

Influência, intertextualidade e pós-modernismo: Cervo x Schnittke, um estudo comparativo

Dimitri Cervo

Resumo: Nesse artigo procuramos elucidar como e em que contextos ocorrem relações intertextuais no processo composicional do *Concerto Grosso n. 1* de Alfred Schnittke (1934 – 1998), e na *Série Brasil 2010 n. 6 – Concerto para Violino e Cordas*, de Dimitri Cervo (1968 –). Para tal fim utilizamos referenciais teóricos e categorias analíticas propostas por estudiosos do assunto como Bloom ([1973] 2002), Hatten (1985), Straus (1990), Korsyn (1991) e Klein (2005). Através de análise musical, realizamos um estudo comparativo das obras em questão, e também investigamos essas obras a luz do conceito de pós-modernismo em música, através de referenciais teóricos propostos por Kramer (1995, 2002), e Tillman (2002).

Abstract: The article examines how and in which contexts inter-textual relationships occur in the compositional process of Alfred Schnittke (1934 – 1998) and Dimitri Cervo (1968–), in their respective works, *Concerto Grosso n. 1* and *Série Brasil 2010 n. 6 – Concerto para Violino e Cordas*. To this end we adopt theoretical references and analytical categories proposed by scholars on the subject such as Bloom ([1973] 2002), Hatten (1985), Straus (1990), Korsyn (1991) and Klein (2005). Through musical analyses we realize a comparative study of the works in question and also investigate them through the lens of musical post-modernism, making use of theoretical references proposed by Kramer (1995, 2002) and Tillman (2002).

Introdução

Influência e intertextualidade são fenômenos onipresentes na história da música. Segundo Burkholder o uso de música preexistente como base para a música nova é um fenômeno que permeia todos os períodos e tradições musicais, e que a história do empréstimo na música da tradição ocidental ainda está para ser escrita (Burkholder, 2001, p. 5).

Nas obras musicais da Idade Média e Renascença a nova criação sempre partia do cantochão, e a preocupação principal “não estava centrada na invenção da novidade absoluta, ao contrário, o sentido era buscado e construído através da relação intertextual” (Coelho de Souza, 2009, p. 53).

Até o final da Renascença aquele tipo de intertextualidade exercida de forma consciente e voluntária por meio de citações, paráfrases, homenagens e releituras, sempre foi uma prática comum e incentivada. A partir daí a noção de autoria individual gradualmente se tornou mais importante, e o conceito de originalidade pessoal começou a ser o mais valorizado, atingindo seu apogeu no Romantismo, com a veneração do herói criador, e no século XX onde, devido a paradigmas estéticos e, inclusive, a questões legais, o uso de música preexistente para a criação de uma nova obra se tornou uma prática condenável ou mesmo inaceitável.

A tendência de retornar sempre aos mesmos modelos [...] sugere que compositores estavam conscientemente envolvidos em uma tradição que consistia competição de uns com os outros através da busca por maneiras novas e individuais de tratar um material comum. Ao contrário dos séculos XIX e XX, onde criar uma melodia ou um estilo distinto veio a ser supervalorizado, os músicos da Renascença parecem ter considerado o reaproveitamento de material existente como um teste de habilidade composicional, demonstrando que a inventividade estava situada não no material de partida, mas o que um compositor fazia com ele (Burkholder, 2001, p. 19).

Straus observa que o compositor a partir do século XX começou a ter um conhecimento e uma consciência histórica dos seus predecessores como nunca antes na história da música havia sido possível. Isso gerou nessa geração de criadores musicais do início do século XX, uma relação ambivalente com a tradição com os compositores negando-a por um lado, movidos pelo paradigma da inovação original, e

apoiando-se nela por outro. Stravinsky, dentre vários compositores que foram em direção ao neoclassicismo, começou a fazer uso de procedimentos intertextuais de forma ampla, explícita e disseminada, através de releituras distorcidas e recomposições de obras do passado. E como observa Straus “compositores desse período estavam mais imersos na música do passado (incluindo um passado distante) do que qualquer geração anterior jamais havia estado” (Straus, 1990, p. 5).

Com o advento da vanguarda, depois da segunda guerra, o paradigma da novidade absoluta, com a condenação de qualquer referência ao passado, se tornou reinante. A partir da década de 1950, tendo Webern como modelo de partida, os compositores da vanguarda aderiram ao serialismo integral em sua maioria. Porém, a criação de obras excessivamente cerebrais ou demasiado experimentais, e de grande dificuldade técnica, devido à serialização de diversos parâmetros, acabaram levando a música de concerto moderna a uma asfixia. Essa música era de difícil apreensão e dela o grande público se afastou completamente.

Já em 1968 temos um claro movimento em direção à superação desse paradigma, através da *Sinfonia* de Berio. No III movimento dessa obra o compositor realiza uma grande colagem com dezenas de referências à música do passado, tendo como pano de fundo do III mov. (Scherzo) da *Sinfonia n. 2* (Ressurreição) de Mahler. Taruskin cita que nos anos 1970, dois dos mais proeminentes compositores Europeus de vanguarda, Ligeti e Penderecki realizaram uma espetacular guinada neo-romântica (Taruskin, 2010, p. 437). Desde então muitos compositores passaram a escrever música com uma linguagem que dialogava com a tradição, abandonando as premissas estéticas da vanguarda.

Um deles é Schnittke (1934–1998) que, após uma fase vanguardista, passou a fazer das relações intertextuais o próprio cerne de sua linguagem musical, através de um discurso musical permeado por abundantes citações, leituras distorcidas da música do passado, em mistura com elementos musicais dos mais variados tipos. A partir dos

anos 1970 vários compositores (inclusive ex-vanguardistas) redescobriram o prazer de retrabalhar materiais já existentes, ou dialogar com eles, e muitos associam isso a o desenvolvimento de uma sensibilidade pós-moderna em música de concerto, como veremos adiante.

Os estudos de intertextualidade em música

As ideias centrais que originaram os estudos da intertextualidade em música foram lançadas no livro *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* de Harold Bloom, publicado em 1973. Nesse influente texto de crítica literária o autor lança uma teoria para uma melhor compreensão da influência poética, definindo seis proporções revisionárias, através das quais o poeta iniciante entra em uma luta psicológica com o precursor. Segundo Bloom o artista principiante utiliza-se de algum tipo de desvio do precursor para abrir espaço criativo para si próprio. Bloom codificou esses desvios em seis proporções revisionárias: *Clinamen* (leitura distorcida do precursor); *Tessera* (completude e antítese do precursor); *Kenosis* (movimento de descontinuidade em relação ao precursor); *Daemonização* (movimento em direção a um Contra - Sublime personalizado em relação ao Sublime do precursor); *Askesis* (separação do precursor); *Apophrades* (retorno dos mortos, como se o próprio autor posterior houvesse criado a obra do precursor) (Bloom, [1973] 2002, p. 64-65). Cabe ressaltar que a teoria de Bloom associa cada um desses tropos com mecanismos de defesa Freudianos.

Korsyn adaptou essas proporções revisionárias à análise musical intertextual em um brilhante artigo em que ele discute um caso pontual de intertextualidade entre Brahms e Chopin, demonstrando que a teoria de Bloom “oferece *insights* únicos sobre a imaginação criativa, *insights* fortes o suficiente para sobreviverem quando transplantados dos domínios poéticos para os musicais” (Korsyn, 1991, p. 7).

Straus, também inspirado em Bloom, codificou um aparato conceitual de oito técnicas composicionais, ou categorias de manipulação de parâmetros sonoros, através das quais os compositores da primeira metade do século XX recriaram a música do passado. Eles são definidos em seu livro *Remaking the Past*, como: Motivação, Generalização, Marginilização, Centralização, Compressão, Fragmentação, Neutralização e Simetrização (Straus, 1990, p. 17).

Ao usar essas proporções revisionárias musicais ao nível da estrutura, os compositores de século XX reinterpretem a música anterior de acordo com suas necessidades composicionais. Essas estratégias, mais do que qualquer estrutura musical específica, definem a prática comum do século XX (Straus, 1990, p. 19).

Mas Straus não está interessado em casar as proporções revisionárias de Bloom com análogos musicais, nem de associá-las com a psicologia Freudiana, que tão ricamente auxilia a prática analítica de Bloom. As análises intertextuais de Straus permanecem em sua maior parte no nível sintático ao oferecer esses oito tropos musicais para descrever maneiras pelas quais compositores como Stravinsky, Schoenberg, Berg, Webern e Bartók transformam a sua herança tonal. Embora Straus, segundo Klein, retenha a noção de Bloom de que “textos transformam outros textos como uma maneira de abrir espaço em um cânone superpopuloso” (Klein, 2005, p. 30).

