

> A MÚSICA JAPONESA NA EXPOSIÇÃO UNIVERSAL DE PARIS EM 1900

MATEUS HAYASAKA

> Universidade Estadual de Campinas

RESUMO >

O interesse ocidental pela música japonesa através do Exotismo em *Madama Butterfly* de Puccini e outros foi estendido para as Exposições de 1889 e 1900 em Paris que viabilizaram o primeiro contato em larga escala da música oriental no ocidente. Este trabalho discorre sobre esta ocorrência na Exposição de 1900, procurando analisar como a música japonesa, ainda sem traços de ocidentalização, foi percebida, identificada e assimilada pelo ouvinte ocidental.

PALAVRAS-CHAVE >

Exposição Universal, Música Japonesa, Oriente.

> A MÚSICA JAPONESA NA EXPOSIÇÃO UNIVERSAL DE PARIS EM 1900

MATEUS HAYASAKA

> mateushayasaka@outlook.com

Mestre em Música

Universidade Estadual de Campinas

1 Introdução

A relação entre Ocidente e Oriente, especialmente em música, é conhecida como Exotismo e para compreendermos melhor esse movimento, segue abaixo a definição de Exótico:

Exótico do grego *exotikó*, significa “estrangeiro”, literalmente “de fora”, de *exo*, “lado de fora”. Da noção de “estrangeiro, de outras terras”, passou no século XVII ao significado de “estranho, diferente, inusual” e com esta conotação melhor se adaptou a seu uso ao longo dos tempos até a presente data (NOGUEIRA, L. W. M.; TOLÓN, R. M. e VIRMOND, M. C. L, 2015, p. 375).

No entanto é importante notarmos que o Exotismo não se limitava a Ásia e retratou lugares distantes do nativo como no século XIX eram vistos lugares como África e a própria Espanha. O foco dado Ásia foi visto em um “subgênero” do Exotismo chamado Orientalismo.

Para Edward W. Said, “o Orientalismo é um estilo de pensamento baseado em uma distinção ontológica e epistemológica feita entre ‘o Oriente’ e (a maior parte do tempo) ‘o Ocidente’” (SAID, 1996, p.14). Ou seja, “Orientalismo é visto como a maneira de os ocidentais pensarem e estudarem o oriente: um conjunto de categorias e valores baseados nas necessidades políticas e sociais do ocidente em detrimento das realidades concretas do oriente” (NOGUEIRA, L. W. M.; TOLÓN, R. M. e VIRMOND, M. C. L, 2015, p. 375).

No que diz respeito ao Exotismo Musical, Ralph P. Locke (LOCKE, 2007) define-o como uma forma de representar lugares exóticos através de obras musicais. O autor ainda alega que a abordagem na literatura e nas artes visuais busca a representação do exótico através de objetos estéticos do que no estilo e a visão dos compositores

é mais restrita a um léxico de dispositivos específicos já determinados e até conhecidos pelo público que remetem de forma correta ou incorreta o lugar citado. Esse catálogo de ferramentas pode ser resultado de atitudes empíricas ou não e se utiliza de dispositivos como harmonias “primitivas”, modos não usuais, temas considerados como característicos, ritmos e sonoridades instrumentais e devido a isso, torna-se útil apenas para obras instrumentais. O caso desse processo empírico “permite que o compositor distorça as normas estilísticas de sua própria tradição musical (até que elas soem ‘diferentes’) ou possa até inventar um estilo surpreendente” (LOCKE, 2007, p.482).

Ainda assim, Locke busca uma compreensão mais ampla do Exotismo, considerando-o como um fenômeno que incorpora a abordagem estilística, mas também elementos extramusicais como o enredo, palavras cantadas, cenários e figurinos no caso da ópera. Nesse contexto o Orientalismo ocorre em obras como *Samson et Dalila* de Camille Saint-Saëns, *Madama Butterfly* de Giacomo Puccini e *Le Désert* de Félicien David.

