

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

JOÃO FRANCISCO DE SOUZA CORRÊA

**Música como intertexto - perspectivas sobre intertextualidade e
composição musical**

Porto Alegre
2019

JOÃO FRANCISCO DE SOUZA CORRÊA

**Música como intertexto - perspectivas sobre intertextualidade e
composição musical**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito
parcial para obtenção do título de Doutor em Música. Área de
concentração: Composição

Orientador: Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves

Porto Alegre
2019

CIP - Catalogação na Publicação

Corrêa, João Francisco
Musica como intertexto - perspectivas sobre
intertextualidade e composição musical / João
Francisco Corrêa. -- 2019.
259 f.
Orientador: Celso Loureiro Chaves.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Composição musical. 2. Intertextualidade. 3.
Análise musical. I. Chaves, Celso Loureiro, orient.
II. Título.

AGRADECIMENTOS

A Deus pela vida e pelo amparo. À minha companheira Ana Paula e a meu filho Joaquim pelas alegrias e incentivo diário. A meus pais Camerino e Clarice e aos irmãos Luis e Ana pelo apoio irrestrito. Ao professor Celso Chaves pelo comprometimento, pelo auxílio, pelos ensinamentos e pela amizade. Aos professores Antonio Carlos Borges-Cunha, Rogério Vasconcelos, Ana Fridman e Bruno Angelo pelas valiosas contribuições para o trabalho. Ao professor Eloy Fritsch pelos ensinamentos sobre música eletroacústica. A todos os professores, funcionários e colegas do PPGMUS da UFRGS, em especial aos colegas Heitor, Darwin, Jeferson, Renan, Ivan e Dario. Aos amigos Daniel, Joab, Guilherme, Mateus e Felipe (*in memoriam*) pela parceria. À CAPES pelo apoio financeiro que viabilizou a realização desta tese.

RESUMO

A presente tese desenvolve um estudo sobre a intertextualidade no contexto da análise e da composição musical. Ela está organizada em duas partes. Na primeira, que engloba o capítulo I, a ideia de intertextualidade é revisada, através de diferentes autores e linhas de pensamento, sendo discutidas as potencialidades e as implicações do conceito. As correntes intertextuais, descritas por Henry Plett (1991) como progressista e tradicionalista, e as abordagens de Hatten (1985), Straus (1990), Korsyn (1991), Klein (2005) e López-Cano (2007) são revisadas com o intuito de obter uma visão mais clara e abrangente do conceito. Após o mapeamento inicial, o conceito de intertextualidade é racionalizado de acordo com o contexto desenvolvido nos capítulos seguintes. A segunda parte, que abarca quatro capítulos, contém a análise descritiva dos procedimentos composicionais intertextuais de três peças distintas: “Terceiro Quarteto de Cordas” (1983) de Alfred Schnittke; “Estética do Frio III – Homenagem a Leonard Bernstein” (2014), de Celso Loureiro Chaves; “String Quartet n°1 – Homenagem a Alfred Schnittke” (2017), de minha autoria, acompanhada de sua partitura. O foco concentra-se em compreender como ocorre o processo de apropriação e reutilização de elementos musicais de obras de outros compositores em um contexto de composição musical. Ao final, são expostas considerações acerca do recenseamento teórico e analítico empreendido, bem como dos componentes que fazem da intertextualidade uma concepção eficiente para a criação e a interpretação musicais.

Palavras-chave: Intertextualidade; Composição; Análise musical; Processo composicional;

ABSTRACT

This thesis is a study on intertextuality in the context of musical analysis and composition. The text is divided in two parts: in the first part (Chapter I), intertextuality is reviewed from the perspective of different authors and theories, and the potentialities and implications of intertextuality are discussed. To obtain a comprehensive view of the subject, the intertextual currents described by Henry Plett (1991) as progressive and traditionalist, and the approaches of Hatten (1985), Straus (1990), Korsyn (1991), Klein (2005) and López-Cano (2007) are reviewed. After this initial approach, the concept of intertextuality is applied to the context of specific music works in subsequent chapters. Thus, the second part of the thesis includes descriptive analyses of intertextual compositional procedures of three pieces: Alfred Schnittke's "Third String Quartet" (Chapter II); "Aesthetics Of The Cold III - Homage to Leonard Bernstein" (2014) by Celso Loureiro Chaves (Chapter III); and my "String Quartet n ° 1 - Homage to Alfred Schnittke" (2017) (Chapter IV), whose score is included in Chapter V. These analyses have their focus on the understanding of the process of appropriation and re-use of extraneous musical elements in the context of music composition. As a conclusion, the elements that make intertextuality an efficient tool for music creation and interpretation are considered.

Keywords: Intertextuality; Composition; Musical analysis; Compositional process.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Mapa conceitual ilustrativo das visões progressista e tradicionalista.....	24
Figura 2: exposição dos textos apropriados; I. Andante [1-8].....	45
Figura 3: “Stabat Mater” de Orlando Di Lasso [19-23].....	48
Figura 4: motivo Di Lasso como frase cadencial entre segmentos distintos.....	49
Figura 5: motivo Di Lasso em padrões sucessivos.....	51
Figura 6: tema da “Grande Fuga op. 133”.....	53
Figura 7: exposição do tema da “Grande Fuga”: Schnittke [5-7]; Beethoven [2-10].....	54
Figura 8: tema da “Grande Fuga”, I. Andante [48-53].....	54
Figura 9: ampliação do padrão do tema.....	55
Figura 10: tema da “Grande Fuga”, II. Agitato [18-33].....	56
Figura 11: tema da “Grande Fuga”, III. Pesante [38-41] e [62-64].....	57
Figura 12: manuscrito do monograma DSCH.....	59
Figura 13: semelhança entre a configuração intervalar do tema da “Grande fuga” e do monograma DSCH no “Terceiro Quarteto de Cordas” [5-8] (RICE, 1989, p. 15).....	61
Figura 14: monograma DSCH, I. Andante [68-72].....	62
Figura 15: monograma DSCH, II. Agitato [106-108] e III. Pesante [20-22].....	63
Figura 16: monograma DSCH, III. Pesante [65-72] e [86-91].....	64
Figura 17: “Oitavo Quarteto de Cordas op. 110” de Schostakovich.....	66
Figura 18: mapa dos textos e materiais de “Estética do Frio III”.....	73-74
Figura 19: “Lonely Town, Pas de deux” e “Estética do Frio III”.....	76
Figura 20: “Estética do Frio III” [141-145]; segunda parte de “The Dirge”, [7]-[10] de “4”.....	77
Figura 21: trecho do terceiro movimento de “Chichester Psalms” [60-61] e sua exposição em “Estética do Frio III”[187-190].....	78
Figura 22: “Cool – West Side Story”.....	79
Figura 23: “Estética do Frio III” [71 - 75].....	80
Figura 24: “Estética do Frio III” [116-122].....	81
Figura 25: “The Age of Anxiety” e “Estética do Frio III”.....	83
Figura 26: “Oração da Estrela Boieira” e “Estética do Frio III”.....	84
Figura 27: “Estética do Frio I” e “Estética do Frio III”.....	85
Figura 28: <i>motto</i> Celso em “Estética do Frio III” [196-199] e “Estudo Paulistano” [Sexto pentagrama (Segundo pentagrama da página 2)].....	86
Figura 29: <i>motto</i> Celso.....	87
Figura 30: acorde-âncora.....	87
Figura 31: acorde-âncora no “Estudo Paulistano”.....	88
Figura 32: manuscrito dos 12 acordes.....	89
Figura 33: teoria dos acordes.....	90
Figura 34: “Deserto”, [128-134], parte G.....	91
Figura 35: manuscrito do processo de elaboração de melodias a partir dos 12 acordes do trecho “Deserto”.....	91
Figura 36: representação do processo de criação de melodias dos [128-134].....	92
Figura 37: parte I.....	95
Figura 38: ações instrumentais interpostas entre segmentos contrastantes [9-12] e [91-95].....	96
Figura 39: os três acordes.....	102
Figura 40: “Terceiro Quarteto de Cordas” de Alfred Schnittke e o esboço 1 de “String Quartet n° 1”.....	103
Figura 41: “String Quartet n° 1” e “O Martelo”.....	104

Figura 42: transcrição do segundo esboço – “Caleidoscópio”	107
Figura 43: “Caleidoscópio” [1 - 6], parte A.....	109
Figura 44: “Caleidoscópio” - parte A [23 - 27].....	110
Figura 45: “Berceuse”	110
Figura 46: “Terceiro Quarteto de Cordas” de Alfred Schnittke.....	111
Figura 47: padrão de organização motivica em sequência.....	112
Figura 48: dois fragmentos do “Terceiro Quarteto de Cordas” de Alfred Schnittke – “Agitato”	114
Figura 49: “Agitato” – “String Quartet n°–Homenagem a Alfred Schnittke”	115
Figura 50: motivo duas semicolcheias e uma semínima/mínima – “Terceiro Quarteto de Cordas de Alfred Schnittke”	115
Figura 51: “Agitato” – “String Quartet n° 1” [66-96].....	116
Figura 52: “Agitato – Terceiro Quarteto de Cordas” de Alfred Schnittke [244 - 253].	117
Figura 53: “Agitato– String Quartet n° 1” [79-85].....	117
Figura 54: “Agitato – Terceiro Quarteto de Cordas” de Alfred Schnittke [106-117]...	118
Figura 55: “Quatuour por la fin du temps, II - Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps” [15-18].....	121
Figura 56: “Toccata”, parte A [1-8].....	122
Figura 57: “String Quartet n° 1 – Toccata”[57 - 62].....	123
Figura 58: trecho da parte C do terceiro movimento [64 - 71].....	123
Figura 59: estrutura do quarto movimento.....	124
Figura 60: “Tarantella – String Quartet n° 1” [13 - 18].....	125
Figura 61: “Tarantella – String Quartet n° 1” [45 - 48] e [73 - 76].....	126
Figura 62: Tarantella [64 - 71] – String Quartet n° 1.....	128
Figura 63: [1-11] do Prelúdio do “Concerto Grosso n° 1” para dois violinos e orquestra de Alfred Schnittke.....	129
Figura 64: “Tarantella – String Quartet n° 1” [89 - 98].....	129
Figura 65: “Tarantella – String Quartet n° 1” [107 - 116].....	129

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
MOTIVAÇÕES	13

CAPÍTULO I

Introdução	15
1.1. Intertextualidades: práticas e atitudes.....	16
1.1.1 Visão progressista da intertextualidade.....	17
1.1.2 Visão tradicionalista da intertextualidade.....	20
1.1.3. Visão anti-intertextualista.....	22
1.1.4 Correntes da intertextualidade e contexto musical.....	24
1.2 Intertextualidade no campo musical.....	26
1.2.1 Robert Hatten: Intertextualidade, estilo e estratégia.....	26
1.2.2 Nathan Straus: a influência da tradição tonal sobre a música do séc. XX.....	27
1.2.3 Kevin Korsyn: uma visão Bloomaniana da intertextualidade em música.....	29
1.2.4 Michael Klein: uma ampliação do conceito.....	31
1.2.5 Rubén López-Cano: cinco instâncias processuais da intertextualidade.....	34
1.2.6 Considerações.....	36
1.3 Trabalho analítico intertextual.....	37
1.3.1 Texto, intertexto e intertextualidade.....	38
1.3.2 Sobre o desenvolvimento do trabalho e a aplicação do referencial teórico.....	40

CAPÍTULO II

O “Terceiro Quarteto de Cordas” (1983) de Alfred Schnittke

Introdução	42
2.1 O pensamento composicional de Alfred Schnittke.....	42
2.2 O “Terceiro Quarteto de Cordas” (1983).....	44
2.2.1 Estrutura.....	45
2.2.2 Introdução à análise dos textos do “Terceiro Quarteto de Cordas”.....	47
2.3 O motivo Di Lasso.....	48
2.3.1 O motivo Di Lasso no “Terceiro Quarteto de Cordas”.....	48
2.3.2 O motivo Di Lasso como frase conclusiva.....	49
2.3.2.1 O motivo Di Lasso como um elemento referencial.....	49
2.3.3 O motivo Di Lasso distribuído em sequência.....	51
2.4 O tema da “Grande Fuga op. 133”.....	52
2.4.1 O tema da “Grande Fuga” no “Terceiro Quarteto de Cordas”.....	53
2.5 O monograma DSCH.....	59
2.5. 1. O monograma DSCH no “Terceiro Quarteto de Cordas”.....	60
2.5.2 O monograma DSCH como elemento referencial.....	63
CONCLUSÃO	67

CAPÍTULO III

“Estética do Frio III: Homenagem a Leonard Bernstein” (2014) de Celso Loureiro Chaves

Introdução	69
3.1 “Estética do Frio III: Homenagem a Leonard Bernstein” (2014).....	70
3.1.1 Estrutura.....	71

3.2	Textos e materiais de “Estética do Frio III”	72
3.2.1	Textos citacionais em “Estética do Frio III”	75
3.2.1.1	Citações literais	75
3.2.1.2	Citação oculta	78
3.2.1.3	Citação fantasma	79
3.2.1.4	Outras abordagens: Referência, Memória e Fragmento	80
3.2.1.4.1	Referência à memória (Bartók)	81
3.2.1.4.2	“The Age of Anxiety”	82
3.2.4.1.3	Fragmento (Armando Albuquerque)	83
3.3	Materiais e textos do compositor: autocitações, acorde-âncora e doze acordes	84
3.3.1	Autocitações	85
3.3.1.1	“Estética do Frio I”	85
3.3.1.2	<i>Motto</i> Celso	86
3.3.2	Acorde-âncora	87
3.3.3	Doze Acordes	88
3.3.3.1	Processo composicional envolvendo os doze Acordes	90
3.3.3.2	Doze Acordes no trecho “Deserto”	91
3.4	Aspectos de Fragmentação e Organicidade	93
3.4.1	Fragmentação em “Estética do Frio III”	94
3.4.2	Organicidade em “Estética do Frio III”	95
3.4.3	Fragmentação e Organicidade	96
	CONCLUSÃO	97

CAPÍTULO IV

“String Quartet n°1: Homenagem a Alfred Schnittke” (2017) de João Corrêa

Introdução	100
4.1 “String Quartet n°1”	100
4.1.1 Um esboço, um começo	101
4.1.2 Os três acordes	101
4.1.3 “String Quartet n° 1” e “O Martelo”: implicações intertextuais	104
4.2 Introdução aos procedimentos composicionais intertextuais	106
4.2.1 I – “Lento”	106
4.2.1.1 “Caleidoscópio”	106
4.2.1.2 “Terceiro Quarteto de Cordas de Schnittke” e uma ideia para a textura de “Berceuse”	110
4.2.1.3 Coda e o padrão de organização motivica do “Terceiro Quarteto de Cordas” de Schnittke	111
4.2.2 II – “Agitato”	113
4.2.2.1 Um fragmento do “Terceiro Quarteto de Cordas” e uma ideia central para o “Agitato” de “String Quartet n° 1”	113
4.2.2.2 O motivo rítmico do “Agitato”	115
4.2.2.3 O motivo do “Agitato” inserido na técnica de organização motivica e textural	116
4.2.3 III – “Toccata”	119
4.2.3.1 Um fragmento de “Quatuor pour la fin du temps” e uma ideia para a combinação das alturas	120
4.2.3.2 Messiaen e Schnittke = parte A	122
4.2.3.3 A técnica de organização motivica e textural do “Terceiro Quarteto de Cordas” como elemento de transição	122

4.2.3.4 Messiaen e os três acordes.....	123
4.2.4 IV – “Tarantella”.....	124
4.2.4.1 A estilização dos materiais segundo o gênero <i>tarantella</i>	124
4.2.4.2 “Lestat's Tarantella”.....	125
4.2.4.3 “Concerto Grosso n°1”.....	128
CONCLUSÃO.....	130

CAPÍTULO V

String Quartet n°1: *Homenagem a Alfred Schnittke* (2017) de João Corrêa

Partitura.....	133
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	188
REFERÊNCIAS.....	191
ANEXOS.....	199

INTRODUÇÃO

Desde seu surgimento, o termo intertextualidade chama a atenção de muitos autores pertencentes a várias áreas de atuação. Em seu território de origem, o campo literário, a ideia de intertextualidade tem sido vista como um caminho para interpretar o sentido de um texto, através de sua relação com outros textos. Essa busca por um significado, ancorada nas relações entre textos, levou a ideia de intertextualidade a receber muitas acepções, desde sua apresentação por Julia Kristeva (1967).

Não ficando restrita às discussões empreendidas no campo literário, a ideia de intertextualidade logo se espalhou para outras áreas, como música, cinema, pintura, arquitetura, fotografia, e praticamente a todas as produções culturais e artísticas. Na música, o empréstimo deste conceito que, no próprio contexto de origem, é considerado problemático, devido à pluralidade de interpretações, tem mostrado diferentes abordagens no que tange à sua compreensão e aplicabilidade. Atualmente, há profusão de definições particulares sobre a ideia de intertextualidade, a conservando como um conceito não consensual.

Considerando este quadro, esta tese tem como objetivo realizar uma investigação reflexiva sobre a intertextualidade no contexto da análise e da composição musical, bem como exemplificar a intertextualidade, em um contexto composicional, através de obras específicas de Alfred Schnittke, Celso Loureiro Chaves e o autor deste estudo.

Esta tese divide-se em duas partes.

A primeira, correspondente ao capítulo I, apresenta um estudo conceitual sobre intertextualidade. Neste ponto, a intertextualidade é revisada desde seu núcleo de origem, o campo literário, para depois ser descrita como é vista no contexto musical. Como eixo da discussão, são adotadas as ideias de Henrich Plett, das quais decorrem uma série de teorias (concordantes e discordantes) e teóricos do âmbito da intertextualidade, como Julia Kristeva, Michael Riffaterre, Harold Bloom, Robert Hatten, Nathan Straus, Kevin Korsyn, Michael Klein e López-Cano. Ao final, o conceito de intertextualidade é racionalizado de acordo com o contexto e o propósito do estudo realizado nos capítulos seguintes.

A segunda parte, que abarca os demais capítulos, concentra-se na análise dos aspectos intertextuais composicionais de três peças: “Terceiro Quarteto de Cordas” (1983) de Alfred Schnittke; “Estética do Frio III: Homenagem a Leonard Bernstein”(2014) de Celso Loureiro Chaves; “String Quartet n° 1 – Homenagem a Alfred Schnittke” (2017), de minha autoria.

No segundo capítulo, o “Terceiro Quarteto de Cordas” de Alfred Schnittke torna-se o elemento no qual a ideia de intertextualidade como processo composicional é observada. Neste ponto, o objetivo principal é compreender como Schnittke apropria-se, organiza e reutiliza, em sua obra, diferentes elementos musicais de obras de outros compositores. Aqui interpretados como textos, são eles: a “Grande fuga op. 133” de Beethoven, “Stabat Mater” de Orlando Di Lasso e “Monograma DSCH” de Dmitri Shostakovich.

No terceiro capítulo, “Estética do Frio III: Homenagem a Leonard Bernstein” de Celso Loureiro Chaves ocupa o centro da discussão sobre intertextualidade como processo composicional. Aqui, o trabalho analítico ancora-se nas citações de Bernstein, Bartók e Albuquerque, e em autocitações e materiais próprios que o compositor considerou para a criação da peça.

O quarto capítulo descreve os procedimentos composicionais intertextuais de “String Quartet n° 1 – Homenagem a Alfred Schnittke” (2017), de autoria deste pesquisador. Em formato de memorial, são expostas as tomadas de decisão relacionadas aos processos composicionais intertextuais, avaliando seu funcionamento e sua eficiência segundo objetivos estéticos.

O quinto capítulo contém a partitura de “String Quartet n° 1 – Homenagem a Alfred Schnittke” (2017), como presentificação de um trabalho composicional intertextual próprio. O capítulo 5 deve ser visto como parte complementar da exposição realizada no capítulo 4, representando igualmente o fechamento do estudo prático e reflexivo do presente trabalho.

Nesses capítulos, algumas das ideias discutidas no primeiro capítulo servem como ferramentas analíticas para auxiliar a compreensão de como textos de outros compositores são inseridos e ressignificados em novas peças.

Ao final, constam conclusões a respeito dessa pesquisa.

MOTIVAÇÕES

A escolha por realizar um trabalho envolvendo composição musical e intertextualidade derivou, fundamentalmente, de eu ter identificado, nesse tema, elementos equivalentes ao modo como trabalho composicionalmente. A presença e a influência de recursos de outros compositores em minhas composições acompanham minha prática criativa desde muito cedo, estando essencialmente ligadas ao modo como aprendi a compor.

Minha formação musical percorreu duas vias principais: o violão erudito e a música popular¹. A ausência, nos anos iniciais de minha trajetória, de uma formação específica em composição fez com que eu procurasse outros meios para aprender a compor. Um deles foi estudar obras de outros compositores. Assim, a escuta das peças, seguida da consulta e análise das partituras, tornou-se minha estratégia para descobrir quais recursos objetivos geravam determinadas sonoridades que me atraíam. Se o som e a escuta foram e são os elementos que me aproximam e me instigam a querer entender e aprender música, a partitura tornou-se, e ainda é, a fonte que possibilita decifrar os segredos de como algo está sendo feito.