Enquanto Bloom categoriza a influência apenas como angústia, Straus oferece um modelo tripartite, que apresenta uma visão mais holística sobre o tópico. Ele vê três principais categorias de influência e as define como: Influência como imaturidade, quando um jovem compositor utiliza elementos de estilo ou estruturas musicais fortemente identificadas com algum professor ou compositor mais velho, emulando um mestre anterior; Influência como generosidade, teoria que descende de T. S. Eliot, e em música é corroborada por ideias de Charles Rosen e Leonard Meyer, onde a influência artística é vista como enriquecedora

para um artista, fortalecendo sua posição na tradição; Influência como ansiedade, que tem em Bloom seu maior defensor, e que parte da visão de que o jovem artista situa-se em uma relação Edipiana com o precursor, realizando o assassinato simbólico através de algum tipo de leitura distorcida (proporções revisionárias) do precursor (Straus, 1990, p. 9-14).

O estudo da influência e da intertextualidade em música é um campo recente de estudos, com pouco mais de duas décadas de desenvolvimento na musicologia ocidental. Os estudos intertextuais têm se revelado uma das principais tendências da análise musical no presente, principalmente como uma ferramenta para ampliar o escopo do entendimento da música de concerto criada nos séculos XX e XXI, cujos processos composicionais são permeados por relações intertextuais de forma consciente e intencional.

Com o advento da sociedade informatizada, caracterizada pela alta velocidade na troca de informações, que dispõe virtualmente grande parte do acervo cultural e musical da humanidade, é natural que artistas criadores absorvam um leque enorme de influências e que a intertextualidade, mais do que exceção, torne-se um *modus operandi* da arte contemporânea. Assim, novas singularidades estéticas, geradas por obras criadas a partir de paradigmas intertextuais, necessitam um novo aparato analítico para lidar com suas singularidades.

Na musicologia brasileira, os estudos sobre intertextualidade em música foram desenvolvidos apenas nos últimos 15 anos. Estudiosos como Barrenechea e Gerling (2000), Coelho de Souza (2008, 2009), Zampronha (2009), Pitombeira e Lima (2011), têm produzido trabalhos pioneiros e relevantes sobre a influência e intertextualidade no meio acadêmico brasileiro, sendo a maior parte desses trabalhos focados na música brasileira. Também é bem documentado que no Brasil compositores de visibilidade como Gilberto Mendes (1922-), Marlos Nobre (1939), Almeida Prado (1943-2010), Rodolfo Coelho de Souza (1952-), Liduíno Pitombeira (1962-), Edson Zampronha (1963-), dentre

outros, se valerem, ou têm se valido, de relações intertextuais de forma significativa em suas criações, criando um elo orgânico entre o paradigma analítico intertextual e a prática composicional.

Sendo um tópico rico e atual, pretendemos, a partir dos referenciais teóricos lançados pelos autores estrangeiros e brasileiros supracitados, desenvolver um estudo comparativo de duas obras, cujo processo composicional é, em grande medida, deliberadamente intertextual: uma composta por Alfred Schnittke na Rússia, entre 1976 e 1977, o *Concerto Grosso n. 1*, para dois violinos solos, orquestra de cordas, cravo e piano preparado, e outra, criada por Dimitri Cervo em 2012 no Brasil, *Série Brasil 2010 n. 6 – Concerto para Violino solo e Orquestra de Cordas*. Os critérios para essa escolha baseiam-se no fato de que as duas obras em questão apresentam relações intertextuais que, por vezes, remetem ao barroco, são concertos criadas para meios instrumentais semelhantes, tendo o violino como instrumento solista, e os autores estavam na mesma faixa etária no momento da criação das obras, entre 43 e 44 anos. O ponto em comum entre essas duas obras é que, embora estabeleçam relações intertextuais em relação ao estilo barroco, de maneira clara e proposital, elas não perdem os traços estilísticos e estéticos que as remetem a seus autores.

O conceito de intertextualidade

Como coloca Klein, a definição de intertextualidade é um tanto ampla, e “críticos tem demonstrado pouca concordância quanto a uma definição precisa”. Para alguns, como Kristeva¹, intertextualidade é o próprio texto, e dentro desses limites muito tipos de textos interagem. Para outros, como Bloom, intertextualidade é um espaço crítico fora do

¹ A partir das ideias de Saussure, Bakhtin e Barthes, Julia Kristeva criou o termo “intertextualidade” em seus escritos no final dos anos 60. Segundo a autora um texto é “uma permutação de textos, uma intertextualidade: no espaço de um texto, diversas proposições, tomadas de outros textos, interceptam-se e neutralizam-se umas às outras” (Kristeva, 1969, p. 1).

texto, no qual o crítico compara dois os mais textos (Klein, 2005, p. 11). Klein ainda observa que uma distinção precisa ser feita entre influência e intertextualidade, pois influência implica em um posicionamento histórico da obra em seu tempo e origem, enquanto intertextualidade implica uma noção mais geral de cruzamento de textos que pode inclusive envolver reversão histórica (ibid., p. 4). Assim, quando um autor toma emprestado, ou alude a outro texto, isso pode ser considerado uma forma específica de intertextualidade, chamada influência (ibid., p. 12).

Segundo Hatten o conceito de intertextualidade deriva da visão de uma obra literária como um texto cuja riqueza de significado resulta de sua posição em uma rede potencialmente infinita de relações com outros textos. Assim ao consideramos obras musicais como textos, podemos encontrar relações análogas. Em seu modelo para aplicabilidade em música, Hatten distingue dois tipos de intertextualidade que ele denomina estilística e estratégica. Por intertextualidade estilística ele entende aquela de origem “anônima” que se relaciona ao estilo de um grande número de obras. Por intertextualidade estratégica, Hatten entende àquela que engloba o que ele considera temático² em uma obra musical, uma intertextualidade pontual entre uma obra e outra (Hatten, 1985, p. 69–70).

Exemplificando, quando um compositor utiliza um baixo D’Alberti, ou uma cadência deceptiva, milhares de outras obras utilizam esses mesmos recursos, ou figuras de linguagem musical. Assim essa é uma intertextualidade ampla (segundo Hatten, anônima), que se refere a um código estilístico utilizado em um grande *corpus* de repertório. Porém podemos ter uma intertextualidade pontual (temática) de obra para obra. Por exemplo, quando Dvorak, no III movimento (Scherzo) de sua sinfonia n. 9 faz uma alusão direta ao motivo inicial do II mov.

² Hatten entende “temático” em um sentido amplo, como “todos aqueles elementos e processos (melódicos, harmônicos, rítmicos, métricos, dinâmicos, ou outros) que estão suficientemente caracterizados para serem destacados na audição do ouvinte” (Hatten, 1985, p. 70).

(Scherzo) da Sinfonia n. 9 de Beethoven, ou quando Mozart na abertura da ópera *A Flauta Mágica* utiliza um tema oriundo da *Sonata n. 13*, em Si b M, de Clementi, ou ainda quando Villa-Lobos cita o tema da *Oferenda Musical* de Bach no I movimento da sua *Bachianas Brasileiras n. 4*³.

Ao procedermos para a análise das obras consideradas nesse trabalho, utilizaremos os conceitos propostos por Hatten, mas utilizaremos os termos *intertextualidade ampla* e *intertextualidade pontual*, a fim de diferenciarmos esses dois tipos básicos de relação intertextual. Evitaremos a terminologia de Hatten, intertextualidade estilística e estratégica, por dois motivos: Primeiro por não considerarmos tão adequada a sua definição de intertextualidade estratégica associada a elementos temáticos. Charles Rosen em seu artigo *Influence: Plagiarism and Inspiration* (Rosen, 1980) demonstra como Brahms modelou a forma e a estrutura do III mov. (Rondó) de seu *Concerto para Piano n. 1* com o Rondó do terceiro concerto para piano de Beethoven. Esse é um caso de intertextualidade pontual (estratégica), mas que nada se relaciona com aspectos “temáticos” que podem ser percebidos pelo ouvinte como postula Hatten, mesmo que a definição de “temático” seja ampliada, como proposto pelo autor. Aliás, essa ampliação excessiva do que é considerado temático é também um problema de terminologia. Em segundo lugar, em relação ao estilo, existem situações em que compositores utilizam elementos de um estilo de forma concomitante com, ou no contexto de, outros estilos. Híbridos estilísticos são bastante característicos na música da atualidade, e é possível se valer de uma intertextualidade pontual em um estilo diferente do original. Assim a terminologia *intertextualidade ampla* e *intertextualidade pontual* é mais neutra e adequada aos nossos propósitos do que os termos intertextualidade estilística e estratégica.