Puccini utilizou melodias oriundas do Japão em sua Ópera *Madama Butterfly* que foram extraídas do *Nippon Gakufu* e *A Coleção de Música Japonesa para Koto* de Rudolf Dittrich¹ (HARA, 2003). Nessas obras Dittrich arranjou para piano melodias japonesas a partir do estilo musical ocidental, pois segundo Kunio Hara, o reflexo de sua formação musical conservadora o impediu de romper com a linguagem tonal da época² (HARA, 2003). Segue abaixo um trecho do arranjo de Sakura feito por Dittrich (figura 1) e a utilização de Puccini (figura 2) que apenas alterou a tonalidade para se ajustar a passagem ao contexto harmônico da ópera³:

1 Rudolph Dittrich’s collections of piano arrangements of Japanese melodies, *Nippon Gakufu* (1894 and 1895), are two of the most significant source materials for Japanese music that Puccini consulted in his creation of *Madama Butterfly*.

2 The predominantly Western musical style of Dittrich’s *Nippon Gakufu*, however, is perhaps best understood as a manifestation of the composer’s musical background and the conservative leanings that prevented him from breaking away from the tonal language of his time.

3 Puccini incorporates the melodic as well as harmonic structures of Dittrich’s “Sakura” in the same scene (see Examples 18a and 18b). Dittrich’s melody is kept intact, including some expressive markings such as the accent on the second half of the first two measures and the crescendo on the third measure of the excerpt. Puccini alters Dittrich’s harmonies only slightly. The arpeggiated pizzicato accompaniment in the ’cellos that lasts for two measures betrays the passage’s origin as a piano piece. The key is altered from D minor to E minor, probably in order to accommodate a smoother transition from the previous passage in A minor.



Figura 1 - *Sakura* por Dittrich do compassos 5 ao 10 (HARA, 2003, p. 106).



Figura 2 - *Madama Butterfly* ato I, 5 compassos após o 75 (HARA, 2003, p. 107).

Hara conclui que esses trabalhos “refletem o espírito do Japão *Meiji*, que visava o ‘compromisso’ entre as culturas japonesa e ocidental em geral”⁴ (HARA, 2003, p.61), mas consideramos que esse material fonte utilizado por Puccini já trazia um olhar Orientalista, pois a necessidade de harmonizar de maneira ocidental as melodias japonesas acarreta numa tentativa de “domesticar” essa música, ou seja, encaixá-las em um sistema musical “superior” ao nativo das mesmas.

Apesar do olhar eurocêntrico citado acima, não temos o objetivo de diminuir o mérito de tal empreitada que resultou em um grande divulgador da música japonesa aumentando os incentivos para a exportação dessa arte como ocorreu nas Exposições Universais.

A Exposição Universal de Paris de 1889 possibilitou o contato direto com diversos países da Ásia e suas manifestações artísticas. Músicos como Julien Tiersot tiveram fascínio por tais culturas resultando em tentativas de registrar os fenômenos musicais da exposição. O resultado é visto na obra *Musiques pittoresques: Promenades musicales à l'exposition de 1889* que nele consta a música russa, norueguesa, espanhola, javanesa, árabe, romena e de alguns países africanos.

Houve também a abordagem de Louis Benedictus, que transcreveu para piano algumas dessas músicas no álbum de peças intitulado *Les Musiques Bizarres A L'exposition*. Nesse caderno foram inseridas obras da Indonésia, Algéria, Pérsia, Romênia, China e Japão. Vemos aqui uma proposta de maior cunho artístico do que um registro propriamente musicológico.

É interessante notarmos a presença do Japão apenas em *Les Musiques Bizarres A L'exposition* que infelizmente não traz nenhum relato sobre como ocorreu a performance nipônica. No entanto em *Livre d'or de l'Exposition*, verificou-se relatos da participação do Japão na Horticultura, na História da Habitação e uma breve descrição da música:

A música japonesa é representada por uma série de instrumentos bizarros que certamente teriam um desempenho ruim na “nona”, como os alemães chamam a obra-prima do imortal Beethoven. Apesar disso, eles não são sem charme, embora um pouco “dança do ventre”, as melodias do Japão. Um encanto triste, cuja melancolia é aumentada pela repetição das mesmas palavras na música (HUARD, 1889. p.615).