Além destas questões, outros itens nortearam a escolha do tema, como: a) tratar-se de um tema complexo e dotado de diferentes interpretações, o que o faz ter grande potencial a ser problematizado; b) tratar-se de um tema de meu interesse, o qual considero ter relação com o modo como percebo, penso e crio música.

A inserção das análises presentes nos capítulos 2 e 3 desta tese, bem como a escolha das peças, consumou-se em virtude de diferentes causas: a) ter identificado, nas obras escolhidas, exemplos em potencial de como a intertextualidade pode ser pensada como processo composicional; b) tratar-se de abordagens composicionais bastante distintas, tornando o trabalho investigativo mais rico e diversificado; c) considerar que a presença de um estudo investigativo, essencialmente focado em obras e não apenas em teorias, auxiliaria a melhor compreender a intertextualidade no âmbito composicional;

¹ Meu contato com o violão erudito teve início em meus primeiros anos de estudos musicais, quando realizei o curso de violão clássico no Instituto Musical de Belas Artes (IMBA) da cidade de Bagé. Posteriormente, os estudos relacionados ao violão erudito foram continuados e potencializados durante o curso de bacharelado em violão na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Meu contato com a música popular também se iniciou nos primeiros anos de estudos, através da realização de diferentes cursos musicais e pelas chamadas práticas informais de aprendizagem (Green, 2001). A relação com a música popular também decorre da atuação profissional, através da realização de *shows* com bandas e da gravação e produção de CDs e DVDs.

d) considerar que a soma de meu processo criativo com metodologias composicionais de outros compositores tornaria o trabalho mais completo, pois forneceria uma visão mais ampla e diversificada sobre processos composicionais intertextuais.

Além de aprender com as obras estudadas e assim potencializar meu conhecimento sobre intertextualidade como processo composicional, os referidos capítulos mostram-se importantes na medida em que evitam o raciocínio baseado apenas em um único fazer. Visões distintas sobre procedimentos composicionais intertextuais são úteis por me auxiliarem a entender o tema de modo mais abrangente, bem como a construir minha visão particular sobre o assunto.

Com relação ao capítulo dedicado à “Estética do Frio III” de Celso Loureiro Chaves, considero ter ele um valor especial, pois traduz uma oportunidade que não poderia ser perdida. Além de ser uma composição que admiro, a possibilidade de um diálogo aberto com o compositor – que é o orientador desta tese – permitiu o contato com detalhes e minúcias sobre o processo composicional, fazendo com que a análise alcançasse um resultado bastante aproximado do que a música significa para o compositor. Tais elementos tornam a análise do capítulo 3 um documento importante sobre a peça, pois, além de revelar componentes significativos, a supervisão direta do compositor afastou a possibilidade de equívocos interpretativos sobre seus processos de criação.

CAPÍTULO I

Introdução

Este capítulo apresenta um mapeamento conceitual sobre a intertextualidade, finalizando com a exposição de como este conceito é entendido e adotado no contexto desta tese.

Através do conteúdo aqui apresentado, pretende-se mostrar ao leitor um panorama geral sobre a ideia de intertextualidade, e como este conceito é pensado e aplicado no âmbito da análise e da composição musical. A realização deste estudo deriva de uma necessidade pessoal que se tornou pertinente em consequência da falta de clareza conceitual encontrada em escritos e pesquisas envolvendo análise/composição musical e intertextualidade. Neste sentido, o conteúdo a seguir pretende mostrar uma série de acepções, concordantes e discordantes, presentes na literatura sobre o tema.

Este capítulo está organizado em três partes. Na primeira, as diferentes acepções que recebe o conceito de intertextualidade são mostradas, através de duas correntes principais: os intertextualistas progressistas e os intertextualistas tradicionalistas. Estas correntes, denominadas por Heinrich Plett (1991), sintetizam as diferentes abordagens metodológicas atribuídas ao tema da intertextualidade. Neste contexto, autores como Julia Kristeva, Michael Riffaterre e Harold Bloom são chamados para a discussão com o intuito serem evidenciadas algumas das diferentes linhas de pensamento que o conceito de intertextualidade contempla.

Na segunda parte, o conceito de intertextualidade é racionalizado através da visão de autores que empreendem esforços em revisá-lo no contexto da análise e da composição musical, como Robert Hatten (1985), Nathan Straus (1990), Kevin Korsyn (1991, 1999), Michael Klein (2005) e Rubén López-Cano (2007). Em consequência, este segmento do trabalho apresenta uma amostragem do uso e da abrangência do conceito de intertextualidade aplicado à música.

Na terceira parte, o conceito de intertextualidade é racionalizado de acordo com o âmbito desta tese. Aí também são levantados aspectos relacionados ao tema, pertinentes ao trabalho desenvolvido nos demais capítulos.

Na medida em que ainda incorrem muitas indefinições sobre a ideia de intertextualidade, apresentar uma visão panorâmica, mostrando algumas de suas principais abordagens, torna-se útil para ilustrar as diferentes maneiras como este complexo conceito – adotado como epicentro do trabalho – pode ser pensado. Esse mapeamento é também necessário por revelar as diferenças entre as abordagens existentes e a abordagem aqui realizada. Compreender parte das diferentes acepções e abordagens metodológicas auxilia a tornar mais claro o entendimento de intertextualidade no contexto desta tese.

A escolha dos trabalhos para este mapeamento levou em consideração tanto a relevância dos autores em relação ao tema, quanto a pertinência de seus estudos para o conteúdo desta tese. Esta relevância é medida pela abrangência de seus trabalhos, decorrente da grande quantidade de exegeses que discutem ou baseiam suas análises².

1.1 Intertextualidades: práticas e atitudes

Atualmente, a "intertextualidade" é um termo em voga, mas quase todos que o utilizam, entendem-no de forma diferente. Uma série de publicações não conseguiu mudar esta situação. Pelo contrário: o número crescente [de publicações] só aumentou a confusão. Um quarto de século após o termo ter sido cunhado de forma bastante casual (Kristeva, 1967), ele começa a florescer. Originalmente concebido e usado por uma vanguarda crítica como uma forma de protesto contra valores culturais e sociais estabelecidos, hoje serve até aos estudiosos literários conservadores para exibição de sua suposta modernidade (PLETT, 1991, p. 3)³.

Este quadro, revelado, há pouco menos de três décadas, por Heinrich Plett (1991), não apresenta boas perspectivas com relação à clareza do conceito de intertextualidade. Embora seu artigo “Intertextualidades” (1991)⁴ abranja a globalidade da arte, seu enfoque é direcionado principalmente ao campo literário. Na época desta publicação, os escritos sobre ‘música e intertextualidade’ apenas começavam a surgir,

² São muitos os trabalhos sobre intertextualidade e música que utilizam como referência, discutem ou discorrem acerca das ideias dos autores mencionados como: Street (1991); Carl (1992); Scherzinger (1994); Barbosa e Barrenechea (2003); Kawamoto (2005); Williams (2006); Whittall (2006); Oramo (2006); Koutsobina (2008); Schwarz (2009); Pitombeira e Lima (2010, 2011); Escudeiro (2012); Manfrinato (2013); Cervo (2015); Dudeque (2017); Rodrigues (2017).

³ *Currently, 'intertextuality' is a fashionable term, but almost everybody who uses it understands it somewhat differently. A host of publications has not succeeded in changing this situation. On the contrary: their increasing number has only added to the confusion. A quarter of a century after the term was coined in a rather casual manner (Kristeva 1967), it is actually starting to flourish. Originally conceived and used by a critical avantgarde as a form of protest against established cultural and social values, it today serves even conservative literary scholars to exhibit their alleged modernity (PLETT, 1991, p. 3).*

⁴ “Intertextualities” (Plett, 1991). Artigo publicado como uma seção do livro “Intertextuality”, editado por Heinrich F. Plett. Berlin; New York: de Gruyter, 1991.

através de autores como Robert Hatten, Nathan Straus e Kevin Korsyn, os quais, até hoje, exercem grande influência nos estudos sobre o assunto.

Neste ínterim, pelos escritos que frequentemente emergem sobre o tema, a ambiguidade que envolve o conceito de intertextualidade parece ter aumentado. As implicações que surgidas deste amplo conceito acarretaram uma série de interpretações particulares que variam de significado quase a cada trabalho sobre o assunto. No âmbito musical (ou pesquisa em música), esse quadro não se mostra diferente, como explicitado mais adiante.

Segundo Plett (1991), as variadas acepções que recebe o conceito de intertextualidade são provenientes de duas correntes principais: os intertextualistas progressistas e os intertextualistas tradicionalistas. Além do confronto ideológico natural que opõe estas correntes uma contra a outra, qualquer intertextualista ainda enfrenta a dura oposição de “uma falange de anti-intertextualistas” (PLETT, 1991, p. 3)⁵.

1.1.1 Visão progressista da intertextualidade

De acordo com Plett (1991), alocados nas vertentes do pós-estruturalismo, desconstrutivismo ou pós-modernismo, os intertextualistas progressistas cultivam o patrimônio revolucionário dos criadores do conceito. Dedicados a citar, parafrasear ou interpretar autoridades como Bakhtin, Barthes, Kristeva e Derrida, suas idéias propagam uma engenhosa fusão entre ideias marxistas, freudianas, semióticas e filosóficas.

Segundo o mesmo autor (1991), o conhecimento íntimo deste discurso intertextual, cercado por certo esoterismo e exclusividade, é limitado a um círculo pequeno, mas muito barulhento, que conseguiu divulgar suas atividades internacionalmente e criar ramos em todo o ocidente. “Esta ‘escola’ nunca desenvolveu um método compreensível e ensinável de análise textual. Suas publicações são

⁵ Esta divisão entre visões distintas deve ser encarada, no contexto desta pesquisa, apenas como uma forma de melhor organizar e sintetizar diferentes pensamentos sobre o tema. Vista de forma taxativa e absoluta, um tipo de redução como esta não seria positiva, pois não daria conta da multiplicidade de interpretações de que o tema está imbuído.

marcadas por uma qualidade estranhamente abstrata, em uma remoção decidida da realidade” (PLETT, 1991, p. 4)⁶.

Pouco mais de duas décadas antes desta descrição de Plett, o termo intertextualidade foi introduzido por Julia Kristeva para designar a “transposição de um (ou de vários) sistema(s) de signos em outro” entre diferentes textos (Kristeva, 1974, p. 60). Fruto de um redirecionamento das ideias de Mikhail Bakhtin, a referida autora pensa o conceito de intertextualidade como sendo o próprio texto, em cujos limites ocorrem muitas interações com outros textos. Para Kristeva (1974, p. 68), “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um em outro texto”.⁷ A partir desta visão inicial, outras abordagens surgem tanto para ampliar como também para limitar o campo de ação da ideia de intertextualidade⁸.

Uma definição comum entre autores desta vertente é a ideia de que a intertextualidade consiste em um “cruzamento anônimo e impessoal de textos” (KORSYN, 1999, p. 56). A principal implicação disso é a mudança em direção à crítica orientada por leitores. Esta visão da intertextualidade permite ao leitor/crítico a possibilidade de disponibilizar seus próprios textos para a interpretação do sentido de um texto (literário ou não). Segundo Allen (2000), interpretar um texto, descobrir o(s) seu(s) significado(s) é rastrear a rede de relações textuais na qual ele está inserido. “O significado torna-se algo que existe entre o texto e todos os outros textos aos quais se refere e se relaciona, afastando-se do texto independente em direção a uma rede de relações textuais. O texto se transforma no intertexto” (Allen, 2000, p. 1)⁹.

⁶ *This 'school' has never developed a comprehensible and teachable method of textual analysis. Its publications are marked by a strangely abstract quality, at a decided remove from reality* (PLETT, 1991, p.4).

⁷ Do dialogismo de Bakhtin à intertextualidade de Kristeva “os fenômenos descritos são os mesmos. Entretanto, tal como foi colocado aquela época, o conceito de intertextualidade não é tão metodológico quanto o de dialogismo, o que consiste em grande parte a causa de suas re-interpretações posteriores” (Samoyalt, 2008, p. 22).

⁸ Roland Barthes, um dos fundadores do conceito, acredita que “a intertextualidade não se reduz evidentemente a um problema de fontes ou influências: o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem é raramente localizável, de citações inconscientes ou automáticas, feitas sem aspas” (Barthes, 1973). A respeito de diferentes autores e interpretações sobre a intertextualidade ver Samoyalt (2008) que realiza um estudo do conceito na obra de Julia Kristeva, Mikhail Bakhtin (1978), Roland Barthes (1973, 1974, 1975), Michael Riffaterre (1979, 1980, 1981, 1983), Gérard Genette (1979, 1987, 2006), Antoine Compagnon (1979), Laurent Jenny (1976) e Michel Schneider (1985).

⁹ *Meaning becomes something which exists between a text and all the other texts to which it refers and relates, moving out from the independent text into a network of textual relations. The text becomes the intertext* (Allen, 2000, p. 1).

Teorias semióticas, em grande parte, rejeitam a ideia de que o leitor recebe passivamente um texto, pois, pelo contrário, o leitor aporta seus códigos, estratégias e próprios textos para estruturá-lo e dar-lhe sentido. Algumas abordagens de caráter semiótico e hermenêutico, voltadas ao tema da intertextualidade, como a de Michael Riffaterre, têm sido muito influentes em pesquisas. Reduzindo o conceito ao território da recepção, Riffaterre faz importante distinção entre a ideia de intertexto e intertextualidade em si. A intertextualidade para Riffaterre consiste na “rede de funções que constitui e regula a relação entre texto e intertexto” (1990a, p. 57), ou seja, “o fenômeno que orienta a leitura do texto, que governa eventualmente sua interpretação (...)” (Riffaterre, 1979, p. 9)¹⁰. Riffaterre afirma que o intertexto não deve ser visto em termos de “fontes” como influência intencional de um texto ou imitação de outro texto ou de grupo de textos, mas como o “conjunto de textos que encontramos na memória à leitura de uma dada passagem” (Riffaterre, 1981, p. 4)¹¹. Nesse sentido, o intertexto abrange a “percepção pelo leitor de relações entre uma obra e outras que a precederam ou a seguiram” (Riffaterre, 1979, p. 9)¹².

Abordagens que permitem ao leitor contar com seus próprios textos para construir o significado de um texto foram aproveitadas positivamente no campo musical, por Michael Klein (2005). Segundo o mesmo autor (2005), a ideia de intertextualidade em música pode ser tratada sob diferentes perspectivas, sendo uma delas a intertextualidade sob o ponto de vista estésico. Baseado na nomenclatura de Nattiez (1990), Klein (2005) redireciona tais ideias para o que chama de

¹⁰ “A intertextualidade é (...) o mecanismo próprio da leitura literária. Assim, ela produz a significância por si mesma, enquanto que a leitura linear, comum aos textos literários e não literários, só produz o sentido (Riffaterre, 1983). A leitura intertextual é a percepção de comparações semelhantes de texto para texto; ou é o pressuposto de que essa comparação deve ser feita se não houver intertexto em questão para encontrar comparações. No último caso, o texto contém pistas (como lacunas formais e semânticas) para um intertexto complementar em espera em algum lugar” (Riffaterre, 1980a, p. 626).

¹¹ Esta visão sobre intertexto contrasta, em parte, com o modo como a intertextualidade é pensada no presente estudo. Em virtude de o foco ser o processo composicional, a intertextualidade aqui também é pensada como influência (em termos de agenciamento de fontes), justamente o oposto preconizado por parte de intertextualistas progressistas. Outro aspecto é que, nas análises dos capítulos 2, 3 e 4, a ênfase recai sobre os textos (fragmentos de composições) que o compositor usa para a criação de sua composição.

¹² Samoyalt (2008, p. 25) acrescenta que o intertexto é uma categoria da interpretação e designa qualquer índice, qualquer traço percebido pelo leitor, seja citação implícita, alusão mais ou menos reconhecível ou vaga reminiscência, que pode esclarecer a organização estilística do texto.

intertextualidade estésica, a qual consiste nos textos que o leitor dispõe para sua leitura, muitas vezes sem levar em conta as relações históricas entre eles¹³.

1.1.2 Visão tradicionalista da intertextualidade

O outro grupo referido por Plett (1991), os intertextualistas tradicionalistas, é composto por estudiosos literários conservadores que, após o debate ganhar evidência pelo lado progressista, apropriaram-se do termo buscando uma aplicação prática para as próprias preocupações. Este grupo redescobriu a citação, a alusão, a paródia e a colagem como formas intertextuais. Dependendo da ênfase e da agenda, suas respostas divergem (PLETT, 1991)¹⁴.

De acordo com Plett (1991) preocupados com o avanço teórico de suas disciplinas, os tradicionalistas usam intertextualidade como um termo genérico para aprimorar o vocabulário de seus instrumentos metodológicos. Entretanto, o grande interesse sistêmico direciona-se à ênfase terminológica, limitada e desprovida de conteúdo. Assim, o dinamismo dos processos de sinais intertextuais torna-se obstruído, resultando em uma contabilidade fenomenológica estática. “‘Intertextualidade’ como uma palavra em voga que é o lado negativo da moeda” (PLETT, 1991, p. 4)¹⁵.

Um autor bastante combatido por todos é Harold Bloom¹⁶. Diferentemente do pensamento progressista, Bloom manteve, dentro da teoria intertextual, a ideia do autor como agente. Para ele, a “intertextualidade é um espaço crítico fora dos limites do texto, em que o crítico compara duas ou mais obras literárias” (Klein, 2005, p. 11)¹⁷.

¹³ No contexto desta abordagem, o termo ‘rede’ – citado por Allen (2000) e Riffaterre (1979) e presente em escritos de Barthes (1974) e Foucault (1972) como uma metáfora para explorar as relações entre textos – adquire importância.

¹⁴ Temas como a citação, alusão, paródia são relacionados com a intertextualidade em trabalhos de Udo J. Hebel (1989, 1991), Ziva Ben-Porat (1976, 1979, 1990), Stefanie Lethbridge (2003), Theodor Verweyen & Gunther Witting (1991), Linda Hutcheon (1985, 1986, 1987), Afonso Romano de Sant’Anna (2003).

¹⁵ *‘Intertextuality’ as a vogue word - that is the negative side of the coin* (PLETT, 1991, p. 4).

¹⁶ Embora Plett (1991), em seu trabalho, não faça menção a Harold Bloom, a opção por discorrer sobre a teoria deste autor, na seção referente à visão tradicionalista, decorre de diferentes causas. Uma é a discordância central em relação a muitos trabalhos progressistas: a retomada do autor como o centro da discussão. Outra é a própria aversão e a divergência demonstradas por Bloom, em seus escritos, com relação a muitos autores progressistas. A terceira considera que seria contraproducente, no contexto desta pesquisa, abrir uma seção isolada para o autor, pois o foco não é a discussão de seu trabalho em si, mas demonstrar visões relevantes sobre o tema. Conforme esta consideração, entende-se a teoria de Bloom como mais identificada com a visão tradicionalista, embora também apresente divergências com ela.

¹⁷ “(...) intertextuality is a critical space outside of a text’s boundaries, from which the critic compares two or more literary works (KLEIN, p. 11, 2005).

Em seu livro “The Anxiety of Influence” (1973)¹⁸, Bloom propõe uma teoria sobre a influência poética, a fim de compreender o modo como os poetas leem e desviam-se de seus precursores. Um de seus objetivos é desvelar como um poeta ajuda a formar outro, tomando “a história poética como indistinguível da influência poética, uma vez que os poetas fortes fazem essa história distorcendo a leitura uns dos outros, a fim de abrir para si mesmos um espaço imaginativo” (Bloom, 2002, p. 55)¹⁹. Bloom argumenta que todo o poema é uma desleitura²⁰ (*misreading*) de um ou mais poemas precursores, na qual o poeta posterior apropria-se e, ao mesmo tempo, desvia-se de suas fontes. Neste contexto, a influência torna-se algo a que os poetas resistem, ao invés de aceitarem passivamente, a criação de um poema torna-se, pois, uma batalha psíquica para o poeta, uma luta agônica contra os poetas precursores²¹.

Para descrever a dinâmica pela qual um poeta apropria-se e desvia-se de outro, Bloom identifica o que chama de proporções ou movimentos revisionários, que descrevem como um poeta revisa poemas anteriores, tanto os próprios poemas, quanto os de outros poetas²².

A teoria bloomiana é uma visão original de intertextualidade, na qual aspectos relacionados à autoria decorrem de percepções conflituosas da leitura que um autor faz de outro(s). Sua proposta nega tanto abordagens tautológicas, que estudam o significado do texto como se fosse um texto fechado, como abordagens reducionistas, que estudam o significado do texto em outro(s) texto(s) fora dele (Castro, 2011, p. 11). Para Bloom, “não há textos, apenas relações entre textos” (BLOOM, 1975, p.3). Isto implica que o

¹⁸ Traduzido para o português como “A Angústia da Influência. Uma teoria da Influência”. Tradução: Marcos Santarrita (2002).