³ Os três casos de intertextualidades pontuais aqui relatados são amplamente documentados, para um aprofundamento em Villa-Lobos ver: Manfrinato, Ana Carolina. *O uso da Intertextualidade na Bachiana Brasileiras n.º4 de Heitor Villa-Lobos*. In Anais do II Simpom 2012 – Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, UNIRIO, RJ, 2012.

Série Brasil 2010 n. 6 – Concerto para Violino e Cordas

O *Concerto para Violino e Cordas*⁴, sexta obra da Série Brasil 2010⁵, foi composto entre janeiro e abril de 2012. Nele percebemos relações intertextuais amplas com a música barroca, minimalista, romântica e brasileira, e relações intertextuais pontuais, com obras de compositores como Vivaldi, Bach, e o brasileiro Flausino Vale, além de autocitações (intertextualidades pontuais com outras obras do autor).

No I movimento o primeiro elemento que chama a atenção é o pulso de semicolcheia, que é apresentado no compasso inicial e perdura até o fim do movimento nas vozes graves. Esse tipo de *ostinato* rítmico é uma referência intertextual ampla ao Minimalismo, pois uma das características estilísticas do Minimalismo é um pulso regular e contínuo, como vemos em obras seminais do Minimalismo, como *In C* (1964) de Terry Riley, ou *Music for Eighteen Musicians* (1976) de Steve Reich, dentre outras obras minimalistas que apresentam um pulso regular e contínuo durante toda a sua extensão (Cervo, 2005, p. 50).

Após a introdução do pulso em semicolcheias, nos compassos 1 e 2, o violino solo apresenta o tema principal do movimento entre os compassos 3–11. Esse tema em 2/4, com ritmo pontuado, com síncope nos compassos 6 e 11, remete a um intertexto amplo com a música brasileira, cuja síncope é comumente encontrada, notadamente no maxixe, lundu, e no samba (que é usualmente em 2/4 e apresenta a referida síncope). Assim, os elementos iniciais do concerto remetem a

⁴ O *Concerto para Violino e Cordas* foi estreado pelo violinista Emmanuele Baldini, atual *spalla* da OSESP, na cidade de Salvador, com a Orquestra Sinfônica da Bahia, em 6 de dezembro de 2012. Sua estréia internacional deu-se em Chicago (EUA), em 20 de abril de 2014, pelo violinista Francisco Coser.

⁵ “A característica principal das obras da *Série Brasil 2010* é a formação instrumental, que contempla obras para instrumentos solistas e orquestra de cordas, de câmara ou sinfônica. As obras dessa nova série mantêm elementos estilísticos solidificados na *Série Brasil 2000*, mas desenvolvem uma estética hibridizada a partir de diversas influências. Enquanto as obras da *Série Brasil 2000* são concebidas em um único movimento, as obras da *Série Brasil 2010* têm vários movimentos” (Cervo, 2014).

uma fusão entre elementos do Minimalismo e da música brasileira, característica que tem norteado a estética do compositor já há bastante tempo.

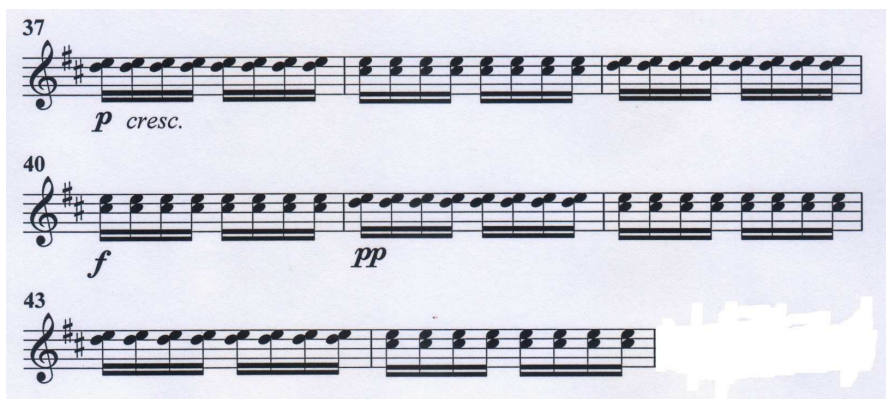
Figura 1- Dimitri Cervo, *Concerto para Violino e Cordas*, comp. 1-10

The image displays a musical score for the first ten measures of Dimitri Cervo's *Concerto para Violino e Cordas*. The score is written for Violin solo, Violins I and II, Violas, Violoncellos, and Contrabasses. The time signature is 2/4, and the tempo is marked 'Maestoso' with a metronome marking of 100. The key signature is one sharp (F#). The Violin solo part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The strings provide a rhythmic accompaniment with eighth notes. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 6.

A partir do compasso 11, o tema principal da obra entra em contraponto com um baixo por graus conjuntos descendente, que alude a um baixo barroco de *passacaglia*. Posteriormente esse baixo é repetido, como no compasso 27, mas sempre com novas configurações contrapontísticas e harmônicas em relação ao tema principal, uma espécie de defasagem do baixo em relação ao tema principal.

Entre os compassos 37-44 (Fig. 2), e 54-56, temos outro intertexto amplo que remete a um recurso característico do barroco, trata-se do efeito de eco.

Figura 2 - Cervo, *Concerto para Violino e Cordas*, comp. 37-44, I mov. (violino solo)



A partir do compasso 92 (Fig. 3) temos uma articulação violinística, uma nota solta e três ligadas, comum no estilo barroco, com exemplos em Vivaldi no *Concerto para Violino* RV 364, em Si b, I mov., e Bach, no *Concerto para Violino* em Lá m, BWV 1041.

Figura 3 - Cervo, *Concerto para Violino e Cordas*, comp. 92-95, I mov. (violino solo)



Basicamente esses são os elementos que operam durante esse movimento, um pulso constante de semicolcheias, tema rítmico e sincopado em 2/4, e elementos técnicos, texturais e harmônicos que

aludem ao estilo barroco, caracterizando uma intertextualidade ampla (estilística) mais do que pontual (estratégica). Mas alguns desvios e elementos disruptivos no material, indicam claramente que esse movimento trata de uma releitura de um concerto vivaldiano, e que essa obra foi criada na contemporaneidade. Dentre esses apontamos a harmonia utilizada entre os compassos 37–44 com dissonâncias atípicas ao período barroco, a irregularidade métrica 3/4 no compasso 94, a progressão harmônica Sol, Ré/Fá#, Mi nos compassos 140–141. Da mesma forma, a estrutura rítmica sincopada, apresentada nos compassos 6 e 11, não é encontrada em obras barrocas. Esses pequenos desvios em relação à estética e aos moldes barrocos ajudam a caracterizar a obra como uma releitura, um diálogo entre um texto contemporâneo e diversos textos passados.

O II movimento põe em jogo elementos que têm relação com o estilo romântico. Ele pode ser relacionado com o gênero da Barcarola, devido à estrutura rítmica semínima mais colcheia em compasso 6/8, e o andamento lento característico. A Barcarola teve origem nas canções populares cantadas pelos gondoleiros de Veneza, e se popularizou no Romantismo, com apropriações realizadas por compositores como Chopin, Mendelsohn e Offenbach. Assim temos dois intertextos amplos no concerto que remetem a música Veneziana, o barroco italiano vivaldiano no I movimento, e ao gênero da Barcarola no II movimento.

A linha melódica no violino solo tem lirismo e expressividade romântica, e o acompanhamento nas cordas é oriundo de um movimento pianístico comum no Romantismo: o de um baixo tocado com o dedo mínimo da mão esquerda e um contracanto na voz de cima com o polegar.

Figura 4 – Cervo, *Concerto para Violino e Cordas*, II mov., comp. 1–4

Lirico
 ♩ = 40 (♩ = 120)

VI. solo *mp legato*

VI. I *pizz.*
p

VI. II *pizz.*
p

Vla. *p*

Vc. *div.*
p

Cb. *p*

Consideramos que esse gesto pianístico da mão esquerda simulado na orquestra de cordas, estabelece um intertexto amplo com diversas obras românticas, e, ao mesmo tempo, um intertexto pontual em relação aos *Temas para Filme* (série de peças para piano compostas entre 2005 e 2008), de números I e V (parte final). Vemos que o acompanhamento nas cordas (Fig. 4) tem uma concepção pianística, exatamente igual ao do *Tema para Filme I* (Fig.5).