⁴ Nevertheless, Dittrich's settings of the Japanese melodies in *Nippon Gakufu* reveal his deep understanding of Japanese culture and music, and they reflect the spirit of Meiji Japan, which aimed for the “compromise” between Japanese and Western cultures in general.

A segunda exposição em Paris ocorreu em 1900 e contou também com o espetáculo de artistas e músicos do Oriente. Para Tiersot em comparação com a exposição de 1889, essa causou menos impacto e apesar de maneira menos favorável para observações sérias, possibilitou um registro digno de preservação (TIERSOT, 1905).

Já em 1900 Tiersot nos mostra que a cada contato com o Oriente o estranhamento sobre o “exótico” é reduzido e esse processo foi ocorrendo cada vez mais com frequência. Entretanto, a ótica do Exotismo/Orientalismo sobre a música japonesa manteve-se, ou tais Exposições permitiram uma abordagem menos imperialista a respeito do “Outro”?

A partir desse questionamento, o referente trabalho tem como objetivo através da musicologia, analisar os documentos e relatos da época para verificar como ocorreu o contato entre o público da Exposição de 1900 em Paris com a música japonesa, procurando analisar como a mesma, ainda sem traços de ocidentalização, foi percebida, identificada e assimilada pelo ouvinte ocidental.

2 A exposição de 1900

A participação do Japão ocorreu durante toda a Exposição, 15 de abril a 12 de novembro de 1900 e os principais relatos foram de Judith Gautier e Julien Tiersot.

Pelo fato de não ser musicista, Gautier abordou de maneira geral as danças e as transcrições musicais foram solicitadas a Louis Benedictus que realizou o trabalho sem nenhum detalhamento sobre seus procedimentos. De qualquer maneira, consideramos relevante conhecermos suas impressões sobre a música japonesa:

Quanto à música que acompanha as danças, tocada no *Koto*⁵, é muito difícil elogiá-la. A música japonesa precede da música chinesa; mas ela nos parece muito degenerada. Só se ouvem guinchos escassos, vozes estranguladas miando de aflição. No entanto, quando conseguimos notar a melodia, ela parece mais bonita e bem construída do que se acreditava. É que os instrumentos japoneses que o executam são particularmente ingratos: *Shamisen*, *Biwa*, *Koto* e o *Kokyū* não soam uns melhores dos outros (GAUTIER, 1900, p.22).

Tiersot que realizou o trabalho com maior empenho e procedimentos (WRIGHT, 2001) conforme consta no documento resultante dos artigos publicados no

⁵ O sistema de romanização do japonês que utilizaremos é chamado sistema Hepburn (ヘボン式, *Hebon-shiki*) e apesar de sua utilização ter-se iniciado em 1867 com a publicação do *Shūsei Hebon-shiki* (修正ヘボン式) pelo reverendo James Curtis Hepburn, provavelmente Gautier e Tiersot não tiveram acesso à ele. Segue os nomes dos instrumentos em Japonês e sua respectiva leitura: *Koto* 琴 (こと), *Shamisen* 三味線 (しまみせん), *Biwa* 琵琶 (びわ) e *Kokyū* 胡弓 (こきゅう).

Mènestrel de 1900 a 1902 intitulado *Notes d'ethnographie musicale*. Com isso, nosso foco será no trabalho de Tiersot.

O autor inicia seu trabalho nos alertando sobre a importância do estudo das músicas não europeias sem que haja um viés hierárquico de valores, pois conforme as pesquisas em música da época tal postura seria a mais comum:

A história da música no início do século XIX fez progressos notáveis. Não será completado até que, ampliando seu campo de ação, tenha entendido em seu campo o estudo da música extra europeia. Embora diferentes daqueles aos quais nossas raças estão acostumadas há séculos, elas são dignas de serem ouvidas por nós. Se essas artes são inferiores às nossas, vamos conferi-las, ou melhor, validá-las antes de tudo. Nada é mais natural que esta verdade: a Europa sempre foi o foco principal da civilização humana, é muito simples que a música que praticamos tenha adquirido uma superioridade que os povos de outras partes do mundo não alcançaram (TIERSOT, 1905, p.1).