¹⁹ Bloom considera duas categorias de poetas: fortes e fracos. Seu interesse está naqueles que considera fortes, os quais alcançam sua grandeza ao lutar contra outros poetas fortes.

²⁰ A tradução do termo *misreading* como ‘desleitura’ segue o padrão utilizado nos livros “A Angústia da Influência” e “Um mapa da desleitura” (*A Map for a Misreading*), tradução Thelma Mé dici Nóbrega.

²¹ A este movimento de inclusão e exclusão, em que o jovem poeta procura reprimir e excluir seus precursores, Bloom chama de “influência antitética”. Bloom assevera que a “influência poética — quando envolve dois poetas fortes, autênticos — sempre se dá por uma leitura distorcida do poeta anterior, um ato de correção criativa que é na verdade e necessariamente uma interpretação distorcida” (Bloom, 2002, p. 80).

²² São seis as proporções revisionárias que o autor identifica: Clinamen, Tessera, Kenosis, Daemonização, Askesis e Apophrade. Como suporte, Bloom traz à luz os mecanismos de defesa freudianos como elementos análogos às proporções revisionárias que governam as relações intrapoéticas. Ver mais: *The Anxiety of Influence* (1973, 2000) páginas 64 e 65.

significado de um texto literário é outro texto literário, criado de forma original pela desleitura do texto anterior²³.

Na visão bloomiana, não há gramática capaz de explicar escritores, são eles com suas obras que estabelecem as gramáticas. Cabe, portanto, ao leitor produzir o sentido com seu poder imaginativo, mas não em uma leitura relativista independente dos autores, porque são estes que, com seu poder retórico-cognitivo-estético, provocam as leituras criativas (Castro, 2001, p. 11)²⁴.

A visão bloomiana inspirou, no âmbito musical, muitos trabalhos instigados pela ideia de influência como uma forma de intertextualidade; como exposto mais adiante.

1.1.3. Visão anti-intertextualista

O terceiro grupo nomeado por Plett (1991), os opositoristas ao conceito, expressa diferentes estratégias de argumentação. As acusações direcionadas ao grupo progressista são de subjetividade, irracionalidade, incompreensibilidade e absoluta falta de cientificidade. A oposição aos tradicionalistas é ainda mais dura, pois afirma que eles nada fazem além daquilo que já se fazia, apenas trocando a rotulagem. Os anti-intertextualistas sustentam que todo o ramo da erudição literária séria, especialmente os estudos comparativos, trabalha intertextualmente. Tais abordagens remontam a tradições de cerca de dois mil anos, como o *imitatio auctorum* da antiguidade greco-romana e a alegorização tipológica do helenismo e do patristismo. Os opositoristas alegam que a mudança de terminologia não altera nada, porque tal rotulagem apenas ludibria uma progressividade inexistente (PLETT, 1991).

Nesse caminho, a intertextualidade é colocada através dos moinhos críticos, acusada de ser incompreensível, por um lado, e vinho antigo em odres novos, por outro. Um oponente afirma que ele não entende nada, o outro insiste em

²³ Assim, não há interpretação situada entre o texto e o significado, mas entre o texto e suas leituras. A significação passa a ser sempre flutuante e ocorre em uma dinâmica de contraposições, na qual a leitura impera como um processo de superação do que é lido (Castro, 2011).

²⁴ Seus detratores do lado progressista criticam seu hermetismo frente ao conceito que contrasta significativamente com a pluralidade celebrada por Barthes e Kristeva. A recusa de Bloom em aceitar contextos sociais e culturais como campos intertextuais significativos e a ideia de que os textos literários só podem ter, como intertextos, outros textos literários específicos, são os principais pontos atacados de sua teoria.

ter sabido o tempo todo. Muitos intertextualistas, tantos anti-intertextualistas - esse é o resultado (Plett, 1991, p. 5)²⁵.

No campo musical, um opositor da ideia de intertextualidade é Peter Burkholder, detentor de vasta produção sobre citação em música (conceito entendido por diferentes autores como uma instância da intertextualidade). Este autor (1994) critica o uso do termo intertextualidade na análise de obras cujo foco são citações, principalmente devido a dois problemas terminológicos. Primeiro, porque é muito amplo englobar inúmeras formas pelas quais uma obra possa se parecer com outra, incluindo similaridades generalizantes de estilo, mecanismos técnicos e processo composicional. Segundo, porque evade questões de prioridade e derivação, em que duas obras são relacionadas intertextualmente sem considerar se uma foi baseada em outra ou se ambas foram baseadas no mesmo recurso²⁶.

Com estes argumentos, Burkholder crítica a chamada intertextualidade radical que, segundo Hatten (1994, p. 2), diz respeito ao caráter aberto e infinito do conceito, postulado em sua forma mais pura, em que a vasta possibilidade de perspectivas se colapsa em uma intertextualidade sem limites. Como alternativa, Burkholder (1994) elenca o termo ‘empréstimo musical’ (*musical borrowing*) para evadir tais indefinições. Ele define o campo do empréstimo musical como a apropriação de algum elemento de uma obra existente e sua conseqüente utilização em uma nova peça. Burkholder explica que este componente pode abranger desde uma simples melodia a um complexo plano estrutural. Entretanto, ele precisa ser suficientemente único para ser identificável como advindo de outra obra particular e não de um repertório geral. Nestes termos, o analista deve evidenciar suas descobertas com a certeza da atitude citacional por parte do

²⁵ *In this way, intertextuality is put through the critical mills, accused of being incomprehensible on the one hand and old wine in new bottles on the other. One opponent asserts that he does not understand anything, the other insists on having known it all the time. So many intertextualists, so many anti-intertextualists - that is the result* (PLETT, 1991, p. 1).

²⁶ Segundo o autor (1994), a principal diferença entre sua abordagem sobre citações musicais e um estudo baseado na intertextualidade, “é que a primeira centra-se na questão histórica, enquanto a segunda não” (1994, p. 882). Em relação a esta questão, alguns intertextualistas da música provavelmente discordariam de Burkholder. Kevin Korsyn (1991), por exemplo, considera a natureza histórica da intertextualidade um componente imperativo para se obter clareza conceitual e melhor mapeamento da relação entre o texto precursor e o sucessor. Para mapear a influência de Chopin sobre Brahms, o autor recorre a vários dados biográficos de Brahms que o relacionam com a obra de Chopin, especialmente do período da composição. Este tipo de intertextualidade, em que o autor circunscreve o ato analítico ou interpretativo ao contexto histórico da obra de partida (que cita ou da qual sofre influência), Klein (2005) chama de intertextualidade histórica. Quando a interpretação rompe a cronologia dos textos, em uma análise atemporal, Klein (2005) a chama de intertextualidade transistórica.

compositor posterior²⁷. O trabalho analítico isola-se, portanto, entre a obra que cita e a obra citada, sem ser ameaçado pela tendência da intertextualidade em “abrir leituras que ameaçam sistemas estáveis” (KLEIN, p. 2005, p. 20)²⁸.

1.1.4 Correntes da intertextualidade e contexto musical

A divisão entre intertextualistas progressistas e intertextualistas tradicionalistas, exposta por Pleet (1991), exhibe não só contraste metodológico, mas também dualismo instituído em questões político-ideológicas. Autores progressistas, seguindo sua herança de ruptura com os padrões sociais estabelecidos, entendem que a ideia de intertextualidade transborda questões ligadas à influência. Neste sentido, avançam sobre a perspectiva impessoal da intertextualidade, que permite ao leitor participar da construção do sentido de um texto. Os tradicionalistas, oriundos de um nicho literário conservador, aproximam-se da intertextualidade para redescobrir aspectos como influência, citação, alusão, paródia, colagem. Assim, encontram, na intertextualidade terreno fértil para dar suporte a preocupações mais específicas.

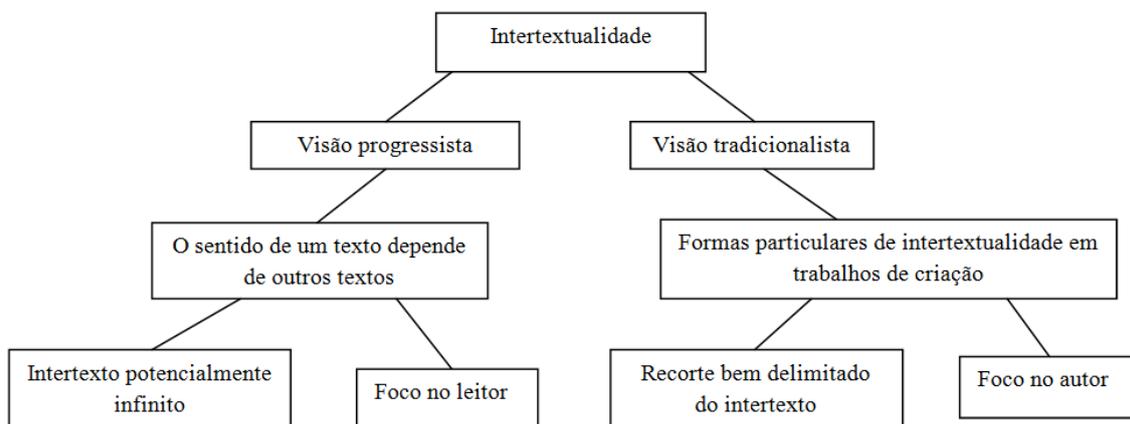


Figura 1: Mapa conceitual ilustrativo das visões progressista e tradicionalista.

No âmbito desta tese, as ideias de Pleet (1991) sintetizam a pluralidade de acepções sobre o conceito de intertextualidade, proporcionando uma visão sucinta sobre

²⁷ Burkholder (1994) propõe três caminhos principais sobre os quais o pesquisador pode se debruçar no estudo do uso de citações musicais: questões analíticas (o que é emprestado ou usado como recurso? como é reutilizado na nova obra?); questões interpretativas e críticas (porque este material é emprestado e utilizado desta maneira? a quais funções musicais ou extramusicais ele serve?); questões históricas (onde o compositor teve a ideia de fazer isso? qual é a história de sua prática? pode-se delinear um desenvolvimento nas obras de determinado compositor, levando em consideração a maneira como o material é tomado por empréstimo e utilizado?).

²⁸ Em uma intertextualidade estética, como preconiza Klein (2005), este tipo de abordagem não seria possível. Entretanto intertextualistas, como Celso Loureiro Chaves (2018, p. 6), que prefere entender a intertextualidade “como a incorporação de cacos das músicas dos outros”, seriam encontrados muitos pontos de contato com a abordagem de Burkholder.

seu uso e implicações. Se o aspecto político-ideológico levantado por Pleet (1991) não traz benefícios para a compreensão de como ocorre este dualismo no contexto musical, os aspectos metodológicos ajudam a mapear as fontes teóricas empregadas em investigações do campo musical.

O campo musical não apresenta clara correspondência devido a diferentes aspectos. O primeiro é a translocação contextual do conceito, que força muitos autores a adaptar as ferramentas metodológicas de suas teorias referenciais. Neste processo, elementos como agenda, conteúdo e objetivos fragmentam-se. Isto, somado à multiplicidade de interpretações que o conceito abrange, abre possibilidade para que o autor ignore certos elementos de uma teoria tomada como referência e a adapte ou aplique segundo seus próprios termos. Nathan Straus (1990), por exemplo, faz isso quando coloca Harold Bloom no centro de seu trabalho, porém realiza uma abordagem muito distante da preconizada pelo crítico literário²⁹. Outro exemplo é a abordagem de López-Cano (2007) que, ao compreender a intertextualidade segundo Riffaterre, não se volta para as implicações desta acepção³⁰.

O segundo aspecto, que dificulta vincular alguns teóricos da música a determinada linha de pensamento intertextualista, prende-se ao fato de, muitas vezes, estes autores utilizarem-se de abordagens de ambas as escolas, como é o caso tanto de Kevin Korsyn, quanto Michael Klein (2005). Em seu primeiro trabalho sobre intertextualidade “Towards a New Poetics of Musical Influence” de 1991, por exemplo, Korsyn concentra todos os seus esforços em reproduzir em música os preceitos sobre a influência da teoria bloomiana. Anos mais tarde, em 1999, o conceito de intertextualidade foi repensado por Korsyn em “Beyond privileged contexts: intertextuality, influence, and dialogue”, em que aborda autores como Derrida, Kristeva e Bakhtin. O trabalho de Michael Klein utiliza-se de farto aporte de referências de autores de diferentes núcleos ideológicos.

Embora possua pontos de contato com a visão progressista, o presente estudo identifica-se especialmente com a visão tradicionalista da intertextualidade. Por ter

²⁹ Quando Straus (1990) expõe as ferramentas que criou, às quais chama de “proporções revisionárias musicais” (alusão às proporções revisionárias de Bloom), o que se vê é um trabalho totalmente diferente. A influência de Bloom em Straus parece ser, justamente, seu caráter sistêmico, aspecto que parece ser muito apreciado por Straus, devido à sua predileção por metodologias abstracionistas (Schenker e Forte como abordagens centrais de suas análises são exemplos disso).

³⁰ Em sua abordagem, López-Cano (2007) entende a intertextualidade como cinco formas processuais: citação, paródia, transformação de um original, tópicos, alusão.

como foco um trabalho analítico intertextual, circunscrito aos textos que o compositor insere em sua composição, não ocorre o aprofundamento relacionado a interpretações que transbordam os horizontes sinalizados pelo autor, como idealizado pelos progressistas. Grande parte do recenseamento aqui realizado decorre de aspectos relacionados a questões de apropriação (como o uso de citações e alusões). O modo como o conceito de intertextualidade é interpretado e aplicado, nesta tese, é discutido nas seções finais deste capítulo.

1.2 Intertextualidade no campo musical

A presente seção centra-se em discutir o conceito de intertextualidade, segundo a ótica de autores que tratam do tema especificamente no campo musical: Robert Hatten (1985), Nathan Straus (1990), Kevin Korsyn (1991), Michael Klein (2005) e Rubén López-Cano (2007)³¹. A exposição segue a ordem cronológica de publicação.

O termo intertextualidade foi concebido por Kristeva, na década de 1960, porém somente começou a se propagar mais intensamente, no âmbito teórico musical, a partir do início dos anos 1990. Através de autores como Nathan Straus e Kevin Korsyn, o tema da intertextualidade foi sendo colocado em prática em análises musicais, da maneira própria de cada um. Desde então, muitas exegeses têm discutido as ideias dos mencionados autores (tanto em concordância quanto em discordância), o que, bem ou mal, os tem elevado à condição de autores referenciais sobre o assunto.

1.2.1 Robert Hatten: intertextualidade, estilo e estratégia.

Em um artigo datado de 1985³², Robert Hatten debate possibilidades para o tema da intertextualidade nos estudos musicais. Ancorado em definições de autores como Derrida e Riffaterre, Hatten entende que o significado de uma obra é o resultado de uma rede potencialmente infinita de outros textos. Sem realizar analogias mais amplas com as teorias destes autores, Hatten recorre a dados historiográficos, mostrando diferentes ocorrências, no cânone musical, em que compositores emprestam material de outros compositores ou de um estilo musical específico.

³¹ A escolha das metodologias abordadas na continuidade justifica-se, principalmente, devido à relevância destes trabalhos, balizada pelo impacto e pela inspiração exercida sobre outros estudos, envolvendo música e intertextualidade. Outro elemento que determina a escolha destas abordagens é que, nos capítulos 2, 3 e 4, aspectos variados da teoria destes autores são colocados na discussão, com o propósito de auxiliar a clarificar determinadas ocorrências musicais intertextuais.

³² *The place of intertextuality in music studies*. American Journal of Semiotics. p. 69-82 (1985).

O mesmo autor destaca que o uso do conceito de intertextualidade, em uma análise musical, pode ser aplicado tanto no campo da criação, quanto no perceptivo. Assim, quer o ato criativo quer a interpretação podem ser limitados e enriquecidos pelo universo do discurso estabelecido por textos anteriores e posteriores (este último apenas no âmbito leitor/ouvinte). Hatten elenca dois contextos principais como reguladores das relações intertextuais, presentes no cenário musical: estilo e estratégia.

Con estilo quiero decir la competencia que en cuestión de funcionamiento simbólico una obra musical presupone. La competencia cognitiva, semiótica, en el estilo está compuesta de cosas tales como los sistemas de escalas, los sistemas métricos/rítmicos, los principios de la organización y los constreñimientos operantes sobre ésta (que pueden interactuar con flexibilidad), y así sucesivamente. (...) Las estructuras y procesos potenciales proporcionados por un estilo constituyen el campo de juego para las estrategias, que son manifestaciones particulares de esas posibilidades (o, en el caso de un crecimiento o cambio del estilo, estructuras y procesos análogos o diferentes) (Hatten, p. 2, 1994).

Para Hatten (1994, p. 3), as fórmulas estilísticas podem ser interpretadas como entidades estruturais percebidas dentro de uma intertextualidade ‘anônima’. O conceito de estratégia, que contempla elementos e processos (melódicos, harmônicos, rítmicos, métricos) suficientemente perceptíveis para o ouvinte, figura como um filtro mais estreito, através do qual se torna possível estabelecer inúmeras relações objetivas, concebíveis tanto intratextuais, quanto intertextuais. Segundo o mesmo autor, destacando as características de estilo e vinculando-as com as estratégias focais de uma obra, se reduz a noção radical de intertextualidade, tornando-a uma importante ferramenta para a compreensão semiótica de muitas obras. Deve-se, para tanto, “considerar as estratégias de uma obra musical como o prisma através do qual reconstruímos seu espectro como (inter)texto” (HATTEN, 1994, p. 9)³³.

1.2.2 Nathan Straus: a influência da tradição tonal sobre a música do século XX

No início dos anos 1990, começou a surgir, no campo musical, uma leva de trabalhos inspirados na teoria intertextual bloomiana³⁴, entre os quais se destacam os de Nathan Straus (1990) e Kevin Korsyn (1991).

Para Straus – que, até certo ponto, absorve elementos bloomianos – “nenhum texto pode ser verdadeiramente distinto, com limites impermeáveis e claramente

³³ Depois deste artigo, Hatten parece ter perdido o interesse sobre o tema da intertextualidade, não retornando em seus trabalhos posteriores a centralizar o debate neste assunto.

³⁴ Outros autores, como Hussey (1996), Petty (1999), Oramo (2006), Shannon (2007) e Kawamoto (2009), também desenvolveram trabalhos na área de música, segundo os preceitos de Harold Bloom.

demarcados. Ao contrário, todo texto é interpenetrado por outros e dialoga com uma variedade de vozes”³⁵ (Straus, 1990, p. 16). Com esta visão sobre a intertextualidade, Straus busca descrever, em termos estruturais, os caminhos pelos quais componentes musicais da tradição são incorporados e reinterpretados na música pós-tonal.

Tanto em seu livro “Remaking the Past: musical modernism and the influence of the tonal tradition” (1990), quanto no artigo denominado “The ‘Anxiety of Influence’ in Twentieth-Century Music” (1991), Straus chama a atenção para a presença maciça de alusões à música do passado na música do século XX. Para ele, algumas alusões são ostensivas, assumindo a forma de citações, outras referências escondem-se sob a superfície da composição. Entretanto, o uso que se faz destes materiais tradicionais, na música do século XX, ocorre de maneira distorcida, resultando que o cerne de muitas obras seja o conflito entre elementos tradicionais e contextos pós-tonais (Straus, 1991, p. 431).

Pela inquietação de como a música do passado influencia a música do século XX, Straus aponta-se em Harold Bloom, na expectativa de obter um modelo sensível à tensão entre os elementos tradicionais e o novo contexto musical que os transforma³⁶. Straus elenca três aspectos da teoria poética de Bloom, os quais considera relevantes para o estudo da música do século XX. O primeiro é o conceito de intertextualidade, entendido através da ideia de que um poema não é um objeto orgânico autossuficiente, mas um evento relacional que incorpora impulsos (frequentemente contraditórios) de variadas fontes. O segundo é a ideia que traduz a ambivalência de sentimentos que o poeta pode sentir em relação ao potencial intimidante da tradição. Eis justamente o que Bloom entende por angústia da influência, o medo do poeta de ser aniquilado por algum de seus precursores, gerando, portanto, uma batalha entre poemas mais recentes e mais antigos. O terceiro é o modo como o poema tardio transforma o poema precursor. A batalha entre poemas transforma-se em desleitura, esta forma particular de interpretação em que o poeta tardio liberta-se do domínio de um precursor, através de uma revisão distorcida de seu trabalho (Straus, 1991, p. 435-438). Considerando estes três aspectos, Straus convida a uma revisão do repertório do século XX, sob a ótica da “angústia da

³⁵ *No text can be truly discrete, its boundaries clearly marked and impermeable. Rather, every text is interpenetrated by others and speaks with a variety of voices* (STRAUS, 1990, p. 16).