Figura 5 – Cervo, *Tema para Filme I*, comp. 1–3

Lirico
 ♩ ~ 64

Piano *p espressivo, rubato e cantabile*

(poco riten.)

(poco riten.)

sim.

Conforme sugere Coelho de Souza poder-se-ia contestar esse tipo de associação, com o argumento de que na há na literatura muitos outros exemplos semelhantes. Mas como destaca o autor esse não é o ponto principal, pois

[...] a intertextualidade não se dá apenas pelo reconhecimento de uma semelhança unívoca ponto a ponto. O fenômeno relevante é a ocorrência de uma malha de significantes com muitos nós e inúmeras associações entre esses nós, de modo que a escolha de um deles para demarcar a intertextualidade é tão representativa como a de qualquer outro que pudesse substituí-lo (Coelho de Souza, 2008, p. 61).

Em se tratando da obra de um mesmo autor, onde uma obra para cordas apresenta no acompanhamento exatamente a mesma figuração de acompanhamento de uma obra para piano, a intertextualidade pontual se caracteriza de forma evidente.

No *piú lento* nos compassos 11-13 temos um elemento disruptivo, o acorde de Fá m, que na sequência de tríades dá uma aura de estranheza harmônica à passagem (Mi M - Fá m - Lá M). Os elementos apresentados se repetem com pequenas variações, concretizando um movimento com intertextos amplos calcados na estética romântica, e também na minimalista, pois o tema inicial é apresentado diversas vezes, com pequenas variações, mas de forma circular e sem desenvolvimento.

No III movimento os jogos intertextuais pontuais ganham expressão no concerto.

Logo nos compassos iniciais temos o tema principal, apresentado em terças, no violino solo (Fig.6). Esse motivo em terças, em 7/8 seguido de um compasso 4/4 ou 5/4 tem sido recorrente em diversas obras de Cervo. A primeira vez que ele foi utilizado foi na obra *Pattapiana*, para flauta e cordas, criada no ano de 2001. Na figura 7 vemos o tema em terças nos violinos I e II iniciando no comp. 3, em métrica 7/8.

Figura 6 - Cervo, *Concerto para Violino*, III mov., comp. 1-3 (violino solo)



Figura 7 - Cervo, *Pattapiana*, comp. 1-7

5/4 Vivo ♩ ~ 156 - 160 7/8

Flauta solo

Violinos I

Violinos II

Violas

Violoncelos

Contrabaixos

7/8 5/4 7/8 5/4 7/8

Embora o intertexto pontual entre as duas obras seja evidente, cabe notar que na *Pattapiana* o 7/8 é dividido em 2+3+2, enquanto no *Concerto para Violino* do qual estamos tratando é 2+2+3, além da articulação do motivo rítmico ser diferente. Quanto à origem dessa ideia temática e motívica na obra *Pattapiana*, nos é difícil relacioná-la com algum outro intertexto pontual. Parece-nos ser uma ideia “original”, na medida em que algo pode ser original dentro de um mundo tão populoso e abundante de estruturas musicais.

Entre os compassos 29–34 temos um jogo de pergunta e resposta que remete a dois intertextos pontuais. A pergunta, escala descendente em sextas no violino solo (comp. 29–30 e 33–34) é uma autocitação, e remete a um intertexto pontual com o tema em terças da *Abertura Brasil 2012*, obra composta antes do *Concerto para Violino*, como mostram as figuras 8 e 9.

Figura 8 – Cervo, *Concerto para Violino*, III mov., comp. 29–34

The image displays a musical score for measures 29-34 of the third movement of the Violin Concerto by Cervo. The score is written for a solo violin and a full orchestra. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The score is divided into two systems of four measures each. The first system (measures 29-32) features a solo violin part with a descending scale in sixths, marked 'ff'. The second system (measures 33-34) features a similar descending scale in sixths, also marked 'ff'. The orchestral parts include Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. Dynamics range from 'f' (forte) to 'mf' (mezzo-forte).

Figura 9 – Cervo, *Abertura Brasil 2012*, para orquestra, tema em terças nas flautas, oboés e clarinetes, comp. 51–53

The image shows a musical score for measures 51-53 of 'Abertura Brasil 2012' by Dimitri Cervo. The score is for a woodwind section and includes the following parts: Piccolo (Picc.), Flutes I & II (Fl. I, II), Oboes I & II (Ob. I, II), Clarinets I & II (Cl. I, II), and Bassoons I & II (Bsn. I, II). The time signatures are 7/8, 4/4, and 7/8. The dynamic marking is forte (f). The Piccolo part is mostly rests. The Flutes, Oboes, and Clarinets play chords in the 7/8 measures, followed by a melodic line in the 4/4 measure, and then a final chord in the 7/8 measure. The Bassoons play a rhythmic pattern of eighth notes throughout.

Já a resposta, nos violinos I e II da orquestra de cordas, nos comp. 31–32, remete a um intertexto pontual com a linha superior, em sextas, do Prelúdio *Rondó Doméstico*, para violino solo, de Flausino Vale, no caso transposto de Sol para Ré.

Figura 10– Flausino Vale, *Rondó Doméstico*, Prelúdio IX, comp. 1–5

The image shows the beginning of Prelúdio IX from 'Rondó Doméstico' by Flausino Vale. The score is for Violin (V) and is in 2/4 time. It starts with a forte (f) dynamic and a 'talão' (trill) marking. The melody consists of a series of chords and intervals, with a dynamic change to piano (p) in the fifth measure.

Como no início de 2011 o compositor realizou, através de uma encomenda da Orquestra do Estado do Mato Grosso, uma *Fantasia sobre Temas de Flausino Vale*, para violino solo, percussão e cordas, e essa obra teve como material temático de partida os Prelúdios 9 e 15 (Rondó Doméstico e Acalanto), para violino solo, de Flausino Vale, o movimento

escalar descendente do tema principal da *Abertura Brasil 2012* (obra que foi composta depois) pode ter sido uma emulação inconsciente do tema do *Rondó Doméstico*. Embora esse tema em terças da *Abertura Brasil 2012* forme um intertexto pontual com o tema em terças e a estrutura rítmica da *Pattapiana* (Fig.7), o seu movimento melódico escalar descendente mimetiza à escala descendente do *Rondó Doméstico* de Flausino Vale. Durante o processo composicional do III mov. do *Concerto para Violino*, parece que esses elementos da *Abertura Brasil 2012* e do *Rondó Doméstico* foram fundidos.

Do compasso 35 em diante temos uma ponte. O acompanhamento do violino, em articulação *ricochet*, utiliza uma técnica de arco comum na estética romântica, tal como encontrada no *Capricho n. 1* de Paganini, ou ainda no final do I mov. do *Concerto para Violino* de Mendelsohn, quando o tema principal, na orquestra, é acompanhado pelo violino solo.

Figura 11 – Cervo, *Concerto para Violino*, III mov., comp. 35–36



A partir do compasso 56 (Fig. 12) vemos um novo intertexto pontual, a tonalidade (Sol menor) e a textura desses compassos, com os violoncelos e baixos em colcheias, e as violas em semicolcheias, remetem ao movimento III. (*Verão*) das *Quatro Estações* de Vivaldi, compassos 10 em diante. A seção se desenvolve num jogo de perguntas e respostas, sendo que só a textura e a tonalidade do acompanhamento remetem à obra de Vivaldi. Nesse caso temos uma intertextualidade pontual, mas pouco perceptível, pois ela é apenas de ordem rítmica e

textural (não temática) e dá-se apenas no acompanhamento. A textura do acompanhamento, em colcheias e semicolcheias, alude ao *Verão* de Vivaldi, enquanto o jogo temático provém do tema principal do III mov. em comp. 7/8 e 4/4. Vemos ainda outro elemento de semelhança textural, pois no *Verão* de Vivaldi existem movimentos escalares de pergunta e resposta, a cada compasso, nos violinos I e II, enquanto no *Concerto para Violino e Cordas* existe um jogo de pergunta e resposta, tema em terças entre o violino solista e a orquestra, a cada dois compassos. Assim, mais do que uma citação aqui temos uma alusão à obra de Vivaldi.

