. The top staff is in treble clef, the middle staff contains chords, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). The melody in the top staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The middle staff shows a sequence of chords: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter). The bottom staff begins with a quarter note G3, followed by a quarter note A3, and a quarter note B3. The melody in the bottom staff continues with a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. The piece concludes with a double bar line.

Figura 4.16 – Início da “Dança Assíria”, do filme “*Quo Vadis?* (1951).¹⁹⁶

¹⁹⁵ Disponível em MEYER, 2015, p. 83.

¹⁹⁶ Idem, p. 85.

Para compor os hinos dos primeiros cristãos, consta que Rózsa recorreu à música judaica e grega, ao cantochão ambrosiano e à hinologia gregoriana. Segundo Meyer (2015, p. 88-89), na cena onde os cristãos estão na arena prestes a morrer, estes cantam uma melodia baseada na canção grega “Hino a Nêmeses” (século II D.C.). De fato, evidenciamos tal afirmação nas duas figuras abaixo:



Figura 4.17 – Início do “Hino a Nêmeses” (melodia grega, ano 2 D.C.).¹⁹⁷

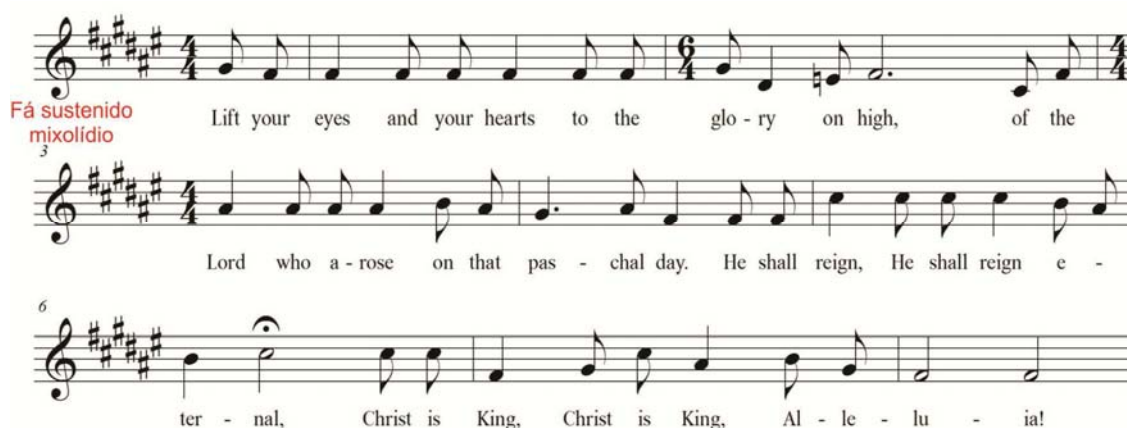


Figura 4.18 – Segundo hino cristão, do filme “*Quo Vadis?*” (1951).¹⁹⁸

Segundo Palmer (1975, p. 39), o tema principal do filme (“*Quo Vadis Domine?*”, ver **figura 4.20**) foi baseado no canto gregoriano “*Libera me Domine*” (**figura 4.19**), um responsório que faz parte da “Missa para os Mortos”, contida no *Liber Usualis* (livro utilizado pela igreja católica que contém cantos gregorianos em notação neumática de todo o ano litúrgico). De fato, evidenciamos a afirmação do autor nas duas figuras mostradas abaixo. Marcamos de azul as notas no canto gregoriano que correspondem ao referido tema e as notas do tema:

¹⁹⁷ Disponível em LANDELS, 1999, p. 259 em dó mixolídio. Optamos pela transposição para uma melhor visualização na comparação.

¹⁹⁸ Disponível em MEYER, 2015, p. 89.

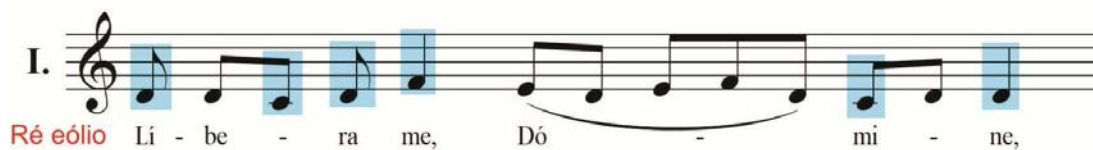
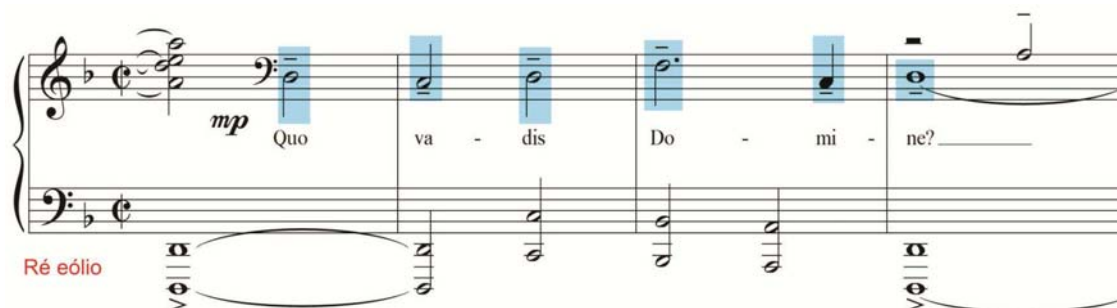


Figura 4.19 – Início do “*Liberate me Domine*”.¹⁹⁹



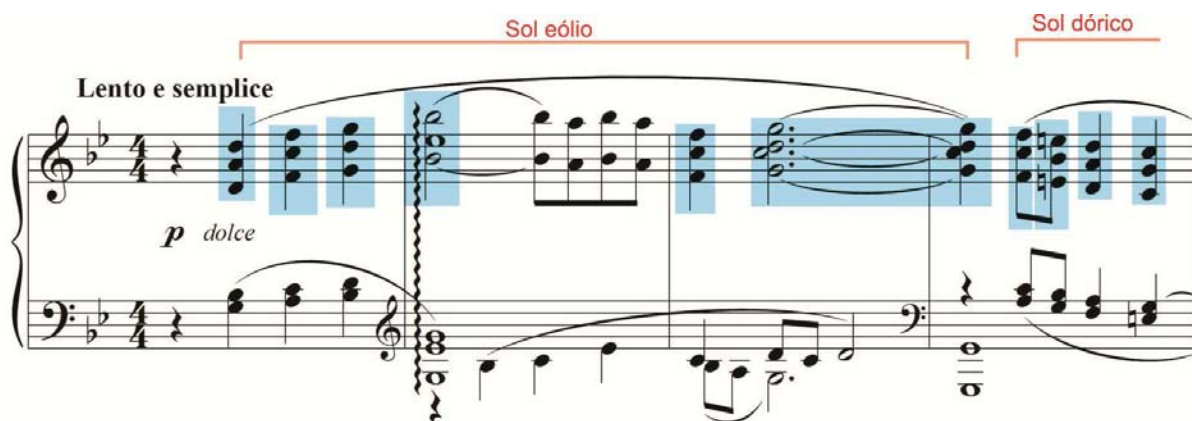


Figura 4.21 – Início do tema de amor do filme "Quo Vadis?" (1951).²⁰²

Para o tema de Marcus Vinicius, Rózsa utiliza-se de uma melodia e harmonia modais. A figura abaixo mostra o início do tema que está inserido na “Marcha Triunfante”, executada durante a cena em que o exército romano desfila perante Nero.



Figura 4.22 – Início do tema de Marcus Vinicius, do filme "Quo Vadis?" (1951).²⁰³

Para o início da música escutada na ‘cena do milagre’ (ver **figura 4.23**, numa redução para piano), Rózsa escreve uma sequência de quatro acordes quartais a cargo principalmente dos violinos, que tocam notas em harmônicos, seguido do tema principal (marcado de amarelo):

²⁰² Disponível em RÓZSA, 1951a, p. 8.

²⁰³ Idem, p. 17.

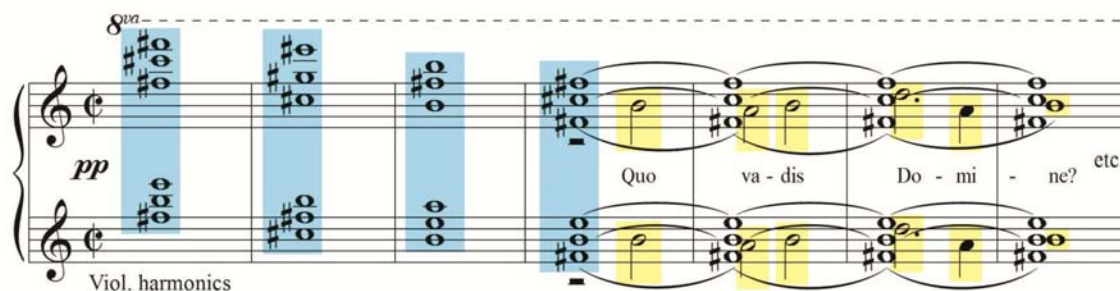


Figura 4.23 – Início da música executada na ‘cena do milagre’, do filme “*Quo Vadis?*” (1951).²⁰⁴

[...] o enorme sucesso de suas trilhas para este filme e posteriores – e maiores – superespetáculos nos quais ele trabalhou pode ser explicado, pelo menos parcialmente, nos termos da fundamentação de sua música na canção folclórica magiar. [...] as raízes da canção camponesa húngara estão nos modos e na escala pentatônica, seus intervalos predominantes são a quarta e a quinta²⁰⁵ e, por esse motivo, sugerem um tratamento harmônico derivado destes intervalos, por exemplo, acordes paralelos de quartas e quintas superpostas (PALMER, 1975, p. 38)²⁰⁶.

Rózsa usa modalismo, escalas pentatônicas e acordes quartais para compor suas trilhas sonoras, como demonstrado acima. O exotismo, inerente à música folclórica húngara, se adaptou muito bem aos filmes épicos que se passam num período histórico e/ou mítico e aos de caráter declaradamente exótico; orientalista como “O Ladrão de Bagdá” ou selvagem como “O Livro da Selva”:

[...] para criar uma atmosfera do período razoavelmente autêntica, ele adota certas convenções de fraseologia e textura, mas não tenta sempre conformar-se com a prática harmônica do período. Ou seja, ele preserva o espírito musical da época, mas não ao pé da letra, e o material emocional da música é inteiramente seu (PALMER, 1975, p. 36)²⁰⁷.

Rózsa (1989, p. 170) afirma que estava certo de que o filme não só seria interessante para a plateia, mas também para os musicólogos por conta de sua autenticidade. O compositor

²⁰⁴ Disponível em RÓZSA, 1951b, p. 1.

²⁰⁵ Aqui, o autor se refere também à quinta justa como intervalo característico da música folclórica húngara, mas, como vimos no primeiro capítulo, apenas a quarta justa é citada pelos musicólogos abordados.

²⁰⁶ “[...] the enormous success of his scores both for this film and for the later – and greater – super-spectacles on which he worked may be explained at least partly in terms of the grounding of his music in Magyar folksong. [...] the roots of Hungarian peasant song are in the modes and the pentatonic scales, its predominant intervals are the fourth and fifth and therefore suggest a harmonic treatment derived from these intervals, i.e. parallel chords of superimposed fourths and fifths.”

²⁰⁷ “[...] to create a tolerably authentic period atmosphere he adopts certain period conventions of phraseology and texture, but does not attempt always to conform to period harmonic practice. In other words, he preserves the contemporary musical spirit but not in every respect its letter, and the emotional stuff of the music is entirely his own.”

também supervisionou a construção de todos os instrumentos de época que apareceram no filme. Para Palmer (1975, p. 38), “*Quo Vadis?*”, graças a esse rigor e pesquisa, não foi apenas um marco na carreira de Rózsa, mas também na história da música fílmica.

4.4 Opus 27

No mesmo ano, 1951, Rózsa compôs sua “Sonatina para Clarinete Solo” (*Opus 27*). A peça está estruturada em dois movimentos. O primeiro é um tema com variações, e o segundo, um rondó. O tema principal do primeiro movimento contém duas frases de seis compassos. Cada frase contém duas semifrases de três compassos: dois ternários e um binário. Lembramos que uma das características da música folclórica húngara, devido ao seu caráter vocal, monofônico e das inflexões da língua falada, é o uso de métricas irregulares (compassos assimétricos). O intervalo de quarta justa, como esperado, é muito recorrente assim como o sentido descendente geral das melodias.

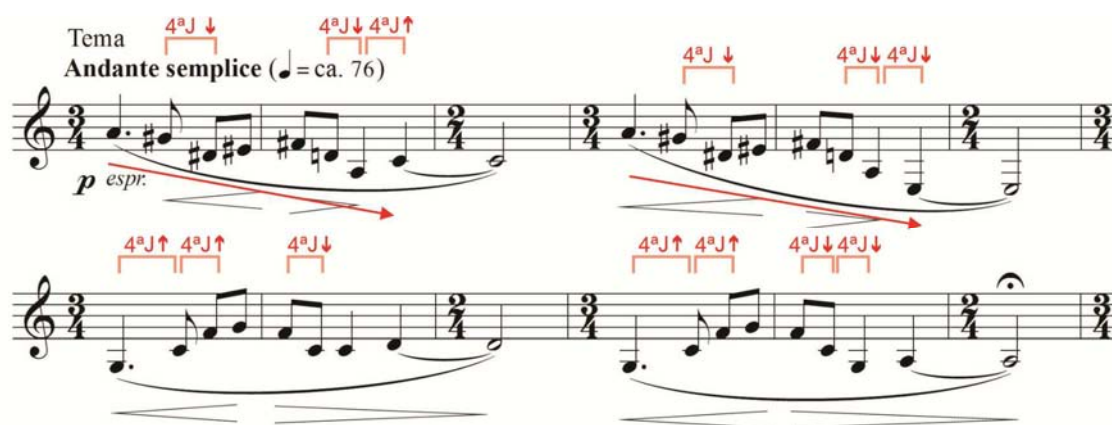


Figura 4.24 – Tema principal do primeiro movimento do *Opus 27*.²⁰⁸

4.5 Os anos de 1952-1953

Em 1952, Rózsa trabalhou nos filmes “*Ivanhoe*” (“Ivanhoé”) e “*Plymouth Adventure*” (“O Veleiro da Aventura”). A trilha sonora de “Ivanhoé” foi indicada ao Oscar em 1953. Segundo Palmer (1975, p. 36), o compositor húngaro, como havia feito em “*Quo Vadis?*”, realizou uma pesquisa musicológica para compor a trilha do filme baseando-se, nesse caso, na música medieval inglesa. No início do filme, por exemplo, enquanto se vê paisagens da ‘antiga Inglaterra’, escuta-se um tema no baseado na canção “*Ja nus hons pris*” do rei Ricardo coração de Leão, datada de 1194. Evidenciamos o uso da referida música ao

²⁰⁸ Disponível em RÓZSA, 1958, p. 2.

ouvir diversas canções do período medieval inglês. A “*Ballad of Richard*”, executada na cena em que Ivanhoé visita seu pai (início do filme) também contém trechos da canção do Rei Ricardo. Conseguimos ter acesso à partitura de “*Ja nus hons pris*”, mas não às das faixas musicais da trilha sonora.



Figura 4.25 – Início da canção “*Ja nus hons Pris*”, do rei Ricardo I.