³⁶ Compartilhando as justificativas bloomianas de como um poeta torna-se forte, Straus comenta que, historicamente, os compositores demonstram profundo sentimento de ambivalência em relação às obras do passado. Se estas obras inspiram admiração, elas também podem inspirar um tipo de angústia, exercendo, sobre o compositor, o papel de uma figura poderosa, dominadora e intimidante (Straus, 1991, p. 430).

influência”. Essa revisão implica o abandono da noção de unidade musical, em que todos os detalhes de uma obra estão organicamente relacionados³⁷. A música do século XX, portanto, não só estabelece uma ligação com a música do passado, como também incorpora seus componentes e os reinterpreta³⁸.

Para dar conta de descrever como elementos musicais são incorporados e reinterpretados na música pós-tonal, Straus apresenta uma série de estratégias utilizadas por compositores do século XX, para recriar sonoridades e componentes estilísticos do passado, entre elas: motivação, generalização, marginalização, centralização, compressão, fragmentação, neutralização, simetrização. Tais estratégias, apesar de distantes da teoria preconizada por Bloom, mostram-se como ferramentas úteis no contexto da análise musical intertextual em nível sintático.

1.2.3 Kevin Korsyn: uma visão bloomaniana da intertextualidade em música

No início dos anos 1990, Kevin Korsyn apresentou seu artigo “Towards a new poetics of musical influence” (1991). Assim como Straus, ele baseia seu estudo no pensamento de Harold Bloom. Encarando os elementos da teoria bloomaniana de forma mais incisiva, Korsyn propõe um modelo analítico para mapear a influência de compositores sobre outros compositores. Parafraseando Harold Bloom, Korsyn (1991, p. 14) explica que “o sentido de uma composição pode ser apenas outra composição; não a composição em si, nem o seu sentido, mas a alteridade dessa outra peça, manifestada não somente através da presença da peça precursora, mas também por intermédio das figurações precisas de sua ausência”³⁹.

Korsyn analisa as inter-relações entre “Romanze op. 118, n° 5” de Brahms e “Berceuse, op. 57” de Chopin, seu precursor, adaptando cada uma das seis proporções

³⁷ Straus (1990) sugere a teoria bloomaniana como uma alternativa à análise musical tradicional, devotada a demonstrar que todos os componentes de determinada composição são integrados através de uma única ideia geradora. Essa corrente foi nominada por Joseph Kerman (1980) como “ideologia do organicismo”. Ver: Kerman, Joseph. How We Got into Analysis, and How to Get Out”. *Critical Inquiry* 7/3. P. 311-331. 1980.

³⁸ Apesar disso, Straus não aplica incisivamente, em suas análises, os aspectos mais práticos e relevantes da teoria bloomaniana. O uso mais geral e superficial das proporções revisionárias de Bloom, comparado ao que faz Kevin Korsyn, é um exemplo disso. Em resposta aos artigos de Korsyn e Straus, Richard Taruskin (1993) tece pesadas críticas ao trabalho de Straus por conta de que “nada poderia estar mais longe dos propósitos de Harold Bloom do que definir [sua teoria] a uma prática comum” (Taruskin, 1993, p. 132). Ver mais: Taruskin, Richard. Review; Source: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 46, No. 1 (Spring, 1993), pp. 114-138.

³⁹ *The meaning of a composition can only be another composition, a composition not itself, and not the meaning of the other piece, but the otherness of the other piece, manifested not only through the presence of the precursor-piece, but also through the precise figurations of its absence* (KORSYN, 1991, P.14).

revisonárias de Bloom⁴⁰. Korsyn visa mostrar que “Berceuse” transforma-se em presença central (e também ausência) em “Romanze” e que Brahms tenta resistir à influência de Chopin e, ao mesmo tempo, subvertê-la, extraíndo de “Berceuse” um significado próprio para “Romanze”.

Para adequar as proporções revisonárias em termos musicais, Korsyn ancora-se em autores como Schenker, Schoenberg, Tovey, Eugene Narmour e David B. Greene. Pela reinterpretação do trabalho destes autores, acontecem as analogias entre os elementos musicais e os aspectos ligados ao modelo intertextual de Bloom.

Korsyn alega que se não for violada a integridade da música, nem reduzida à poesia, torna-se possível aspirar a uma análise intertextual puramente musical, baseada na obra de Bloom. Para tanto, deve-se fazer uma desleitura de Bloom, no sentido de expandir figurativamente o que ele descreve. Segundo o mesmo autor, a retórica intertextual da teoria de Bloom fornece um modelo que permite analisar composições musicais como eventos relacionados, ao invés de entidades estáticas e fechadas, e assim integrar uma análise estrutural profunda com a história (Korsyn, 1991, p. 12-15).

Sendo as proporções revisonárias intra e intertextuais, Korsyn explica que é possível mapear a postura do compositor em direção ao próprio texto, para verificar como a peça revisa as próprias figurações ou como o compositor revisa seu estilo anterior.

Alguns autores expressam pouca simpatia pelo esforço realizado por Korsyn⁴¹. A ênfase em um único precursor, seguido do desejo de comprová-lo efetivamente como precursor, e o foco no sentido de o intertexto derivar da visão do ciclo de vida do compositor como tal colocam o trabalho em um âmbito relativamente fechado de relações intertextuais (Klein, 2005, p. 18). Desta forma, o intertexto permanece

⁴⁰ *Clinamen, Tessera, Kenosis, Daemonização, Askesis e Apophrades.*

⁴¹ Críticos alegam que o trabalho de Korsyn diz muito mais sobre as próprias desleitura, do que as dos compositores. Alguns autores do campo musical historiográfico veem a intertextualidade de Korsyn “como uma tentativa de superar a história seccional e episódica implícita em uma leitura estritamente formalista de uma obra musical para unificá-la em um todo histórico mais convincente” (Scherzinger, p. 309, 1994). Segundo Taruskin, “em comparação com o exemplo de Bloom, no entanto, a maioria das aplicações da Korsyn das proporções revisonárias, enquanto engenhosas e elegantemente formuladas, são um tanto previsivelmente vagas e ‘gestuais’(...) Talvez seja prematuro falar aqui de uma ‘nova poética’, mas Korsyn não reivindica mais do que um ‘desvio inicial’ em direção a um novo paradigma. No mínimo, ele apresenta uma exposição responsável de Bloom e uma tentativa cuidadosa de aplicar as proporções revisonárias” (Taruskin, 1993, p. 123-4).

confinado entre dois textos, tendo pouca semelhança com a abertura radical preconizada por autores progressistas.

Em um artigo posterior, intitulado “Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence, and Dialogue” (2001), Korsyn muda a direção de seu discurso, voltando-se ao debate das ideias sobre intertextualidade sob o ponto de vista dos autores criadores do conceito. O autor explicita que “ao invés de conceber o texto como uma entidade fechada, como um país em um mapa, textos são cada vez mais vistos como redes ou eventos relacionados” (Korsyn, 2001, p. 56)⁴². Neste sentido, Korsyn (2001) explora as ideias de Bakhtin, sinalizando novos paradigmas analíticos que podem ajudar a repensar as noções de unidade em uma obra musical.

1.2.4 Michael Klein: uma ampliação do conceito

Após este início, no qual grande parte dos estudos sobre intertextualidade e música foram difundidos pelo viés bloomiano (fundamentalmente através dos estudos Korsyn e Straus), o tema começa a ser revisado e ampliado. Um importante estudo que, neste sentido, indica caminhos é “Intertextuality in Western Art Music” (2005) de Michael Klein. Como explica no prefácio do livro, Klein não está interessado em traçar paralelos entre citações e alusões e, poucas vezes, coloca na discussão a questão da influência como uma forma de intertextualidade. Seu real interesse está em investigar – auxiliado pelo pensamento de vários autores – “como um intertexto pode nos dar uma perspectiva significativa sobre música como um texto significante”⁴³ (KLEIN, 2005, p. xi).

Tomando como fio condutor a obra de Lutosławsky, Klein estabelece diferentes níveis de correlações intertextuais com *standards* do repertório para piano. Chopin reaparece, em seu livro, como figura central da influência sobre outros compositores. Em sua abordagem, Klein não se detém apenas na literatura musical. Ele abre amplo diálogo com autores como Umberto Eco, Roland Barthes, Mikhail Bakhtin, Michel

⁴² *Instead of conceiving the text as a closed entity, like a country on a map, texts are increasingly viewed as networks or relational events* (Korsyn, 2001, p. 56).

⁴³ *“Instead, this book aspires to bring together a counterpoint of texts and wonder how the voices of Mikhail Bakhtin, Umberto Eco, Hans Robert Jauss, Julia Kristeva, Paul Ricoeur, and many other might be brought together as an intertext granting us a meaningful perspective on music as a signifying text”* (KLEIN, 2005, p. xi).

Foucault, Claude Lévi-Strauss, Julia Kristeva, Harold Bloom⁴⁴ e Michael Riffaterre, que o auxiliam a expandir os limites do tema da intertextualidade em música. Como expõe o mesmo autor, "as fronteiras da música nunca são claras: para além de sua silenciosa circunscrição, por trás de sua forma interna, ela está presa em uma teia de referências a outras músicas: a sua unidade é variável e relativa. Textos musicais falam entre si" (Klein, 2005, p. 4)⁴⁵.

Pensando a intertextualidade como uma rede⁴⁶ que interliga diferentes textos em múltiplas direções, Klein amplia os limites deste conceito em música abrindo espaço para um espectro maior de possibilidades que abrangem aspectos poéticos, estéticos, históricos, trans-históricos estilísticos e canônicos. Para Klein (2005, p. 139), a intertextualidade é "qualquer cruzamento de textos".

Segundo o mesmo autor (2005, p. 12), quando existe preocupação somente com os textos aos quais o autor recorreu para a criação de sua obra, há intertextualidade poética. Quando se atenta para aqueles textos que o leitor escolhe para sua leitura, há intertextualidade estética. As relações intertextuais projetadas podem também estar inseridas em um estilo, no qual um texto relaciona-se com outros, através de suas características estilísticas estruturais, ou mesmo, em um contexto canônico, no qual a tradição constitui a fonte e o guia na busca de relações intertextuais entre dois ou mais textos. Há possibilidade ainda de limitar o texto a seu tempo e, assim, explorar seu contexto histórico ou abrir a amplitude temporal e pensar a intertextualidade trans-historicamente. É possível cercar-se através de estilos e histórias, com múltiplas referências em torno de um texto ou atentar para uma intertextualidade aleatória e criativa, que vaga livremente através do tempo. Qualquer texto possui, portanto, potencial ilimitado de alcance, pois pode abrir as noções sobre a dimensionalidade temporal entre um texto anterior e outro posterior.

Klein (2005, p. 12) continua:

⁴⁴ Assim como os outros autores mencionados, Klein coloca Harold Bloom como um dos aportes principais de seu trabalho, entretanto esquiva-se dos aspectos mais autoritários e combativos de sua teoria da influência. Em vez de basear sua busca na forma como um compositor supera seus precursores, Klein pretende refletir sobre as várias associações textuais que as peças podem ter.

⁴⁵ *The frontiers of music are never clear-cut: beyond its framing silence, beyond its inner form, it is caught in a web of references to other music: its unity is variable and relative. Musical texts speak among themselves* (KLEIN, 2005, p. 4).

⁴⁶ Klein (2005) utiliza a ideia de 'rede' (web e network), para designar o cenário intertextual no qual obras musicais são os nodos que interligam e configuram o intertexto de uma obra.

Do ponto de vista de um autor ao de um leitor, dos limites do histórico ao ilimitado do trans-histórico, das competências de compreender um estilo às de compreender um cânone, as maneiras com as quais definimos e limitamos a intertextualidade dominam nossas perspectivas sobre o texto e como damos sentido a ele. Uma vez que, como leitores, trazemos textos para nossa compreensão de um único texto, alguma noção de intertextualidade, qualquer que seja sua definição, deve sustentar explicitamente nossa luta para dar sentido a um texto⁴⁷.

Uma característica do trabalho desempenhado por Klein é que o foco de sua abordagem centra-se em determinados elementos da música, como estruturas e materiais musicais (capítulo 2)⁴⁸, tópicas (capítulo 3)⁴⁹, acorde ‘estranho’ (capítulo 4)⁵⁰. Compartilhados pela tradição musical, eles oferecem ao investigador artifícios para a criação de um quase ilimitado cenário intertextual de analogias e relações. Diferentemente de Korsyn, cujo trabalho centra-se primariamente nas obras, através das quais são abstraídas relações (estruturais, harmônicas, rítmicas, estilísticas) que permitem criar o intertexto em torno de obras específicas, Klein usa as obras como veículos para demonstrar as convenções que as inter-relacionam, centralizando os elementos (materiais estruturais, tópicas e sonoridades específicas) que funcionam como normas, as quais estabelecem a rede de relações entre as obras. Este tipo de abordagem independe de implicações em âmbito poiético, abrindo espaço para o crítico/analista

⁴⁷ *From the perspective of an author to that of a reader, from the boundaries of the historical to the boundlessness of the transhistorical, from the competencies of understanding a style to those of understanding a canon, the ways that we define and confine intertextuality hold court over our perspectives on the text and how we make sense of it. Since as readers we bring texts to our understanding of the single text, some notion of intertextuality, however defined, must underpin explicitly our struggle to make meaning of a text* (KLEIN, 2005, p. 12).

⁴⁸ No capítulo 2, Klein debruça-se sobre as relações entre o estruturalismo e a teoria musical, colocando no debate a ciência da mitologia de Levy-Straus. O autor (2005) explica que, se na música o significado pode ser encontrado em suas estruturas, este significado estrutural pode então se estender para além de uma única composição, ou seja, para uma rede intertextual de composições.

⁴⁹ No capítulo 3, Klein debruça-se sobre a ideia de tópicas, examinando os caminhos pelos quais códigos musicais tornam-se convenções. Inspirado no pensamento de Umberto Eco e de Robert Hatten, Klein define código como uma convenção da comunicação, que organiza um sistema de correlação de significantes para significados, dentro de um domínio cultural particular, podendo ser retratado como uma constelação de sinais que atuam como interpretantes de um único signo. Em música, estes códigos são associados ao conceito de tópicas, as quais funcionam como convenções de sinais musicais, por exemplo, minueto, estilo estrito, *horsetopic*, etc. Estas tópicas são exemplos de obras-símbolo (*tokens*), como o “Minueto em Sol Maior” de Mozart, a “Pequena Fuga em Sol menor” de Bach e “Wilder Reiter” de Schumann (Klein, 2005, p. 140). Em tal estudo, as tópicas funcionam como um intertexto que permite conexões entre as obras-símbolo.

⁵⁰ No capítulo 4, Klein traz à luz a interpretação de Freud sobre o estranho e como essa descrição pode ser evocada na música. O autor elenca Bloom e Rifatterre como parcelas substanciais de sua discussão. Colocando a sonata “Apassionata, op. 57”, de Beethoven como eixo, Klein evoca outras composições como “Gurrelieder” de Schoenberg, “Sonata em Dó menor” de Schubert e “Sonata Marcha Fúnebre op. 35”, de Chopin, buscando elencar elementos musicais capazes de evocar o estranho em música.

elaborar os próprios textos e pensar uma intertextualidade mais próxima de sua forma radical⁵¹.

Mesmo evadindo questões sobre derivações, citações e alusões deliberadas, muitos são os pontos positivos e as contribuições de Klein para área. A maneira exemplar como articula as muitas vozes que insere em seu trabalho e, principalmente, o modo como depura e racionaliza muitos aspectos da intertextualidade em música, que antes se encontravam obscurecidos, fazem, atualmente, de seus estudos uma das principais referências.

1.2.5 Rubén López-Cano: cinco instâncias processuais da intertextualidade

No escrito “Música e intertextualidade”⁵², Rubén López-Cano (2007) propõe algumas definições funcionais sobre o que entende como os principais tipos de processos intertextuais, presentes tanto no ato criativo musical quanto na percepção pelo ouvinte de tais processos.

Por este viés, o autor inicia sua argumentação explicando o ‘fenômeno’ da intertextualidade como casos relacionados à percepção de ‘referências musicais’, ou seja, “quando momentos ou partes de uma obra específica, remetem a fragmentos ou momentos de outras obras” (LÓPEZ-CANO, p. 31)⁵³. Ancorado nas definições de Riffaterre, o autor atrela a ideia de intertextualidade à capacidade do leitor de relacionar um texto com uma ampla rede de outros textos que ele conhece⁵⁴. Esse mesmo fenômeno ocorre quando um ouvinte, ao experienciar a música, estabelece relações de

⁵¹ Klein (2005) faz isso no capítulo 1 de seu livro, quando muda o foco de leitura do poético para o estético, mostrando que um estudo intertextual não necessariamente precisa estar confinado a questões de influência e derivação. Pelos textos evocados de suas lembranças e percepções particulares, Klein apresenta Scot Joplin, Peter Maxwell Davies, Gounod e Shostakovich para criar uma rede de relações trans-históricas envolvendo o *Estudo n° 1* de Witold Lutoslawski e o *Estudo em Dó Maior op. 10* de Chopin.

⁵² LÓPEZ-CANO, R. *Musica e intertextualidad*. En Pauta. Cuadernos de teoria y critica musical. 2007, p. 30-36.

⁵³ “*Todos estos fenómenos son casos de ‘referencias musicales’, es decir, de cómo momentos o partes de una obra específica, remiten a fragmentos o momentos de otras obras. Estos procedimientos son conocidos como intertextualidad musical*” (LÓPEZ-CANO, 2007, p. 31). O autor ilustra estes casos de intertextualidade musical através de exemplos como: quando se escuta uma obra e a mente atrai recordações vagas ou definidas de obras sejam do mesmo autor, sejam da mesma época, sejam do mesmo estilo ou quando as notas do programa de um concerto, os apresentadores de rádio ou os comentários em um CD informam que determinada composição ou autor faz referências explícitas à obras de outros compositores.

⁵⁴ Da mesma forma que adota a concepção de intertextualidade estipulada por Riffaterre, Lopez-Cano explica seu entendimento de intertexto em consonância com a aceção dada pelo teórico francês: “o conjunto de textos que chegam ao nosso encontro na leitura de determinada passagem” (RIFFATERRE, 1980).

parentesco com fragmentos de várias outras obras, construindo redes que incidem sobre seus processos de compreensão.

Embora a acepção do referido autor sobre intertextualidade esteja essencialmente inclinada às ideias que centralizam a perspectiva do leitor/ouvinte, as implicações mais práticas de seu artigo voltam-se para uma perspectiva na qual o compositor está sempre envolvido. O autor distingue cinco tipos de processos relacionados à intertextualidade: citação, paródia, transformação de um original, tópicos, alusão.

A citação – considerada como o caso mais evidente de intertextualidade – é produzida quando um compositor realiza uma referência intencional a outra obra, seja de outro compositor, seja dele próprio. Segundo López-Cano (2007, p. 31), a citação implica quatro condições: 1) a remissão intertextual deve ser evidente; 2) deve ser feita a partir de uma obra específica e reconhecível; 3) tem que ser de forma intencional e creditada, caso contrário o compositor incorre em plágio; 4) deve existir determinada literalidade, pois caso ocorram transformações demasiadas no material original, tratar-se-á de outro caso de intertextualidade, a paródia.

A paródia refere-se ao emprego de um tema, motivo, fragmento ou ideia de uma obra específica, como um ponto de partida para a composição de outra obra. Segundo López-Cano (2007, p. 32), o termo paródia é comumente compreendido como uma imitação satírica ou burlesca, entretanto sua acepção original refere-se à reelaboração de um material original⁵⁵. Nesta categoria, a remissão intertextual não é uma prioridade no funcionamento da música, mas um recurso técnico destinado a cumprir obrigações processuais⁵⁶.

A transformação de um original consiste na revisão de uma obra por meio de uma nova versão⁵⁷ ou arranjo, pelo próprio compositor ou por outro. Estas

⁵⁵ Segundo López-Cano (2007, p. 32), este tipo de procedimento se faz presente, desde os primórdios da música ocidental, através da reciclagem de hinos, cantos religiosos e músicas populares. Fazem parte desta categoria as composições de Josquin des Pres, nas quais temas da tradição oral eram emprestados para a composição de missas inteiras; assim como inúmeras versões de “Folía de España”, realizadas durante os séculos XVII e XVIII; as conhecidas variações sobre um tema de Paganini; as cantatas de J. S. Bach, construídas sobre materiais reelaborados de seus concertos para cravo.

⁵⁶ O autor explicita (2007, p. 32) que existem dois tipos de atitudes composicionais em relação à paródia: uma quer a evocação da obra original; a outra tenta escondê-la e simplesmente a utiliza quando não se pode ou não se quer desenvolver novas ideias.

⁵⁷ Por exemplo, as várias versões de “O Pássaro de Fogo” de Stravinsky: o balé de 1910; a suíte orquestral de 1919 e sua revisão de 1945 (López-Cano, 2007, p. 33).

transformações podem ser de dois tipos: corretivas substitutivas ou acumulativas. Nas transformações corretivas substitutivas, o compositor ou arranjador pretende aprimorar a peça através de uma revisão. As transformações acumulativas originam-se quando a nova versão soma-se às versões anteriores, sem substituí-las, ampliando as possibilidades de manifestação da mesma obra (López-Cano, 2007, p. 33-34)⁵⁸.