Figura 12 – Cervo, *Concerto para Violino*, III mov. – comp. 56–60

The image displays a musical score for measures 56 to 60 of the third movement of Cervo's *Concerto para Violino*. The score is written for a solo violin and a string quartet (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo). The key signature is G minor (two flats). The time signature alternates between 7/8 and 4/4. The solo violin part (VI. solo) is marked *ff* and features a melodic line with a mix of eighth and sixteenth notes. The string parts (VI. I, VI. II, Vla., Vc., Cb.) are marked *f* or *ff* and feature a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with the strings playing *con fuoco*. The score is divided into two systems, with measures 56-60 in the first system and measures 60-64 in the second system. The time signature changes are indicated by large numbers 7/8 and 4/4 above the staves.

Figura 13 – Vivaldi, *Concerto op. 8 n. 2, L'Estate* (Verão), comp. 7-17

Após a reexposição do tema principal, no compasso 72, temos uma nova sessão com intertexto pontual. Do compasso 84 a 109 a passagem é uma releitura, reelaboração e expansão dos compassos 193-208 da *Ciaccona* (BWV 1004) de Bach. Vemos, nas figuras 14 e 15, que a progressão harmônica do tema em 7/8 e 4/4, compassos 84 a 93 do *Concerto para Violino e Cordas*, tem paralelo com a harmonia dos compassos 193-195 da *Ciaccona*. Após uma ponte nos compassos 94 a 102, baseada nos compassos 196-200 da *Ciaccona*, temos os *ricochet* no violino solo, a partir do compasso 102, que fazem uma releitura dos compassos 205-208 da *Ciaccona*.

Figura 14 – Bach, *Ciaccona*, para violino solo, comp. 192-208

Fig. 15 - Cervo, *Concerto para Violino*, III mov., comp. 84 a 105

The musical score is divided into three systems, each starting with a double bar line and a repeat sign. The first system begins at measure 84. The top staff is labeled 'VI. solo' and contains rests with time signatures 7/8, 4/4, 7/8, 4/4, 7/8, and 4/4. Below it are staves for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The dynamics are marked *f p* with the instruction *poco a poco cresc.*. The second system starts at measure 89. The top staff is labeled 'VI. solo' and contains rests with time signatures 4/4, 7/8, 4/4, 7/8, and 4/4. The other staves continue with their respective parts. The third system starts at measure 94. The top staff is labeled 'VI. solo' and contains a dense sixteenth-note passage. The dynamics are marked *ff* and *poco dim.*. The other staves also feature sixteenth-note passages, with dynamics marked *ff* and *poco dim.*.

Fig. 15 (cont.) - Cerro, *Concerto para Violino*, III mov., comp. 84 a 105

The image displays a musical score for the third movement of Cerro's *Concerto para Violino*, measures 97 through 105. The score is arranged in a system with six staves: Violin solo (VI. solo), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.).

Measures 97-99: The Violin solo part features a rapid sixteenth-note pattern. The Violin I and II parts play a similar rhythmic pattern. The Viola, Violoncello, and Contrabasso parts provide a steady accompaniment with quarter notes.

Measures 100-102: This section is marked with a double bar line and a repeat sign. The Violin solo part begins with a *cresc.* marking and reaches a *f* dynamic. The Violin I and II parts also have *cresc.* markings. The Viola, Violoncello, and Contrabasso parts have *cresc.* markings. The Violoncello and Contrabasso parts have a *f* dynamic. The Violin solo part has a *mf poco a poco cresc.* marking. The Violin I and II parts have a *mp poco a poco cresc.* marking.

Measure 103: This section is marked with a double bar line and a repeat sign. The Violin solo part features a melodic line with slurs. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern. The Viola, Violoncello, and Contrabasso parts provide a steady accompaniment with quarter notes. The Violoncello part has a *unis.* marking.

A forma como essa releitura é feita, inicialmente com o tema principal do III mov. (7/8 + 4/4) contagiado pela mesma progressão harmônica de um trecho da *Ciaccona*, e, a partir do comp. 94, com texturas com repetições de colcheias e semicolcheias, que remetem a Vivaldi, e, a partir do comp. 102, *ricochet* no violino solo, técnica instrumental característica do estilo romântico, dão novas luzes para esse trecho, que vai além do estilo barroco, e que nos faz lembrar não só de Bach, mas especialmente como Bach introjetou a linguagem harmônica e o estilo de Vivaldi em algumas de suas obras⁶. Nesse caso a intertextualidade é ao mesmo tempo pontual e ampla (estilística), pois enquanto a obra de Bach é citada pontualmente, elementos estilísticos da música de Vivaldi, e um elemento técnico característico do estilo e da estética romântica, se fazem presentes.

Depois daí a obra reforça e intensifica estes mesmos elementos já apresentados, chegando à grande coda no compasso 156. Cabe notar que o gesto conclusivo da obra, um motivo de três colcheias com parada na quarta nota, tem uma relação direta com as três colcheias do tema principal em 7/8.

Concerto Grosso nº1 de Alfred Schnittke

Schnittke (1934–1998), que desenvolveu uma linguagem musical baseada no poliestilismo (expressão do autor), tem em seu *Concerto Grosso n. 1* uma obra seminal que lhe daria grande visibilidade em todo o mundo. A obra foi composta entre maio de 1976 e fevereiro de 1977,

⁶ Bach cultivou a transcrição como meio importante para a absorção de novos estilos e técnicas composicionais. Sabe-se que Bach conheceu a música de Vivaldi pelo menos aos 28 anos (muito provavelmente já aos 22 anos, em 1707 quando se mudou para Weimar), pois entre 1713 e 1714 realizou diversas transcrições de concertos de violino de Vivaldi, para cravo e órgão (Boyd, 1983, p. 35). A *Partita n. 1* de Bach, em Ré m, para violino solo, foi criada entre 1717 e 1723, os títulos originais dos movimentos dessa obra são em italiano, incluído a famosa *Ciaccona* que conclui a obra. Assim é bastante natural que a *Ciaccona* revele influência direta de Vivaldi.

sendo estreada em 20 de março de 1977, em Leningrado (desde 1991 São Petersburgo), por Guidon Kremer e Tatiana Grindenko nos violinos solistas. O sucesso foi estrondoso, causando um verdadeiro *frisson* no meio musical. Diversas récitas se seguiram, em Vilnus, Moscou, Riga, Talin, Budapeste e finalmente no Festival de Salzburg, onde foi realizada uma gravação com a Sinfônica de Londres e o maestro Rojdesviensky (Bueno, 2007, p. 127–8).

Recorrendo ao arquétipo do concerto grosso, de diálogo entre *concertino* e *ripieno*, Schnittke utiliza-se de citações e elementos do período barroco, em mistura com vários outros elementos, antigos e modernos, os quais acabam por consumir sua poliestilística.

Nas notas de programa que antecederam a estreia do *Concerto Grosso n. 1* o compositor diz:

Almejo a utopia do estilo único, em que fragmentos de E (Ernste Musik) – música séria – e U (Unterhaltungsmusik) – música ligeira – não sejam usados como recurso cômico e, sim, como uma realidade musical multifacetada. Por isso, decidi colocar lado a lado fragmentos de minhas músicas para desenhos animados, trechos de coros infantis (o início do primeiro e o clímax do quinto movimento), uma nostálgica serenata atonal, um trio 100% Corelli (made in URSS) no segundo movimento e, finalmente, o tango preferido de minha avó (no quinto movimento). Estou certo que todos esses temas se completam, e os uso com a maior seriedade (Schnittke *apud* Bueno, 2007, p. 128).

Essa declaração do compositor nos dá boas pistas para uma análise com viés intertextual da obra, pois especifica a origem de muitos elementos temáticos do concerto.

Logo no começo do I movimento, *Preludio*, temos o tema que inicia e conclui a obra, e que aparece transfigurado várias vezes no decorrer dela. Trata-se de um tema em Dó menor, apresentado em 10 compassos pelo piano (no caso um piano preparado e amplificado). Esse tema possui duas semifrases, com movimentos harmônicos i–V–i, que

formam uma frase, e estabelece um intertexto amplo a frase tonal mais comum dos estilos barrocos e clássico (embora essas sejam usualmente em oito compassos). Como bem observa Angelo, a nota pedal na tônica em Dó, no registro grave do instrumento, é rearticulada irregularmente e desloca a estrutura métrica, isso enfraquece a estrutura harmônica da mão direita, e confere a passagem um caráter de suspensão (Angelo, 2011, p. 54).