Selecionamos mais três temas deste filme: 1) o tema de amor (figura 4.26), ligado à personagem Lady Rowena, que é uma adaptação de uma antiga canção popular do norte da França criado por volta do final do século XII; 2) o tema dos normandos (figura 4.27), que foi baseado num hino latino do trovador Guiraut de Bornth escrito em 1220; 3) o tema da judia Rebecca (figura 4.28), que foi escrito pelo próprio compositor depois de suas pesquisas sobre a música judaica medieval (PALMER, 1975, p. 37). Este último contém um pequeno motivo (marcado de azul) e teria uma qualidade judaica (HICKMAN, 2011, p. 49). Ele será utilizado mais tarde no “Tema de Amor” do filme Ben-Hur (1959).

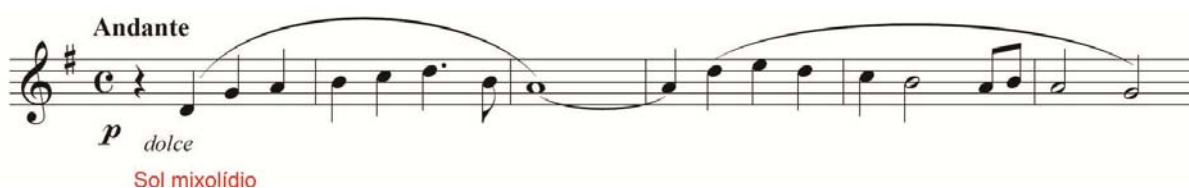


Figura 4.26 – Início do tema de amor do filme “*Ivanhoé*” (1952).²⁰⁹



Figura 4.27 – Início do tema dos normandos, do filme “*Ivanhoé*” (1952).²¹⁰

²⁰⁹ Disponível em PALMER, 1975, p. 59. Ao escutar o referido tema, verificamos que a nota lá3 (semibreve) do terceiro compasso é harmonizada pelo acorde de Fá maior (bVII), sugerindo o modo mixolídio.

²¹⁰ Disponível em PALMER, 1975, p. 59. Ao escutar o referido tema, verificamos que a continuação do trecho mostrado na figura contém a nota Fá, confirmando o modo dórico.

O “Concerto para Violino” foi o primeiro dos quatro concertos para instrumento solo que Rózsa escreveu, e uma das obras mais relevantes dentre suas músicas de concerto. Foi dedicado e estreado por Jascha Heifetz (1901-1987). Seguindo a estrutura clássica, ele é formado por três movimentos (rápido-lento-rápido). O primeiro movimento emprega a forma sonata. Na **figura 4.29**²¹², apresentamos o início do tema A. Podemos ver que do compasso quatro ao sete a melodia encontra-se em ré dórico, com predomínio do intervalo melódico de quarta justa. A harmonia desafia a categorização maior-menor, pois cada compasso contém o acorde da tônica maior seguido da tônica menor (ré maior/ré menor com sétima menor). Ele se utilizará desse recurso no tema de Maria, do filme “O Rei dos Reis” (1961), como veremos.

The image shows a musical score for the beginning of Theme A from the first movement of Opus 24. The score is written for Violin (Vln.) and Piano (Klv.) in 6/8 time. The key signature is one sharp (F#), indicating D major or D minor. The mode is Ré dórico (D Dorian). The Violin part starts at measure 4 with a melody marked *mf con anima*. The Piano part provides harmonic support with chords of D major and D minor with a minor seventh. Red annotations highlight the 'Ré dórico' mode and specific intervals (4th just up and down). The score includes measures 4 through 7, with measure 7 starting at measure 7. The Piano part includes a section marked *espr.* (espressivo) starting at measure 7.

Figura 4.29 – Início do tema A do primeiro movimento do *Opus 24*.²¹³

²¹² As figuras referentes ao *opus 24* mostram trechos musicais da obra através de uma redução para piano e violino, transcritas pelo próprio compositor.

²¹³ Disponível em RÓZSA, 1953, p. 2.

O segundo movimento encontra-se numa grande forma ternária (ABA') e se assemelha a um noturno húngaro. Seleccionamos três pequenos trechos da peça para realizar uma breve análise. O primeiro (**figura 4.30**) refere-se ao tema A (seção A), uma melodia modal e *cantabile*. No compasso seis, há um acorde quartal (marcado de azul); e no sexto e sétimo compasso há o 'característico motivo rítmico húngaro' (marcado de verde). O motivo contido no quinto compasso – executado pelo clarinete, mas que na referida figura é mostrado na parte da mão direita – é semelhante ao motivo da segunda parte do tema (compasso oito) a cargo do violino, ambos estão marcados de amarelo. Tais observações já são conhecidas por nós e confirmam mais uma vez a consistente poética musical de Rózsa.

Figura 4.30 – Início do tema A do segundo movimento do *Opus 24*.²¹⁴

O segundo trecho (**figura 4.31**) é o início da seção B, que contém dois acordes em relação de trítono que se repetem constantemente: dó maior com sétima menor e fá sustenido

²¹⁴ Disponível em RÓZSA, 1953, p. 18.

maior com sétima menor, marcados de azul. Gallagher (1978, p. 10) analisa tal trecho em termos de ‘bitonalidade’.

Poco animato (♩. = ca. 52)

33 *8^{va} dolciss.*

Vln. *p*

Klv. *pp* *dolciss.*

F#7 C7 F#7 C7 F#7 C7 F#7 C7 F#7 C7 F#7 C7

Figura 4.31 – Início da seção B do segundo movimento do *Opus 24*.²¹⁵

O último trecho se refere ao último compasso do movimento (**figura 4.32**). Nos últimos cinco compassos, Rózsa escreve uma harmonia de três acordes superpostos: dó maior, mi bemol maior e sol maior. A melodia, a cargo do violino solo, finaliza com a nota sol, a nota comum entre os três acordes.

105 *8^{va}*

Vln. *ppp* *lunga*

Klv. *ppp*

G Eb C

Nota comum

Figura 4.32 – Último compasso do segundo movimento do *Opus 24*.²¹⁶

²¹⁵ Disponível em RÓZSA, 1953, p. 20.

²¹⁶ Idem, p. 24.

O último movimento sugere a forma rondó. Está num andamento muito rápido e exige um alto grau de virtuosismo e técnica por parte do intérprete. Ressalta-se aqui o uso cada vez mais generalizado do recurso à dissonância, caminho que já se prefigurava no *Opus* 20. Rózsa consegue, porém, equilibrar isto com um lirismo típico de suas obras de começo de carreira, tais como o *Opus* 3, por exemplo.

4.7 “Sede de Viver”

“Sede de Viver” (1956) é um filme que conta a história do pintor pós-impressionista Vincent Van Gogh. Este viveu na época em que a música estava em pleno período romântico. O Impressionismo musical foi o mote desta trilha pois teria mais proximidade com o ambiente do pintor holandês. Para isso, o compositor utilizou-se de harmonia e técnicas orquestrais debussynianas.

Rózsa compôs dois temas para Van Gogh. O primeiro, (**figura 4.33**), simboliza a instabilidade mental do pintor. Segundo Rózsa (1956, p. 3), o tema expressa a “eterna busca de Vincent pelo infinito e pelo o inalcançável”. A melodia contém intervalos de sétima menor (sugerindo a instabilidade mental através da dissonância) e os característicos intervalos de quartas justas, acompanhada de uma harmonia de acordes quartais (marcados de azul). Notamos também que mais uma vez o compositor usa o recurso da imitação (indicada pela seta).



Figura 4.33 – Início do tema 1 de Vincent Van Gogh, do filme “Sede de Viver” (1956).²¹⁷

²¹⁷ Disponível em RÓZSA, 1956, p. 3.

O segundo tema é contrastante e reflete a “beleza e o contentamento da criação” artística de Van Gogh²¹⁸ (**figura 4.34**). A melodia contém algumas características das canções folclóricas húngaras, como o modalismo, o intervalo de quarta justa e a alternância de compassos.

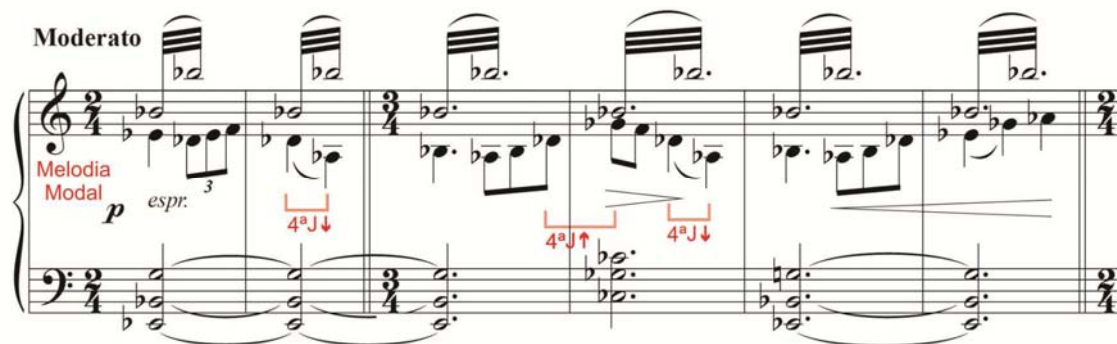


Figura 4.34 – Início do tema 2 de Vincent Van Gogh, do filme “Sede de Viver” (1956).²¹⁹

Para Theo Van Gogh (irmão do pintor), Rózsa escreveu um tema *cantabile* a cargo do violoncelo. Segundo o compositor, “ela expressa a relação serena, altruísta e única dos dois irmãos” (RÓZSA, 1956, p. 5) (**figura 4.35**). A melodia também contém características de uma canção folclórica húngara, como o uso do modalismo e o uso do intervalo de quarta justa (três seguidos no início). Observamos também o paralelismo de acordes quartais na mão direita (marcados de azul).

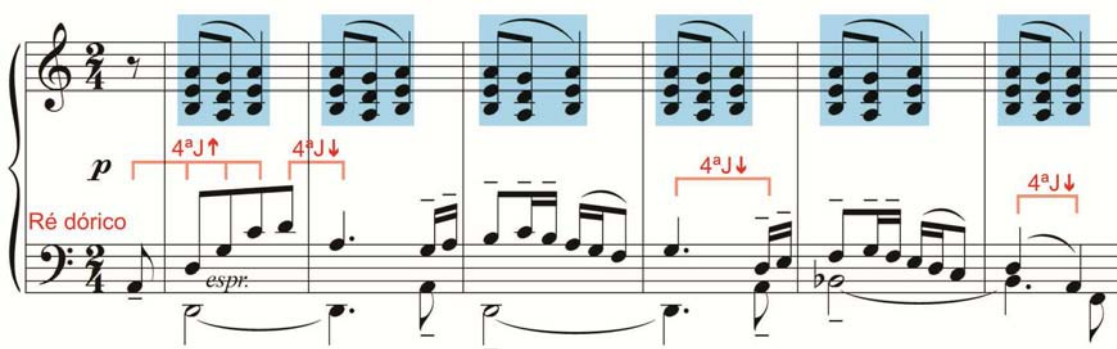


Figura 4.35 – Início do tema de Theo Van Gogh, do filme “Sede de Viver” (1956).²²⁰

²¹⁸ RÓZSA, 1956, p. 4.

²¹⁹ Disponível em RÓZSA, 1956, p. 4.

²²⁰ Idem, p. 5.

Rózsa, como esperado, utiliza o hibridismo entre clichês da música folclórica húngara e clichês de música moderna. Posteriormente ele escreverá uma suíte baseada na trilha sonora do referido filme.

4.8 No final da década de 1950

Por volta desse período, Rózsa compôs a “Sinfonia Concertante” (*Opus 29*) para violino, violoncelo e orquestra e o “Tema com Variações” (*Opus 29a*) para violino, violoncelo e orquestra de câmara, que só foram editados em 1965²²¹. Esta última é, na realidade, o segundo movimento da “Sinfonia Concertante” com orquestração diferente. Ambas as peças foram escritas para o renomado violoncelista Gregor Piatigorsky (1903-1976) e o violinista Jascha Heifetz. Na figura abaixo, mostramos o início do tema principal do *Opus 29a*, a cargo do violoncelo. No trecho, verificamos o uso de diversos clichês da música folclórica húngara tais como o uso do modalismo (uma mescla entre o lídio e mixolídio), a ênfase no intervalo de quarta justa e o ‘característico’ motivo rítmico húngaro.

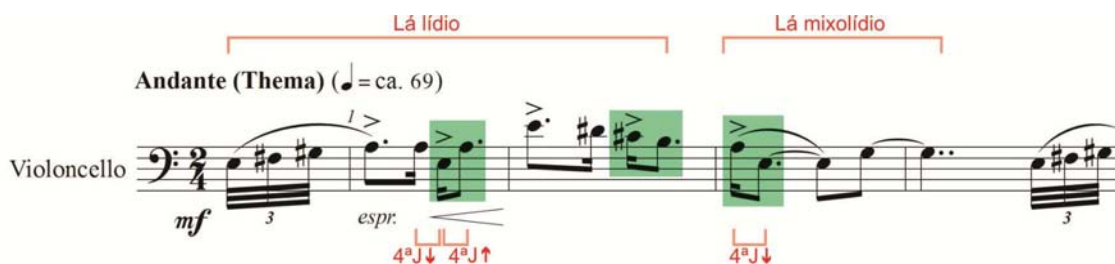


Figura 4.36 – Início do tema principal do *Opus 29a*.²²²

Rózsa começou a buscar inspiração para compor sua música de concerto na Itália, pois a “Sinfonia Concertante” foi escrita em Rapallo da mesma forma que o “Concerto para Violino”, enquanto continua compondo suas trilhas sonoras em Hollywood. Ele procede desta maneira a fim de se concentrar com mais afinco em cada gênero musical que trabalha, mas sempre impondo sua personalidade musical em ambos, como temos visto até aqui.

4.9 “Ben-Hur”

A trilha sonora de “Ben-Hur” (1959) é uma das mais conhecidas de Rózsa. Com ela, o compositor ganhou seu terceiro e último Oscar. Segundo ele (RÓZSA, 1989, p. 190), as

²²¹ Na autobiografia do compositor, no livro de Palmer (1975) e no site da Sociedade Miklós Rózsa consta que a obra foi editada em 1966, mas na partitura original editada pela *Breitkopf & Härtel* informa que foi em 1965. Optamos por este último.

²²² Disponível em RÓZSA, 1965, p. 1.

músicas foram todas escritas durante um ano e meio. E ao invés de recorrer às fontes musicais do primeiro século do cristianismo, como fez em “*Quo Vadis?*”, ele preferiu desenvolver o estilo estabelecido neste para compor a trilha. A ideia era novamente ‘criar um sentimento arcaico’ (RÓZSA, 1989, p. 190).