López-Cano (2007, p. 35) define as tópicas como “a remissão de uma obra escrita em um determinado estilo, para um estilo, gênero, ou tipo de música diferente”. Nesta categoria, não há remissão de uma obra específica e reconhecível, mas de amplas áreas musicais genéricas e sem paternidade autoral específica⁵⁹.

A alusão, a última das categorias sugeridas por López-Cano (2007), corresponde àquelas referências vagas, possíveis ou latentes a estruturas, sistemas ou procedimentos gerais que uma obra faz em relação ao estilo geral de um compositor, a um gênero ou a uma cultura musical. Estas referências não são evidentes e requerem que o compositor ou especialista assinale sua existência⁶⁰.

Embora López-Cano não aprofunde as implicações decorrentes do direcionamento de sua aceção do conceito segundo a cosmovisão de Riffaterre, os tipos de processos intertextuais discutidos em seu escrito mostram-se pertinentes, diante da carência de definições relacionadas ao tema e à composição musical. Tendo em vista que as principais publicações envolvendo música e intertextualidade são muito mais voltadas para o campo da análise do que para a composição musical, as perspectivas assinaladas pelo autor tocam em pontos interessantes e com potencial para serem explorados em futuros trabalhos relacionados à composição – ainda que este não seja o foco de seu trabalho.

⁵⁸ As reduções para piano de Liszt das sinfonias orquestrais de Beethoven; as transcrições da “Chacona” de Bach; as diferentes orquestrações de “Quadros de uma exposição” de Mussorgsky são exemplos deste tipo de transformação.

⁵⁹ Como exemplo deste tipo de prática, López-Cano (2007, p. 36) menciona uma parcela de compositores pós-modernos, como Alfred Schnittke e seu “Concerto Grosso nº 1” (que mescla diferentes estilos, como a música veneziana da primeira metade do século XVIII, o tango e a música contemporânea).

⁶⁰ Como exemplo de alusão, López-Cano (2007, p. 36) menciona algumas das escalas utilizadas por Debussy que aludem à música da Indonésia; os processos cadenciais do terceiro período composicional de Ligeti, que aludem a Bruckner; a música *pop*, na qual muitas bandas realizam alusões à música de outras culturas.

1.2.6 Considerações

O conceito de intertextualidade apresenta diferentes níveis de racionalização, os quais variam de acordo com a linha de pensamento (progressista ou tradicionalista). Tais perspectivas (1991) servem ao presente estudo como uma forma de sintetizar o grande número de acepções e a falta de consenso entre os autores. Pelo exame sobre as teorias aqui expostas, obtém-se uma ideia mais correta do conceito e suas implicações.

O breve recenseamento sobre música e intertextualidade apresentado revela uma parcela da discordância relacionada à aceção e à aplicação do conceito. Abordagens como a de Robert Hatten (1985) e López-Cano (2007), por exemplo, apresentam apenas caminhos iniciais para um estudo baseado em intertextualidade e música. Suas abordagens caracterizam-se pelo emprego de uma aceção mais geral do conceito e pelo direcionamento teórico e analítico voltado a questões ligadas à remissão de composições ou estilos, em outras composições.

Os trabalhos apoiados na teoria de Harold Bloom mostram-se bastante diferentes quanto à sua aplicação. Straus (1990) evade os aspectos mais significativos da teoria bloomiana, usando-a apenas como alicerce para sua investigação sobre a influência. Korsyn (1991), em seu primeiro estudo sobre intertextualidade, realiza uma abordagem preocupada com as implicações da teoria de Bloom. O uso por Straus da ideia de intertextualidade como influência acaba colapsando em uma série de conceitos para a análise musical no nível sintático. O trabalho de Korsyn, embora circunscrito a um plano mais restrito de relações intertextuais, apresenta um estudo alternativo para mapear a influência de uns compositores sobre outros.

Conquanto a abordagem de Michael Klein (2005) não se ocupe demasiadamente com questões tratadas como fundamentais por outros autores – citações, alusões e a ideia de intertextualidade como influência –, ele realiza um estudo acurado sobre outras instâncias da intertextualidade, vistas, muitas vezes, como aspectos problemáticos e de difícil prospecção. Ao maximizar as potencialidades do campo intertextual musical, abrindo espaço para aspectos hermenêuticos e semiológicos, sua pesquisa oferece uma alternativa relevante sobre a intertextualidade e suas possibilidades na música.

1.3 Trabalho analítico intertextual

Esta seção evidencia alguns esclarecimentos sobre aspectos necessários para a compreensão do trabalho analítico intertextual desenvolvido nos capítulos seguintes. Termos como texto, intertexto e intertextualidade são alinhavados aos propósitos do trabalho analítico e composicional. Discute-se também quais os aspectos mencionados na seção anterior que ocorrem ao trabalho analítico desenvolvido nos demais capítulos.

1.3.1 Texto, intertexto e intertextualidade

Expostas diferentes perspectivas sobre a ideia de intertextualidade, chega-se ao ponto em que é requerida a conceituação de termos como texto, intertexto e intertextualidade, de acordo com o contexto e o propósito desta tese.

Considerando o pressuposto que o conceito de texto na literatura é problemático, sua transposição para o âmbito musical gera novas implicações, decorrentes de sua adequação a outro contexto⁶¹. No campo literário, o texto é, geralmente, considerado uma estrutura autônoma e delimitada, cuja coerência efetua-se pela conjunção deliberadamente inter-relacionada de seus constituintes. O intertexto é caracterizado pelos atributos que o excedem (Plett, 1991, p. 7 e 8).

Inserir a ideia de texto neste estudo implica a atribuição e a inserção de aspectos únicos e exclusivos da música a seu significado. Aqui, texto é entendido não como a obra, mas pelos elementos musicais (melódicos, harmônicos, rítmicos, estruturais, estilísticos, timbrísticos) que a ela remetem e/ou que nela têm origem. O intertexto alude a uma obra pensada sob o ponto de vista de todos os outros textos/obras aos quais se refere e se relaciona⁶².

Segundo Plett (1991), um sistema de indicadores e categorias analíticas é necessário para codificar os signos intertextuais (Plett, 1991)⁶³. Nele duas questões

⁶¹ Segundo Klein (2005, p. 11), ainda para proceder com as implicações da intertextualidade, depende-se tanto do modo como se estrutura o conceito, quanto do modo como se distingue a obra musical do texto musical. Klein (2005) adota a distinção de Barthes de que “o texto é um campo metodológico aberto a uma multiplicidade de significados, enquanto obra é um documento vinculado ao autor e seu ponto de origem cultural/histórico” (p. 140).

⁶² Levando em consideração a mudança contextual do estésico (textos do leitor) para o poiético (textos do compositor), essa ideia de intertexto encontra correspondência nas palavras de Allen (2000), quando diz: “O significado torna-se algo que existe entre o texto e todos os outros textos aos quais se refere e se relaciona, afastando-se do texto independente em direção a uma rede de relações textuais. O texto se transforma no intertexto” (Allen, 2000, p. 1).

⁶³ Segundo Plett (1991, p. 8), uma teoria intertextual inclinada à clareza e à precisão deve tomar decisões metodológicas que limitem o campo de pesquisa. Desta forma, deve ser feita a exclusão de certos

devem receber atenção: 1) quais marcadores sinalizam um intertexto; 2) quais categorias podem ajudar a descrevê-lo. Nesta pesquisa, o que permite a investigação de uma obra como um intertexto é a presença de materiais, processos, ideais e intenções com origem externa a ela. Tais elementos correspondem aos textos. As categorias responsáveis pela descrição de um intertexto correspondem a determinados parâmetros musicais (melódicos, harmônicos, rítmicos, intervalares, estruturais) que se aplicam como normas e que caracterizam tais textos⁶⁴.

Além de o significado de intertexto depender diretamente do modo como é interpretada a natureza de seus constituintes, outro aspecto fundamental, segundo Plett (1991), é o papel do leitor e do autor. Ambos – juntamente com diferentes fatores comunicativos – tornam o intertexto visível e comunicável.

Do ponto de vista do leitor/ouvinte (contexto estésico), uma obra musical é compreendida como um intertexto quando, ao ser experienciada, elementos de outras músicas são evocados. O intertexto emerge de associações mentais particulares (lembranças), envolvendo dois ou mais textos/composições diferentes. Esta compreensão sobre a perspectiva do ouvinte encontra relação com aquilo que Klein (2005) chama de intertextualidade estésica, a qual consiste em uma abordagem em que as relações intertextuais se estabelecem através dos textos que o leitor/ouvinte escolhe para sua leitura/escuta, sem preocupar-se com questões históricas, de influência e derivação.

Sob o ponto de vista do autor/compositor (contexto poético), uma obra é compreendida como intertexto, quando o foco concentra-se sobre os textos aos quais o compositor recorreu para fazer sua criação. Nesta perspectiva, os textos que integram um intertexto podem ter origem e funcionalidade variadas. É possível um texto ter

aspectos relacionados à dimensão semântica da intertextualidade. Outra exclusão deve ser feita em relação aos aspectos pragmáticos subjetivos que não podem ser cientificamente controlados, como “associações individuais e impressões vagas de déjà vu”. Deste modo, duas dimensões analíticas permanecem: sintática e pragmática. “O modelo sintático prefigura as possibilidades de uma gramática intertextual, a pragmática da comunicação intertextual”.

⁶⁴ Neste estudo, os textos são demonstrados através do testemunho contido nas próprias partituras, pois as vejo como o meio mais eficiente para me comunicar com o leitor. Entretanto, a escolha dos eventos musicais salientados durante as análises (capítulos 2 e 3), parte essencialmente de atividades aurais. A partitura, neste caso, é utilizada como um meio que permite demonstrar, visual e graficamente, aquilo que escuto e entendo como um aspecto importante a ser discutido. No “Terceiro Quarteto de Cordas” de Alfred Schnittke, por exemplo, a *performance* estudada foi a gravação realizada pelo grupo “Tale Quartet”. Na “Estética do Frio III”, foi a do Quarteto da Osesp, ao lado do pianista Jean Bavouzet (a única versão gravada e disponível até o momento). Acredito que estas *performances* tenham influenciado diretamente o modo como eu percebo cada obra e, por consequência, a escolha dos aspectos discutidos.

propósitos alusivos que incidem sobre a recepção da obra, como é o caso da utilização de citações por parte de um compositor, ou ser colocado em uma composição devido a determinada demanda, sem que haja intenção do compositor de aludir a outra(s) obras(s) (por exemplo, sob a forma de materiais, procedimentos, planos estruturais, conjunto de regras). Tais textos podem ter origem em elementos abstratos, como impressões, lembranças visuais e auditivas, ou mesmo extramusicais, os quais acabam influenciando o processo criativo.

Sendo estes os dois principais cenários intertextuais nos quais se desenvolvem as análises realizadas nos outros capítulos, o termo intertextualidade é aqui compreendido como espaço crítico que institui e regula as relações entre texto e intertexto. Como a maior parte do presente estudo assenta-se em uma intertextualidade voltada para o processo composicional, a ideia de intertextualidade é compreendida como um cenário onde ocorrem reflexões críticas e analíticas sobre o uso deliberado de elementos musicais de outras obras, outros estilos, ou mesmo de aspectos extramusicais.

1.3.2 Sobre o desenvolvimento do trabalho e a aplicação do referencial teórico

O estudo desenvolvido nos próximos capítulos visa compreender como ocorre a intertextualidade no processo composicional de três obras específicas. Esta pesquisa está essencialmente circunscrita aos textos que os compositores elencam como meios materiais e processuais para a criação de suas obras.

A análise intertextual aqui realizada não visa investigar os textos que emergem de minha escuta. Ainda que eles existam, as análises dedicam-se preponderantemente à investigação intertextual circunscrita aos textos dos quais o compositor escolhe se apropriar para criar sua obra⁶⁵. Em consequência, apenas algumas implicações pontuais relacionadas a intertextualidade estética e referencialidade são colocadas na discussão.

⁶⁵ Ao longo dos próximos capítulos, busca-se estabelecer um diálogo entre a obra criada e os textos que influenciaram a sua criação. A ideia de influência será aqui interpretada da mesma forma que Meyer (1983), que a entende simplesmente como um ato de escolha daquilo que agrada ou que convém ao compositor. Segundo Meyer (1983), as influências por trás da criação de uma obra não se restringem apenas a composições anteriores, e podem ser constituídas por um espectro muito mais amplo de possibilidades, como crenças e atitudes culturais, predileções do público ou de quem financia, ou até mesmo condições acústicas. Uma vez que determinada fonte de influência é apenas uma entre um grande número de possibilidades disponíveis ao compositor, uma determinada obra de arte ou uma crença cultural nunca é mais do que uma influência apoteícal. Nesse sentido, apenas as influências escolhidas pelo compositor são de fato influências reais. O passado ou o contexto não se impõe aos compositores, eles selecionam o que lhes é ofertado, ou seja, a influência trata-se de um ato de escolha daquilo que agrada ou que convém ao compositor.

Nas análises realizadas nos próximos capítulos, algumas ideias mencionadas na seção sobre intertextualidade e música são evocadas para auxiliar a racionalização de determinadas ocorrências composicionais intertextuais. Autores como Klein (2005), Straus (1990), Korsyn (1991), López-Cano (2007), Hatten (1994) e Plett (1991), retornam, no estudo analítico, para dar suporte a diferentes questionamentos.

As acepções de Michael Klein (2005) sobre diferentes implicações relacionadas à intertextualidade poética e estética, por exemplo, se fazem presentes em pontos específicos dos capítulos 2 e 4, para ilustrar determinadas demandas relacionadas ao processo criativo e analítico. As estratégias musicais de reinterpretação da música do passado desenvolvidas por Straus (1990) – como motivização, generalização, compressão, marginalização, centralização – são empregadas nos capítulos 2 (principalmente), 3 e 4, com objetivo de obter uma racionalização alternativa para elucidar determinadas ações composicionais em uma abordagem intertextual. Alguns conceitos utilizados por Kevin Korsyn (1991), inspirados na teoria bloomiana, são abordados no capítulo 2, para demonstrar diferenças sobre a compreensão dos elementos que influenciam a criação musical. Os conceitos de citação, paródia e tópicos, designados por López-Cano (2007) como três dos cinco fenômenos musicais intertextuais mais recorrentes, retornam frequentemente para explicar diferentes demandas composicionais. Hatten (1994) e Plett (1991) estão presentes em pontos distintos do trabalho, quando são necessários esclarecimentos e definições sobre questões específicas⁶⁶.

A utilização destas teorias visa agregar diferentes perspectivas que ajudem a melhor racionalizar os eventos envolvidos no processo de análise e composição intertextual. Sua adoção não pretende comprovar ou desaprovar seu funcionamento, mas obter opiniões que auxiliem a entender a complexidade dos fenômenos intertextuais.

A gramática analítica dos capítulos seguintes é condicionada essencialmente pelas regras e pelos constituintes de cada composição. O pensamento dos compositores, registrado em textos e depoimentos, influencia diretamente o modo como está estruturada a discussão empreendida em cada capítulo. Através da figura do compositor e das fontes sonoras que ele utiliza, ocorrem os desdobramentos da investigação.

⁶⁶ Outros autores não abordados na seção anterior, como Bicknel (2001), Howard (1974), Hyde (1996), Menezes (1987), Burkholder (2001) e Schutz (1976), são referidos, em meio à discussão, para auxiliar a compreensão de diferentes inquietudes surgidas durante o trabalho.

CAPÍTULO II

O “Terceiro Quarteto de Cordas” (1983) de Alfred Schnittke

Introdução

Este capítulo é uma análise intertextual do “Terceiro Quarteto de Cordas” de Alfred Schnittke. Aqui, são discutidos aspectos relacionados ao âmbito processual e perceptivo, levantando hipóteses sobre o modo como o compositor apropria-se dos materiais musicais de outros compositores em sua obra (entendidos neste trabalho como textos) e a ela os incorpora.

Inicialmente, o pensamento composicional de Alfred Schnittke é mostrado segundo sua própria perspectiva sobre o uso de citações, alusões e procedimentos derivados do poliestilismo. A seguir, o “Terceiro Quarteto de Cordas” é contextualizado, através de sua gênese, de sua estrutura e do comportamento dos textos em cada um de seus três movimentos.

Após a discussão inicial, chega-se o ponto em que cada um dos textos apropriados por Schnittke é observado fora e dentro da obra. Aqui, busca-se compreender como as ações técnico-compositonais envolvendo os textos são realizadas pelo compositor e como elas resultam na sonoridade e na estruturação da obra. No decorrer das discussões, algumas implicações relacionadas à referencialidade e à intertextualidade no âmbito estésico são agregadas ao debate. Ao final, expõem-se algumas considerações interpretativas acerca da análise intertextual realizada na peça.

2.1 O pensamento composicional de Alfred Schnittke

Embora Alfred Schnittke não tenha mencionado o termo intertextualidade em seus escritos, a ideia de ‘influência’, entendida como a absorção de elementos de outros compositores que incidem – direta ou indiretamente – em um processo criativo, está presente tanto neles como em sua forma de compor. Em seus escritos, Schnittke demonstra profundo interesse em desvelar as técnicas composicionais de outros compositores, como se observa em seus estudos sobre Dmitri Shostakovich, Anton Webern, Igor Stravinsky, Iannis Xenakis e Luciano Berio. Em suas obras, esse espectro de influências amplia-se ainda mais, não faltando exemplos que demonstram o uso consciente de recursos de outros compositores.

No artigo “Polystylistic Tendencies in Modern Music” (1971), Schnittke coloca no centro da discussão a ideia de integrar diferentes estilos em uma composição com o intuito de ampliar as possibilidades do processo criativo. Schnittke (1971, p. 87) caracteriza o poliestilismo como uma das “maneiras sutis de utilizar elementos de outro estilo”. Em seu nível mais fundamental, o poliestilismo refere-se à justaposição de estilos de diferentes períodos históricos em uma composição. Os traços definidores do poliestilismo são “a multiplicidade de estilos e o anacronismo percebido em pelo menos alguns dos elementos musicais” (Rapaport, 2012, p. 6).

Schnittke (1971, p. 86) distingue dois princípios que identificam o uso de componentes de outros estilos em um contexto poliestilístico: a citação e a alusão. Segundo o mesmo autor (1971, p. 86-88), o princípio da citação pode abranger tanto o uso literal quanto reformulado de elementos preexistentes, os quais não se limitam à abstração de citações de obras específicas e podem estar relacionados com determinado estilo ou tradição musical. A citação pode ocorrer através da reprodução de componentes característicos de um estilo anterior, como: entonações melódicas, sequências harmônicas, fórmulas cadenciais⁶⁷, forma, ritmo, textura⁶⁸. Nesta categoria, está incluída a técnica da adaptação, que Schnittke define como releitura ou livre desenvolvimento de um texto musical alheio, de acordo com o estilo próprio de um compositor⁶⁹. Ao uso variado de estilos, quando o compositor incorpora em uma única obra mais de dois estilos diferentes, Schnittke chama de poliestilismo híbrido⁷⁰.

O princípio da alusão “manifesta-se no uso de sugestões sutis e promessas não cumpridas que pairam à beira da citação, mas não a atravessam. Neste caso, não é

⁶⁷ Como exemplos deste tipo de aplicação, Schnittke elenca algumas obras específicas, como: o tema da “Passacaglia” do “Trio para piano” de Shostakovich baseada em recursos harmônicos do estilo musical do século XVIII; “Concerto para violino” de Alban Berg, que utiliza uma citação direta do coral de Bach como conector temático entre os demais materiais da obra; “Stabat Mater” de Penderecki, que usa uma pseudo-citação de um hino gregoriano como base melódica da toda a obra; “Hymnen” de Stockhausen, construída a partir de um mosaico de citações; “Pro & Contra” de Arvo Pärt, baseado em uma paródia barroca que regula a forma da obra.

⁶⁸ Schnittke elenca o repertório neoclássico como um exemplo estrito da reprodução da forma da música do século XVII ou XVIII e também os recursos abstraídos da polifonia coral da música dos séculos XIV ao XVII (isoritmo, *hoquete* antifonia), utilizados na música serial e pós-serial (1971, p. 87-88).

⁶⁹ Como exemplos de adaptação musical, Schnittke (p. 87-88) cita: “Pulcinella” e “Canticum sacrum” de Stravinsky; “Ricerare” de Bach, reinterpretado por Webern; “Credo” de Arvo Pärt, o qual transforma o ritmo e a textura de melodias de Bach; “Variações sobre um tema de Mahler” de Jan Klusak; “Ballet Carmen” de Rodion Shchedrin sobre a música de Bizet.

⁷⁰ Como exemplo de poliestilismo híbrido, Schnittke cita a obra “Apollo Musagetes” de Stravinsky, que conjuga diversos elementos de obras de compositores como Lully, Gluck, Delibes, Strauss, Tchaikovsky e Debussy.

possível estabelecer uma classificação precisa; apenas dar exemplos”⁷¹ (Schnittke, 1971, p. 88). Segundo Schnittke (1971, p. 88), o mecanismo de alusão pode ser encontrado tanto no repertório neoclássico dos anos 1920, quanto na obra de compositores mais tardios, como no uso generalizado de sugestões e alusões estilísticas, feitas no ‘teatro instrumental’ de Mauricio Kagel, ou nas sutis emanações poliestilísticas em obras pontuais de Boulez ou Ligeti.