Figura 16 – Schniktte, *Concerto Grosso n. 1*, I mov., Preludio, comp. 1–10



Logo a seguir elementos cromáticos que funcionam em oposição ao tema tonal, ganham espaço. Em 2 o intervalo de segunda menor é apresentado nos violinos solistas, e em 3 temos um movimento cromático em segundas menores nas violas. Em 6 vemos uma expansão da dissonância de segunda menor, com a utilização de sétimas maiores e nonas menores. Em meio a essas dissonâncias em 6, o tema tonal do piano é reapresentado em superposição, estabelecendo um conflito básico entre o universo tonal e atonal. Uma *coda* em 7, que reitera as segundas menores e nonas menores conclui o movimento. Nesse prelúdio vemos a exposição dos elementos opostos que formarão a base do discurso conflitivo do concerto. Temos intertextos amplos em relação ao universo musical tonal (tema inicial) e atonal (através da utilização de dissonâncias como 2^a. m, 7^a. M e 9^a. m).

No segundo movimento, *Toccata*, vemos referências intertextuais ao barroco, tanto em material temático, como em procedimentos melódicos imitativos, e o jogo de oposição entre *concertino* e *ripieno*. Como já citado o compositor se refere ao tema que inicia o II movimento como “um trio 100% Corelli (made in URSS).”

Figura 17 – Schniktte, *Concerto Grosso n. 1*, II mov., *Toccata*, comp. 1–4



Naturalmente as palavras do compositor são ambíguas, provavelmente de forma intencional. Se o tema é “100% Corelli”, como ao mesmo tempo pode ter sido feito na Rússia? Na verdade Schniktte criou um tema com elementos desse estilo, sendo porém de sua autoria. Esse é um caso que o intertexto tanto pode ser tanto pontual com algum concerto específico de Corelli, como um intertexto amplo com o estilo de Corelli.

Embora no início o tema seja tratado através de uma imitação canônica “convencional”, logo o tema é tratado através de cânone micro-defasados (distância de apenas uma colcheia), e em mais de 10 vozes. Angelo observa que esse tipo de procedimento de intensificação, é a principal ferramenta para “diluir” as referências estilísticas que irrompem ocasionalmente à superfície do *Concerto Grosso n. 1*. (Angelo, 2011, p. 56)

Ainda nesse movimento, em 6, temos um novo tema que faz um intertexto amplo com o estilo clássico, devido ao baixo D’Alberti no cravo, enquanto isto, nos violinos solistas, vemos um novo tema melódico sequencial, e em cânone.

Figura 18 – Schnittke, *Concerto Grosso n. 1*, Toccata, II mov., 6

Em 12 temos o tema principal da obra, exposto no início do I movimento, apresentando em Dó maior, um intertexto amplo com a forma variação do período Clássico, onde a variação em modo maior de um tema em modo menor, ou o oposto, é procedimento característico. Ao expor o tema em modo maior no cravo, Schnittke utiliza uma figuração em arpejos nos dois violinos solistas.

Figura 19 – Schnittke, *Concerto Grosso n. 1*, Toccata, II mov., 12

O III mov. Recitativo é onde temos “a nostálgica serenata atonal” em 3/4. Na entrada dos instrumentos solistas, em 1, novamente o intervalo de 2ª. menor é trazido a tona, uma reminiscência do que ocorreu no primeiro movimento. Em 4 temos uma expansão da frase em segundas menores apresentadas no I movimento. O intertexto, extremamente carregado de dissonâncias, é de caráter amplo com música atonal. O mesmo vale para a breve cadência que ocorre no IV movimento.

No V movimento, Rondó, ponto culminante da obra, temos mais uma vez fortes referências intertextuais ao estilo barroco. O movimento inicia com o cravo harpejando harmonias tonais, novamente com um pedal em Dó, como no I mov., acompanhando de um tema acéfalo, com pergunta e resposta, nos violinos solistas.

Figura 20 – Schnittke, *Concerto Grosso n. 1*, Rondo, V mov., comp. 1–4

Após uma expansão desta ideia musical temos um novo intertexto em 13, dessa vez com o Tango. As palavras de Schnittke “o tango preferido de minha avó.” Embora as características estilísticas desse tango remetam ao tango argentino, esse tango foi composto inteiramente pelo compositor, estabelecendo um intertexto amplo, e não pontual, com o universo do tango. Schnittke criou esse tango para a trilha sonora do filme *Agonia* (1974), de Èlem Klímov. Mais tarde o mesmo tango foi reutilizado em algumas de suas obras como o *Concerto Grosso n. 1* (1976–1977) e a ópera *Vida de um Idiota* (1990–1991).

Figura 21 – Schnittke, *Concerto Grosso n. 1*, Rondo, V mov., 13 (Tango)

Logo em 14, o tema inicial do V movimento é superposto ao tema Tango, em hábil síntese temática realizada pelo compositor. No final do movimento temos o retorno do tema inicial do piano, apresentado o I mov., fechando o grande arco da obra em um típico movimento de partida e retorno. Após ainda temos um *Postludio*, uma coda onde o compositor divaga e alude a elementos prévios, em um textura etérea através de um grande *cluster* em *pp* nas cordas.

Além dos intertextos que apontamos na análise existem outros que iria além do escopo desse trabalho precisar. Bueno cita que

Schnittke tinha por hábito empregar trechos escritos para filmes, ou desenhos animados, em outras peças. Isso ocorreu no *Concerto Grosso n.1*, de 1977, que reutiliza trechos de diversas trilhas sonoras, entre elas *Agonia* (1974), *A Ascensão* (1976) e *O Conto de como o Czar Pedro, o Grande, Casou seu Mouro* (1976) (Bueno, 2007, p. 79).

Assim, além das relações intertextuais que mapeamos, existem nesse *Concerto Grosso* uma série de reutilizações das referidas trilhas para filme, intertextos pontuais em relação a outras músicas do próprio compositor, associadas à imagens cinematográficas, que, embora fujam do escopo da análise a qual nos propomos, nos dá uma dimensão ainda

maior do grande mosaico de citações e autocitações através das quais essa obra foi construída⁷.

Segundo Taruskin o “Concerto Grosso estabeleceu um padrão que distinguiria a versão de Schnittke da colagem pós-modernista” e que

[...] para uma inclusividade ampla, a rígida dicotomia que refletia e dava suporte ao dividido mundo do pós guerra, tinha de ser rejeitada. [...] Com uma variedade estilística ilimitada ele pode construir contrastes que previamente seriam de uma extremidade inconcebível. [...] O Pós Modernismo de Schnittke reconectou-se com as maiores, e mais urgentes e atemporais - e (potencialmente) mais banais- questões da existência, colocadas da maneira mais simples possível, como oposições primitivas. [...] A música de Schnittke colocou vida contra a morte, amor contra o ódio, bem contra o mal, liberdade contra tirania, e (especialmente nos concertos) Eu contra o mundo. [...] Apesar das agudas dicotomias, extremos de consonância e dissonância (ou tonalidade e atonalidade) não parecem incongruentes dentro do estilo de Schnittke. Eles não mais representam estágios separados do desenvolvimento histórico. Eles estão igualmente disponíveis, e situados não em um *continuum* histórico mas expressivo (Taruskin, 2010, p. 466-8).

Assim, embora as duas obras analisadas nesse estudo tenham estéticas consideravelmente distintas, ao mesmo tempo, o tipo de processo composicional, deliberadamente intertextual, baseado em citações e autocitações, com alusões amplas e pontuais à música do passado, confere a elas certa similaridade no tocante ao viés estético. Em ambas vemos uma postura composicional inclusiva que dedica pouca atenção ao paradigma moderno de unidade. Ao se apropriar de diversos

⁷ “A grande dificuldade que Schnittke encontrou, no início de sua carreira como compositor de cinema, foi a de encontrar a sincronização exata entre a música e a imagem, particularmente nas mudanças de cena. A música para cinema requeria algo menos abstrato e necessitava de um conceito de tempo diferente daquele que Schnittke estava acostumado a usar; nada de fraseados amplos e contínuos, e sim peças curtas e contrastantes. Começou a surgir então, uma nova linguagem musical, consistindo em colagens de diferentes estilos e justaposições de ideias diferentes” (Bueno, 2007, p. 79).

materiais os compositores imprimem neles as suas marcas estilísticas e estéticas, realizando, e aqui tomamos emprestadas as palavras de Barrenechea e Gerling em um estudo sobre Villa-Lobos, uma “síntese de elementos díspares, criando uma música de transformação, de diálogo de futuro e passado” (Barrenechea e Gerling, 2000, p. 12).

A questão da unidade

Diversos autores da musicologia recente e menos ortodoxa como Kramer e Korsyn⁸, apontam para o fato de que a análise musical tem se dedicado tradicionalmente a demonstrar a coerência orgânica de uma obra, na qual todos os componentes são integrados uns com os outros a serviço de uma unidade, ou de uma única ideia geradora. Esse é um paradigma essencialmente moderno e conforme Kramer,

Até recentemente ninguém parece ter se perguntado o porquê da unidade ser universalmente valorizada na música do Ocidente. Mas hoje em dia encontramos na assim chamada música pós-moderna, sérios desafios à necessidade de unidade, e estamos começando a ouvir chamados para métodos analíticos que não são mais condicionados à elucidação da unidade...A análise tradicional almeja mostrar similaridade, óbvias ou escondidas, entre eventos disparatados...A análise tradicional estuda similaridade, não diferença (diferença é um pensamento pós-moderno central nas outras disciplinas, mas não ainda na análise musical) (Kramer, 1995, p. 11-12).

A análise intertextual assume que obras não tem significado apenas dentro delas mesmas, como entidades fechadas, mas que também adquirem significado através de uma ampla relação com um grande universo de outras obras. Assim a análise intertextual (pós-

⁸ Ver, em especial, o artigo de Korsyn “The Death of Musical Analysis? The Concept of Unity Revisited” (2004), onde o autor questiona em profundidade os paradigmas analíticos de unidade praticados tradicionalmente.

moderna) significa uma mudança de paradigma em relação à análise formalista tradicional (moderna), que é regida pelo paradigma de coerência orgânica e unidade de uma obra.

Através do paradigma da análise intertextual, no momento em que abandonamos a ideia de obras como entidades fechadas, a distinção do que está dentro ou fora da obra se quebra, e as obras tornam-se eventos relacionais, canais de forças intertextuais. (Korsyn, 1991, p. 15) Ou ainda, como coloca Klein, “uma estrutura musical é um evento relacional entre textos. Uma estrutura musical é uma intertextualidade” (Klein, 2005, p. 31).

Isso é especialmente verdadeiro para obras criadas nas últimas décadas do século XX e início do século XXI. Ao combinar elementos estilisticamente diferentes, ao se utilizar de colagens, citações, releituras, muitas das obras criadas por compositores no final do século XX e nos dias atuais, são mais eventos relacionais do que entidades orgânicas unificadas. O entendimento dessas obras será enriquecido se pudermos perceber de maneira plena o mosaico desses elementos historicamente distintos que nelas operam. Essa afirmação é especialmente verdadeira para uma melhor compreensão das duas obras consideradas nesse artigo. Não se trata de negar inteiramente o conceito de unidade, ou de privilegiar a heterogenidade sobre a unidade, mas de ter uma orientação analítica na qual o conceito de desunidade tenha relevância.

Muitas análises procuram unidade (ou forçam unidade) na música. Quando uma análise falha em encontrar unidade em todos os aspectos de uma obra, tendemos a reclamar do método analítico, mas nunca da obra. Raramente pensamos que a dificuldade de demonstrar unidade em uma determinada composição é simplesmente porque ela não é totalmente unificada⁹ (Kramer, 1995, p. 12–13).

⁹ Isso se aplica bem a obras recentes na qual uma atitude pós-moderna é tomada. No caso do *Concerto Grosso n. 1* de Schnickte, apesar do material musical ser muito pouco unificado, o compositor trabalha esse material de forma que o sentido e o nexos perceptivo é constantemente valorizado, trazendo a sua

Ainda, é preciso fazer uma distinção entre unidade do material composicional (unidade textual, nível *poiético*) e a unidade da música escutada, entendida e lembrada (unidade perceptiva, nível *esthético*). Conforme Kramer muitas obras que apresentam unidade no material composicional, podem não ser convincentes do ponto de vista da unidade em relação à percepção. O contrário também ocorre, obras com material musical pouco unificado, podem gerar unidade do ponto de vista perceptivo (Kramer, 1995, p. 14).

Corroborando essa proposição de Kramer, Taruskin cita que já foi demonstrado que mesmo músicos treinados não conseguem distinguir séries ou agregados sonoros altamente organizados e unificados na música serial. Assim, a falta de compreensibilidade da música gerada por compositores modernos, quando esses estavam focados inteiramente em estética e ideologias, por bem poucos era considerado um problema. Na década de 1980 quando os compositores passaram a se tornar mais interessados em psicologia e refletiam sobre o seu isolamento social, muitos começaram a questionar o projeto da música moderna do ponto de vista da percepção (Taruskin, 2010, p. 451-2). Todas essas questões estão relacionadas com o conceito de pós-modernismo em música que trataremos a seguir.

O conceito de pós-modernismo em música

A partir dos anos 1980 um amplo debate na cena musicológica mundial surgiu em torno do conceito de pós-modernismo em música. Embora divergentes em muitos aspectos, é uma unanimidade nos autores sobre o tema que o pós-modernismo significa uma reação contra o modernismo e que prega valores que afrontam diretamente o projeto moderno. Dentre os elementos que afrontam o projeto moderno

música um alto grau de comunicabilidade e capacidade de captar a atenção do ouvinte.

está, principalmente, a recusa do ideal de novidade absoluta, através da reutilização, em novos contextos, de códigos passados; o abandono do conceito de progresso ou de evolução na arte musical; e o abandono da necessidade de completa organicidade ou unidade na criação de uma obra.

Como coloca Humberto Eco

Eu penso da atitude pós-moderna como aquela de um homem que ama uma mulher refinada, e sabe que não pode dizer a ela, "Eu amo você loucamente", porque ele sabe que ela sabe (e ela sabe que ele sabe) que estas palavras já foram escritas por Barbara Cartland. Ainda, há uma solução. Ele pode dizer, "Como Barbara Cartland diria, eu amo você loucamente." Nesse ponto, tendo evitado falsa inocência, e tendo dito claramente que não é mais possível falar inocentemente, ele, não obstante, disse o que queria dizer para a mulher: que ele a ama, mas em uma era da inocência perdida. Se a mulher aceita isso bem, ela terá recebido uma declaração de amor de qualquer forma. Nenhum dos dois indivíduos se sentirá inocente, aceitaram o desafio do passado, do já dito, do que não pode ser eliminado, ambos vão conscientemente, e com prazer, jogar o jogo da ironia. Mas ambos terão sucedido, mais uma vez, em falar do amor (Eco, [1983] 1984, p. 66-67).

Segundo Taruskin, quando o que Bloom toma como ansiedade da influência, paradigma essencialmente moderno, se transforma em aquiescência desapegada em relação às fontes de influência, o pós-modernismo começa (Taruskin 2010, p. 435). Assim a atitude pós-moderna (já antecipada e expressada de forma nítida por Mahler e Stravinsky) tem em Schnittke um defensor consciente. É um ideal estético de Schnittke que, ao falar de Shostakovitch, em um artigo de 1975, intitulado *Círculos de Influência*, diz:

[...] qualidade única de um verdadeiro artista é revelar a si mesmo e aos outros as diversas influências externas e que está submetido e, a partir daí, absorvê-las e adorná-las ao seu modo [...] No século XX somente Stravinsky teve a mesma capacidade de transformar em

“seu” aquilo que lhe caiu no campo de visão (...) Nesse contexto Shostakovitch servirá como modelo não apenas para o presente, mas também para o futuro e, certamente, exercerá forte influência no destino da música (Schnittke *apud* Bueno, 2007, p. 41).

Essa é uma postura estética inclusiva, omnívora, onde a influência é bem vinda a abertamente admitida. Influência sob o prisma da generosidade tal como a define Straus (1990, p. 10). Constatamos através da análise da obra de Dimitri Cervo essa mesma atitude, e vimos que o material de cada movimento é pouco unificado, usufruindo de fontes diversas como Minimalismo, Barroco, Música Brasileira, Romantismo, sendo que no terceiro movimento o compositor bebe de diversas fontes, através de abundantes alusões, citações e autocitações.