A trilha é repleta de *leitmotifs*; há temas para personagens, acontecimentos e lugares. Rózsa ambienta o espectador na abertura do filme, a faixa musical “*Overture*”²²³ inicia com um motivo construído em acordes de quartas (marcados de azul) seguido de outro contendo uma sequência de notas descendentes no modo eólio; trata-se do início do tema do “*Anno Domini*”:

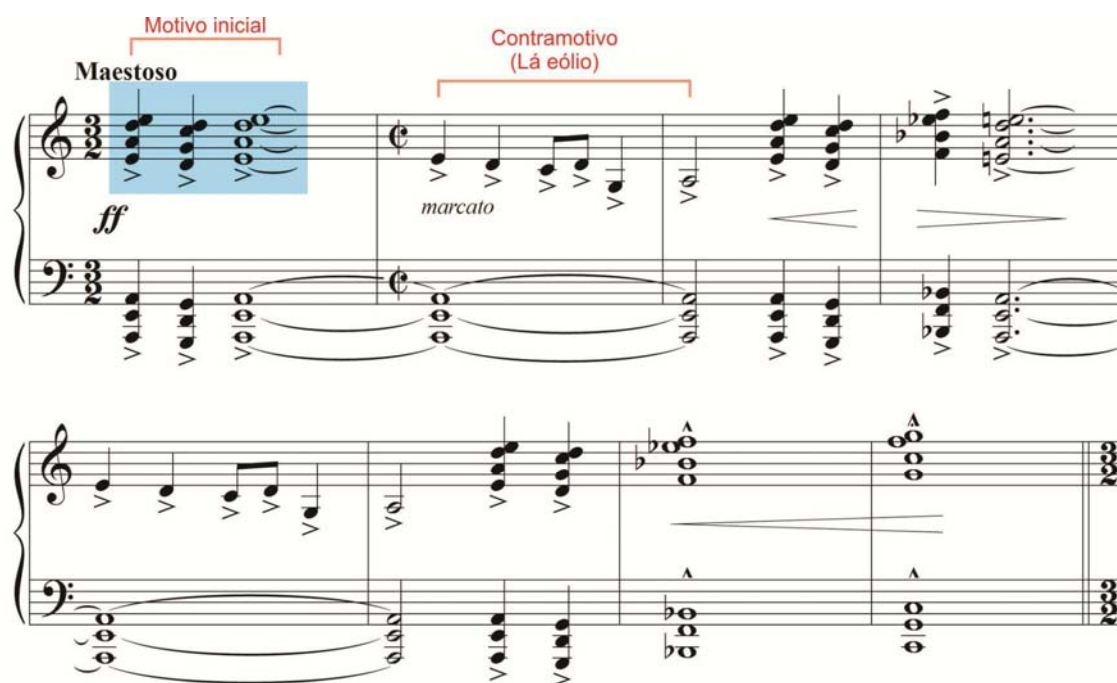


Figura 4.37 – Início do tema do *Anno Domini*, do filme “Ben-Hur” (1959).²²⁴

Rózsa utiliza-se de duas escala pentatônicas diferentes para escrever o tema do protagonista; a melodia (mão direita) se baseia na pentatônica dó-ré-fá-sol-sib (que chamaremos de pentatônica 1), enquanto que o acompanhamento (mão esquerda) se baseia na pentatônica dó-ré-mi-sol-lá (que chamaremos de pentatônica 2):

²²³ A abertura do filme dura em torno de seis minutos e meio. Na tela aparece o afresco de Michelângelo, “A Criação”, como o nome “*Overture*” (abertura). Como já mencionado anteriormente, Rózsa havia tido essa ideia (compor uma abertura) quando estava trabalhando no filme “*Júlio César*” (1953), mas na época não havia conseguido implementar.

²²⁴ Disponível em RÓZSA, 1959, p. 2.



Figura 4.38 – Início do tema de Ben-Hur, do filme “Ben-Hur” (1959).²²⁵

O tema de Cristo está em modo lídio e em compasso ternário, o que simboliza a Santíssima Trindade na prolação (do latim *prolatio*), teoria da mensuração desenvolvida na *Ars Nova*. (APEL, 1949, p. 96). Nele, há uma sequência de acordes que remete ao motivo inicial do *Anno Domini*.



Figura 4.39 – Início do tema de Cristo, do filme “Ben-Hur” (1959).²²⁶

O tema de amor (figura 4.40) está ligado à personagem Esther e está no modo mixolídio. Aqui, Rózsa propõe um motivo (marcado de azul) semelhante ao do tema de

²²⁵ Disponível em RÓZSA, 1959, p. 3.

²²⁶ Idem, p. 2.

Rebecca do filme “Ivanhoé” (1952) (**figura 4.28**), que proviria da música judaica. Esse mesmo motivo é imitado em mais duas vozes (indicado pelas setas). A melodia está em dó eólio, com a nota *finalis* harmonizada sempre em maior²²⁷. A sequência de acordes do fim da frase remete ao motivo inicial do *Anno Domini*.

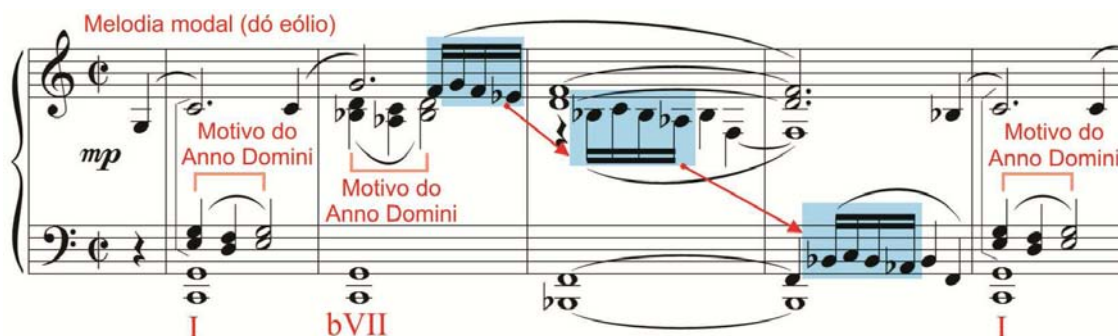


Figura 4.40 – Início do tema de amor do filme “Ben-Hur” (1959).²²⁸

O tema de Balthasar (**figura 4.41**), um dos três reis magos, está em mixolídio, com harmonização modal (‘bVII’, por exemplo) e tonal (como o ‘V’, não mostrado na figura). Ocorre uma imitação (marcada de azul); nesta, há novamente a menção ao motivo do *Anno Domini*. O tema é primeiramente escutado quando a estrela de Belém guia os três reis magos até o estábulo.

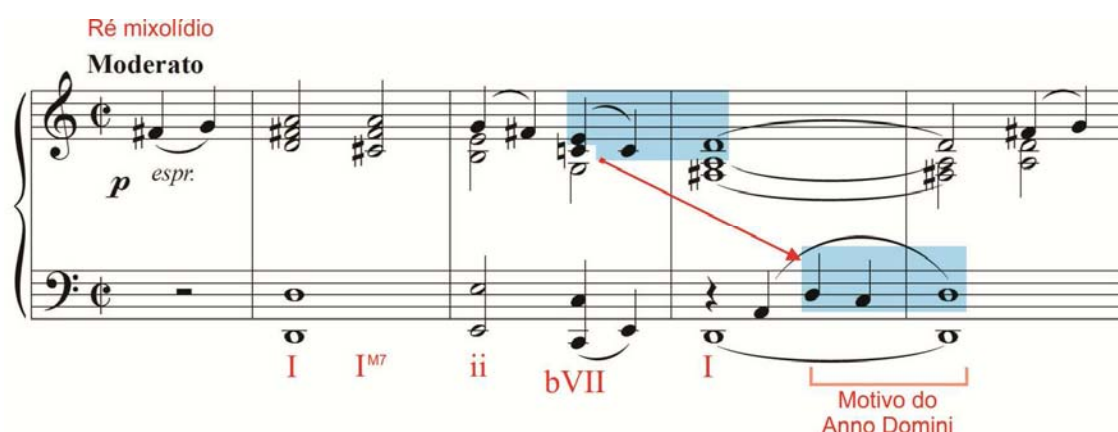


Figura 4.41 – Início do tema de Balthasar, do filme “Ben-Hur” (1959).²²⁹

Para o tema de Miriam (mãe de Ben-Hur), Rózsa escreveu uma espécie de canção de ninar no modo eólio, reforçando o drama nas cenas onde o protagonista encontra com sua mãe

²²⁷ Ele utilizará este recurso no tema de Cristo do filme “O Rei dos Reis” (1961) e no tema de amor de “El Cid” (1961), que veremos mais adiante.

²²⁸ Disponível em RÓZSA, 1959, p. 5.

²²⁹ Idem, p. 8.

leprosa. O motivo do *Anno Domini* aparece no baixo. E novamente, o compositor faz uso de imitação (marcada de azul):

Fá eólio
Lento
mp
mf
Motivo do Anno Domini

Figura 4.42 – Início do tema de Miriam, do filme “Ben-Hur” (1959).²³⁰

O tema da procissão para o Calvário, cena onde Jesus carrega a cruz, está no modo eólio. A harmonia contém acordes dissonantes (marcados de azul na figura abaixo), a fim de expressar a dramaticidade da cena.

Ré eólio
Quasi Marcia Funebre
f
espr.

Figura 4.43 – Início do tema da procissão para o Calvário, do filme “Ben-Hur” (1959).²³¹

O tema do conflito entre Ben-Hur e Messala (vilão) – ou ‘tema do ódio’, segundo Hickman (2011, p. 98) – está no modo frígio, acompanhado de uma harmonia dissonante. Na

²³⁰ Disponível em RÓZSA, 1959, p. 20.

²³¹ Idem, p. 27.

figura abaixo, vemos o início do tema (nos instrumentos graves) acompanhado de um acorde quartal invertido (ré-mi-lá, marcado de azul), que também contém a nota si bemol, ‘chocando’ com o lá.



Figura 4.44 – Início do tema do conflito, do filme “Ben-Hur” (1959).²³²

O tema do conflito é usado novamente, desta vez em modo mixolídio, como tema do desfile dos corredores durante a famosa corrida de bigas onde estão presentes Ben-Hur e Messala. A figura abaixo ilustra ambos os temas:

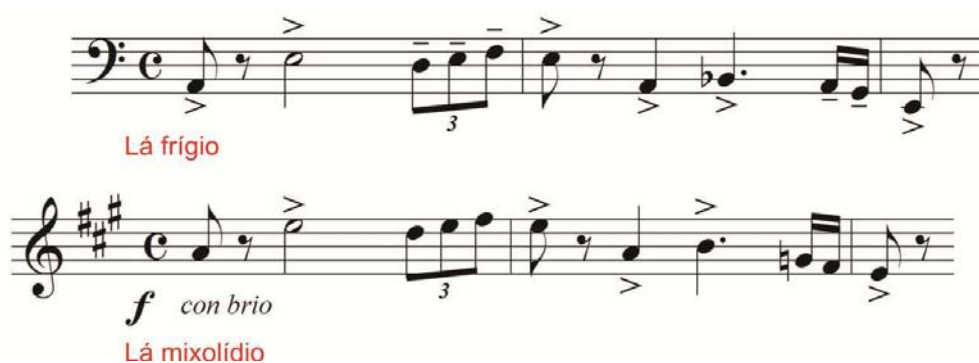


Figura 4.45 – Comparação entre o tema do conflito e o tema do desfile dos corredores, do filme “Ben-Hur” (1959).²³³

Rózsa compôs um tema que se refere à casa do protagonista (à casa de Hur), que está em modo lídio:

²³² Disponível em RÓZSA, 1959, p. 16.

²³³ O tema do desfile dos corredores está disponível em Palmer (1975, p. 61).



Figura 4.46 – Início do tema da casa de Hur, do filme “Ben-Hur” (1959).²³⁴

Já o tema da Judeia encontra-se no modo dórico:

Ré dórico

mp

Figura 4.47 – Início do tema da Judeia, do filme “Ben-Hur” (1959).²³⁵

Para o tema das leprosas, Rózsa propõe uma música dissonante, com uma harmonia com dois acordes superpostos à distância de trítono:

²³⁴ Disponível na UNITED STATES LIBRARY OF CONGRESS, 1959, p. 68.

²³⁵ Disponível em RÓZSA, 1959, p. 17.

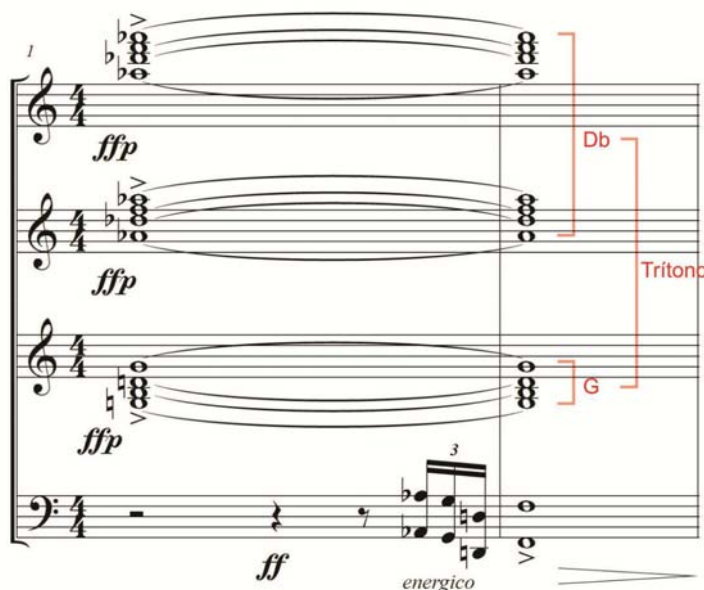


Figura 4.48 – Início do tema das leprosas, do filme “Ben-Hur” (1959).²³⁶

A temática musical de “Ben-Hur”, nas partes relacionadas aos romanos, “[...] é projetada com intensos metais e percussões, batidas pesadas em compasso binário, ritmos pontuados, acentuações nos tempos fracos, trítonos, e harmonias que são dissonantes ou possuem tríades paralelas” (HICKMAN, 2011, p. 91)²³⁷. Na figura abaixo, mostramos um trecho da música tocada no momento da batalha naval, no qual Rózsa utiliza-se do paralelismo entre tríades numa relação fixa de sexta menor, de forma parecida como fizera nas trilhas sonoras dos filmes *noirs* em que trabalhou.



Figura 4.49 – Trecho da música tocada no momento da batalha naval, do filme “Ben-Hur” (1959).²³⁸

Rózsa também escreve um motivo para as remadas dos escravos das galeras romanas, baseado na escala octatônica:

²³⁶ Disponível na *UNITED STATES LIBRARY OF CONGRESS*, 1959, p. 254.

²³⁷ “[...] is projected with loud brass and percussion, heavy beats in duple meter, dotted rhythms, accents on weak beats, tritones, and harmonies that are dissonant or have parallel triads.”

²³⁸ Disponível em HICKMAN, 2011, p. 123.

Motivo baseado na escala octatônica



Figura 4.50 – Motivo da remada dos escravos das galeras romanas, do filme “Ben-Hur” (1959).²³⁹

Antes de concluir esse subtópico, há ainda três fatos importantes que gostaríamos de comentar. O primeiro está presente em uma das pontes da primeira faixa musical do filme: “*Overture*” (“Abertura”). Vê-se no trecho abaixo que ocorre um *crescendo* que vai do compasso 81 ao 82; uma sequência de notas que ficam gradativamente mais agudas (marcadas de azul); e um *ritardando* no compasso 82, até alcançar um *tutti* orquestral com a dinâmica *ff* e com o andamento mais lento (Tempo I), onde acontece a recapitulação do Tema de Amor no compasso 83. Esse efeito foi usado anteriormente e do mesmo modo no seu *Opus 3* (**figura 2.4**, no segundo capítulo) e na ponte do tema principal do filme “Quando Fala o Coração” de (1945) (**figura 3.33**, no terceiro capítulo), se configurando como uma espécie de clichê roszaniano.

Figura 4.51 – Trecho da faixa musical “*Overture*” (“Abertura”) (comp. 81-83), do filme “Ben-Hur” (1959).²⁴⁰

O segundo se encontra na faixa musical “*The Sermon*” (“O Sermão”). Mostramos anteriormente que Rózsa se utilizou de notas em harmônicos, a cargo das cordas, para escrever trechos melódicos de algumas de suas músicas de concerto. Nessa referida faixa,

²³⁹ Disponível em HICKMAN, 2011, p. 101.

²⁴⁰ Disponível na UNITED STATES LIBRARY OF CONGRESS, 1959, p. 10.

evidenciamos que ele também faz uso de notas em harmônicos, a cargo dos primeiros violinos (marcadas de azul), segundo a indicação contornada de vermelho. Mas aqui elas acompanham a melodia, que está a cargo dos violoncelos, ao invés de executá-la (ver figura abaixo). Notamos também uma variação do motivo do *Anno Domini*.

The musical score is for the piece "The Sermon" from the film "Ben-Hur" (1959). It is in 3/4 time and features three staves: Violins 1 and Organ, Violins 2, and Violoncello/Violoncello. The tempo is marked "Misterioso" and the dynamics are "ppp" for the violins and "mf" for the cellos. A blue shaded area highlights the first violin part, which includes a red bracketed section labeled "Variação do motivo do Anno Domini". The cellos play a melodic line with a red bracketed section labeled "Variação do motivo do Anno Domini".

Figura 4.52 – Início da faixa musical “The Sermon” (“O Sermão”), do filme “Ben-Hur” (1959).²⁴¹

O terceiro se encontra no final da última faixa musical do filme, o “*Finale*” (ver **figura 4.53**). O compositor, como já havia feito na última música de vários outros filmes, apresenta uma sequência de acordes maiores para a conclusão do filme, mais um clichê rozsaniano. Além disso, notamos que nos compassos 74A, 75A e 76A há variações do motivo do *Anno Domini* (marcados de azul); e que a cada compasso, a partir do 74A até o 76A, a sequência de acordes é a mesma acrescida de um semitom, como mostrado.

²⁴¹ Disponível na *UNITED STATES LIBRARY OF CONGRESS*, 1959, p. 339.

No mesmo ano, o compositor escreveu uma suíte para orquestra e uma suíte coral baseados na trilha sonora do filme em questão.

Com “Ben-Hur”, Rózsa logrou estabelecer um modelo que foi seguido por outros compositores no que se refere a filmes épico-bíblicos. A exotividade de sua música que remete, por um viés oblíquo, à música folclórica húngara, se adaptou muito bem a esse gênero de filme. Tal referencial se soma a clichês de música moderna principalmente nas cenas de tensão dos filmes (paralelismo de acordes com fundamentais a distância de trítano, escala octatônica, acordes quartais, etc). Há de salientar ainda que Rózsa mantém uma unidade com relação à trilha como um todo. O compasso 2/2 onipresente, e a insistência do motivo inicial do tema do *Anno Domini* – além de outros itens. “Com sua música para *Ben-Hur* (MGM, 1959), Rózsa criou um verdadeiro clássico entre as trilhas sonoras.” (DANE, 2006, p.15)²⁴³.

4.10 “O Rei dos Reis”

“O Rei dos Reis” (1961) é um filme que conta a história do Cristo, o que impõe a Rózsa algumas cenas semelhantes às do filme “Ben-Hur”, como o nascimento, a crucificação e a ressurreição de Jesus. Ele afirmara que foi uma ‘dura tarefa’ recriar novos temas para as mesmas cenas (RÓZSA, 1989, p. 192). Seleccionamos para este trabalho alguns dos seus principais temas.

Como em “Ben-Hur”, Rózsa ambienta o espectador logo na “*Overture*”. Nesta, são expostos os principais temas (exceto o do Cristo, que é escutado no “*Prelúdio*” ou “*Main Title*”). O tema da Galileia é o primeiro, contém uma melodia modal e uma harmonia quartal:



Figura 4.54 – Início do tema da Galileia, do filme “O Rei dos Reis” (1961).²⁴⁴

O tema de João Batista contém as mesmas características do tema da Galileia: a melodia modal e os acordes de quarta e quinta:

²⁴³ “With his music for *Ben Hur* (MGM, 1959), Rózsa created a veritable classic in film scores.”

²⁴⁴ Disponível em RÓZSA, 1961a, p. 26.



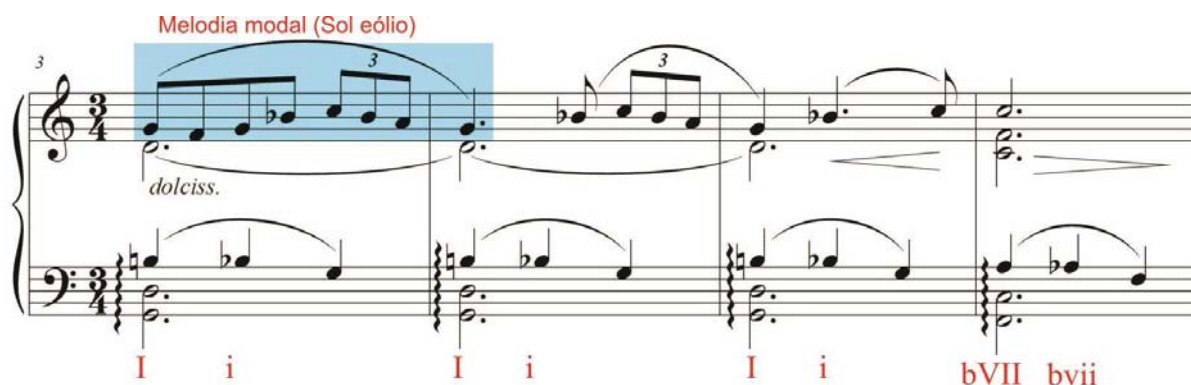
Figura 4.55 – Início do tema de João Batista, do filme “O Rei dos Reis” (1961).²⁴⁵

O tema de Maria, (figura 4.57), contém uma melodia *cantabile* e modal, uma espécie de canção de ninar semelhante ao tema da Mãe de Ben-Hur. Meyer (2015, p. 184-185) afirma que o início da melodia pode ter sido baseado no início da sequência medieval “*Victimae Paschali Laudes*” (figura 4.56), da primeira metade do século XI.



Figura 4.56 – Início da sequência medieval “*Victimae Paschali Laudes*”.²⁴⁶

A harmonia do tema de Maria é formada por acordes maior-menor. Rózsa já utilizara este procedimento no *opus* 24 (ver figura 4.29). Na figura abaixo, marcamos de azul a primeira frase do referido tema; esta contém a mesma sequência de notas que o início de “*Victimae Paschali Laudes*”.



²⁴⁵ Disponível em RÓZSA, 1961a, p. 16.

²⁴⁶ Disponível em Burkholder e Palisca (2014, p. 30) uma quarta justa abaixo. Optamos pela transposição para uma melhor visualização na comparação.

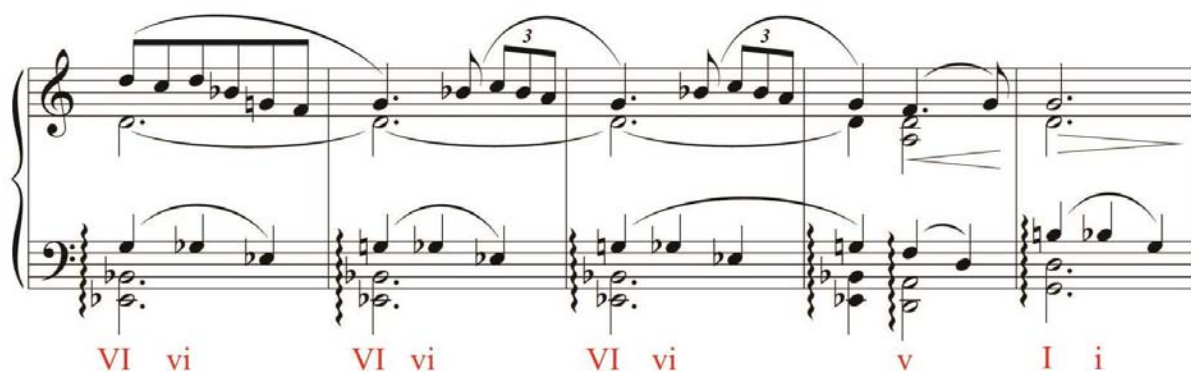


Figura 4.57 – Início do tema de Maria, do filme “O Rei dos Reis” (1961).²⁴⁷

Rózsa compôs dois temas para Jesus. O tema principal reflete o Jesus enquanto filho de Deus, enquanto o outro, secundário, reflete o Jesus humano. O primeiro (figura 4.58) está em modo eólio, com a *finalis* harmonizada em maior. Este mesmo recurso foi utilizado no tema de amor do filme “Ben-Hur” (1959) (figura 4.40).



Figura 4.58 – Início do tema principal de Jesus, do filme “O Rei dos Reis” (1961).²⁴⁸

O segundo tema, no qual posteriormente foi inserida a oração do Pai-nosso, contém uma melodia *cantabile* e está em ré maior.

²⁴⁷ Disponível em RÓZSA, 1961a, p. 12.

²⁴⁸ Idem, p. 3.

Our Fa-ther which art in heav-en, ——— Hal-low-ed be Thy name.

Ré maior

I vi iii V vi iii V^{SUS4} V_V V

Figura 4.59 – Início do tema secundário de Jesus, do filme “O Rei dos Reis” (1961).²⁴⁹

Para a cena do nascimento de Jesus, Rózsa mais uma vez propõe um tema *cantabile* e modal (figura 4.60), como em “Ben-Hur” (1959), mas desta vez num compasso composto (6/8). O início do tema está em modo eólio e contém uma sequência de melodias em quartas e quintas paralelas sobre um pedal de ‘mi-si’.

Melodia modal (Mi eólio)
Allegretto pastorale

Intervalos de 5ª

mp

Intervalos de 4ª

Pedal

poco rit.

Figura 4.60 – Início do tema da natividade, do filme “O Rei dos Reis” (1961).²⁵⁰

Para a cena em que Jesus carrega a cruz, Rózsa escreve um tema modal com um breve cromatismo harmonizado por acordes dissonantes. No baixo o compositor emprega um ostinato formado por uma sequência de cinco acordes paralelos de quarta e quinta.

²⁴⁹ Disponível em RÓZSA, 1961a, p. 34.

²⁵⁰ Idem, p. 14.



Figura 4.61 – Início do tema escutado na cena em que Jesus carrega a cruz, do filme “O Rei dos Reis” (1961).²⁵¹

Para a “Dança de Salomé”, uma dança árabe, Rózsa escreveu um tema cromático e repleto de segundas aumentadas (clichê orientalista). A introdução é contrapontística e imitativa e está a cargo dos sopros-madeira:

Figura 4.62 – Início da “Dança de Salomé”, do filme “O Rei dos Reis” (1961).²⁵²

Rózsa compõe uma marcha para a cena da chegada de Pôncio Pilatos à Judeia. Inicialmente o tema usa o modo eólio, e a harmonia é formada por um acorde (marcado de azul na figura abaixo) de quarta e quinta (ré-lá-ré) com a sexta menor adicionada (si bemol,

²⁵¹ Disponível em RÓZSA, 1961a, p. 28.

²⁵² Idem, p. 20.

formando o intervalo dissonante de segunda menor com o lá) que se repete nos tempos fortes de cada compasso.



Figura 4.63 – Início do tema da marcha romana, do filme “O Rei dos Reis” (1961).²⁵³

Rózsa, apesar de lançar mão de elementos estruturais típicos do modernismo em sua música, tanto de concerto quanto fílmica, evitara, de forma categórica, o uso do serialismo. Uma exceção digna de nota, por ser sintomática, foi a irônica caracterização serial do demônio na trilha de “O Rei dos Reis”:

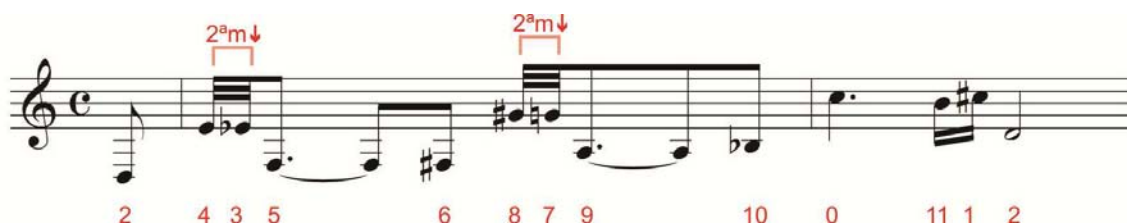


Figura 4.64 – Início do tema do demônio, do filme “O Rei dos Reis” (1961).²⁵⁴

O compositor possuía uma visão severa e ao mesmo tempo irônica a respeito da técnica de doze sons de Schoenberg:

Para mim, a música dodecafônica é uma ideia natimorta, sendo assim, naturalmente e admiravelmente, adaptada para o Demônio, ‘Espírito de Negação’, ‘Pai das Mentiras’. Foi uma brincadeira; eu não esperava que um público de cinema pudesse entender a mensagem, mas pensei que pudesse me reabilitar com a vanguarda. Não tive esta sorte (RÓZSA, 1989, p. 192).²⁵⁵

²⁵³ Disponível em RÓZSA, 1961a, p. 7.

²⁵⁴ Disponível em KOMAR, 2002, p. 11.

²⁵⁵ “For me twelve-tone music is a stillborn idea and thus naturally and admirably suited to the Devil, the ‘Spirit of Negation’, the ‘Father of Lies’. This was in-joke; I didn’t expect a cinema audience to get the message but thought it might rehabilitate me with the avant-garde. No such luck.”

Da mesma forma que em “Ben-Hur”, Rózsa busca na trilha de “Rei dos Reis” uma unidade motívica. O motivo de Barrabás, por exemplo, contém o motivo invertido do *ostinato* do tema da cena na qual Jesus carrega a cruz (**figura 4.61**):



Figura 4.65 – Motivo de Barrabás, do filme “O Rei dos Reis” (1961).²⁵⁶

O motivo de Judas, além de conter o ‘característico’ motivo rítmico húngaro (marcado de verde na figura abaixo), conserva a segunda menor descendente já usada no tema do demônio (**figura 4.64**):

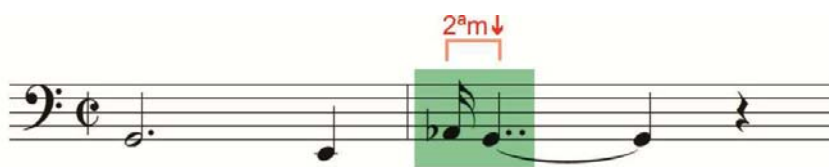


Figura 4.66 – Motivo de Judas, do filme “O Rei dos Reis” (1961).²⁵⁷

4.11 “*El Cid*”

“*El Cid*” (1961) foi o último filme épico em que trabalhou. Ele afirma que foi o clímax de sua carreira como compositor de música fílmica. Rodrigo Diaz de Vivar, conhecido como “*El Cid*”, foi um cavaleiro espanhol medieval que viveu entre os anos de 1043 a 1099. Para compor a trilha sonora do filme, Rózsa consultou ‘a maior autoridade’ sobre *El Cid* na época, Dr. Ramon Menendez Pidal, que na ocasião já estava com seus 92 anos. Dr. Pidal apresentou-lhe as Cantigas de Santa Maria²⁵⁸. Rózsa realizou um estudo de canções folclóricas espanholas. “Como sempre, eu tentei absorver esses materiais brutos e traduzi-los para minha própria linguagem” (RÓZSA, 1989, p. 193)²⁵⁹. Segundo Máximo (2003), “consultas a especialistas, neste ou em outros assuntos, acabaram fazendo de Rózsa o músico que mais pesquisou ao escrever para o cinema” (MÁXIMO, 2003, p. 86). De fato, já

²⁵⁶ Disponível em KOMAR, 2002, p. 10.

²⁵⁷ Idem, p. 11.

²⁵⁸ Conjunto de mais de 400 canções espanholas voltadas para a Virgem Maria, escritas entre os séculos XII e XIII. As canções foram reunidas pelo rei Alfonso X, o Sábio (1221-1284).

²⁵⁹ “As always, I attempted to absorb these raw materials and translate them into my own musical language.”

evidenciamos em análises anteriores que o compositor fez diversas pesquisas para compor suas trilhas sonoras, como em “*Quo Vadis?*” (1950) e “*Ivanhoé*” (1952).

A primeira faixa musical do filme “*El Cid*”, “*Overture*”, expressa toda a pompa e energia do filme. Rózsa a inicia com uma sequência de acordes paralelos superpostos:

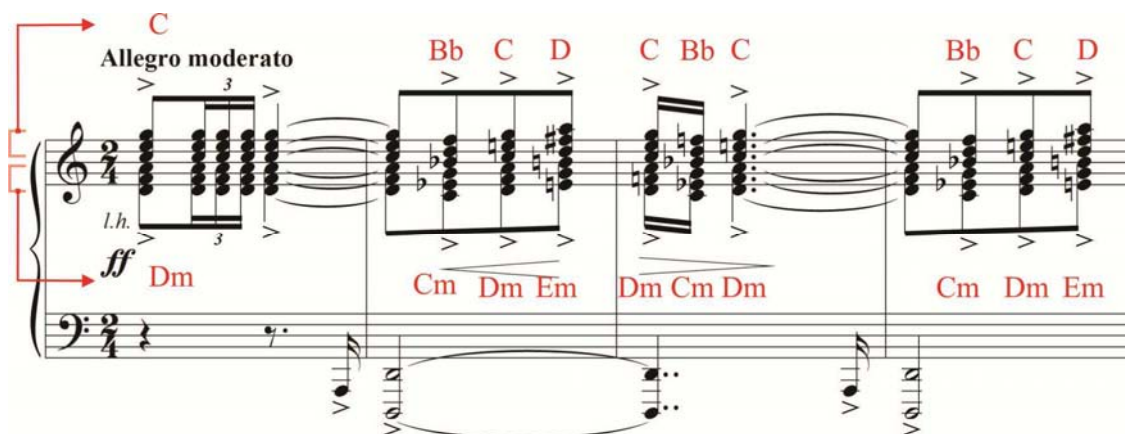


Figura 4.67 – Início da faixa musical “*Overture*” (“Abertura”), do filme “*El Cid*” (1961).²⁶⁰

Logo após, ele apresenta dois temas, que sublinharão vários momentos do filme. O primeiro contém uma melodia modal (lá eólio) acompanhado do acorde de lá (sem a terça) com a nona adicionada (lá-mi-si), marcado de azul na figura abaixo. Invertendo o acorde, podemos analisá-lo como um acorde quartal (si-mi-lá).



Figura 4.68 – Início do tema 1 da “*Overture*”, do filme “*El Cid*” (1961).²⁶¹

O segundo tema tem o dó como centro tonal, baseado na escala de dó maior com o sexto e sétimo graus rebaixados (marcados de azul), acompanhado de um motivo rítmico *marcato*. No final da primeira frase Rózsa usa o acorde do segundo grau rebaixado (acorde frígio, marcado de amarelo), buscando uma ‘sonoridade hispânica’.

²⁶⁰ Disponível em RÓZSA, 1961b, p. 5.

²⁶¹ Idem, p. 6.



Figura 4.69 – Início do tema 2 da “Overture”, do filme “El Cid” (1961).²⁶²

O tema do personagem principal, *El Cid*, é baseado na escala eólia. A melodia é ascendente e inicia com o intervalo de quinta justa expressando o heroísmo do cavaleiro espanhol. Há itens imitativos (marcados em azul):

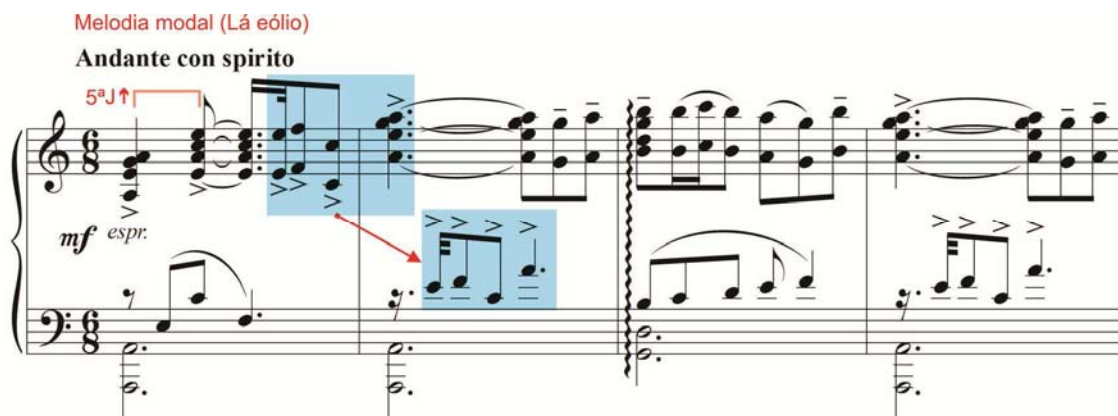


Figura 4.70 – Início do tema de *El Cid*, do filme “El Cid” (1961).²⁶³

Na figura abaixo, apresentamos o motivo de Ben Yusuf (vilão do filme e líder dos mouros), que tem o dó como centro acompanhado de uma harmonia com acordes dissonantes (não mostrados na figura). O segundo grau rebaixado (ré bemol, marcado de azul) forma o

²⁶² Disponível em RÓZSA, 1961b, p. 8.

²⁶³ Idem, p. 2.

intervalo de segunda aumentada com o terceiro grau (mi natural). Tal intervalo é característico da música árabe, que influenciou em parte a música espanhola.

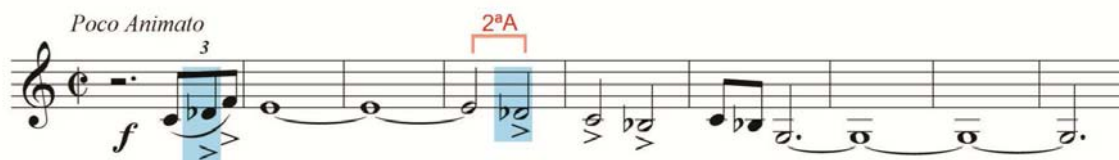


Figura 4.71 – Motivo de Ben Yusuf, do filme “*El Cid*” (1961).²⁶⁴

Rózsa escreveu outro ‘motivo mouro’, apresentado no início do filme na transição da cena na África para a cena na Espanha. Nele, podemos ver novamente as segundas aumentadas. Temos ainda na cena o ‘característico motivo rítmico húngaro’ (marcado de verde):



Figura 4.72 – Motivo mouro, do filme “*El Cid*” (1961).²⁶⁵

O tema de Chimene é *cantabile*, e seu início está em Mi bemol maior:



Figura 4.73 – Início do tema de Chimene, do filme “*El Cid*” (1961).²⁶⁶

²⁶⁴ Disponível em DEWALD, 1992, p. 8.

²⁶⁵ Idem.

²⁶⁶ Disponível em RÓZSA, 1961b, p. 20.

Da mesma forma que o tema de amor de “Ben-Hur” e do tema principal de Cristo em “O Rei dos Reis”, em “El Cid” Rózsa apresenta uma melodia eólia para o Tema de Amor e apresenta a nota *finalis* com modalidade maior. A diferença é que aqui ele acrescenta o acorde frígio (bII), remetendo uma ‘sonoridade hispânica’:

Melodia modal (Dó eólio)

I bvii bII⁶ I

VI bVII iv⁷ I

Figura 4.74 – Início do tema de amor do filme “El Cid” (1961).²⁶⁷

O motivo do Conde Gormaz (pai de Chimene), mostrado na **figura 4.75**, é uma melodia modal, acompanhada por uma harmonia dissonante (não mostrada na figura). Alguns itens dessa melodia remetem ao tema de amor: verificamos uma semelhança ao comparar um trecho deste tema (compassos 28 e 29, mão direita), apresentado na **figura 4.76**, com o trecho do tema de Gormaz. Ambos estão marcados de azul nas figuras abaixo.

Melodia modal (Lá sustenido lócrio)

f (violas and horn) (etc.)

Figura 4.75 – Motivo de Gormaz, do filme “El Cid” (1961).²⁶⁸

²⁶⁷ Disponível em RÓZSA, 1961b, p. 20-21.

²⁶⁸ Disponível em DEWALD, 1992, p. 10.



Figura 4.76 – Trecho (comp. 28-29, mão direita) do tema de amor do filme “*El Cid*” (1961).

Para a entrada dos nobres (o rei e seus filhos), no momento em que Rodrigo é acusado de traição, Rózsa apresenta um tema modal (a cargo dos metais) acompanhado de uma harmonia que contém acordes com relação de mediantes:



Figura 4.77 – Início do tema da entrada dos nobres, do filme “*El Cid*” (1961).²⁶⁹

A “Luta por Calahorra” é uma das faixas mais imponentes da trilha sonora. Um *ostinato* nos instrumentos de registro grave dá início à música. Ele estabelece o centro tonal em dó e contém acordes de quinta (sem a terça) com a nona adicionada (dó-sol-ré, marcados de azul) que, invertidos podem ser analisados como acordes quartais (ré-sol-dó).



Figura 4.78 – Início da faixa musical “*Fight for Calahorra*” (“Luta por Calahorra”) (instrumentos graves), do filme “*El Cid*” (1961).²⁷⁰

DeWald (1992, p. 13) afirma que um dos temas dessa faixa musical foi baseado na cantiga de número 7²⁷¹ (“*Santa Maria amar*”) das “*Cantigas de Santa Maria*”. A **figura 4.79** abaixo apresenta o início da referida cantiga, a seguinte, **figura 4.80**, apresenta o trecho melódico escrito por Rózsa. Ambas estão em ré eólio:

²⁶⁹ Disponível em DEWALD, 1992, p. 10.

²⁷⁰ Idem, 1992, p. 13.

²⁷¹ A numeração das cantigas abordadas neste trabalho corresponde à coleção de Higiní Anglès em quatro volumes (Barcelona, 1943-1964).

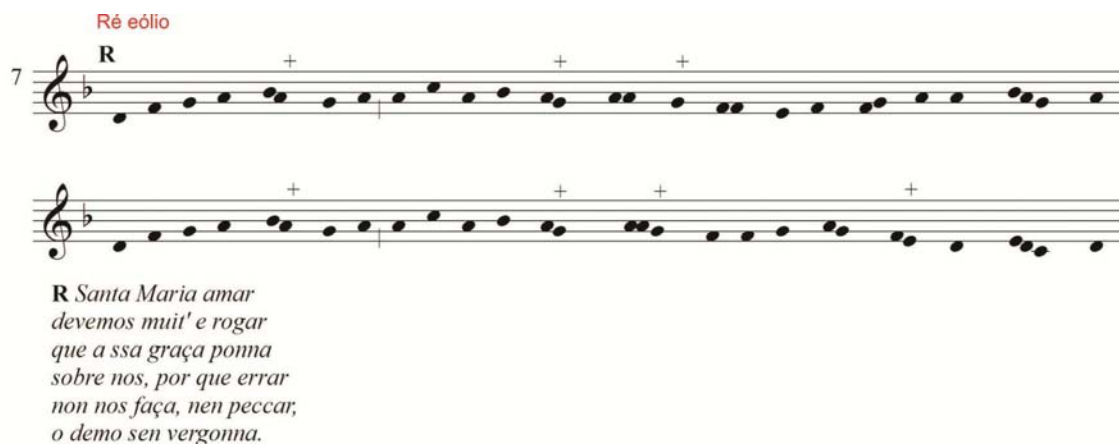


Figura 4.79 – Início da cantiga nº 7 das Cantigas de Santa Maria.²⁷²



Figura 4.80 – Trecho da faixa musical “*Fight for Calahorra*”, do filme “*El Cid*” (1961), baseado na cantiga de Santa Maria nº 7.²⁷³

Rózsa apresenta um tema utilizando intervalos harmônicos de quartas para sublinhar a luta de Rodrigo contra treze cavaleiros. O motivo faz parte da faixa “Caminho para Astúrias/Treze Cavaleiros”. Na figura abaixo, temos o início do trecho onde todos os intervalos harmônicos são de quarta justa, exceto o último, que é de quarta aumentada.



Figura 4.81 – Trecho da faixa musical “*Road to Asturias/Thirteen Knights*” (“Caminho para Astúrias/Treze Cavaleiros”), do filme “*El Cid*” (1961).²⁷⁴

Num trecho da faixa apresentada na cena da Batalha de Valência, (**figura 4.82**) Rózsa escreve um tema que se inicia com a quinta justa ascendente (intervalo muito usado para sublinhar cenas de batalha ou guerras). Há de se notar também que a distância entre a primeira e última nota dos dois primeiros motivos é de trítono.

²⁷² Disponível em COLANTUONO, 2012, p. 46.

²⁷³ Disponível em DEWALD, 1992, p. 13.

²⁷⁴ Idem, p. 17.

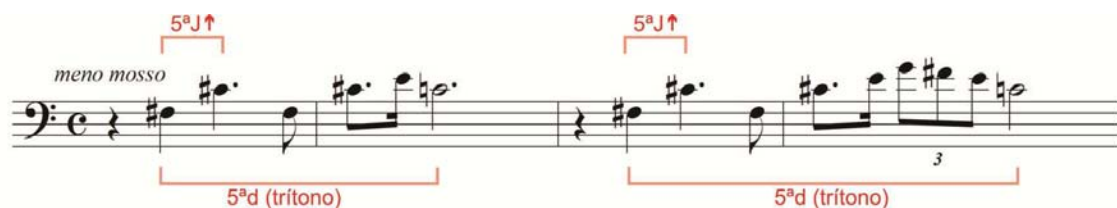


Figura 4.82 – Início do tema da “Batalha de Valência”, do filme “*El Cid*” (1961).²⁷⁵

Rózsa também compôs música diegética²⁷⁶ para a trilha sonora, por exemplo, na faixa “Música do Palácio”. DeWald (1992, p. 9) afirma que a primeira seção desta foi baseada na Cantiga de Santa Maria de número 189 (“*Ben Pode Santa Maria Guarir de Toda Poçon*”). A **figura 4.83** abaixo mostra o início da referida cantiga, enquanto a segunda, **figura 4.84**, apresenta o início da “Música do Palácio” – originalmente escrita para duas flautas doces, duas harpas e um violão – numa versão reduzida para piano. Ambas estão em eólio.



Figura 4.83 – Início da cantiga nº 189 das Cantigas de Santa Maria.²⁷⁷



Figura 4.84 – Início da faixa musical “*Palace Music*” (“Música de Palácio”), do filme “*El Cid*” (1961).²⁷⁸

²⁷⁵ Disponível em DEWALD, 1993, p. 6.

²⁷⁶ Ver p. 89, nota do autor 135.

²⁷⁷ Disponível em COLANTUONO, 2012, p. 593.

²⁷⁸ Disponível em RÓZSA, 1961b, p. 14.

4.12 Opus 32

O Concerto para Violoncelo (editado em 1968) foi escrito e dedicado ao eminente violoncelista János Starker. Ele contém três movimentos, nos habituais andamentos: rápido-lento-rápido. O primeiro movimento emprega a forma-sonata, o segundo numa forma ternária ABA', e o terceiro é um rondó-sonata com um interlúdio (seção C) antes do retorno do tema principal. Rózsa faz um uso marcante de dissonância por toda a obra. Observamos o emprego ostensivo de acordes envolvendo segundas menores (marcados de azul) num trecho da seção A do primeiro movimento (**figura 4.85**²⁷⁹, que também contém a primeira frase do tema A com o final modificado) e no início da seção B (**figura 4.86**), onde ocorre uma imitação (marcada em amarelo):

Figura 4.85 – Fragmento (comp. 35-39) da seção A do primeiro movimento do *Opus 32*.²⁸⁰

Figura 4.86 – Início da seção B do primeiro movimento do *Opus 32*.²⁸¹

²⁷⁹ As figuras referentes ao *opus 32* mostram trechos musicais da obra através de uma redução para piano e violoncelo, transcritas pelo próprio compositor.

²⁸⁰ Disponível em RÓZSA, 1968, p. 4.

²⁸¹ Idem, p. 5.

A figura abaixo mostra um trecho da seção A' do segundo movimento, onde Rózsa usa poliacordes dissonantes (alguns deles quartais, marcados de azul). O início do tema A pode ser visto na voz de soprano do piano (marcado de amarelo), enquanto o violoncelo realiza uma espécie de contracanto utilizando intervalos de quarta justa.

Figura 4.87 – Fragmento (comp. 90-91) da seção A' do segundo movimento do *Opus 32*.²⁸²

A figura abaixo mostra um trecho do interlúdio do último movimento. Nele, vemos o tema do violoncelo solo (executando notas em harmônicos), imitado pela harpa e vibrafone. Enquanto isso, a celesta e as cordas agudas alternam intervalos de sétima maior e quarta justa (os dois primeiros estão marcados de azul).

²⁸² Disponível em RÓZSA, 1968, p. 31.



Figura 4.88 – Fragmento (comp. 225-232) do interlúdio do terceiro movimento do *Opus 32*.²⁸³

4.13 Compositor autônomo

Mesmo depois de sua saída da MGM, Rózsa continuou a passar os verões na Itália, compondo suas músicas de concerto, e os invernos em Hollywood, onde morava com a família. Assim, ele compunha esporadicamente para filmes.

[...] depois de trinta anos agarrando um mês aqui ou dois acolá a fim de me concentrar na minha música de concerto, eu finalmente era meu próprio dono. Eu não tinha contrato com ninguém, eu podia escolher, eu podia recusar. Eu era um homem livre. (RÓZSA, 1989, p. 204)²⁸⁴.

Ainda em 1968, aproximadamente quatro anos depois compor sua última trilha, o compositor trabalhou nos filmes “*The Power*” (“Os Poderosos”) e “*The Green Berets*” (“Os Boinas Verdes”) e, mesmo depois de todo o reconhecimento e notoriedade adquiridos com sua brilhante carreira, Rózsa ainda era alvo da velha pressão dos executivos da indústria cinematográfica:

Um executivo da MGM Records me encontrou e começou a oferecer seu conselho sobre o que tinha de errado com minha música. ‘Você sabe, você escreve temas demais. Eu os contei em “O Rei dos Reis” – catorze. É demais

²⁸³ Disponível em RÓZSA, 1968, p. 49.

²⁸⁴ “[...] after thirty years of snatching a month here or two months there in which to concentrate on my concert music, I was at last my own master. I had no contract with anybody, I could choose, I could refuse. I was a free man.”

– um é o bastante. Olhe para “Doutor Jivago”! Ele teve somente um tema e o álbum vendeu um milhão e meio de cópias!” (RÓZSA, 1989, p. 143)²⁸⁵.

O filme “*Doctor Zhivago*” (“Doutor Jivago”, 1965) juntamente com “*Lawrence of Arabia*” (“Lawrence da Arábia”, 1962) tiveram sua trilha sonora escrita pelo compositor francês Maurice Jarre (1924-2009). Estas, de fato, apresentavam um tema principal ou motivo que permeava todo o filme. Rózsa, como de costume, mais uma vez enfrentou os executivos e não teve que modificar sua música e nem diminuir a quantidade de temas da trilha. Um fato curioso aqui é que o personagem principal de “Os Poderosos” era cigano, e o produtor pediu a Rózsa que ele utilizasse o saltério na trilha sonora. Mesmo não gostando do instrumento – “eu não gosto de nada que tenha a ver com a música cigana” (RÓZSA, 1989, p. 206) – ele acabou incorporando o saltério na trilha.

Em 1970²⁸⁶, Rózsa trabalhou no filme “*The Private Life of Sherlock Holmes*” (“A Vida Íntima de Sherlock Holmes”), o quarto da parceria Wilder-Rózsa. O dado importante aqui é que esta trilha sonora foi baseada no seu Concerto para Violino (*Opus* 24). O tema A do primeiro movimento foi usado para sublinhar o vício de Holmes em cocaína, o segundo movimento foi adaptado como tema de amor, e o ‘turbulento’ terceiro movimento tornou-se a música do monstro do lago Ness. Nesse filme, os dois universos de interesse de Rózsa finalmente se encontram: a música de concerto e a música fílmica.

4.14 Últimas composições

Em 1982, Rózsa sofreu um AVC e tempo depois desenvolveu miastenia grave. A partir desse episódio o compositor voltou-se para peças solo. Em 1983, ele escreveu o *Opus* 39 (“Sonata Para Flauta Solo”). Em 1986, o *Opus* 40 (“Sonata Para Violino Solo”). Em 1987²⁸⁷, foi editado os *Opera* 41 (“Sonata Para Clarinete Solo”), 42 (“Sonata Para Violão”) e 43 (“Sonata Para Oboé Solo”). Em 1988, o *Opus* 44 (“Introdução e *Allegro* Para Viola Solo”). E, por fim, em 1989, foi editado o seu último *Opus*, o 45 (“Sonatina Para Ondas Martenot”).

²⁸⁵ “An MGM Records executive met me and started to proffer his advice on what was wrong with my music. ‘You know, you write too many themes. I counted the ones in *King of Kings* – fourteen. It’s too many – one is enough. Look at *Doctor Zhivago*! That had only one theme and the album sold a million and a half copies!’”

²⁸⁶ Rózsa menciona em sua autobiografia que o filme é de 1971, mas tanto o apêndice do seu livro (filmografia) quanto o site da Sociedade Miklós Rózsa o marcam como sendo de 1970.

²⁸⁷ Nos apêndices da autobiografia do compositor e no site da Sociedade Miklós Rózsa consta que os *Opera* 41 e 42 foram editados em 1986, mas na partitura original consta como sendo de 1987. Optamos por este último.

4.14.1 *Opus 45*

A “Sonatina Para Ondas Martenot²⁸⁸” é mais um exemplo do hibridismo que o compositor realiza entre os clichês do modernismo e os do folclorismo húngaro. A pequena peça está dividida em dois movimentos. O primeiro estrutura-se numa forma ABA'B' contendo uma breve introdução. O tema A apresenta instabilidade tonal, mudando constantemente de tonalidade ou modo, beirando a atonalidade. Na figura abaixo, apresentamos seu início, onde observamos o fá sustenido como o centro tonal.

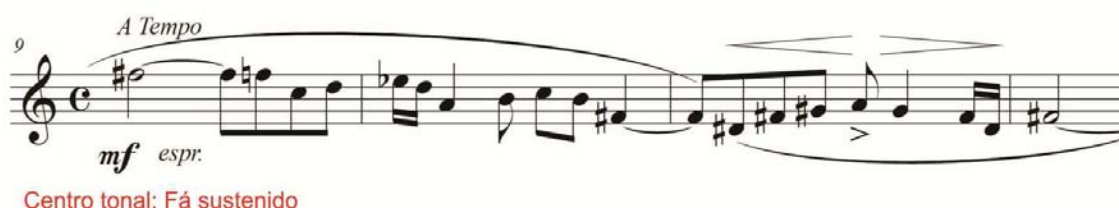


Figura 4.89 – Início do tema A do primeiro movimento do *Opus 45*.²⁸⁹

Para o tema B, Rózsa apresenta uma melodia modal, que contém o ‘característico motivo rítmico húngaro’ além de intervalos de quarta justas:

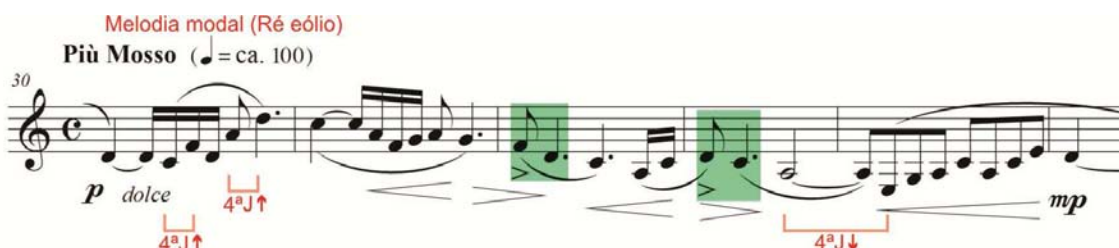


Figura 4.90 – Início do tema B do primeiro movimento do *Opus 45*.²⁹⁰

Encontramos essas mesmas características, que remetem à música folclórica húngara, no segundo movimento que, por sua vez, está em forma-sonata com três temas. O início do tema A, abaixo, contém uma melodia modal, o ‘característico’ motivo rítmico húngaro e a relação de quarta justa.

²⁸⁸ “Instrumento eletrônico monofônico, inventado em 1928 por Maurice Martenot (1898-1980). Um teclado controla as frequências de um oscilador de voltagem variável; o sinal é amplificado e irradiado como som através de um alto-falante. A mão direita toca o teclado, em que cada tecla é capaz de um ligeiro movimento lateral, criando um vibrato; a mão esquerda controla potenciômetros que comandam filtros, capazes de alterar timbre e dinâmica” (SADIE, 1994, p. 671).


²⁸⁹ Disponível em RÓZSA, 1989, p. 3.

²⁹⁰ Idem, p. 4.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Rózsa, na sua infância e juventude, conviveu com a música cigana (zona urbana) e camponesa (zona rural). Ele fez duras críticas à primeira e a compositores que a tomaram como base para suas músicas, como Liszt. Ele aderiu à ideologia bartokiana e kodalyana que defendia a afirmativa de que a música camponesa seria a verdadeira música húngara. Bartók e Kodály, inseridos no movimento nacionalista húngaro, fizeram várias pesquisas etnomusicológicas coletando canções folclóricas em várias regiões do sudeste europeu. A partir destas pesquisas, vários musicólogos húngaros escreveram artigos, livros e teses sobre tais canções, inclusive Bartók e Kodály.

Ao fazer uma pesquisa bibliográfica sobre as canções camponesas, vimos que a **melodia** é o fator mais importante, e, a partir disto, estudamos as características desta. Listamos logo abaixo as principais:

- Uso do modalismo e da escala pentatônica.
- Uso recorrente do intervalo de quarta justa.
- Uso recorrente da figura rítmica , com certa acentuação na primeira figura (advinda da prosódia húngara), e suas variações.
- Tende a ser descendente.

Rózsa utilizou tais características em sua música de concerto e fílmica, mas se apropriou de formas clássicas e formações orquestrais e de câmara características da música ocidental para compor seus *opera*. Ou seja, Rózsa – que criticara ferozmente Liszt – utilizou o mesmo material que Bartók (canções camponesas), mas uma metodologia lisztiana. Podemos resumir essa afirmativa através da figura mostrada a seguir:

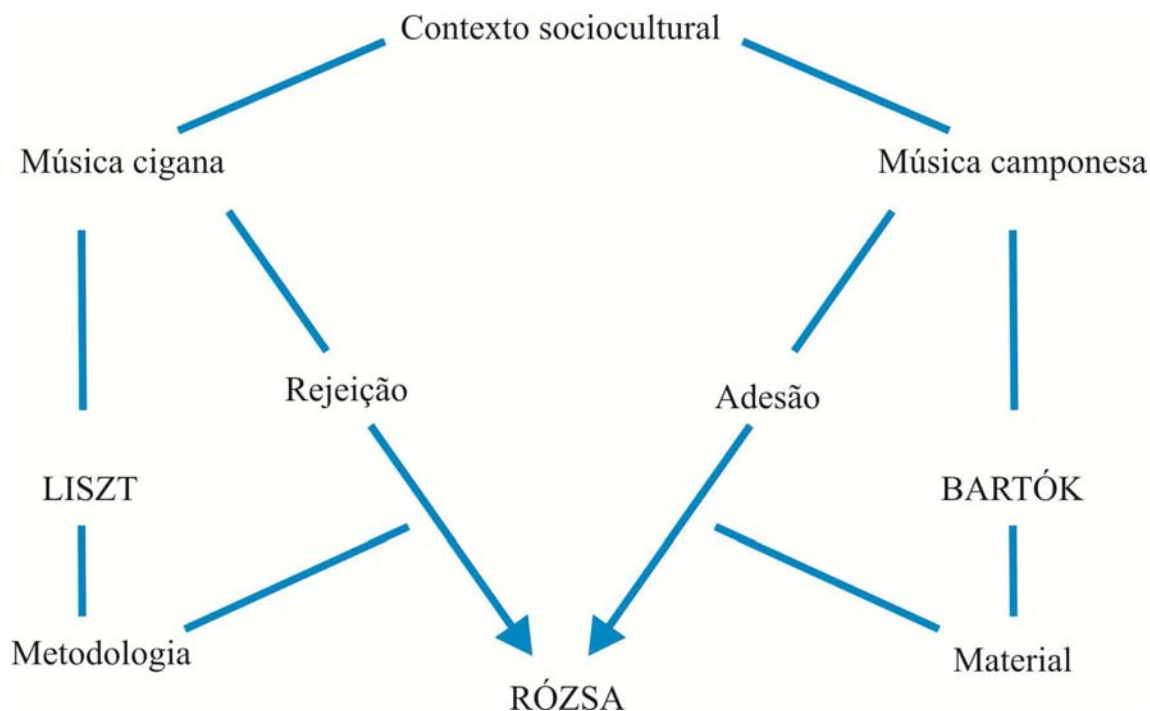


Figura 5.1 – Resumo da influência musical húngara sobre Rózsa.

Mesmo havendo uma forte influência da música germânica nos dois primeiros *opera* do compositor, resultado dos seus estudos no Conservatório de Leipzig, já se encontrava traços característicos da música folclórica húngara. A partir do *Opus 3*, Rózsa começou a consolidar seu estilo, inserindo em suas obras ‘elementos musicais húngaros’, alguns deles exemplificados mais acima. Sua ida a Paris, a fim de se estabelecer como compositor, teve consequências em suas composições. Ele sofreu influência da música moderna de compositores como Debussy, Ravel e Stravinsky. Vimos que ele utilizou elementos musicais em voga na época, como: acordes de quartas e quintas justas, paralelismo intervalares, emancipação rítmica à maneira de Stravinsky, entre outros. Sendo assim, podemos afirmar que sua poética musical consistiu basicamente no hibridismo entre a música folclórica húngara e a música moderna.

Também é importante lembrar que, apesar de Rózsa se utilizar de clichês do modernismo para compor suas músicas, ele nunca escondeu sua antipatia pelo sistema dodecafônico, sempre criticou de forma incisiva a segunda escola de Viena. Em sua autobiografia, afirmou:

eu sou um campeão desavergonhado da tonalidade. Suas possibilidades estavam supostas de serem exauridas na virada do século [XIX para o XX]; ainda hoje, oitenta anos depois, compositores ainda estão encontrando coisas novas e vitais para dizer dentro de sua estrutura. [...] Eu sempre tentei em minha própria obra expressar sentimentos humanos e reivindicar seus

valores, e para fazê-los, eu nunca senti a menor necessidade de me mover fora da órbita do sistema tonal (RÓZSA, 1989, p. 233)²⁹⁴.

De fato, a grande maioria das músicas do compositor húngaro está estruturada segundo a lógica do tonalismo ou do modalismo. Mas, em algumas de suas composições, ocorrem elementos de uma linguagem mais moderna que, no limite, chega a ‘flertar’ com o atonalismo. Vimos, por exemplo, como está estruturada a harmonia da sua “Sonata para Piano” ou seu primeiro quarteto de cordas além de algumas peças de determinadas trilhas sonoras no momento em que sublinham alguma cena de ação, tensão ou suspense.

No momento em que abordamos as trilhas sonoras do período no qual Rózsa migra para Londres, vimos que ele conseguiu manter praticamente o mesmo tipo de ambiente sonoro que vinha cultivando antes, ou seja, clichês da música folclórica húngara e da música moderna “testados”, vamos assim dizer, no repertório de concerto do início de sua carreira.

Em 1940, Rózsa foi para os Estados Unidos, onde viveu até o fim de sua vida. Nesta década, o compositor compôs para vários filmes de gênero *noir*. Quanto a este período, dois fatos carecem de uma maior atenção. 1) Esta foi uma época onde Rózsa teve vários embates com executivos dos estúdios onde trabalhou. Eles afirmavam que sua música era ‘dissonante demais’, mas o compositor jamais a modificou por conta disto. 2) Por volta do fim desta década, Rózsa afirmou que sua música passava por uma mudança (a fase neorromântica, como vimos no quarto capítulo) e que um novo estilo surgiu e instaurou-se em sua “Sonata para Piano” (1948) e em seu “Quarteto de Cordas nº 1” (1950), “percussivo, contrapontístico e agressivo”. Mas tal estilo não teria surgido anteriormente nas trilhas sonoras dos filmes *noirs*? A música do compositor escrita para esse gênero fílmico em meados da década de 1940 contém as mesmas características que ele mesmo aponta em sua Sonata e em seu Quarteto.

Rózsa trabalhou na MGM no período entre 1948-1962. Foi nesta época que compôs para filmes épicos como: “*Quo Vadis?*” (1951), “*Ben-Hur*” (1959), “*O Rei dos Reis*” (1961) e “*El Cid*” (1961). Cogitamos, depois de nossas análises, que a música folclórica húngara, base da poética musical de Rózsa, funcionou aqui como referência frequente na busca do compositor pelo citado “sentimento de antiguidade” comum a estas trilhas. O uso do modalismo e de escalas pentatônicas, por exemplo, acabou se adequando de forma funcional a esse tipo de filme tornando-se, além disso, uma referência do gênero. O mesmo para os

²⁹⁴ “I am an unashamed Champion of tonality. Its possibilities were supposed to be exhausted at the turn of the century; yet today, eighty years later, composers are still finding new and vital things to say within its framework. [...] I have tried always in my own work to express human feelings and assert human values, and to do this I have never felt the slightest need to move outside the orbit of the tonal system.”

momentos de ação e tensão, Rózsa utilizou-se de cromatismo e clichês musicais modernistas. As músicas desse gênero fílmico devem a Rózsa, portanto, uma série de inovações.

Além de tais inovações, é notório que Rózsa tornou-se um dos primeiros compositores de música fílmica realmente engajado na pesquisa de fontes musicais para elaborar suas trilhas. Verificamos tal fato quando abordamos as dos filmes: “O Amor Nasceu do Ódio” (1937), pesquisa sobre a música folclórica russa; “As Quatro Penas Brancas” (1939), pesquisa sobre a música autóctone sudanesa e árabe; “*Quo Vadis?*” (1950), pesquisa sobre a música grega (antiguidade), música judaica do início da era cristã, cantochão ambrosiano e hinologia gregoriana; “Ivanhoé” (1952), pesquisa sobre a música medieval inglesa; e “*El Cid*” (1961), pesquisa sobre a música medieval espanhola (Cantigas de Santa Maria). Dentre outras, mas que não foram abordadas no presente trabalho, podemos ainda citar as dos filmes: “*Bhowani Junction*” (“A Encruzilhada dos Destinos”, 1956), pesquisa sobre a música autóctone indiana; e “*Something of value*” (“Sangue Sobre a Terra”, 1957), pesquisa sobre a música autóctone africana do grupo étnico dos *Kikuyu*. Sendo assim, Rózsa demonstra um compromisso e profissionalismo ímpar ao traduzir musicalmente uma narrativa fílmica. Podemos afirmar que além de compositor, ele foi também um pesquisador, um musicólogo.

Após analisar diversas obras do compositor húngaro, concluímos que Rózsa tinha sim, uma poética musical consistente. O folclorismo húngaro e o modernismo estão presentes tanto em sua música de concerto quanto em sua música fílmica. Quando começou a compor trilhas sonoras, em 1937, Rózsa já tinha consigo uma poética musical idiossincrática. Esta foi trazida para os filmes aos quais trabalhou. É importante lembrar também que muitas dessas trilhas foram adaptadas para a música de concerto em forma de suítes. O que denota mais ainda sua particular prática composicional presente em ambos os estilos.

Sabemos que Rózsa se adaptou a todos os lugares em que viveu: Leipzig (Alemanha), Paris (França), Londres (Inglaterra) e Hollywood (Estados Unidos). Além de sofrer influência das músicas alemãs, francesas e fílmicas (inglesas e principalmente americanas), ele também ‘carregou’ consigo toda a influência sofrida durante sua juventude, a música folclórica húngara, compartilhando-a também nesses lugares onde viveu. E, numa visão mais interna, Rózsa levou para a música fílmica sua poética musical já estabelecida em sua música de concerto, e, posteriormente, trouxe para esta as inovações adquiridas na música hollywoodiana. Mas tal postura nos é familiar. Ironicamente, essa facilidade em se adaptar ao ambiente em vive, bem como ser um importante veículo de circulação de obras musicais, são características dos ciganos. Vimos no primeiro capítulo que os ciganos eram um povo nômade e que se adaptavam a cada lugar onde viviam. Na Hungria, eles levavam o material musical

camponês à zona urbana, da mesma forma que levavam o material musical urbano, como as danças pertencentes às classes mais abastadas do país, aos camponeses. Portanto, Rózsa assumiria um comportamento similar ao dos ciganos, povo que teve suas músicas criticadas pelo próprio compositor. Mas lembramos de que ele sofreu críticas por ser um ‘compositor de Hollywood’ que, na opinião de muitos, estaria ‘abaixo’ de um compositor de músicas de concerto. Entretanto, vimos que Rózsa possuiu formação acadêmica, e que ele não foi apenas um compositor de música fílmica, mas de concerto também, inclusive iniciando sua vida profissional a partir desta última. Esperamos que nossa pesquisa tenha tornado mais difícil de manter essa opinião equivocada sobre o compositor húngaro.

Por fim, acreditamos que esta pesquisa poderá ser de valia para quem se interessa por análise de música fílmica, assunto ainda escasso na bibliografia brasileira. Pensamos também que, com este estudo, possamos contribuir para que outros pesquisadores venham a se interessar pelas obras do compositor húngaro Miklós Rózsa, além de outros compositores de trilhas sonoras de filmes.

REFERÊNCIAS

- ALPIZAR, Mark. *Miklós Rózsa's The Killers: comparing the Concert Suite to the original film score*. 2015. 26 f. Dissertation (Degree Master of Music) – Bob Cole Conservatory of Music, California State University, Long Beach, 2015. Disponível em: <<http://pqdtopen.proquest.com/doc/1698487493.html?FMT=AI&pubnum=1591620>>. Acesso em: 19 jan. 2016.
- APEL, Willi. *The Notation of Polyphonic Music, 900–1600*. 4. ed. Cambridge, MA: The Medieval Academy of America, 1949.
- BARTÓK, Béla. Gypsy music or hungarian music? *The Musical Quarterly*. Oxford, v. 33, n. 2, p. 240-257, 1947. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/739152>>. Acesso em 10 jun. 2014.
- BEHLMER, Rudy. Disponível no livreto que acompanha o CD: “Miklós Rózsa: *Jungle Book*”. Sherman Oaks: Film Music Society, 2004. As músicas fazem parte da trilha sonora original do filme “O Livro da Selva” (1942).
- BELLMAN, Jonathan. Toward a léxicon for the style hongrois. *The Journal of Musicology*, v. 9, n. 2, p. 214-237, 1991. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/763553>>. Acesso em: 27 mai. 2015.
- BLACKFORD, Chris. *Miklós Rózsa: Passion and Discipline*. Inglaterra: Rubberneck, 1998. Disponível em: <<http://www.users.globalnet.co.uk/~rneckmag/rozsa.html>>. Acesso em: 29 nov. 2014.
- BURKHOLDER, J. Peter; PALISCA, Claude V. *Norton anthology of western music*. 7. ed. Vol. 1. New York: W. W. Norton & Company, 2014.
- BUSH, Richard H. The thief of Bagdad: the musical? *Pro Musica Sana*, s. 2, v. 3, n. 2, PMS 58, p. 10-18, 2000. Disponível em: <<http://www.mrs.miklosrozsza.info/pmsfiles/PMS58.pdf>>. Acesso em: 28 dez. 2015.
- CARRASCO, Ney. *Trilha Musical: música e articulação fílmica*. 1993. 131 f. Dissertação (Mestrado em Cinema) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/component/phocadownload/category/5-gt-de-musica-e-interfaces?download=36:trilha-musical>>. Acesso em 19 fev. 2016.
- CARROLL, Brendan G. *Korngold, Erich Wolfgang*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Stanley Sadie. New York: Macmillan, 2001. Segunda edição. Volume 13: p. 823-824.
- COLANTUONO, Maria Incoronata. *Cantigas de Santa Maria di Alfonso X El Sabio: composizione musicale e oralità*. 2012. 434 f. Tesi de Doctorat em Teoria de la Literatura i Literatura comparada – Facultat de Filosofia i Lletres, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2012.

DANE, Jeffrey. *A Composer's Notes: Remembering Miklós Rózsa*. Lincoln: iUniverse, 2006.

DEWALD, Frank K. Disponível no livreto que acompanha o CD: "Miklós Rózsa: *String Quartets Nos. 1 and 2 – String Trio (original version)*". Alemanha: Naxos, 2011. As músicas são interpretadas pelo grupo *Tippett Quartet*.

DEWALD, Frank K. Opus 6: A musical journey through Miklós Rózsa's first orchestral work. *Pro Musica Sana*, s. 2, v. 2, n. 1, PMS 55, p. 3-10, 1997. Disponível em: <<http://www.mrs.miklosrozsza.info/pmsfiles/PMS55.pdf>>. Acesso em: 16 out. 2015.

DEWALD, Frank K. The song of El Cid – part two. *Pro Musica Sana*, PMS 51, p. 3-11, 1993. Disponível em: <<http://www.mrs.miklosrozsza.info/pmsfiles/PMS51.pdf>>. Acesso em: 06 fev. 2016.

DEWALD, Frank K. The song of El Cid: singing the praises of Miklós Rózsa's greatest achievement. *Pro Musica Sana*, PMS 50, p. 3-22, 1992. Disponível em: <<http://www.mrs.miklosrozsza.info/pmsfiles/PMS50.pdf>>. Acesso em: 06 fev. 2016. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/23342825>>. Acesso em 10 jun. 2014.

DOMOKOS, Mária. Hungarian folk music from Moldavia and Bukovina. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 44, fasc. 1/2, p. 127-136, 2003. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/902639>>. Acesso em: 19 jan. 2015.

ENGEL, Carl. The music of the gypsies. *The Musical Times and Singing Class Circular*, United Kingdom, v. 21, n. 447, p. 219-222, 1880. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3357245>>. Acesso em: 27 mai. 2014.

FOGLEMAN, Stephen. *The Rózsa's Touch: challenging classical Hollywood norms through music*. 2011. 83 f. Thesis (Degree of Master of Arts in Film Studies) - Faculty of the James T. Laney School of Graduate Studies, Emory University, Atlanta, 2011. Disponível em: <<https://etd.library.emory.edu/view/record/pid/emory:9294x>>. Acesso em 19 jul. 2015.

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 9. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

GALLAGHER, Jack. A study of Miklós Rózsa's Violin Concerto, op. 24. *Pro Musica Sana*, v. 6, n. 2, PMS 22, p. 5-19, 1978. Disponível em: <<http://www.mrs.miklosrozsza.info/pmsfiles/PMS22.pdf>>. Acesso em: 26 jan. 2016.

GALLAGHER, Jack. A study of Miklós Rózsa's Violin Concerto, op. 24 (part II). *Pro Musica Sana*, v. 6, n. 3, PMS 23, p. 10-18, 1978. Disponível em: <<http://www.mrs.miklosrozsza.info/pmsfiles/PMS23.pdf>>. Acesso em: 26 jan. 2016.

GERSON-KIWI, Edith. Béla Bartók: scholar in folk music. *Music & Letters*, Oxford, v. 38, n. 2, p. 149-154, 1957. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/729310>>. Acesso em: 06 mai. 2014.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Tradução de Clóvis Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

HEINLE, Lothar. Miklós Rózsa's Thief of Bagdad: a study in sources. *Pro Musica Sana*, s. 2, v. 3, n. 2, PMS 58, p. 3-9, 2000. Disponível em: <<http://www.mrs.miklosrozsza.info/pmsfiles/PMS58.pdf>>. Acesso em: 28 dez. 2015.

HICKMAN, Roger. *Miklós Rózsa's Ben-Hur: a film score guide*. Plymouth, UK: Scarecrow Press, 2011.

HICKMAN, Roger. *Reel music: exploring 100 years of film music*. New York: W. W. Norton & Company, 2006.

HILL, David B. *The Hungarian Rhapsodies and the 15 Hungarian Peasant Songs: historical and ideological parallels between Liszt and Bartók*. 2015. 58 f. Dissertation (Degree of Doctor of Musical Arts) – School of Music, James Madison University, Harrisonburg, 2015.

KENDALL, Lukas; DEWALD, Frank K. Miklós Rózsa at M-G-M: a Chronology. 2009. Notas sobre as trilhas sonoras que Rózsa compôs no período em que esteve na MGM. Disponível em: <http://www.filmscoremonthly.com/notes/rozsza_at_mgm.html>. Acesso em: 22 jan. 2016.

KETTLEWELL, David. *Dulcimer*. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Editado por Stanley Sadie. New York: Macmillan, 2001. Segunda edição. Volume 7: p. 678.

KILENYI, Edward. The theory of hungarian music. *The Musical Quarterly*. Oxford, v. 5, n. 1, p. 20-39, 1919. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/737924>>. Acesso em 13 mai. 2015.

KODÁLY, Zoltán. Folk music and art music in Hungary. *Tempo*, Cambridge, New Series, n. 63, p. 28-36, 1962-1963. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/943061>>. Acesso em: 19 jan. 2015.

KOMAR, George. King of Kings: rediscovering the film and the score. *Pro Musica Sana*, s. 2, v. 4, n. 2, PMS 60, p. 3-38, 2002. Disponível em: <<http://www.mrs.miklosrozsza.info/pmsfiles/PMS60.pdf>>. Acesso em: 04 fev. 2016.

LANDELS. John G. *Music in ancient Greece and Rome*. New York: Routledge, 2002.

MÁXIMO, João. *A música do cinema*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

MEYER, Stephen C. *Epic sound: music in postwar Hollywood biblical films*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2015.

MIKLITSCH, Robert. *Siren city: sound and source music in classic American noir*. Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2011.

ORTON, Richard; DAVIES, Hugh. *Theremin*. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Editado por Stanley Sadie. New York: Macmillan, 2001. Segunda edição. Volume 25: p. 386.

OTA, Mineo. Why is the “spirit” of folk music is important? On the historical background of Béla Bartók’s views of folk music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Croácia, v. 37, n. 1, p. 33-46, 2006. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/30032183>>. Acesso em: 06 mai. 2014.

PALMER, Christopher. Disponível no livreto (páginas 7 a 13) que acompanha o CD: “Miklós Rózsa: *Symphony in 3 Movements, Op. 6a – The Vintner’s Daughter, Op. 23a*”. Hollywood: Koch International Classics, 1994. As obras são interpretadas pela New Zealand Symphony Orchestra sob a regência de James Sedares.

PALMER, Christopher. *Rózsa*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1975.

PALMER, Christopher; STEINER, Fred. *Newman, Alfred*. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Editado por Stanley Sadie. New York: Macmillan, 2001. Segunda edição. Volume 17: p. 804-805.

PIOTROWSKA, Anna G. Expressing the inexpressible: the issue of improvisation and the European fascination with gypsy music in the 19th century. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Croácia, v. 43, n. 2, p. 325-341, 2012. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/23342825>>. Acesso em 10 jun. 2014.

PLATTE, Nathan R. *Musical Collaboration in the Films of David O. Selznick, 1932-1957*. 2010. 485 f. Dissertation (Degree of Doctor of Philosophy) – University of Michigan, Ann Arbor, 2010.

RICHARD I, King. *Ja Nus Hons Pris*. Stim, Sweden: Maria Ljungdahl. 2011. Música escrita pelo Rei Ricardo I em 1194. Arranjo para acompanhamento e versão para o inglês de Maria Ljungdahl. Partitura contendo 2 páginas.

RÓZSA, Miklós. *Bagatellen*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1933. *Opus 12*, obra para piano solo. Partitura contendo 12 páginas.

RÓZSA, Miklós. *Double life*. New York: WYNWOODTM Press, 1989.

RÓZSA, Miklós. *Duo für Violine und Klavier*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1931. *Opus 7*, obra para violino e piano. Contém duas partituras: a parte do violino e piano (23 páginas); e a outra apenas a do violino (9 páginas).

RÓZSA, Miklós. *Five Songs*. London: Fentone Music. 1977. *Opus 16* mais três canções, cinco obras para voz e piano. Um livro contendo a partitura das cinco canções, 28 páginas.

RÓZSA, Miklós. Hollywood, Estados Unidos, 27 jun. 1987. Entrevista concedida por telefone a Bruce Duffie. Disponível em: <<http://www.bruceduffie.com/rozsa.html>>. Acesso em: 02 ago. 2015.

RÓZSA, Miklós. *Konzert für Violine und Orchester*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel. 1953. *Opus 24*. Duas partituras: a versão reduzida para piano pelo próprio compositor contendo 56 páginas, e a parte do violino solo contendo 15 páginas.

RÓZSA, Miklós. *Konzert für Violoncello und Orchester*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel. 1968. *Opus 32*. Duas partituras: a versão reduzida para piano pelo próprio compositor contendo 62 páginas, e a parte do violino solo contendo 21 páginas.

RÓZSA, Miklós. Lust for Life. *Film and TV Music*, New York, v. 16, n. 1, p. 3-7, 1956. Disponível em:
<<http://www.archive.org/stream/filmandtvmusic1617natirich#page/n3/mode/2up>>. Acesso em 02 ago. 2015.

RÓZSA, Miklós. *Musical Highlights by Miklós Rózsa from the score of Quo Vadis*. New York: Robbins Music Corporation, 1951a. Redução para piano dos temas principais da trilha sonora do filme “*Quo Vadis?*”.

RÓZSA, Miklós. *Musical Highlights by Miklós Rózsa from the score of Ben-Hur*. New York: Robbins Music Corporation, 1959. Redução para piano dos temas principais da trilha sonora do filme “*Ben-Hur*”.

RÓZSA, Miklós. *Musical Highlights by Miklós Rózsa from the score of King of Kings*. New York: Robbins Music Corporation, 1961a. Redução para piano dos temas principais da trilha sonora do filme “*King of Kings*”.

RÓZSA, Miklós. *Musical Highlights by Miklós Rózsa from the score of El Cid*. New York: Robbins Music Corporation, 1961b. Redução para piano dos temas principais da trilha sonora do filme “*El Cid*”.

RÓZSA, Miklós. *Nordungarische Bauermlieder und Tänze*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1929. *Opus 4*, obra para violino e piano. Contém duas partituras: a parte do violino e piano (11 páginas); e a outra apenas a do violino (5 páginas).

RÓZSA, Miklós. *Rhapsodie für Violoncello und Orchester*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1929. *Opus 3*, obra para violoncelo e orquestra. Contém duas partituras: a parte do violoncelo e piano (24 páginas); e a outra apenas a do violoncelo (6 páginas).

RÓZSA, Miklós. *Sonate op. 20*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel. 1948. Partitura para piano contendo 40 páginas.

RÓZSA, Miklós. *Sonatina for Clarinet Solo*. New York: Rongwen Music. 1958. *Opus 27*, partitura contendo 11 páginas.

RÓZSA, Miklós. *Sonatina for Ondes Martenot*. Lomita, CA: Cambria. 1989. Partitura contendo 13 páginas.

RÓZSA, Miklós. *Spellbound Concerto*. New York: Chappell & Co. 1946. Redução para piano contendo 16 páginas.

RÓZSA, Miklós. *Streichquartett Nr. 1*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel. 1950. *Opus* 22, partitura para estudo contendo 50 páginas.

RÓZSA, Miklós. *Tema com Variazioni*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel. 1965. *Opus* 29a. Três partituras: a versão reduzida para piano contendo 23 páginas, a parte do violoncelo solo contendo 6 páginas e a parte do violino solo contendo 6 páginas.

RÓZSA, Miklós. *The Jungle Book*. New York: Broude Brothers. 1942. Suíte para narrador e orquestra do filme “*The Jungle Book*” (“O Livro da Selva”) de 1942. Partitura da grade orquestral completa contendo 169 páginas.

RÓZSA, Miklós. The music of *Quo Vadis*. *Film Music Notes*, v. 11, n. 2, p. 4-10, 1951b. Disponível em: <http://www.filmscoremonthly.com/notes/quo_vadis2.html>. Acesso em: 25 jan. 2016.

RÓZSA, Miklós. *Thema, Variationen und Finale*, Zurich: Ernst Eulenburg, 1933 (versão revisada de 1966). *Opus* 13a, obra para orquestra. Partitura contendo 108 páginas.

RÓZSA, Miklós. *Trio (Serenade)*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1927. *Opus* 1, obra para trio de cordas. Três partituras: violino (12 páginas), viola (16 páginas) e violoncelo (16 páginas).

RÓZSA, Miklós. *Variationen über ein ungarisches Bauernlied für Violine und Klavier*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1929. *Opus* 4, obra para violino e piano. Contém duas partituras: a parte do violino e piano (16 páginas); e a outra apenas a do violino (7 páginas).

RÓZSA, Miklós. *Variations pour Piano*, Paris: Salabert, 1931. *Opus* 9, obra para piano solo. Partitura contendo 16 páginas.

RUCK, Jonathan. *The cello Works of Miklós Rózsa*. 2012. Tese (Doutorado em Música) – Faculty of the Jacobs School of Music, Indiana University, Indiana, 2012. Disponível em: <https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/14293/Ruck_Jonathan_2012.pdf?sequence=1>. Acesso em 02 ago. 2015.

SADIE, Stanley. *Gypsy scale*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Stanley Sadie. New York: Macmillan, 2001. Segunda edição. Volume 10: p. 620.

SADIE, Stanley. *Ondas martenot*. In: *Dicionário Grove de música – edição concisa*. Editado por Stanley Sadie. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. P. 671.

SÁROSI, Bálint. Gypsy musicians and hungarian peasant music. *Yearbook of the International Folk Music Council*, v. 2, p. 8-27, 1970. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/767421>>. Acesso em 10 jun. 2014.

SÁROSI, Bálint. Instrumental folk music in Kodály's works: the Gálanta and Marosszék dances. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 25, fasc. 1/4, p. 23-38, 1983. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/901959>>. Acesso em: 27 mai. 2014.

SCHWARTZ, Ronald. *Houses of noir: dark visions from thirteen film studios*. North Carolina: McFarland & Company, 2014.

SEBŐK, Mária. The transmission of hungarian dances in West-Europa. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 33, n. 1, p. 243-248, 1991. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/902447>>. Acesso em 27 mai. 2015.

SINCLAIR, A. T. Gypsy and oriental music. *The Journal of American Folklore*, v. 20, n. 76, p. 16-32, 1907. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/534723>>. Acesso em 17 mai. 2015.

SLIDE, Anthony. *A special relationship: Britain comes to Hollywood and Hollywood comes to Britain* 1. ed. Mississipi: University Press of Mississipi, 2015.

STEINER, Max. *Tara Theme*. California, EUA: Alfred Music. 1954. Arranjo para piano solo de Stan Freeman. Partitura contendo 6 páginas.

STERNFELD, Frederick W. The strange music of Martha Ivers. *Hollywood Quartely*, California, v. 2, n. 3, p. 242-251, 1947. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1209409>>. Acesso em: 05 nov. 2015.

STRAVINSKY, Igor. *The Rite of Spring*, United States: Dover Publications, 1989. Reimpressão da edição russa para orquestra publicada em 1965. Partitura contendo 176 páginas.

TARI, Lujza. The *verbunkos*, a music genre and musical symbol of Hungary. *Bulletin of the Transilvania University of Brasov*. Série VIII, v. 5 (54), n. 1, p. 81-86, 2012. Disponível em: <http://webbut.unitbv.ro/BU2012/Series%20VIII/BULETIN%20VIII%20PDF/12_TARI-L.pdf>. Acesso em 26 abr. 2015.

THOMAS, Tony. Disponível no livreto que acompanha o CD: “Miklós Rózsa: *The Vintner's Daughter – Hungarian Serenade – Little Suite – North Hungarian Peasant Songs and Dances – Variations on a Hungarian Peasant Song*”. Hollywood: Citadel, 2000. Todas as músicas são interpretadas pela *Nuremberg Symphony Orchestra* exceto “Little Suite” e “Variations on a Hungarian Peasant Song”, tocadas pela dupla Endre Granat (violino) e Erwin Herbst (piano).

UNITED STATES LIBRARY OF CONGRESS. ‘Music for Motion Pictures – Music 3449. Item 784’. Rózsa, Miklós. *Ben-Hur*: background musical score of motion Picture photoplay. 1 condensed score for orchestra, 1959.

VIKÁR, László. Zoltán Kodály, head of Hungarian folk music research. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 40, fasc. 1/3, p. 225-247, 1999. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/902560>>. Acesso em: 24 nov. 2014.

VINTON, John. Bartók on his own music. *Journal of the American Musicological Society*, California, v. 19, n. 2, p. 232-243, 1966. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/830583>>. Acesso em: 06 mai. 2014.

WIERZBICKI, James. *Film music: a history*. New York: Routledge, 2009.

CD

RÓZSA, Miklós. *Symphony in 3 Movements, Op. 6a – The Vintner's Daughter, Op. 23a*. Hollywood: Koch International Classics, 1994. Um CD que acompanha um livreto com notas de Christopher Palmer. As obras são interpretadas pela *New Zealand Symphony Orchestra* sob a regência de James Sedares.

DVD's

AS QUATRO PENAS BRANCAS (THE FOUR FEATHERS). Direção: Zoltan Korda. Produção: Alexander Korda. Intérpretes: John Clements; Ralph Richardson; C. Aubrey Smith; June Duprez; Allan Jeayes; Jack Allen. Direção de fotografia: Georges Perinal. Roteiro: R. C. Sherriff. Música: Miklós Rózsa. [S.l.]: Classicline, c2005. 1 DVD (115 minutos), fullscreen, color., legendado em português.

LA CONDESA ALEXANDRA (KNIGHT WITHOUT ARMOUR). Direção: Jacques Feyder. Produção: Alexander Korda. Intérpretes: Marlene Dietrich; Robert Donat; Irene Vanbrugh; Herbert Lomas; Austin Trevor; Basil Gill. Direção de fotografia: Harry Stradling. Roteiro: Lajos Biro. Música: Miklós Rózsa. [S.l.]: Regasa Films, sem data de lançamento. 1 DVD (103 min.), fullscreen, preto e branco, legendado em espanhol.

LP

RÓZSA, Miklós (comp. e reg.). *Conducting the Royal Philharmonic Orchestra*. Great Britain: Polydor, [1976]. 1 disco de vinil, 33 rpm.

SITES

Excertos da trilha sonora de *The Four Feathers*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iko__KaT4JI>. Acesso em 27 dez. 2015.

Miklós Rózsa Society. Disponível em: <www.miklosrozsa.org>. Acesso em: 26 set. 2015.

Site americano que contém partituras em notação moderna de cantos gregorianos. Disponível em: <<http://www.hymnary.org/hymn/ACH1913/391>>. Acesso em: 23 jan. 2016.

Site com todas as nomeações e premiações do Oscar desde 1929 até 2016. Disponível em: <<http://www.oscars.org/oscars/ceremonies>>. Acesso em 05 jan. 2016.

Suíte *Knight Without Armour*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=onOG1frSrNs>>. Acesso em: 24 dez. 2015.