Seu argumento é atestado no fato de que mestres do passado como *Palestrina*, *Lassus* ou *Josquin des Près* produziram obras através de materiais musicais que em sua época foram intoleráveis aos ouvidos assim como em 1900 “algumas daquelas vociferações do Extremo Oriente se qualificam como música” (TIERSOT, 1905, p.1 e 2).

Tiersot lembra também de melodias da Idade Média que são mantidas vivas de forma oral e que, apesar de simples, são tratadas com sua devida importância e com isso somos questionados: é necessário existir distinção de valores sobre a música de povos distantes através do espaço de povos distantes através do tempo? Por mais diferente que seja não se trata também da manifestação da natureza humana, e por consequência, merece nossa atenção?

Dado essa premissa, nos é apresentada a situação dos trabalhos que envolvem documentação de música “exótica” aonde é citada a ineficiência dos trabalhos vigentes devido a fatores como: escassez de documentos, fontes remotas e a impossibilidade de uma pesquisa de campo para um olhar o mais distante possível da influência da educação ocidental. A solução apresentada seria o uso de um fonógrafo no registro para uma maior fidelidade em relação a notação pautada e até que esse processo seja algo comum, as exposições mundiais seriam um palco fértil para o estudo dessas músicas.

2.1 O teatro japonês

O teatro japonês foi representado por *Kawakami Sadayakko*⁶ ou *Sada Yacco* como era conhecida, que adaptou seu espetáculo para o gosto ocidental pelo exotismo (WRIGHT, 2001). Apesar do grande impacto e fama que sua *performance* causou, não será objeto de nosso estudo pois foge do escopo da manifestação musical “autêntica” do Japão como afirma Julien Tiersot:

As performances da Sra. Sada Yacco, cujas turnês tiveram tanto sucesso não só na Exposição de Paris, mas no resto da Europa e América, são sem dúvida uma interessante manifestação da arte japonesa, mas de uma arte muito moderna: elas não podem nos dar de forma alguma uma idéia do teatro no Japão como era praticado até o século XIX (TIERSOT, 1905, p.23).

2.2 A dança e a música japonesa

O relato sobre a Exposição de 1900 inicia-se com as danças japonesas que são descritas como uma fina arte equiparada a que foi apresentada pelas dançarinas javanesas em 1889. Dos elementos extramusicais consta o uso de diversos acessórios como pandeiros para cadenciar o ritmo dos passos, chapéu com flores, guarda-chuva, leque com tecido para simular uma perseguição de borboletas e galhos de flores de cerejeiras. É citado também o nome das danças: salgueiro-chorão, pérola, primavera, borboleta, amanhecer, fio-de-seda, prosperidade e crisântemo⁷.

A música é descrita como leve com ritmos vagos e notas fugazes. Os desafios em reconhecer uma forma musical específica foram:

porque o que caracteriza essas formas musicais é que, em vez de serem compostas de motivos curtos e repetidos incessantemente, como é o caso usual de canções populares, elas acontecem de uma ponta à outra, indefinidamente renovada. (TIERSOT, 1905, p.7 e 8).

Os instrumentos utilizados foram o *Koto* e *Shamisen* e receberam a classificação como da família das cordas pinçadas. De importância capital para essas músicas, o *Koto* é descrito como um instrumento com um tampo harmônico largo e estreito com treze cordas a partir de um sistema pentatônico de modalidade menor sem semitons⁸.

6 川上 貞奴 (かわかみさだやっこ).

7 Segue a escrita apenas das palavras que foram traduzidas: salgueiro-chorão 柳 (りゅう); pérola 珠 (たま); primavera 春 (はる); borboleta 蝶 (ちょう); crisântemo 菊 (きく).

8 Existem doze formas de afinar o *Koto* e essa afinação chama-se *Hirajōshi* (平調子, ひらじょうし) ou “afinação padrão” (TAMBA, 1988, p.11). Cabe a nós refutarmos tal escrito, pois o próprio exemplo do autor nos mostra uma escala contendo semitons.