A falta de unidade do material composicional nas duas obras analisadas, no entanto, não significa que não exista unidade do ponto de vista perceptivo. Kramer coloca que música que evita o totalmente o não premeditado, como música serial ou minimalista, praticamente não são mais compostas na atualidade. Elas representam extremos de unidade textual, sobre os quais um número crescente de compositores atuais estão céticos. Desiludidos com os extremos aos quais a mania por unidade podem levar, esses compositores estão desistindo de fazer com que todos, ou boa parte, dos aspectos de uma obra sejam relacionados a uma célula germinal, ou uma única ideia geradora, o que os filósofos do pós-modernismo chamam de meta-narrativa. A perda da fé na unidade textual é um importante aspecto do Pós-Modernismo (Kramer, 1995, p. 19-20).

Kramer define dois tipos de pós-modernismos, um conservador, que nega totalmente o modernismo, e outro radical, ou progressista, que mistura elementos modernos com elementos não modernos, embora admita que essa dicotomia entre dois tipos de pós-modernismo seja difícil de se aplicar rigidamente. Para os “conservadores” Kramer sugere o termo anti-modernistas, e conclui que ambos, compositores pós-

modernistas e anti-modernistas, rejeitam sonoridades e procedimentos dos modernistas e incorporam sonoridades da música do passado (Kramer, 1995, p. 21–23).

Para dar conta da complexidade da situação, Kramer cita que existem compositores atuais trabalhando totalmente dentro da visão moderna, como Boulez e Ferneyhough, e que essa taxonomia é útil apenas como uma visão geral da cena atual. Modernistas não vêem diferença entre compositores pós-modernos (conservadores ou radicais), para eles todos são conservadores, superficiais, simplistas, e de gosto popular (Kramer, 1995, p. 24).

Sob a ótica de Kramer, as obras tratadas nesse trabalho representam correntes distintas de pós-modernismo musical. É notório que muitos dos compositores nascidos a partir da década de 60 não possuem nenhum vínculo ou compromisso com a vanguarda e o modernismo, enquanto os nascidos há mais tempo, e que vivenciaram a vanguarda, apresentam um compromisso maior com os valores modernos.

Segundo Tillman a maioria dos participantes do debate alemão sobre pós-modernismo em música de concerto “acreditam que o pluralismo fundamental, que implica numa quebra em relação ao ideal modernista de unidade, é a única característica comum da música pós-moderna. Os estilos particulares e técnicas usadas são de importância secundária.” (Tillman, 2002, p. 88)

Conclusão

As duas obras tratadas nesse artigo exemplificam processos composicionais que operam através de uma atitude inclusiva, dialogando de forma aberta e criativa com a tradição, e que não almejam a novidade absoluta, paradigma tão caro aos compositores modernos, especialmente os da vanguarda. Porém a forma como os elementos são

arranjados, nessas obras e em outras obras dos autores, as remetem aos seus criadores de forma inequívoca, pois um conjunto de procedimentos técnicos, gestuais e estilísticos, caracteriza a autoria. Nesse ponto destacamos a diferença crucial entre novidade e originalidade, pois enquanto novidade pode ser estéril ou efêmera, muitas vezes tomando o experimentalismo como um fim em si mesmo, originalidade é um valor mais substancial e sutil, que consiste em apresentar uma visão singular do mundo, não importa se com recursos novos ou passados.

Ambas as obras analisadas nesse estudo evidenciam uma reação contra valores modernos. A obra de Schnittke apresenta elementos modernos em mistura com elementos anti-modernos, enquanto a de Cervo abdica totalmente de elementos modernos. Ambas as posturas estéticas tem sido cada vez mais presentes nos dias atuais, como podemos ver na obra de compositores de diversas gerações e nacionalidades, e de grande visibilidade na atualidade, como Arvo Pärt (1935), John Adams (1947), Thomas Adès (1971), Eric Whitacre (1970), apenas para citar alguns. Esse parece ser um indício de que estamos vivendo um período pós-moderno, ou um novo estágio da modernidade (como pensam alguns), especialmente a partir da década de 1980, na criação de música de concerto.

Através dessas reflexões, que alinham os conceitos de intertextualidade e pós-modernismo, e mesmo sugerem uma atitude pós-moderna na própria prática analítica intertextual, pretendemos modelar ideias e ampliar o leque conceitual para um melhor entendimento desses tópicos, assim como contribuir para o desenvolvimento dos estudos de influência e intertextualidade no contexto da musicologia brasileira.

Referências

- ANGELO, Bruno Milheira. Uma trama para Schnittke: Considerações Narrativas para o Concerto Grosso n. 1. *Música em Perspectiva*, Curitiba, v. 4, n. 1, p. 46–62, 2011.
- BARRENECHEA, Lúcia e GERLING, Cristina: Villa-Lobos e Chopin: o Diálogo Musical das Nacionalidades. *Serie Estudos*, Porto Alegre, v. 5, p. 11–73, 2000.
- BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência: Uma Teoria da Poesia*. 2ª. ed. trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro, Imago, [1973] 2002.
- BOYD, Malcolm. *Bach*. London: J. M. Dent & Sons, 1983.
- BUENO, Marco Aurélio Scarpinella. *Schnittke: música para todos os tempos*. São Paulo, Algor, 2007.
- BURKHOLDER, J. Peter. Borrowing. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie e John Tyrrell, Vol. 4: 5–41. London: Macmillan, 2001.
- CERVO, Dimitri. *O Minimalismo e sua Influência na Composição Musical Brasileira Contemporânea*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2005.
- *Série Brasil 2010 n. 6 – Concerto para Violino e Orquestra de Cordas*. Partitura. Porto Alegre, 2012.
- *Série Brasil 2000 e 2010*. <http://dimitricervo.com.br/#!/serie-brasil-2000-e-2010/>, acesso em 31 de setembro de 2014.
- COELHO de SOUZA, Rodolfo. Influência e Intertextualidade na Suíte Antiga de Alberto Nepomuceno. *Música em Perspectiva*, v. 1, p. 35–66, 2008.
- Intertextualidade na Música Pós-Moderna. In: *Arte e Cultura V*. Zampronha, Edson; Sekeff, Maria de Lourdes (org.). São Paulo: Annablume, p. 53–74, 2009.
- ECO, Humberto. *Postscript to The Name of the Rose*. New York: Harcourt Brace Jonanowich, [1983]1984.
- HATTEN, Robert S. The Place of Intertextuality in Music Studies. *American Journal of Semiotics*, vol. 3, n. 4, p. 69–83, 1985.
- KLEIN, Michael. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

KRAMER, Jonathan D.. Beyond Unity: Toward an Understanding of Musical Postmodernism. In *Concert Music Rock, and Jazz since 1945: Essays and Analytical Studies*. Elizabeth W. Marvin e Richard Hermann ed.. Rochester: University of Rochester Press, p. 11–33, 1995.

_____. The Nature and Origins of Musical Postmodernism. In: *Postmodern Music, Postmodern Thought*. Judy Lochhead e Joseph Auner ed. New York: Routledge, 2002. p. 13–26.

KRISTEVA, Julia. *The Bounded Text*. New York: Columbia University Press, 1969.

KORSYN, Kevin. Towards a new Poetics of Musical Influence. *Music Analysis* 10, n. 1–2, p. 3–72, 1991.

_____. The Death of Musical Analysis? The Concept of Unity Revisited. *Music Analysis* 23, pp. 337–351, 2004.

MANFRINATO, Ana Carolina. O uso da Intertextualidade na Bachiana Brasileiras nº4 de Heitor Villa-Lobos. In: *Anais do II Simpom 2012 – Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*, UNIRIO, RJ, 2012.

PITOMBEIRA, Liduíno e LIMA, Flávio. Fundamentos Teóricos e Estéticos do uso da Intertextualidade como Ferramenta Composicional. In: *Anais do XXI Congresso da ANPPOM*, Uberlândia, p. 99–105, 2011.

ROSEN, Charles. Plagiarism and Inspiration. *19th Century Music*. v. IV/2, p.87–100, 1980.

SCHNITTKE, Alfred. *Concerto Grosso*. Partitura. Vienna: Universal Editions, 1977.

STRAUS, Joseph N. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

TARUSKIN, Richard. *Music in the Late Twentieth Century*. New York: Oxford University Press, 2010.

TILLMAN, Joakim. Postmodernism and Art Music in the German Debate. In *Postmodern Music, Postmodern Thought*. Judy Lochhead and Joseph Auner ed. New York: Routledge, p. 75–92, 2002.

ZAMPRONHA, Edson. Usando Citações na Música Pós-Moderna. In: *Arte e Cultura V*. Zampronha, Edson; Sekeff, Maria de Lourdes (org.). São Paulo: Annablume, p. 145–1