O princípio da alusão conjuga os elementos de forma mais singela e menos referencial e o princípio da citação concede aos materiais maior relevo tanto prático, quanto perceptivo.

2. 2 O “Terceiro Quarteto de Cordas” (1983)

O “Terceiro Quarteto de Cordas”⁷² é uma obra que exemplifica o estilo composicional de Alfred Schnittke. Nela, percebem-se algumas das principais inquietações do compositor relacionadas a objetivos estilísticos e composicionais, como no caso da fusão entre elementos da tradição e aqueles da própria linguagem que, segundo Andreica (2012), é o aspecto inovador da obra.

Descrita por parte considerável de seus analistas como uma obra pós-moderna⁷³, devido a seu caráter heterogêneo, “Terceiro Quarteto de Cordas” apresenta, em sua essência, as características do poliestilismo. Os recursos técnicos do poliestilismo são aplicados com rigor e, desta forma, o compositor cria um complexo tecido trans-histórico de referências sonoras. Neste contexto, elementos da tradição são reexpostos e recodificados através de técnicas composicionais e instrumentais modernas. Warnaby (1991, p. 38) sugere que, nesta obra, ocorre o conflito de dois aspectos da personalidade criativa de Schnittke: “seu profundo interesse pela polifonia litúrgica renascentista e russa e seu apego igualmente poderoso à tradição sinfônica austro-alemã”.

⁷¹ “*The principle of allusion manifests itself in the use of subtle hints and unfulfilled promises that hover on the brink of quotation but do not actually cross it. In this case it is not possible to give a precise classification; one can only give examples*” (Schnittke, 1971, p. 78).

⁷² De acordo com as indicações contidas no prefácio da partitura da editora Philharmonia, esta obra foi encomendada pela Mannheim Gesellschaft für Neue Musik e estreada na Kunsthalle em Manheim pelo Eder Quartet, em maio de 1984. Bueno (2007, p. 210) especifica que a estreia ocorreu, em Moscou, em 8 janeiro de 1984, e acrescenta que Schnittke a dedicou ao Quarteto Beethoven.

⁷³ A relação entre a obra de Schnittke e a pós-modernidade tem sido um tema recorrente em alguns trabalhos, como os de Payá e Simental (2008), Taruskin (2010), Andreica (2012), Rapaport (2012) e Cervo (2015).

Segundo as indicações, no prefácio da partitura⁷⁴, são três os textos empregados: uma frase cadencial do “Stabat Mater” de Orlando di Lasso; o tema principal da “Grande Fuga (Grosse Fugue) op. 133” de Beethoven; o monograma DSCH, representado pelas notas Ré – Mi bemol – Dó – Si (designações equivalentes, em língua alemã, às iniciais de Dmitri SChostakowitsch)⁷⁵.

A Figura 2 mostra os compassos iniciais da obra (I – Andante [1-8]). Neste ponto, os textos apropriados pelo compositor são expostos de maneira literal, seguindo a ordem cronológica de cada autor na história da música.

Terceiro Quarteto de Cordas. I. Andante [1-8]

Orlando di Lasso - Stabat mater

Ludwig v. Beethoven - Quartett N. 16

D S C H

Figura 2: exposição dos textos apropriados; I. Andante [1-8].

2.2.1 Estrutura

O “Terceiro Quarteto de Cordas” tem três movimentos: I – Andante; II – Agitato; III – Pesante. Apesar da estrutura compartimentada, a peça soa fragmentada pela constante variação de caráter no interior dos movimentos.

O primeiro movimento (Andante) conjuga aspectos da música renascentista e da fuga barroca com elementos politonais, atonais e microtonais⁷⁶. O motivo Di Lasso aparece com proeminência neste movimento, muitas vezes como conector entre as seções. O tema da “Grande Fuga op. 133” e o monograma DSCH atuam como um contraste em meio à atmosfera harmônica modal. Em passagens onde o impacto

⁷⁴ Editora Philharmonia, Universal Edition, A. G., Wien – London, 1984.

⁷⁵ Diferentes autores identificam, além destes três textos, outros elementos alusivos provenientes de outros compositores, como Bueno (2007) que cita Richard Wagner; Oana Andreica (2012) que identifica os monogramas de Bach, Beethoven e Lasso; Warnaby (1991) que menciona Mahler. A investigação intertextual deste trabalho restringe-se apenas aos textos que o compositor assume de forma deliberada.

⁷⁶ A seguinte citação, extraída dos escritos do próprio Schnittke, auxilia a compreender como o compositor dava plena vazão a este tipo de abordagem harmônica: “Assim como Webern compreendo o princípio básico da forma sonata como um contraste entre o Estrito e o Livre (*Festundlocker*). Acredito que esse contraste também é possível entre o Tonal e o Atonal ou o Tonal e o Serial. Nesse caso a Tonalidade seria Livre e o Serialismo, Estrito” (Schnittke apud Scarpinella Bueno, 2007, p. 89).

dramático é acentuado, percebem-se certas reminiscências da música do início do século XIX.

Embora haja ações instrumentais densas e de forte impacto expressivo, este movimento caracteriza-se pela sonoridade contemplativa. Este caráter contemplativo é obtido por figurações rítmicas lentas, notas pedais, textura coral e canônica, variações no timbre dos instrumentos, explorações de colorido, ações com baixa intensidade. É nesse contexto, que o motivo Di Lasso aflora e conduz os eventos. Ora muito próximo à sua natureza modal, ora aventurando-se por caminhos harmônicos mais tortuosos, principalmente através de sobreposições politonais.

Quando eventos contrastantes surgem, interrompendo o caráter contemplativo do movimento, eles são constituídos por texturas microtonais, planos harmônicos sobrepostos, e ações de intensidade dinâmica elevada. Justamente nestes pontos de maior discrepância surge o tema da “Grande Fuga op. 133”, acoplado ao monograma DSCH, por exemplo, quando estes materiais aparecem articulados a técnicas instrumentais como tremolos e trinados, levando os eventos a adquirirem um grau de densidade significativo.

Em um fluxo rítmico de valsa-scherzo, o segundo movimento (Agitato) apresenta uma gama de sonoridades decorrentes da variação constante dos materiais, em que frases e motivos intercalam-se e misturam-se, gerando um discurso fragmentado. Neste contexto, elementos harmônicos e fraseológicos da música tonal, textura em cânone, métrica ternária, fórmulas cadenciais, ritmos regulares e constantes são intermitentemente intercalados com harmonias atonais, assimetrias fraseológicas, polirritmia, deslocamentos métricos, acentuações irregulares e uso plural do material rítmico.

Após o tema inicial⁷⁷ (uma melodia em Sol menor), surgem o tema da “Grande Fuga op. 133” e o motivo Di Lasso como elementos centrais da intenção expressiva do movimento. Os textos de Beethoven e de Di Lasso surgem, muitas vezes, de maneira independente e fornecem a matéria-prima de grande parte do discurso (Corrêa, 2016). Com certa frequência, o motivo Di Lasso aparece de acordo sua função cadencial característica, a de finalização, localizando-se entre partes e eventos contrastantes.

⁷⁷ Este tema, Andreica (2012, p. 113) assinala como decorrente de outro monograma, o de Beethoven, representado pelas notas D – G – A – B.

Entretanto, algumas vezes, ele tem sua forma original subvertida através de sobreposições melodicamente alteradas. O tema da “Grande Fuga op. 133” atua ligado ao discurso e no decorrer da obra é transfigurado de maneiras variadas. O monograma DSCH aparece nas mais diferentes disposições, não se limitando a uma configuração rítmica determinada.

O terceiro movimento (Pesante) inicia com a impactante sequência de três acordes (apresentada pela primeira vez no primeiro movimento [17-19]), que é uma expansão estrutural feita por Schnittke do acorde inicial da “Grande Fuga op. 133”⁷⁸. Após, um novo tema aparece para desenvolver grande parte do discurso do terceiro movimento. Por vezes, ele aparece interpolado com os três textos. Da mesma maneira que na introdução da peça (primeiro movimento), os textos são colocados em sequência, como um segmento único e, a cada exposição, variações no âmbito estrutural são realizadas.

Segundo Andreica (2012), nesse movimento, a transformação alcançada pelos materiais torna-se completa e mais evidente. Warnaby (1991, p. 39) comenta que a ênfase que Schnittke coloca nas citações ameaça minar a própria identidade, entretanto o compositor consegue afirmar “sua individualidade pelo modo como esses fragmentos são combinados, associados com as mais recentes técnicas instrumentais e colocados em contextos desconhecidos”⁷⁹.

2.2.2 Introdução à análise dos textos do Terceiro Quarteto de Cordas

A análise desenvolvida a seguir concentra-se nos textos que constituem o intertexto composicional do ‘Terceiro Quarteto de Cordas’, entendidos aqui como os materiais musicais de Orlando Di Lasso, Beethoven e Shostakovich, que Schnittke aproveita na criação de sua obra.

Cada seção inicia com uma breve introdução sobre o texto em seu espaço original, para, logo em seguida, dele se ocupar no “Terceiro Quarteto de Cordas”. Em alguns pontos da análise, implicações relacionadas à referencialidade e à intertextualidade estésica são relatadas.

⁷⁸ Na obra precursora, Beethoven escreve apenas um acorde, que serve para chamar a atenção para o tema que se seguirá. No “Terceiro Quarteto de Cordas”, Schnittke expande este acorde em três, tanto no Andante [17-19], quanto no Pesante [1-2].

⁷⁹ *It may be argued that the emphasis he places on quotations threatens to undermine Schnittke's identity, but he asserts his individuality by the way in which these fragments are combined, associated with the latest instrumental techniques and placed in unfamiliar contexts* (WARNABY, 1991, p. 38).

A disposição da discussão segue a ordem de aparecimento de cada texto na obra. Essa ordem representa uma ascendência cronológica com relação ao contexto histórico dos compositores/obras abstraídos por Schnittke para sua peça. A ordem da discussão, portanto, é a seguinte: o motivo Di Lasso, o tema da “Grande Fuga op. 133”, o monograma DSCH.

As exemplificações musicais de cada seção buscam, sempre que possível, estar de acordo com a ordenação de cada ocorrência dentro da obra. Assim, os exemplos musicais são mostrados seguindo a ordem de aparecimento em cada um dos três movimentos: I – Andante, II – Agitato, e III – Pesante.

2.3 O motivo Di Lasso

O motivo Di Lasso consiste em uma frase cadencial retirada do “Stabat Mater” (1585) de Orlando Di Lasso. A Figura 3 [22-23] mostra uma das ocorrências deste motivo na peça original⁸⁰.

The image shows a musical score for a vocal part of 'Stabat Mater' by Orlando Di Lasso. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: '- tris-tan - tem et do - - - - len - - - tem per -'. A red box highlights the phrase '- len - - - tem' in the first line. Below the main staff, there are two more staves, likely for a basso continuo or another voice part, with lyrics: '- tem, con - tris-tan - tem et do-len - tem per -' and '- tris-tan - - tem et do-len - tem per - trans-i -'. At the bottom, there is a line of lyrics: '8 tem et do - - - len - - - tem pertrans-i -'. The number '20' is written above the first measure of the main staff.

Figura 3: “Stabat Mater” de Orlando Di Lasso [19-23].

2.3.1 O motivo Di Lasso no “Terceiro Quarteto de Cordas”

Dos textos apropriados por Schnittke, o motivo Di Lasso é o que possui maior número de ocorrências na obra. Seu comportamento apresenta dois padrões estruturais recorrentes: 1) como uma frase conclusiva que antecede uma nova seção; 2) como um padrão que é repetido de forma subsequente entre os instrumentos, formando estruturas maiores.

⁸⁰ Pelas convenções de edições críticas, os sinais de alteração sobre o pentagrama indicam intervenções do editor, incluindo ou suprimindo algo que não está no manuscrito original. Neste caso específico, Schnittke utiliza tanto o Fá sustenido quanto o Fá natural.

2.3.2 O motivo Di Lasso como frase conclusiva

Quando o motivo Di Lasso aparece como uma frase conclusiva, sua sonoridade e intencionalidade mantêm o caráter original da obra precursora. Este caráter está relacionado tanto a elementos funcionais, como à intenção cadencial do motivo, quanto a estruturais, como o desenho rítmico e o desenho melódico modal. A principal função do motivo Di Lasso, nestes pontos, é estabelecer uma conexão orgânica entre eventos distintos da obra, garantindo que o fluxo sonoro mantenha-se diante da ruptura sonora provocada por ações instrumentais/composicionais divergentes.

Figura 4: motivo Di Lasso como frase cadencial entre segmentos distintos.

2.3.2.1 O motivo Di Lasso como um elemento referencial

O motivo Di Lasso, quando em circunstância de frase conclusiva, adquire um amplo grau de referencialidade. Bicknel (2001) realiza uma análise fenomenológica do “Terceiro Quarteto de Cordas” de Schnittke, colocando em discussão o problema da referencialidade no uso de citações musicais. Relatando sua experiência perceptiva, a referida autora conclui que o motivo Di Lasso destaca-se como uma provável citação mais em razão do contraste que apresenta em relação ao resto da composição, do que pela própria familiaridade com a obra particular citada (2001, p. 186-187). A mesma autora acrescenta que, aspectos como compreensão do lugar da obra de Di Lasso na história da música, ideias sobre seu estilo, diferença sonora em relação a outras obras das quais Schnittke apropria-se foram suficientes para gerar determinadas expectativas que lhe permitiram identificar, com certa facilidade, o motivo Di Lasso.

Esse arcabouço musical referencial, próprio da experiência de cada ouvinte, dá vazão a determinados aspectos de similaridade e familiaridade que se combinam para engendrar referência naquilo que Howard (1974)⁸¹ chama de ‘contextos secundários’. Embora este contexto secundário tenha sido suficiente para que, mesmo sem conhecer a obra de Di Lasso, o motivo pudesse ser reconhecido por Bicknell, isso não pôde ser aplicado a outros textos apropriados por Schnittke, em que a falta de familiaridade com as obras citadas impediu a autora de alcançar o reconhecimento imediato das referências.

Bicknell conseguiu identificar, na primeira escuta, o motivo Di Lasso, mesmo sem conhecer o “Stabat Mater”. No meu caso, no entanto, o arcabouço de referências é outro, porém suficiente para reconhecê-lo através de determinados aspectos de similaridade e familiaridade.

Hatten (1994, p. 196-197) entende qualquer citação ou alusão como o emprego de "padrões ou modelos que fazem parte da herança anônima de uma linguagem estilística" – este parece ser o caso do motivo Di Lasso. Como explicita Klein (2005), a definição de Hatten implica tanto questões poiéticas quanto estéticas, porque o compositor alude à obra precursora, mas a alusão é reconhecida pelo ouvinte apenas quando se trata de um período estilístico anterior à experiência do compositor. Klein observa que, quando um compositor como Beethoven, utiliza o Baixo de Alberti, esse padrão é apenas parte de uma herança anônima do estilo de sua época e, portanto, não é um exemplo de intertextualidade. Se, entretanto, Mozart escreve um contraponto ao estilo de Palestrina, sua alusão a um período estilístico anterior conta como um exemplo de intertextualidade (Klein, 2005, p. 20).

Mesmo que a citação empregada por Schnittke seja de uma obra particular, a sonoridade do motivo Di Lasso remete a determinado padrão que permite reconhecer este material como uma cristalização da sonoridade do século XVI. Portanto, sempre que se percebem tais elementos na obra, se está constituindo mentalmente uma cadeia de referências que é um exemplo de como a intertextualidade pode ser interpretada no âmbito estético.

⁸¹ V. A. Howard, “On Musical Quotation,” *Monist* 48 (1974): 307–318.

2.3.3 O motivo Di Lasso distribuído em sequência

Em alguns momentos da obra, o motivo Di Lasso aparece inserido em um padrão que consiste na distribuição sequencial do motivo entre os instrumentos. Este padrão parte do registro agudo em direção ao grave. Nesta abordagem, ele se desprende de seu caráter cadencial e atua como um elemento estruturante em maior escala, integrando a textura de um segmento ou de uma seção inteira.

Além desta mudança de função, aqui o motivo Di Lasso é muitas vezes desnaturalizado de seu conteúdo melódico original. O uso mais comum consiste em restringir as quatro notas do motivo a um registro cromático, causando grande contraste melódico e harmônico em relação à sonoridade original. Essa subversão melódica e harmônica do motivo Di Lasso só não tem seu conteúdo referencial totalmente obscurecido devido à conservação do ritmo e de sua reiteração constante. Assim, estes elementos mantêm certo grau de referencialidade, possibilitando o reconhecimento destes trechos como uma distorção elevada do motivo Di Lasso.

Pesquisas no campo da cognição mostram que diferenças no timbre e nas transposições não afetam o reconhecimento por parte do ouvinte de itens alusivos⁸². Desde que certos intervalos e durações relativas permaneçam constantes, melodias simples podem ser identificadas mesmo com mudanças limitadas no modo, na harmonia e no tempo (Bicknell, 2001, p. 185).

The figure displays five musical excerpts from a score, each illustrating a different pattern of the Di Lasso motif. The motifs are labeled as follows:

- II. AGITATO [42-44]**: Shows a sequence of notes in a 4/4 time signature, with dynamics ranging from *mf* to *f* and a *rall.* marking.
- II. AGITATO [50-53]**: Shows a sequence of notes in a 4/4 time signature, with dynamics ranging from *f* to *ff* and a *rall.* marking.
- II. AGITATO [314-316]**: Shows a sequence of notes in a 4/4 time signature, with dynamics ranging from *mf* to *ff*.
- II. AGITATO [246-253]**: Shows a sequence of notes in a 4/4 time signature, with dynamics ranging from *mf* to *ff* and a *cresc.* marking.
- III. PESANTE [31-32]**: Shows a sequence of notes in a 4/4 time signature, with dynamics ranging from *f* to *ff*.

Figura 5: motivo Di Lasso em padrões sucessivos.

⁸² Para detalhes destes experimentos ver: White, Benjamin, "Recognition of Distorted Melodies," *American Journal of Psychiatry* 73 (1960): 100–107.

Embora o reconhecimento permaneça nesses pontos, a sonoridade do motivo Di Lasso alcança um grau de contraste altamente significativo em relação à sua forma original. Aqui, o motivo adquire uma sonoridade mais próxima da música contemporânea de Schnittke. Esta atualização contextual é um processo similar ao que Martha Hyde (1996) denomina “imitação heurística”, que consiste na revisão de elementos musicais do passado em um novo contexto, próprio da época do compositor da obra precedente⁸³.

Conforme as definições processuais de Schnittke, esta atualização do motivo Di Lasso parece corresponder ao processo de adaptação, que consiste na releitura de um material apropriado segundo o estilo de seu compositor. Este procedimento, que o coloca em padrões sucessivos, alterando a posição natural das alturas, é um recurso composicional comum dentro do contexto da obra, sendo também empregado em outros materiais⁸⁴.

2.4 O tema da “Grande Fuga op. 133”

A “Grande fuga op. 133” (1825) de Beethoven consiste em uma fuga dupla (fuga construída a partir de dois sujeitos). Entretanto, não segue o curso tradicional de uma fuga dupla, que apresenta, primeiro, os temas em separado para depois combiná-los. Após a abertura, que expõe o tema principal em textura coral (o apropriado por Schnittke), a fuga inicia com os dois temas simultaneamente. Grew (1931, p. 253-261) explica que a “Grande Fuga” escapa de qualquer descrição estabelecida sobre a forma, entretanto, pela maneira como ela se subdivide em partes e expõe seus temas, pode ser compreendida como uma espécie de ‘sonata fugata’. O fluxo temático da “Grande Fuga” movimenta-se em frases regulares, tornando a métrica e a estrutura equilibrada, com raras variações. O grande potencial de variação está na maneira como os temas são desenvolvidos na obra⁸⁵.

⁸³ Hyde propõe quatro tipos de imitação (reverencial, eclética, heurística, dialética) que descrevem as maneiras pelas quais os compositores respondem à música do passado. De acordo com Hyde, por exemplo, “Tombeau de Couperin” de Ravel é uma relação reverencial com a música de Rameau e a música de Bartók é heurística em relação à música folclórica do oriente europeu. Imitação dialética representa amais alta forma de relação intertextual, porque tanto os compositores precursores quanto os sucessores estão em pé de igualdade dentro de um texto (Klein, 2005, p. 143).

⁸⁴ Esse procedimento de distribuição sequencial de um motivo é abordado no quarto capítulo desta tese, sob a perspectiva de outros trechos da peça.

⁸⁵ Em outro trabalho, Grew (1931, p. 505) faz uma relação do processo de modificação perpétua do tema principal com uma espécie de *leitmotif* ao modo wagneriano.

Quarteto de Cordas n°3 - Schnittke

[5-7]



Quarteto de Cordas n°3 - Schnittke



Grande Fuga op. 133, Abertura - Beethoven



Ludwig v. Beethoven - Quartett N. 16

Grande Fuga op. 133, Abertura - Beethoven [2-10]



Figura 7: exposição do tema da “Grande Fuga”: Schnittke [5-7]; Beethoven [2-10].

Em uma passagem um pouco mais adiante, ainda no Andante (Figura 8), o tema da “Grande Fuga op. 133” surge imerso em uma atmosfera sonora caótica. Esta atmosfera está associada ao acúmulo de ações instrumentais que produzem grande densidade no nível vertical.

I. Andante - [48-53]



Figura 8: tema da “Grande Fuga”, I. Andante [48-53].

Neste excerto, o tema da “Grande Fuga op. 133” é distribuído entre os instrumentos, de modo sucessivo, em um contexto polifônico, como em uma fuga. A entrada das vozes em tempos regulares faz com que se formem intervalos de segundas

menores entre os temas sucessivos, os quais, somados aos trinados ininterruptos, produzem pequenos clusters (aglomerados harmônicos). O impacto expressivo deste trecho advém também do movimento melódico dos temas em direção a um ponto culminante, com elevação gradativa do nível dinâmico e compressão do ritmo.

Há, neste trecho, uma ampliação estrutural do tema da “Grande Fuga op. 133”. Aqui, a extensão do tema é dobrada através da simples continuação do padrão intervalar que constitui o desenho melódico do tema original.

The image shows a musical staff in 4/4 time with a treble clef. The original theme (Tema original) is the first six notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4. The expanded theme (Expansão do Tema) continues with: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Brackets and labels above and below the staff identify the intervals between notes: Semitom asc., Salto asc., Semitom desc., Salto desc., Semitom asc., Salto asc., Semitom asc., Salto desc., Semitom asc., Salto asc., Semitom desc., Salto desc., Semitom asc., Salto asc.

Figura 9: ampliação do padrão do tema.

Schnittke explora as próprias leis do tema para dar vazão a uma continuação para ele, em um processo de aumentação estrutural. Este tipo de procedimento, Straus (1990, p. 17) classifica como “motivização”, consistindo em um tropo⁸⁷ que descreve a intensificação radical de um motivo precedente.

Em outro evento (Figura 10), o tema da “Grande Fuga op. 133” é inserido na atmosfera do caráter vivo do valsascherzo do segundo movimento. Aqui, o tema da fuga (1º violino) desenvolve-se entre uma textura de acompanhamento (2º violino e violoncelo) e um contracanto (viola).

⁸⁷ Em algumas análises intertextuais, os autores tomam emprestado o termo ‘tropo’ como um correspondente entre as estruturas da linguagem e da música. Este termo é normalmente utilizado em música para se referir a determinados elementos em uma obra, os quais são percebidos como decorrentes de elementos de outras obras. Hatten (1994, p. 295), por exemplo, define tropo em música como um jogo figurativo que permite que tipos (códigos) entrem em contato uns com os outros para “criar uma interpretação baseada em sua interação”. De acordo com a concepção de Hatten, o tropo musical está envolvido com a metáfora e solidamente apoiado em sua teoria de marcação e correlação baseada na obra de Beethoven. Em uma interpretação mais ampla, Klein (2005, p. 13) estipula que o tropo, em uma teoria intertextual, consiste em “qualquer sinal ou configuração de signos em um texto que é uma transformação de tais signos em outro texto”. Na presente tese, tratam-se tais estruturas simplesmente por textos, evitando a correspondência com diferentes espécies de tropos retóricos, como ocorre na análise intertextual de Korsyn (1991), por exemplo.

II. Agitato - [18-33]

Tema original

Expansão do Tema Motivo Di Lasso

Figura 10: tema da “Grande Fuga”, II. Agitato [18-33].

Novamente, a estrutura do tema da “Grande Fuga op. 133” é expandida. O mecanismo de expansão do tema continua sendo o próprio desenho intervalar, entretanto, esse processo é agora aplicado em um nível mais elevado. Essa expansão estrutural é o veículo que leva o tema a colapsar no motivo Di Lasso, ao final do evento. A associação entre os textos, em trechos ou eventos inteiros, é um recurso muito utilizado em toda a obra.

Em meio a isso, o contracanto (viola) exerce um papel importante na sonoridade deste fragmento. Sua natureza rítmica e fraseológica advém do tema inicial do Agitato, justamente a seção que antecede esta. Por causa de seu perfil rítmico/melódico, mais saliente e acelerado que o do tema da “Grande Fuga op. 133” (1º violino), o contracanto emerge para o primeiro plano, relegando o tema a um plano mais periférico. Assim, o tema da “Grande Fuga op. 133” funciona, dentro da textura do evento, como um pavimento harmônico para o contracanto.

Ao se pensar este trecho através de uma análise intertextual, como a de Straus (1990), pode-se entender o que ocorre com o tema da “Grande Fuga op. 133” como algo semelhante ao que o autor chama de marginalização. De acordo com Straus (1990, p. 17), no processo de marginalização, os elementos musicais que são centrais na estrutura

da obra precedente (tais como cadências e progressões lineares) são relegados à periferia da nova obra⁸⁸.

Em duas outras passagens situadas no Pesante (Figura 11), Schnittke explora o tema da “Grande Fuga op. 133” através de uma intencionalidade textural. Em ambas as passagens, as notas do tema são distribuídas espacialmente entre os instrumentos, produzindo um efeito cumulativo. Os trinados aparecem novamente, aumentando a densidade e a instabilidade harmônica. O uso constante de trinados atrelados ao tema, mostra uma predileção do compositor por esse recurso para alcançar contraste em relação ao material original. Mais uma vez, o fluxo linear dos eventos é gradativamente intensificado por acréscimos de ritmo e dinâmica que, junto ao efeito harmônico cumulativo e direcional, fazem com que o trecho dirija-se para um ponto culminante. A configuração estrutural das notas do tema novamente é ampliada, mas, dessa vez, em pequena escala.

III. Pesante - [38-41]

III. Pesante - [62-64]

Figura 11: tema da “Grande Fuga”. III. Pesante [38-41] e [62-64].

Talvez estes sejam os pontos da obra em que o tema da “Grande Fuga op. 133” alcance o maior nível de discrepância em relação à sonoridade de seu contexto original. Além do potencial linear e de direcionamento, intrínsecos ao tema, Schnittke explora outra capacidade do material para suplantar determinadas ambiências texturais. O efeito harmônico cumulativo, somado aos trinados, provoca nuances no colorido da textura,

⁸⁸ Em meus ouvidos a sonoridade do contracanto é tão satisfatória que me faz crer que, neste ponto, Schnittke encontra seu ‘segundo sujeito’, fazendo uma analogia com a dupla presença temática da “Grande Fuga op. 133”. Neste trecho, Schnittke cria um tema original, capaz de atuar com significância e equilíbrio em relação ao tema principal.

cujo efeito resulta em uma massa sonora densa e dissonante, semelhante a sonoridades exploradas na música de vanguarda sonorista⁸⁹.

Essa mudança de contexto sonoro – que ocorre principalmente pelo acúmulo de segundas menores e intervalos dissonantes, como pequenos clusters em movimento – gera grande contraste, não somente em relação ao tema original, mas também com aos eventos adjacentes a estes trechos.

Estas transformações assemelham-se, em parte, à ideia de generalização, a qual Straus (1990, p. 17) define como a adequação de um motivo precedente de acordo com as normas do uso pós-tonal. Assim, o motivo precedente é desdobrado na nova obra em um conjunto desordenado de classes de alturas, alterando sua linguagem harmônica e melódica.

Em suma, a maneira como o tema da “Grande Fuga op. 133” é empregado por Schnittke mostra que este texto é incorporado ao “Terceiro Quarteto de Cordas” como um material estrutural, fundamental à sua constituição. Essa importância é demonstrada não somente por sua ampla recorrência, mas também em virtude das diferentes funções que desempenha na peça. Há momentos em que o tema é exposto próximo à sua forma original, podendo ser facilmente percebido como uma referência explícita, nos moldes de uma citação, como entendem, por exemplo, López-Cano (2007) e o próprio Schnittke (1971).

Em muitos outros momentos, Schnittke realiza transformações nos mais variados graus, no tema e/ou em seu entorno. Essas transformações, ao passo que ocultam a referencialidade do tema, incorporam nele características particulares, dando-lhe nova roupagem, tanto sonora quanto funcional. Nestes momentos, o trabalho composicional intertextual realizado por Schnittke sobre o tema da “Grande Fuga op. 133”, está mais inclinado à ideia de paródia de López-Cano (2007), ou mesmo, ao conceito de adaptação, proposto por Schnittke (1971).

⁸⁹ Schnittke, nos anos 1970, escreveu vários artigos sobre questões texturais e de orquestração, não publicados à época por censura do comitê comunista soviético de compositores. Entre estes artigos estão: “The Orchestra and the New Music”; “Timbral Relationships and Their Functional Use: The Timbral Scale”; “Klangfarbenmelodie —Melody of Timbres’ ”; “Functional Variability of Line in Orchestral Texture”; “Stereophonic Tendencies in Modern Orchestral Thinking”; “Static Form: A New Conception of Time”; “Timbral Modulations in Bartók’s Music for Strings, Percussion, and Celesta”; “The Principle of Uninterrupted Timbral Affinities in Webern’s Orchestration of Bach’s Fuga (Ricercata) a 6 voci”; “Ligeti’s Orchestral Micropolyphony”.

2.4 O monograma DSCH

O monograma⁹⁰ DSCH é um conjunto de alturas constituído pelas notas Ré, Mi bemol, Dó e Si, que decorrem da solmização das iniciais de Dmitri SChostakowitsch⁹¹. Este conjunto de alturas cristalizou-se como a assinatura musical de Shostakovich, sendo utilizado em muitas de suas obras⁹².

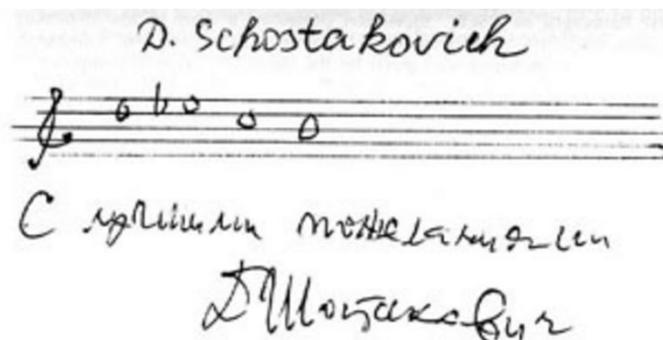


Figura 12: manuscrito do monograma DSCH.

Talvez o uso mais notável do monograma DSCH por Schostakovich ocorra no autobiográfico “Oitavo Quarteto de Cordas (1960), op. 110”⁹³. Nesta peça, além de empregar diversas citações de outras obras suas, Shostakovich faz uso extensivo do monograma DSCH, nas mais variadas formas. Deste modo, o monograma torna-se virtualmente onipresente, conectando os cinco movimentos da obra como cinco variações sobre a mesma ideia (Griffiths, 2012)⁹⁴. Além de Schnittke, outros compositores também se apropriaram do monograma DSCH para compor, como: Edison Denisov, Ronald Stevenson, Lorenzo Ferrero, John Joubert, Roger Reynolds e Benjamin Britten⁹⁵.

Antes do “Terceiro Quarteto de Cordas”, Schnittke já havia empregado o monograma DSCH em outra composição, “Preludio in memoriam Dmítri Shostakóvitch” (1975). Essa peça, composta logo após a morte de Shostakovich,

⁹⁰ Este monograma também é chamado, em diferentes trabalhos, de: DSCH motto, DSCH motive e criptograma musical.

⁹¹ Designação em língua alemã.

⁹² Entre as obras nas quais Shostakovich utilizou seu monograma estão: “Concerto para Violino nº 1 em Lá menor, Op. 77”; “Sinfonia nº 10 em Mi menor, Op. 93”; “Concerto para violoncelo nº 1 em Mi bemol maior, op. 107”; “Quarteto de Cordas nº 8 em Ré menor, Op. 110”; “Sinfonia nº. 15 em Lá maior, op. 141”; “Sinfonia nº 8 em Ré menor, op. 65”; “Fuga nº. 15 em Ré bemol maior, op. 87”; “Quarteto de Cordas nº 5 em Si bemol maior, Op. 9”².

⁹³ A obra foi estreada pelo “Quarteto Beethoven”, em 2 de outubro de 1960, em Leningrado.

⁹⁴ <http://www.shostakovichquartets.com/quartets/page/quartet-no-8>. Acesso: 16/01/2017.

⁹⁵ Hulme (2002, p. 567-75) apresenta uma extensa lista de peças de outros compositores construídas com o monograma DSCH.

também utiliza o monograma Bach, sendo uma homenagem aos dois compositores⁹⁶. O uso de monogramas nas composições de Schnittke é uma prática comum. Nomes de compositores, intérpretes ou simples palavras serviam de inspiração para o autor obter coleções de alturas para a criação de várias de suas peças⁹⁷.

2.5.1. O monograma DSCH no “Terceiro Quarteto de Cordas”

O monograma DSCH no “Terceiro Quarteto de Cordas” de Schnittke apresenta um papel mais abrangente em relação aos demais textos. Por exemplo, Schnittke não o restringe a uma única configuração rítmica; seu emprego ocorre em várias disposições, desde células regulares a eventos rítmicos mais complexos (Corrêa, 2016).

Logo na apresentação dos materiais (Figura 2, [7-8]), Schnittke expõe à sua maneira o monograma DSCH. São dois os principais elementos que diferenciam a abordagem realizada por Schnittke do emprego literal do monograma⁹⁸: a) sua inserção como uma extensão do tema da grande fuga; b) a mudança de registro das duas últimas notas.

O acoplamento entre o monograma DSCH e o tema da “Grande Fuga op. 133” funciona de forma eficiente em virtude da configuração intervalar de ambos materiais. Como observa Colin Rice (1989), o monograma e as primeiras quatro notas do tema, se pensados como tetracordes, apresentam a mesma constituição intervalar. Isto se evidencia fundamental, pois permite a fusão equilibrada entre os materiais.

⁹⁶ Esta peça foi criada para ser executada de duas maneiras: uma envolvendo violino e fita pré-gravada, outra para dois violinos, com um violinista no palco e outro fora dele. Bueno (2007, p. 121-122) expõe um trecho de uma entrevista concedida, em 1993, por Schnittke sobre a obra: “O tema B – A – C – H surge como uma voz objetiva, para nos lembrar que ele foi maior que todos os outros que surgiram antes dele, sendo capaz, inclusive, de abocanhar o tema D – S – C – H. Fazendo menção a uma montagem de *O Filho Pródigo* (Prokofiev), na qual me impressionou demais a imagem ‘do filho rastejando para dentro do pai’, tive vontade de criar a ilusão do retorno ao início de tudo com este Prelúdio, mas jamais quis comparar esses dois compositores”.

⁹⁷ Ivana Medić (2013) em “The Sketches for Alfred Schnittke’s Symphony n° 3”, expõe, através dos manuscritos do compositor, um estudo detalhado sobre o uso de monogramas na obra Schnittke. Neste mesmo trabalho, Medić apresenta um extensa lista dos monogramas utilizados por Schnittke (ver p. 177). Ver também Bueno (2007) páginas: 70, 87, 90, 105, 113, 120, 121, 148, 149, 180, 181, 189, 231, 232, e 272.

⁹⁸ O monograma DSCH foi empregado nas mais diversas formas, tanto por Shostakovich quanto por outros compositores. Entretanto, a referência ao uso literal feito aqui, baseia-se em alguns trechos do “Oitavo Quarteto de Cordas” de Shostakovich. Neste caso, o que caracteriza o monograma é o fato de ele estar inserido em um contexto rítmico regular, de tempos iguais para cada nota (*ostinato*), sem alterações no desenho melódico ou repetições de nota. Este uso literal do monograma é realizado por Schnittke apenas em raras passagens do terceiro movimento.

Third Quartet. 1st Movement. Violin I - bars 5-8

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter). Annotations include: 'BEETHOVEN: GROSSE FUGE' above the first four notes; 'DSCH' above the last three notes; 'CHROMATIC TETRACHORD' in a box below the first four notes; and 'EQUALS' with a double-headed arrow below the interval between the first and second notes.

Figura 13: semelhança entre a configuração intervalar do tema da “Grande Fuga” e do monograma DSCH no “Terceiro Quarteto de Cordas” [5-8] (RICE, 1989, p. 15).

Em suas diferentes disposições, é comum as notas do monograma aparecerem entremeadas a outros materiais, tanto por superposição quanto por justaposição. Os três excertos ilustrativos (um na Figura 14 e dois na Figura 15) mostram essa confluência entre materiais distintos. Em ambos, o monograma se liquefaz em meio às diferentes disposições texturais, adaptando-se a cada contexto sonoro. Essa amálgama entre textos e materiais não referenciais diminui a referencialidade do monograma no âmbito perceptivo. No plano prático, constata-se que o monograma é importante justamente pela independência e pela maleabilidade que lhe permitem exercer diferentes funções na peça.

Em uma passagem no Andante [68-72] (Figura 14), o monograma executado no violino serve apenas como ponto de partida de uma frase longa, a qual se expande seguindo outros rumos intervalares. Ao contrário das expansões estruturais feitas no tema da “Grande Fuga”, que seguiam a configuração intervalar do próprio tema, nesse caso, a configuração estrutural do monograma é totalmente abandonada, dando lugar a caminhos melódicos diferentes.

Em uma leitura intertextual como a de Korsyn/Bloom, este trecho poderia ser interpretado como uma forma de distanciamento de Schnittke de seu modelo referencial. Este desvio estrutural realizado na frase iniciada com o monograma seria uma instância do tropo retórico denominado *clinamen*. Assim, Schnittke segue seu precursor até determinado ponto e depois sugere uma nova forma de como o monograma deveria ser continuado. Indo ainda mais longe, essa adição estrutural também pode ser compreendida como uma *tessera*, em que a obra sucessora completa a obra antecedente. O problema disso é que, com base nos comentários de Schnittke a respeito de Shostakovich (demonstrados, em escritos e entrevistas, como de admiração, respeito e

gratidão⁹⁹), dificilmente se pode crer que o compositor posterior realiza este procedimento (*tessera*) para mostrar que o compositor antecessor “falha em não ir longe o bastante” em sua obra (Bloom 1973, p.14).

I. Andante [68-72]

Figura 14: monograma DSCH, I. Andante [68-72].

Em um trecho do Agitato [106-117] (Figura 15), o monograma é apresentado em um contexto vertical. Organizado entre os dois violinos, ele assume a forma de blocos harmônicos. Esses blocos são inseridos em um processo gradativo de adensamento rítmico e harmônico, em que ritmos regulares são gradativamente sobrepostos até colapsar em um evento polirrítmico caótico. Ressalta-se que o ritmo *ostinato*, usado nas vozes que constituem o monograma, é o mesmo usado no acompanhamento do tema principal do Agitato (figuração de duas colcheias e uma semínima/mínima)¹⁰⁰. Desse modo, Schnittke adapta o texto aos termos da própria obra, através da fusão de dois elementos estruturais distintos.

Neste ponto, ocorre algo semelhante ao que Straus (1990, p. 17) denomina compressão. Neste procedimento, componentes que ocorrem diacronicamente em um trabalho precedente são comprimidos, no novo, em algo sincrônico. Assim, o conteúdo harmônico do monograma e o ritmo do acompanhamento (duas colcheias e uma mínima/semínima) são comprimidos para formar um único evento, cujo resultado é percebido como algo totalmente distinto em relação à sonoridade característica destes materiais.

A textura deste trecho adquire um grau acentuado de densidade em consequência da inserção gradual de notas alheias às do monograma. Neste processo cumulativo, a sonoridade do monograma – já um tanto sublimada, desde o início, por outro acorde

⁹⁹ Ver em: IVASHKIN, Alexander. *A Schnittke Reader*. Bloomington: Indiana University Press. 2002.

¹⁰⁰ Esta figuração rítmica está presente não somente no tema principal [1-15], no qual aparece pela primeira vez, mas também em diferentes momentos do Agitato. Ver a linha do segundo violino, Figura 6.

formado por viola e violoncelo – desaparece em meio ao intenso caos harmônico produzido pelos clusters.

Em mais uma de suas múltiplas formas estruturais (Pesante [20-22]), o monograma é rapidamente entoado em um movimento arpejado do violino. Desta vez, o monograma aparece como um motivo isolado que articula um evento envolvendo o tema da “Grande Fuga op. 133” com outro, constituído por materiais do tema principal do Pesante. Mesmo atuando em um contexto harmônico no qual possa se sobressair, a falta de uma estruturação rítmica recorrente, impede a fácil assimilação de seu conteúdo referencial.

II. Agitato [106-108]

III. Pesante [20-22]

Figura 15: monograma DSCH. II. Agitato [106-108] e III. Pesante [20-22].

Nestes exemplos, é flagrante o modo como Schnittke subverte a essência do monograma, abstraindo dele potencialidades distintas. Isso se reflete na quantidade de eventos que, embora possuam o mesmo conteúdo de alturas, apresentam pouca semelhança sonora. As alterações, fundamentalmente rítmicas, obscurecem a referencialidade do monograma DSCH. Esta situação amplia-se na medida em que, em muitos momentos, as notas do monograma compartilham espaço com outros materiais harmônicos, dificultando ainda mais sua percepção como um componente intertextual, referencial dentro da composição. Como salienta Schnittke (1971, p. 88), algumas vezes a interpenetração entre o estilo do compositor e elementos de estilos alheios pode ocorrer de forma tão orgânica que acaba “cruzando os limites entre a citação e a alusão”.

2.5.2 O monograma DSCH como elemento referencial

Em alguns pontos específicos, o monograma DSCH funciona como um elemento referencial. Essa referencialidade permite estabelecer relações e trazer à escuta outros

textos que dela emergem. Neste caso específico, ao experienciar auditiva e reflexivamente determinadas passagens do “Terceiro Quarteto de Cordas”, é possível trazer à memória certos momentos do Oitavo Quarteto de Cordas de Shostakovich.

Esta experiência ocorre em dois trechos específicos, ambos situados no Pesante. No primeiro [65-72], o monograma encontra-se nas notas agudas dos acordes executados pela viola e pelo violoncelo. Embora outras notas estejam presentes no contexto harmônico do evento, a sonoridade do monograma se sobressai devido a seu grau de relevo na textura. Dividida em duas camadas, a textura do evento estabelece um jogo de figura e fundo entre as ações acentuadas e regulares, que entoam as notas do monograma DSCH, e o ambiente harmonicamente estático e dinamicamente alternado realizado pelos violinos.

No segundo, o monograma DSCH aparece na viola e no violino, delineando novamente, em um ritmo constante, as notas Ré, Mi bemol, Dó e Si. Agora, o monograma é inserido como o antecedente de uma frase, sendo o consequente formado por outro motivo também recorrente na obra. A textura do evento ainda é constituída por materiais distintos que aparecem no “Terceiro Quarteto de Cordas”, como o gesto executado pelo violino, que remete ao tema principal do Agitato, e a díade estática executada no violoncelo¹⁰¹.

Terceiro Quarteto de Cordas. III. Pesante[65-72] (Schnittke)

Terceiro Quarteto de Cordas. III. Pesante [86-91] (Schnittke)

¹⁰¹ Neste trecho, observa-se o que Klein (2017, p. 32) entende por “sincretismo” do espaço musical, o qual ocorre sempre que duas ou mais linhas independentes são realocadas simultaneamente em uma estrutura vertical. A ideia de sincretismo é semelhante ao que Straus (1990) chama de compressão.

Figura 16: monograma DSCH, III. Pesante [65-72] e [86-91].

Em ambos os exemplos, percebe-se a presença da sonoridade de determinadas passagens do “Oitavo Quarteto de Cordas” de Shostakovich. O que torna perceptíveis estes textos é o fato de, nestes pontos, o monograma DSCH aparecer como um motivo ou tema determinado e não apenas como um conjunto de notas sem forma rítmica estrutural. Os aspectos que caracterizam este formato motivico do monograma DSCH são: intencionalidade melódica; ritmo em *ostinato*; andamento lento; relevo perante a textura; caráter expressivo do modo como o monograma é empregado.

A Figura 17 mostra diferentes fragmentos do “Oitavo Quarteto de Cordas” de Shostakovich, no qual o monograma DSCH é exposto como uma melodia com ritmos regulares, na forma de um motivo. Estes são apenas alguns trechos em que o monograma, onipresente na obra, aparece sob esta forma.

Percebe-se, nas ilustrações da Figura 17, que o monograma DSCH é entoado como um elemento motivico/temático, preponderante sobre os diferentes contextos em que aparece. Na primeira incursão do monograma DSCH – logo na primeira ação da peça (topo à esquerda da Figura 17) –, o violoncelo o reproduz na forma de um motivo em tempos lentos, sendo, em seguida, repetido e transposto gradativamente em cada um dos demais instrumentos. Ela representa uma das formas motivicas principais dadas por Shostakovich às notas do monograma. Este formato motivico¹⁰² é exaustivamente repetido durante a obra, como mostram os demais fragmentos da Figura 17.

¹⁰² Shostakovich utilizou esse mesmo formato motivico do monograma DSCH em outras obras, por exemplo: “Prefácio à Coleção Completa das Minhas Obras” e “Uma Breve Reflexão sobre este Prefácio, Opus 123”.

I - Largo $\text{♩} = 68$

II - Allegro molto

II - Allegro molto

III - Allegretto

IV - Largo

V - Largo $\text{♩} = 68$

174

attaca

Figura 17: “Oitavo Quarteto de Cordas op. 110” de Shostakovich. Os fragmentos correspondem aos seguintes compassos: I - Largo [1-8]; II - Allegro molto [69-73]; II - Allegro molto [178-181] (situados na coluna esquerda da imagem, de cima para baixo); III - Allegretto [190-193]; IV - Largo [184-187]; e V - Largo [1-4] (situados na coluna direita da imagem, de cima para baixo).

A utilização deste formato motivico do monograma DSCH, no “Terceiro Quarteto de Cordas”, faz crer que Schnittke pretendeu, naqueles pontos de sua peça, aludir deliberadamente a Shostakovich, em uma atitude diferente, por exemplo, do uso do monograma DSCH como uma coleção de alturas.

Pensando sob essa perspectiva, a utilização do monograma DSCH por Schnittke, naqueles pontos, não se trata somente de textos que este pesquisador recorda e acresce à interpretação da obra como um intertexto, mas também de textos que Schnittke insere em sua obra no âmbito composicional, como uma menção direta a Shostakovich, cristalizada em um dos formatos mais emblemáticos de seu uso pelo autor anterior. Portanto, há possibilidade de Schnittke estar aludindo não somente a Shostakovich (como se sabe de antemão), mas também ao próprio “Oitavo Quarteto de Cordas” ou a outras obras de Shostakovich, que fazem uso deste formato do monograma DSCH. Nestas condições, o monograma DSCH adquire implicações intertextuais estéticas e poéticas. Estéticas, porque o ouvinte/analista o percebe como um elemento que remete

a outras obras específicas e que amplifica a interpretação da obra. Poiética, porque indica uma ação do compositor com vistas a aludir diretamente a outra composição ou a outro compositor, nos moldes de uma citação (como ele mesmo entende).

CONCLUSÃO

A análise empreendida neste capítulo visou compreender o modo como Alfred Schnittke emprega, em sua obra, elementos musicais de outros compositores, entendidos como textos, no presente estudo. Os textos – estabelecidos pelo compositor como arcabouço referencial – são os elementos elencados neste cenário investigativo, em que relações composicionais, funcionais, estruturais e perceptivas são discutidas, com o intuito de mapear o intertexto composicional da peça.

Através desta abordagem, verifica-se, por meio do processo criativo empreendido por Schnittke, sua predileção por transformar e adaptar o material ou seu contexto, havendo também, em alguns momentos, abordagens em que os textos são expostos de uma forma próxima à realizada pelos compositores precursores.

Entre os textos, o motivo Di Lasso mostra-se como aquele com o maior número de incursões na obra¹⁰³. Esse grande número de incursões está associado a dois tipos de comportamentos: a) como uma frase conclusiva; b) como um motivo que é repetido, formando estruturas maiores. Em sua função como componente cadencial, o motivo Di Lasso contribui para o senso orgânico da obra, ao realizar a conexão entre eventos musicais discrepantes. Como motivico impõe-se, em maior escala, como elemento temático e estrutural da peça. Uma consideração importante é que ele oferece uma sonoridade (tonal/modal) que contrasta com grande parte do restante do conteúdo musical do “Terceiro Quarteto de Cordas”. Ademais, devido à sua ampla carga referencial, o motivo Di Lasso também pode ser ouvido como um signo aural que representa uma amálgama de referências, as quais incluem aspectos históricos e estilísticos.

Se o tema da “Grande Fuga op. 133” é apropriado sem conter as implicações de uma escrita ‘fugal’, a importância estrutural que ele desempenha na obra precursora é

¹⁰³ O uso extensivo do motivo Di Lasso – que soma ao todo mais de três dezenas de incursões em toda a obra (tanto em sua forma original, quanto transformada) – poderia ser interpretado como uma espécie de centralização que, segundo Straus (p. 17), ocorre quando elementos musicais periféricos em uma obra antecedente tornam-se centrais em uma nova obra. Assim, o motivo presente em raras passagens no “Stabat Mater” de Di Lasso, torna-se um dos cernes estruturais do “Terceiro Quarteto de Cordas” de Schnittke.

reimplantada por Schnittke em sua obra. Desta forma, o tema da “Grande Fuga op. 133” figura como um elemento extremamente influente no aspecto estrutural de grande parte do “Terceiro Quarteto de Cordas”.

O monograma DSCH, empregado por Schnittke como uma coleção de alturas desprovida de um ritmo único, mostra-se capaz de desempenhar múltiplos papéis no contexto da obra. Essa maleabilidade, além de conceder diferentes sonoridades e funcionalidades ao material, também fornece a Schnittke um importante elemento sonoro de contraste, principalmente com relação às sonoridades tonais presentes na peça¹⁰⁴. O monograma DSCH, quando utilizado como um motivo em ritmos regulares, pode indicar uma atitude do compositor com vistas a aludir mais diretamente à obra de Shostakovich,

Para além do plano sintático, a presença destes textos, na obra de Schnittke, contém algumas implicações que se somam ao modo como eu interpreto a obra.

A utilização destes três textos concede ao “Terceiro Quarteto de Cordas” a diversidade de estilos preconizada pelo compositor em sua ideia de poliestilismo. Com o motivo Di Lasso, Schnittke evidencia a música renascentista. Esta citação específica é carregada de uma potente carga referencial, amalgamando, em sua sonoridade, não apenas a sonoridade de uma obra específica anterior, mas também a sonoridade de um período fundamental da história da música ocidental.

A referência a Beethoven contém outras implicações. Neste caso, pode-se supor que, ao colocar o tema da “Grande Fuga op. 133” em sua obra, Schnittke está aludindo não apenas a uma obra emblemática do período tardio de Beethoven, mas também à tradição da música alemã, através de um de seus compositores mais icônicos.

A utilização do monograma DSCH por Schnittke pode indicar uma referência a suas raízes culturais e musicais. Embora se possa crer que o monograma DSCH simboliza algum tipo de relação patriótica, no contexto interpretativo da peça, prefiro pensá-lo como uma referência a uma grande influência pessoal¹⁰⁵, servindo aos propósitos do poliestilismo por revelar outro território musical.

¹⁰⁴ Em seus ensaios, Schnittke, com frequência, citava a possibilidade de coexistência entre aspectos tonais e atonais na mesma composição. Ver: IVASHKIN, Aleksandr. Schnittke a Reader (2002); e BUENO, Marco A. S. Schnittke: música para todos os tempos (2007).

¹⁰⁵ Em seus escritos e entrevistas, Schnittke sempre externou profunda admiração por Shostakovich, existindo certa reciprocidade por parte de Shostakovich, que chegou a citar Schnittke como seu sucessor.

CAPÍTULO III

Estética do Frio III: Homenagem a Leonard Bernstein (2014) de Celso Loureiro Chaves

Introdução

Este capítulo apresenta um estudo baseado nos aspectos composicionais, intertextuais da peça “Estética do Frio III: Homenagem a Leonard Bernstein” (2014) de Celso Loureiro Chaves.

A discussão aqui empreendida, está organizada em três seções principais. Na primeira, “Estética do Frio III” é contextualizada através dos aspectos básicos que levaram à sua concepção e a nortearam. É descrito como o compositor pensa – no contexto da peça – a ideia de intertextualidade como processo composicional. A seguir, a peça é revisada sob o ponto de vista de sua estrutura. Aqui, além do detalhamento de como os eventos são organizados, ocorre também o mapeamento inicial sobre os textos utilizados pelo compositor¹⁰⁶.

Na segunda seção, “Estética do Frio III” é revisada sob o ponto de vista dos textos e materiais que o compositor insere na peça. Eles são inventariados com o intuito de demonstrar como ocorre o processo de sua apropriação e utilização por parte do compositor. Os elementos empregados pelo compositor são de dois tipos: textos citacionais e materiais do compositor.

Na terceira seção, o foco da análise dirige-se para os aspectos de fragmentação e organicidade, observados, neste capítulo, como consequências do procedimento composicional empreendido em “Estética do Frio III”. São discutidos os constituintes que proporcionam unidade à peça, face ao pluralismo de seu conteúdo e à ampla utilização de recursos composicionais intertextuais.

Ao final, explanam-se considerações sobre a peça e a análise realizada.

Sobre a relação de influência entre Schnittke e Shostakovich, ver: *On Shostakovich: Circles of Influence* (1975). A Schnittke reader / Alfred Schnittke; edited by Alexander Ivashkin; translated by John Goodliffe ; with a foreword by Mstislav Rostropovich (2002).

¹⁰⁶ Nesta análise, textos são entendidos como os materiais composicionais intertextuais (citações e diferentes tipos de elementos musicais abstraídos de outras obras, próprias ou alheias) utilizados pelo compositor na criação da peça.

3.1 “Estética do Frio III: Homenagem a Leonard Bernstein” (2014)

“Estética do Frio III, Homenagem a Leonard Bernstein” de Celso Loureiro Chaves, para dois violinos, viola, violoncelo e piano,¹⁰⁷ foi estreada pelo “Quarteto Osesp” com o pianista Jean-Efflam Bavouzet, em 4 de setembro de 2014. Esta obra adveio de uma encomenda da OSESP para uma ‘homenagem a Leonard Bernstein’, que foi o compositor transversal da temporada 2014. O título de “Estética do Frio III”, também expressa a continuação do trabalho desenvolvido em duas obras anteriores do compositor: “Estética do Frio I” (1993) e “Estética do Frio II” (2005). Nestas composições, componentes da obra “Estética do Frio” do escritor e compositor Vitor Ramil são integrados como elementos musicais generativos¹⁰⁸.

De acordo com o compositor, o pensamento composicional de “Estética do Frio III” baseia-se no conceito de intertextualidade: “assim como nas outras ‘Estéticas do Frio’, a intertextualidade move a peça para diante” (Chaves, 2014, p. 6). Embora o compositor (2018, p. 6)¹⁰⁹ tenha definido a intertextualidade como “a incorporação de cacos das músicas dos outros”, seu entendimento do conceito é um pouco mais amplo. Ele está relacionado ao uso deliberado não só de elementos musicais (citações ou alusões abstraídas de outras composições próprias ou alheias), mas também a diferentes tipos de influência não musicais¹¹⁰.

Seguindo este viés poético intertextual, “Estética do Frio III” contempla um feixe de materiais, abstraídos tanto de obras de outros compositores quanto de obras anteriores do próprio compositor. Além da abstração de um conjunto de citações de obras de Leonard Bernstein e do diálogo mantido com as duas “Estéticas do Frio”

¹⁰⁷ Segundo Chaves: “hesito identificar [‘Estética do Frio III’] como quarteto de cordas com piano, preferindo-a como música para cinco instrumentos solistas que, momento a momento, se unem e se opõem” (2015, p. 6).

¹⁰⁸ Em “Estética do Frio I” (1993), além do nome que deriva da conceituação de estética formulada por Ramil, a partir das características da milonga e do clima do território gaúcho, também há uma referência direta à canção “A Paixão de V segundo ele próprio”. Em “Estética do Frio II”, há uma tentativa do compositor de adaptar para a música de concerto as ideias e características das sete cidades (Rigor, Profundidade, Clareza, Concisão, Pureza, Leveza e Melancolia) que corporificam, em Ramil, o espírito da estética do frio. Em “Estética do Frio III” não há referências musicais, apenas uma epígrafe na partitura extraída de um trecho da letra de “A paixão de V segundo ele próprio”.

¹⁰⁹ Entrevista concedida ao TeMA informativo, boletim quadrimestral, ano 2, nº 1, jan. 2018.

¹¹⁰ Como exemplo de influências não musicais, destaca-se a abordagem empreendida em “Portais e a abside” (1992) para violão de Celso Loureiro Chaves. Esta obra é inspirada no romance “Grande Sertão: Veredas” de Guimarães Rosa e em um templo arquitetônico situado na ilha de Próspero, “tal como desenhada no filme ‘A Última Tempestade’ de Peter Greenaway” (CHAVES, 1997, s. p.). Sobre intertextualidade em “Portais e a abside” ver: CHAVES, Celso L. COSTA, César H. Apontamentos de Crítica Genética e Música – Tomadas de Decisões e Intertextualidades em Portais e a Abside de Celso Loureiro Chaves. XIX Congresso da ANPPOM – DeArtes, UFPR, Curitiba, 2009.

anteriores, “Estética do Frio III” faz referência a peças de Béla Bartók e Armando Albuquerque e a um poema de Elizabeth Bishop. “É sobre essa rede de intertextualidades que se desenha a “Estética do Frio III” (Chaves, 2014, p. 6).

3.1.1. Estrutura

A estrutura de “Estética do Frio III” é constituída por três movimentos interligados. Cada um deles é organizado em diferentes seções, que variam de três a quatro, como revela a partitura¹¹¹. “Estética do Frio III” apresenta, no interior de algumas seções, segmentos contrastantes que tornam possível uma subdivisão ainda maior entre eventos. Um aspecto importante desta subdivisão em seções é que cada uma delas oferece uma característica sonora, uma paisagem aural particular, a qual, na maioria das vezes, contrasta significativamente com suas partes vizinhas (Corrêa, 2016, p. 284).

O primeiro movimento, que se concentra nas cordas, inicia com uma autocitação de “Estética do Frio I”, acoplada a uma citação oculta¹¹² de “Cool” de “West Side Story” de Leonard Bernstein. Este início resulta na seção *sombre*, na qual as cordas, em evidência, dialogam com o piano, que realiza pontuações e variações do acorde-âncora (um material harmônico, recorrente em outras obras do compositor). O primeiro movimento encerra-se com o ‘liberamente’, em que a atmosfera sonora apresenta um grau mais acentuado de tensão e intensidade¹¹³. Os eventos finais deste movimento – um *sturm und drang*¹¹⁴ com as notas de um motivo desenvolvido no segundo movimento e duas citações de “Fancy Free” de Bernstein – possuem dupla função. Estes eventos, além de encerrar o primeiro movimento, também configuram um pequeno parêntese, que estabelece uma conexão orgânica entre os movimentos.

O segundo movimento é constituído por três seções menores e contrastantes e caracteriza-se pela vinda do piano para o primeiro plano das ações. No início, *con impeto*, o piano desenvolve o padrão motívico do *sturm und drang*, enquanto as cordas

¹¹¹ Segundo informações dadas pelo compositor (2015), as letras da partitura de ensaio coincidem com as seções da peça. A estrutura referida na partitura indica: A – B – C – D – E – F – G – H – I – A’. O primeiro movimento é constituído por A (introdução) – B – C; o segundo por D – E – F; e o terceiro por G – H – I – A’ (epílogo).

¹¹² As definições das espécies de citações (oculta, literal e fantasma) são apresentadas na seção que discorre exclusivamente sobre elas.

¹¹³ Esta elevação de tensão e intensidade ocorre, fundamentalmente, pela complexidade das ações nas cordas e o aumento gradativo da valoração rítmica do piano, que se amplia quase a cada compasso.

¹¹⁴ No contexto deste estudo e da peça, *sturm und drang* refere-se à execução simultânea da mesma frase por todos os instrumentos, como em obras de Haydn e Beethoven.

apresentam uma citação literal de “On The Town” de Bernstein. O fluxo motórico¹¹⁵ desta seção é quebrado pelo *pesante*, local de confluência entre os materiais generativos que deram vazão à criação da composição. Em meio a estes materiais generativos, surge, no piano, a citação literal de “Four Aniversaries n° 2”. Ao final deste movimento, uma lenta atmosfera sonora instala-se, na qual frases soltas ao piano dialogam com textos de Bartók e Albuquerque.

O terceiro movimento propõe uma lenta dissolução em direção ao fechamento da obra. O trecho ‘deserto’, constituído por um diálogo entre os violinos “é interrompido por uma miniatura para piano, “Subways of Cement”¹¹⁶, inspirada em Elizabeth Bishop” (Chaves, 2014, p. 6). Ao final desta *cadenza* do piano há, nas cordas, uma alusão à segunda sinfonia (“The Age of Anxiety”) de Bernstein. A seguir, vários textos citacionais, como “On the Town”, “Maria” e “Chichester Psalms” de Bernstein, são justapostos até colapsar em outros materiais do compositor (*motto* Celso e motivo Lucas¹¹⁷). “Estética do Frio III” despede-se lembrando seu início, porém, desta vez, a execução em surdina apresenta uma atmosfera sonora onírica.

3.2 Textos e materiais de “Estética do Frio III”

Apresenta-se, nesta subseção, um mapeamento das abordagens composicionais realizadas por Celso Loureiro Chaves, em “Estética do Frio III”. