

A presença do alívio cômico na Suíte Capriol de Peter Warlock: uma abordagem pela Teoria do Humor

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: INTERFACES DA MÚSICA

Willian Gomes Pedrozo
UNESP
wgpedrozo@gmail.com

Resumo. Discute procedimentos aplicados por Peter Warlock (1894-1930) em composições baseadas em obras originalmente produzidas durante a renascença. Usando o compositor como fonte para realizar Crítica Genética (SALLES) do contexto de produção, seguiu-se para propor aplicação da Teoria do Humor (VEATCH) para apontar elementos da Suíte Capriol (1926). Contrastes encontrados entre características idiomáticas, do material original do renascimento e de índices inseridos por Warlock foram descritos como Alívio Cômico dentro da obra, ou seja, elementos geradores de Incongruidade sendo esta a intenção do compositor ou não. Essas incongruidades presentes no uso de recursos musicais da peça são apontadas oferecendo paralelos com as ferramentas descritas na Teoria do Humor.

Palavras-chave. Humor na música, Peter Warlock, Suíte Capriol, Semiótica.

Title. *Comic Relief in Peter Warlock's Capriol Suite: an approach through the Theory of Humor*

Abstract. It discusses procedures applied by Peter Warlock (1894-1930) in compositions based on works originally produced during the renaissance. Using the composer as a source to carry out Genetic Criticism (SALLES) of the production context, it followed to propose the application of the Theory of Humor (VEATCH) to point out elements of the Capriol Suite (1926). Contrasts found between idiomatic features, the original material from the renaissance and indices inserted by Warlock were described as Comic Relief within the work, that is, elements that generate Incongruity whether or not this is the composer's intention. These incongruities present in the use of musical resources in the piece are pointed out, offering parallels with the tools described in the Theory of Humor.

Keywords. Humor in music, Peter Warlock, Capriol Suite, Semiotics.

Introdução

Philip Heseltine (1894-1930), que quando atuava como compositor assinava sob a alcunha de Peter Warlock, é frequentemente lembrado por sua atitude social irreverente e provocadora. Usava seu nome de batismo para reivindicar a autoria de seus trabalhos como escritor e crítico, ficando seu pseudônimo reservado para sua atividade de composição musical. Foi provocador ao ponto de immortalizar em seu túmulo a epígrafe:

*Here lies Warlock the composer
Who lived next door to Munn the grocer.
He died of drink and copulation,
A sad discredit to the nation.¹*

Manteve-se bastante ativo estudando, transcrevendo e arranjando canções inglesas do período Elizabetano e Vitoriano, contribuindo com parcela relevante da difusão e discussão desse repertório, sua performance e seus processos de editoração. Ao todo foram 500 peças transcritas desses períodos, número bastante expressivo. Também ocupou-se em dar atenção a compositores de outros países contemporâneos a este período (HESELTINE, 1927).

Por ter esse notório contato com esse material foi convidado, em 1925, a escrever um prefácio para a edição do manual de dança *Orchésographie* (1589) de Thoinot Arbeau (1519 - 1595). Daí surgiu o contato com a fonte do material usado por Warlock para compor a Suíte Capriol (1926) da qual nos ocuparemos no decorrer deste texto.

A Suíte Capriol é comumente vista como uma peça engraçada, piadística e irreverente, não raramente sendo programada como peça de divertimento e com a performance emaranhada em anedotas do gênero. Aqui discutiremos, através do estudo do processo de sua produção e do entorno intelectual do compositor se isso procede em dois níveis distintos. Essas observações iniciais foram anedóticas, nascidas a partir da experiência da preparação para performance dessa obra e por meio dela surgiram as perguntas: Quais mecanismos geram a sensação anedótica observada de que uma peça instrumental estaria tentando comunicar um tipo de piada? Seria essa a intenção performática do compositor?

Para realizar a discussão iremos olhar o contexto de produção da peça por meio de declarações do compositor e então olharemos os exemplos e seus possíveis paralelos com a Teoria do Humor. Assim, haverão dois vieses presentes.

O primeiro é o da Crítica Genética, que tratará a questão da intencionalidade do compositor em relação à obra ser construída ou não para adicionar jocosidade ao material original. Essa ferramenta se organiza de modo a discutir o contexto de produção.

Ao nos depararmos com o objeto de estudo da Crítica Genética, estamos, necessariamente, acompanhando uma série de acontecimentos interligados, que levam à construção da obra: estamos diante de um objeto

¹ Todas as traduções deste texto são minhas. O texto da epígrafe pode ser livremente traduzido como “Aqui jaz Warlock, o compositor ; Que era vizinho de Munn, o vendedor; Morreu de bebida e copulação; Um triste descrédito para a nação”.

móvel, um objeto em criação. Na relação entre esses registros e a obra entregue ao público encontramos um pensamento em processo. E é exatamente como se dá essa construção o que nos interessa. (SALLES, 2008, p. 18-19)

Com isso pode-se relacionar o entorno do compositor e sua postura quanto ao uso do material fonte.

O segundo viés é o da Teoria do Humor, mais precisamente para nós no que se diz a respeito da presença do absurdo e incongruidade², cujo objetivo aqui é descrever a razão pelas quais a peça proposta apresenta para seus interpretantes - aqui no sentido semiótico Pierciano - componentes cômicos, desde que uma série de processos - como arquétipos do tonalismo - sejam familiares aos ouvintes para que esse possa perceber duplo sentido, quebra de expectativa, repetição cômica ou outros itens que gerem unidade a estrutura de uma piada (SLODOBA apud KAY. 2008, p. 38). Absurdo e Incongruidade

(...)São frequentemente elementos essenciais no humor. Na teoria atual, onde a normalidade e a violação da ordem aceita das coisas são simultaneamente justapostas para gerar humor, o absurdo e a incongruência estão certamente presentes, já que "está certo"[procede] e "está errado"[não procede] são incongruentes e acredita em ambos, a verdade de uma situação é absurda. No entanto, muitas coisas absurdas e incongruentes não são engraçadas. A crença de que 2 é o mesmo que 4 é bastante incongruente, uma vez que eles não são congruentes, mas isso não é engraçado; É simplesmente errado. Da mesma forma, a famosa linha de Chomsky, "As idéias verdes incolores dormem furiosamente" é bastante absurda, mas também não é uma piada. Na teoria atual, o absurdo ou incongruência presente é de um tipo particular, ou seja, o absurdo de pensar que alguma situação simultaneamente é normal e é uma violação moral. Outros tipos de absurdo não são engraçados, a menos que eles incluam esse tipo de absurdo. (VEATCH, 1998, p, 185)

Portanto, o ponto central do apontamento da presença de humor, de um modo geral, mas aqui especificamente contexto musical, é indicar a integração de duas informações sendo comunicadas simultaneamente. O humor, por essa definição, não está indicando riso necessariamente, mas uma abrupta mudança de qualidade que apresenta um novo ponto de vista

² Aqui o termo "incongruidade" será adotado como apresentado na Teoria do Humor, por Veatch. Portanto, significa que duas informações que se contradizem podem ser verdadeiras simultaneamente, pela polissemia presente nos contextos em que as informações são fornecidas.

para a informação comunicada, que apesar de se relacionar com a direção inicial dada ao interpretante, passa a propor uma nova informação simultânea.

Certamente outros elementos característicos da confecção de piadas e anedotas podem estar presentes em alguma escala incorporados na Suíte Capriol. Entretanto considero o Absurdo e a Incongruidade como sendo os mais relevantes no contexto e cuja atenção deve ser devidamente dada.

É importante também apontar para as duas partículas que caracterizam a presença de uma piada. Uma Unidade Cômica deve ser composta por uma partícula Estruturadora que é seguida de um Golpe³. Uma ilustração famosa para elucidar acerca disso seria o exemplo, em vermelho a parcela Estruturadora e em azul o Golpe:

“Qual a diferença entre o tenor da primeira fila e da última? '. Um tom.”

Aqui o Absurdo e a Incongruidade aparecem por meio de uma Quebra de Expectativa simples: no seguimento Estruturador apresenta-se uma pergunta que não sugere presença de humor a priori. No Golpe, contudo, se estabelece uma resposta que surpreende ao insultar o personagem estabelecido durante o segmento de estruturação. O truque desse tipo de estrutura foi o explicado acima. Uma Incongruidade diz que a frase tem mais de um sentido possível, mais de uma resposta e que a validade de uma resposta que traz absurdo, se mantendo legítima, ao invés de uma igualmente legítima que respondesse a questão - como dizer que “o timbre, o tipo vocal etc”. Ao perceber a duplicidade de sentido, o interpretante sente-se contemplado em algum nível e esse é o gerador do cômico.

Seria, então, possível que essa estrutura fosse transposta para uma peça musical?

Com isso deve se dar espaço para a discussão central, que é a abordagem interpretativa de uma obra produzida no século XX, com instrumentação e elementos musicais não convencionais aos do material base, os temas presentes no *Orchésographie*, e a relação e resultantes do contato entre essas duas fontes.

1. SUÍTE CAPRIOL

Aqui será descrito o contexto de produção da obra, para que mais adiante possam ser apontadas as questões referentes à intenção, ou não, da inserção das violações idiomáticas que causaram incongruências durante a obra.

³ Tradução dos termos *Set-up* e *Punch*

1.1 O Compositor

A educação musical de Peter Warlock foi informal e baseou-se mais em experiência e contato com outros colegas músicos do que interação com instituições. Ainda assim, esse contato apresentou enorme diversidade, como apontado em COLLINS (2015, p. 13).

Sua escrita musical não faz referência (senão indireta) a escolas ou movimentos comuns a seus contemporâneos como Raulph Vaughan Williams (1872-1958) ou Gustav Holst (1874-1934) e nem mesmo a seus mentores e figuras de inspiração mais próximas como Frederick Delius (1862 - 1934) ou Bernard Van Dieren (1887-1936), com as quais mantinha contato.

Essa informalidade de sua educação musical poderia explicar seu estilo singular, que busca evadir-se do tonalismo trabalhando verticalmente concentrando-se em uma dimensão acordal, diferindo-se esteticamente de compositores que com ele coexistiram (COLLINS. 2015, p. 15). Esse estilo acordal, quando em contato com o contexto estrutural da música renascentista gerará as situações cômicas que proponho adiante.

Sua postura quanto ao uso de arranjo de obras historicamente estabelecidas é bastante mais conservador do que sugere o senso comum, que frequentemente o aponta como sujeito desapagado desse tipo de idealismo. Em geral esse conservadorismo reserva-se, à primeira vista, aos nacionalistas que viveram a Primeira Guerra Mundial e que não dela se esquivaram, como fez Heseltine a época ao fugir do alistamento militar. Enquanto Vaughan Williams, Holst e outros focaram-se em exaltar, divulgar e reforçar estética compositores ingleses (em especial Henry Purcell e John Dowland) para fortalecer esse nacionalismo, vociferado e estabelecido pela Grande Guerra, Peter Warlock também dava atenção a restauração e reconhecimento público de compositores franceses renascentistas (HESELTINE. 1927),

Contudo é possível desmistificar isso bastante rapidamente ao ler publicações do próprio Peter Warlock ao opinar acerca de como editar música Elizabetana e em especial questões idiomáticas envolvidas.

Agora, chegamos à questão de organizar a música para se adequar ao "idioma do teclado". Esta é uma frase cansativa e sem sentido. Completamente, não existe tal coisa. Todo compositor significativo usa o teclado de uma maneira diferente, como todos sabem perfeitamente bem. Nós apreciamos as transcrições de Liszt das canções de Schubert como um comentário de um grande artista sobre o trabalho de outro; Mas tais comentários surgem do excesso de amor e apreciação do trabalho original em sua forma original, uma atitude tão distante das noções pedantes da inadequação do

original para requisitos modernos, já que o pedante é removido do artista criativo.
(HESELTINE, 1922, p. 480)

Ele segue comparando tablaturas Elizabetanas e transcrições de seus contemporâneos para embasar sua crítica. Deste modo, segundo o próprio compositor, é possível imaginar que qualquer elemento musical posto no arranjo, inserido para além do material fonte, deva ser um comentário que corrobora com a fonte e não sabote ou deturpe a mesma do seu sentido original.

Pelo fato da Suíte Capriol ser uma peça arranjada para instrumentação que não lhe é a original, tendo a entender que ela não representa mediador de um tipo de chacota armada pelo compositor enquanto faz uso do material musical presente no *Orchésographie*.

1.2 A Obra

A *Suíte Capriol* possui seis movimentos: *Basse-Dance*, *Pavane*, *Tordion*, *Bransles*, *Pieds-en-l'air* e *Mattachins (Sword-dance)*. Ao total sua performance tem duração estimada de 10 a 13 minutos.

Apesar de ser a peça mais difundida de Warlock ela não é típica do compositor, já que aparece em um momento de sua produção em que “apesar de ter trabalhado em transcrições de música antiga para viola da gamba e similares, além disso ocupava-se apenas por composições de música vocal e componentes verbais” (COLLINS. 2015, p. 304).

Somando isso a declarações de Peter Warlock que antecedem a composição da suite

Nós sentimos que um certo respeito é devido a todos os grandes artistas - mais especialmente quando eles são ao mesmo tempo técnicos consumados - por mais que seu idioma possa ser diferente do dos nossos compositores modernos favoritos.
(HESELTINE, 1922, p. 478)

É possível apontar que há evidências para entender que ele não tinha intenção de armar deboche sobre um material que respeitava. É aparente que seus comentários composicionais não visam anedota, apesar do que diz o senso comum, mas antes, para o compositor, parecem ser adição por meio de sua liberdade artística, como arranjador, ao texto original usado de referência.

2. Incongruidades: Alívios Cômicos da Suíte Capriol

Hoje a primeira divergência evidente da música escrita por Warlock para com sua fonte seria a agógica: a *Suíte Capriol* indica seus andamentos e se estrutura por meio de unidades divididas claramente por compassos. De qualquer forma essa característica não é tão forte para o que apontarei.

Na *Basse-Dance* não há grande interferência no material, a não ser pela grande variação da crescente dinâmica, atingindo *fff* no decorrer da peça e eventuais hemíolas.

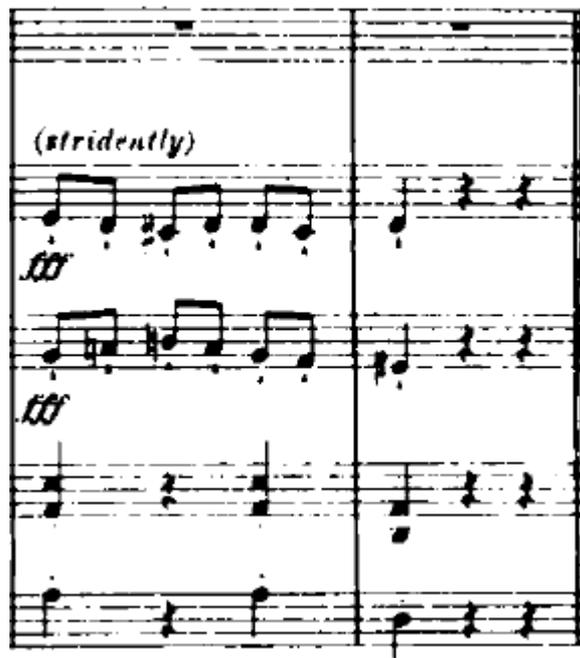
Durante o cc.20 é possível ouvir um Dó natural dos violoncelos ocorrendo simultaneamente com um Dó sustenido dos violinos, o que gera certa estranheza. Isso volta a ocorrer em cc.28 e em cc.60.

Figura 1: *Basse-Dance* - cc.20



No último compasso isso culmina na indicação “Estridentemente”, sugerindo contato excessivo do arco com as cordas:

Figura 2: *Basse-Dance* - cc.67 - cc.68



Esse acréscimo de ruidosidade isolada no fim da peça gera quebra de expectativa, tanto no ouvinte e mais ainda ao intérprete.

A *Pavane* segue sem nenhuma interferência no material original exceto por um acorde de Sib Aumentado com sétima maior (em posição de medianta menor em relação a tônica Sol Menor). O acorde pode ser encarado como um acorde dominante com Sib (terça da tonalidade) no baixo. De qualquer modo, no contexto dado, após 64 compassos de cadências tonais sem grandes surpresas e em meio do que seria somente mais uma repetição do tema da *Pavane*, aparece esse elemento Absurdo que viola o conjunto de cadências apresentadas nas repetições anteriores do tema:

Figura 3: *Pavane* - cc.62 - cc.70



Em *Tordion* o humor fica, novamente, por conta da dinâmica da peça que apresenta um decrescente Absurdo. Chega em *pppp*, utilizando pizzicato e as notas de região agudíssima das cordas. Enfim, há um entrelaçamento rítmico para que as cordas completem todas as semínimas do compasso ao se revezarem nos dois compassos finais:

Figura 4: *Todion* - cc.29 - cc.34



Bransles e *Pieds-en-l'air* são as peças mais estáveis, não apresentando incongruências, exceto pelo nome da quinta dança: *Pieds-en-l'air* não é um gênero de dança, mas uma instrução presente no manual que se relaciona ao tema musical.

Mattachins pode ser interpretada como uma peça coerente em si, contudo mostra-se distante, esteticamente, das demais danças. Isso porque é a que mais usa-se das características

acordais adotadas por Warlock, distanciando-se em certa medida do forte tonalismo presente nas outras peças. No ciclo de acordes que lhe serve de ponto culminante faz referência a todos outros movimentos rítmica e estruturalmente (COLLINS. 2015, p. 310 - 311), mas sobressai-se a tentativa de atingir o onomatopáico som de tilintar de lâminas de espadas por meio dos Exageros (em relação aos outros movimentos) proferidos pelas cordas.

Figura 5: *Mattachins (sword dance)* - cc.45 - cc.52



Tendo em mente grupos de estudantes, essas informações podem ser aproveitadas no momento de preparação da obra - do ponto de vista do regente - para realizar a predição dos trechos que podem se mostrar desafiadores para o grupo durante o processo de leitura da obra.

Considerações Finais

A violação abrupta do tonalismo e do estilo da obra renascentista da fonte do arranjo caracteriza uma quebra de expectativa bastante similar ao tipo de violação presente em Humor Linguístico (VEATCH. 1998, p. 199 - 200). Assim, mesmo que o compositor não intentasse em recorrer a uma piada, pouco dessa intenção tem qualquer relevância, uma vez que os elementos musicais, seja pela forma ou qualidade acordal, imediatamente encadeados convergem para a Estruturalização e Golpe similares a de uma piada. Faltando-lhe o contexto verbal, o ouvinte ainda pode apoiar-se na percepção e imersão do sistema tonal para acumular expectativa e fundamentar os elementos deceptivos. Portanto a ocorrência de arquétipos de fontes estilísticas contrastantes consolida a presença de humor em trechos da obra, como os exemplificados.

Capriol Suite, uma peça que tão claramente parece ter Estruturações e Golpes claros de anedotas humorísticas não apresentar evidências de possuir tais significados para o seu compositor. Pela Crítica Genética do contexto de produção da obra não é possível apontar evidência que aponte para o fato de Peter Warlock ter montado qualquer chacota que fosse (fosse essa de crítica ao sistema tonal, aos compositores originais ou ao meio social), mas justamente o contrário. Isso é bastante anti-intuitivo numa primeira audição da obra.

Não só isso: os trechos apontados acima também se derivam da experiência deste pesquisador como intérprete, no caso como regente de uma orquestra de cordas no ano de 2016. Exemplos aqui apontados causaram estranheza entre músicos, em alguns casos se recusando a acreditar que a edição estava correta - afinal, por que música se remetendo ao renascimento verticalizaria um Dó natural e um Dó sustenido? - e parte dos ensaios se dedicavam a, justamente, mostrar que aquelas Quebras de Expectativas, as Incongruidades não eram o que de fato deveria ser executado. Esses elementos eram anti-intuitivos.

Assim, a despeito de todo conhecimento de música de época de Philip Heseltine e de todo posicionamento que ele possuía como crítico musical nos periódicos em que publicava, ele acaba por alcançar algumas incongruências dentro da escrita da própria música, conciliando estilos de modo que causa a percepção de duas ocorrências estéticas.

Vejo aqui precioso espaço para interpretações que valorizem, destaquem e reforcem suas Incongruidades e Absurdos na medida do possível. O emaranhar dos temas renascentistas e dos procedimentos composicionais de um compositor do Século XX, com todas suas particularidades, o contato do nível como foi estabelecido na Suíte Capriol revela-se como sendo um Alívio Cômico, sem que isso seja passível de ser desprezado durante a interpretação da obra.

Por fim, entendo que esse estudo proposto por meio da Teoria do Humor pode ser aproveitado em favor de diversas áreas da música se devidamente aprofundado em pesquisas e discussões futuras

Referências

COLLINS, Brian Anthony. *A CHORDAL BASIS FOR THE MUSIC OF PETER WARLOCK*. Leicester, UMI. 2015.

HESELTINE, Philip. *A note on John Dowland*. The Musical Times, Vol. 67, No. 997, p. 209-212, 1926

HESELTINE, Philip. *Some french contemporaries of Dowland*. The Musical Times, Vol. 68, No. 1015, pp. 791-794, 1927.



HESELTINE, Philip. *On Editing Elizabethan Songs*. The Musical Times, Vol. 63, No. 953, p. 477-480, 1922.

KAY, Peter. *Music and Humor: What is so Funny?*. Music Reference Service Quarterly. 2008.

SALLES, Cecília Almeida. *CRÍTICA GENÉTICA: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. EDUC. São Paulo, 2008.

VEATCH, Thomas C. *A Theory of Humor*. Stanford. 1998.

WARLOCK, Peter. *Suíte Capriol*. Curwen and Sons. Londres, 1927.