Toca-se utilizando dedais de marfim chamado *Tsume*⁹ para beliscar as cordas. Segue abaixo (figura 3) a afinação em notação ocidental:

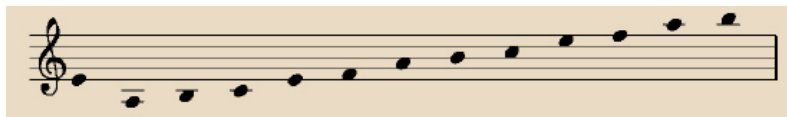


Figura 3 - Afinação do *Koto Hirajoshi* (TIERSOT, 1905, p. 9).

O *Shamisen* é comparado a um alaúde em seu formato (uma caixa de ressonância estreita de formato triangular¹⁰ acoplada em um longo braço que recebe suas cordas) e na forma de tocar. Possui três cordas afinadas em quartas, sendo que a terceira corresponde a mais grave do *Koto*. Consideramos relevante esclarecermos alguns pontos sobre a afinação do *Shamisen*.

Segundo TAMBA (1988), esse instrumento possui três formas de afinar: *Honchoshi*, *Niagari* e *Sansagari*¹¹ (figura 4). Quando ocorre a execução junto ao *Koto* em *Hirajoshi*, deve afinar o *Shamisen* em *Honchoshi* ou *Niagari* (figura 5).

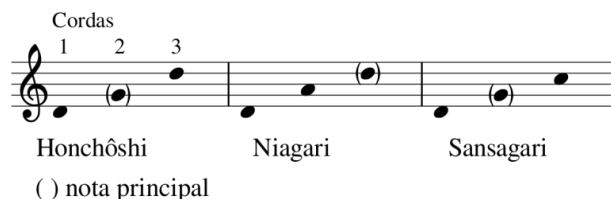


Figura 4 - Afinações do *Shamisen* (TAMBA, 1988, p.164).

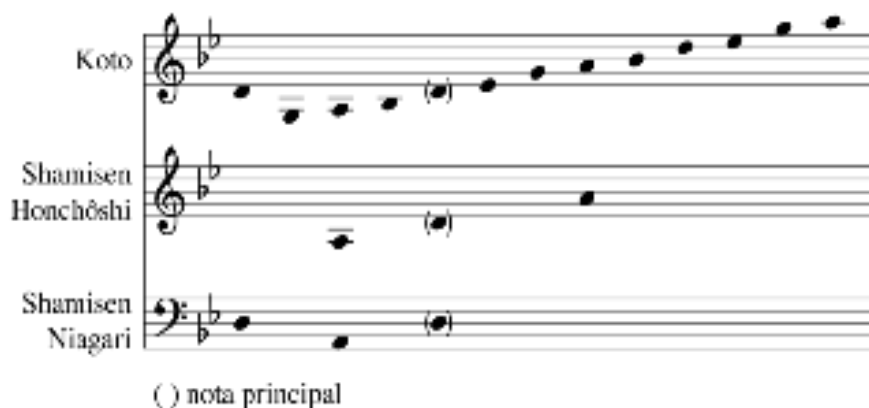


Figura 5 - Modos de afinar o *Shamisen* junto ao *Koto* (Fonte TAMBA, 1988, p.165).

9 爪 (つめ).

10 Não foi encontrado nenhum relato na literatura especializada de um *Shamisen* triangular, apenas no formato retangular.

11 本調子 (ほんちょうし) ou “afinação base”. 二上がり (にあがり) ou “subir a dois”, pois nessa afinação altera-se a segunda corda um tom acima em relação a *Honchoshi*. 三下がり (さんさがり) ou “baixar a três”. Nesse caso a terceira corda é contraída em um tom abaixo da *Honchoshi*.

O *Shamisen* é tocado pressionando as cordas com a mão esquerda através do braço do instrumento e atacadas com um grande plectro triangular chamado *Bachi*¹² que pode ferir golpes ascendentes (com menor ressonância e menos frequência de uso) e descendentes (de maior ressonância e com maior frequência de uso).

A interação desses dois instrumentos é feita quase sempre em uníssono ou oitava com cordas duplas gradativamente. Há também a inclusão de cantos descritos como discretos miados e Tiersot atesta que apenas pode notar tais nuances executadas separadamente.

As etapas do registro musical ocorreram de três formas: Audições na platéia para uma compreensão geral da música; Audições nos bastidores para um contato direto com os instrumentos; Entrevista com os músicos, na falta de um sistema seguro de estenografia musical¹³.

As diferenças da música japonesa para a ocidental criaram problemáticas na notação musical. Por exemplo, nos aspectos melódicos do *Shamisen* as notas descendentes foram consideradas com maior valor melódico que as ascendentes, por isso, em sua notação foram utilizadas notas grandes para as descendentes e notas pequenas para as ascendentes.

Nos aspectos rítmicos houve a omissão da barra de compasso e apenas o uso de barras duplas ou simples para demarcar períodos, pois:

O uso da barra de compasso é o produto de uma necessidade um tanto convencional, peculiar à música ocidental e moderna (sabemos que ela remonta pouco além do fim do século XVI). A música japonesa, como a maioria destas músicas exóticas, é de um ritmo muito flutuante para que seja necessária incluí-la dentro desses limites muito rigorosos (TIERSOT, 1905, p.11).

A coleta da música em forma de notação ocidental ocorreu nos bastidores entrevistando os músicos. Uma delas chamada “pérola” auxiliou no processo, repetindo os fragmentos musicais diversas vezes para qualquer correção e maior precisão. Esse trabalho resultou no registro de três danças: “O leão *Ichigo*¹⁴” (figura 6), “Cesto de flo-

12 撥(ばち).

13 A “música e estenografia envolvem a escrita de sons e o sistema estenográfico moderno coloca fonemas da fala em escalas, que vagamente se assemelham à escalas musicais. No entanto, até onde sabemos, não existe na literatura um método estenográfico para a notação musical” (PENTEADO; FORNARI, 2015, p.3).

14 一護獅子(いちごしし).

res¹⁵” e “Coleta do sal¹⁶”.

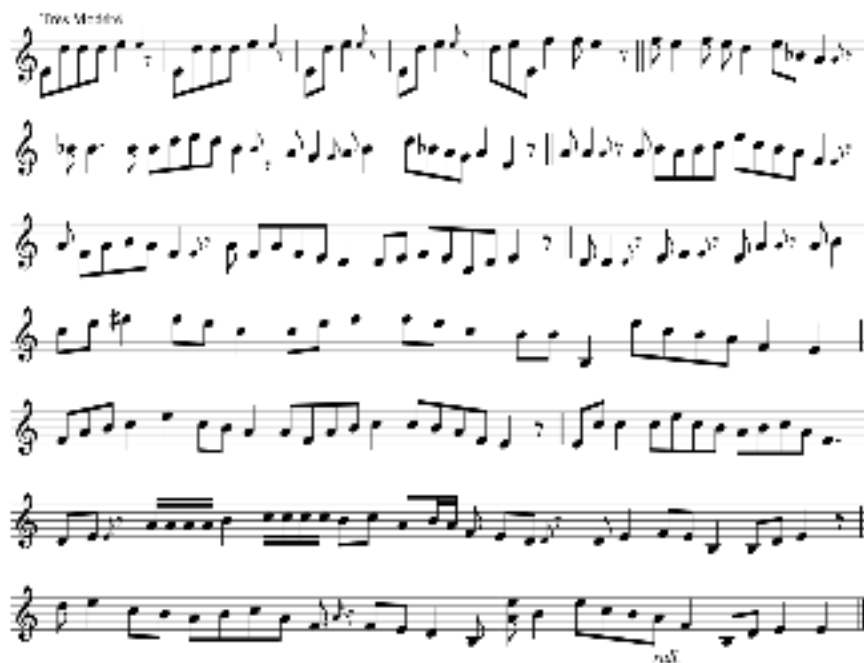


Figura 6 - Transcrição da melodia de “O leão Ichigo” (TIERSOT, 1905, p. 11).

Na primeira dança “O leão *Ichigo*”, foi considerado o uso do modo dório (de Mi a Mi com centro em Lá) como material utilizado havendo uma transposição uma quarta acima no segundo período (de Ré a Ré com centro em Lá) e outra quinta acima na metade do quarto período (Si a Si com centro em Mi).

A segunda melodia “Cesto de flores” considerou-se o modo hipodório ou eólio (menor natural, sendo a tônica ao mesmo tempo fundamental e centro). Devido a seu caráter leve e rápido, essa melodia causou desafios na notação fazendo com que o Dó~, que foge do aceito pela teoria musical ocidental, fosse motivo de dúvidas no resultado grafado.

Em “Colheita do sal”, a terceira melodia coletada, Tiersot caracterizou a mudança de um andamento rápido para um lento a maior diferença entre a segunda e a terceira melodia e ambas possuem uma mistura de hipodório e dório com a tônica em comum.

15 花筐(はながたみ). Essa peça *Noh* tem o título erroneamente traduzido como “dança da borboleta”.

16 Segundo Akira Kinoshita no site *The Noh*, trata-se de uma releitura de uma lenda antiga e segue a estrutura de um *Kyōjo-mono* (狂女物, きょうじよもの), ou seja, “história de uma mulher louca”. Contendo: separação, loucura, viagem, dança da loucura, reunião de namorados e final feliz.

2.3 Considerações gerais sobre a música japonesa

A música japonesa diversas vezes foi comparada a música grega e moderna, devido a seu caráter modal e pela falta de afinidade harmônica típica da música tonal européia. Sua justificativa reside no fato de que tanto a música grega, moderna e japonesa possuem a base nos intervalos de quarte e quinta. No caso do *Koto*, a própria constituição do instrumento demonstra tal fato:

A observação feita sobre esta incessante oscilação do tom principal com seus tons vizinhos é materialmente confirmada pela construção de *Koto*. Vimos que as primeiras cordas deste instrumento são a partir do grave, uma quinta (Lá e Mi). Por outro lado, após uma sucessão de notas ascendentes pertencentes essencialmente ao tom de lá menor, a nota do extremo agudo é si, dominante de mi. As duas quintas Lá e Mi, Mi e Si são, portanto, já dadas pela própria afinação do instrumento (TIERSOT, 1905, p.12).

O musicólogo também ressalta o uso extensivo da pentatônica (tanto a anhemitônica como a hemitônica) como característica da música oriental e apesar dessa escala ser relativamente simples, devido a técnicas como *glissando*¹⁷ no *Shamisen* e a alteração das alturas devido à pressões nas cordas pela mão esquerda no *Koto*¹⁸, a música japonesa é a prova da elasticidade das teorias musicais.

Houve a impressão de tal música ser o resultado da sucessão arbitrária de notas, pois intervalos como os de sétimas, nonas e trítonos são utilizados sem resolução. Mesmo com essa impressão inicial, a inteligibilidade é atestada abaixo:

Continuando a análise, poderemos distinguir nestas músicas dois caracteres bem definidos. Por um lado, uma série de notas que parecem quase aleatoriamente colocadas. Não importa, temos como confirmação a perfeita naturalidade com que os intérpretes executam; são esses desenvolvimentos artificiais, essas fórmulas, como são conhecidas por todas as artes eruditas, pura especulação de teóricos. Por outro lado, temas de uma forma melódica clara e expressiva (TIERSOT, 1905, p.15).

Mas é esse fato que acaba gerando o “sabor *terroir*¹⁹” típico do japonês e “dá origem aos aspectos cintilantes da música dos povos do Extremo Oriente, de acordo com o das suas artes em geral e da sua própria aparência física” (TIERSOT, 1905, p.14).

17 No *shamisen* essa técnica é denominada como *koki* (コキ).

18 *oshide* (押し手, literalmente empurrar a corda com a mão).

19 Segundo Jorge Tonietto, a palavra vem da enologia e não possui tradução exata. Expressa a interação entre o meio natural e os fatores humanos (TONIETTO, 2007).

3 Considerações finais

Gautier nos apresenta um trabalho superficial a respeito da música japonesa que descreve e Tiersot apesar de citar o “sabor *terroir*” dessa arte e nos alertar sobre a importância do estudo sistemático através do trabalho de campo, o uso do fonógrafo e de uma ferramenta de notação mais precisa, o mesmo demonstra um posicionamento semelhante ao de Gautier quando alega que “a música do Japão está longe de ter atingido o alto nível que as outras artes (pintura, escultura e arquitetura) têm” (WRIGHT, 2001, p.30).

Acreditamos que tal postura seja resultado do olhar ocidental europeu sobre a música oriental conforme Akira Tamba nos mostra:

O perigo a espreita do esteticista está em aplicar as formas artísticas “estrangeiras”, os critérios de julgamento por meio dos quais ele avalia as produções artísticas “familiares”, sem perceber que a validade de seus critérios é limitada ao campo cultural que gerou os mesmos (TAMBA, 1988, p.307).

Com isso concluímos que independentemente do fato do Japão ter sido tratado com mais respeito em relação a outros países orientais da Exposição (WRIGHT, 2001) e mesmo com o esforço no registro da *performance* nipônica, os dois músicos franceses não a compreenderam pois realizaram um trabalho de caráter apenas descritivo sempre apoiado em conceitos e valores ocidentais (como no caso das analogias da música japonesa com a grega), reduzindo o olhar a um Exotismo gerando um relato distorcido sobre o real significado dos símbolos dessa música.

REFERÊNCIAS

- FORNARI, José; PENTEADO, Antonio Fernando. **Estudo do desenvolvimento de um sistema computacional para taquigrafia musical**. In: Congresso de Engenharia de Áudio, 13º e Convenção Nacional da AES Brasil, 19ª. 25 a 28 de Maio de 2015, São Paulo, SP.
- GAUTIER, Judith. **Les musiques bizarres à l'Exposition de 1900: la musique japonaise**. Librairie Paul Ollendorff. Chaussée d'Antin, 50. Paris. 1900.
- HARA, Kunio. **Puccini's use of Japanese melodies in Madama Butterfly**. 2003. 120 f. (Mestrado em Música) – Divisão de Composição, Musicologia e Teoria do Colégio-Conservatório de Música da Universidade de Cincinnati.
- HUARD, Charaire, Lucien. **Livre d'or de l'Exposition**. Charaire et fils. Rue Rennes, Paris, 1889.
- KINOSHITA, Akira. **THE NOH**. Disponível em: <<http://www.the-noh.com/en/plays/data/>>

program_077.html>. Acesso em: 09/11/2018.

_____. **THE NOH**. Disponível em: http://www.the-noh.com/en/plays/data/program_043.html>. Acesso em: 10/11/2018.

LOCKE, Ralph P. **Uma ampla visão do exotismo musical**. Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, jan./jun. 2011.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes; TOLÓN, Rosa Maria; VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes. **Iconografia e Exotismo em Il Guarany de Antônio Carlos Gomes**. 3º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical. 24 de Julho de 2015, Salvador, Bahia.

SAID, Edward W. **Orientalismo**. São Paulo: Cia da Letras, 2007.

TAMBA, Akira. **La théorie et l'esthétique musicale japonaises: du 8. à la fin du 19. siècle**. Publications Orientalistes de France. Outubro de 1988.

TIERSOT, Julien. **Notes d'ethnographie musicale: première série**. Librairie Fischbacher. Rue de seine, 33. Paris. 1905.

TONIETTO, Jorge. **Afinal, o que é terroir?** Bon Vivant, Flores da Cunha, v. 8, 2007.

WHIGHT, Lesley. **Music Criticism and the Exposition Internationale Universelle de 1900**. Revista Context n° 22. Primavera de 2001. Disponível em: <https://cpb-apse2.wpmucdn.com/blogs.unimelb.edu.au/dist/6/184/files/2016/11/22_Wrightz5cc64.pdf>. Acesso em> 19/05/2018.

Japanese music at the universal exhibition in Paris in 1900

Abstract: Western interest in Japanese music through the Exoticism in Madama Butterfly by Puccini and others was extended to the exhibitions of 1889 and 1900 in Paris that enabled the first large-scale contact of eastern music in the West. This work discusses this occurrence in the 1900 Exhibition, trying to analyze how Japanese music, still without westernization traits, was perceived, identified and assimilated by the western listener.

Keywords: Universal Exposition, Japanese Music, Orient.

Submetido em 23 de fevereiro de 2019

Aprovado em 14 de janeiro de 2020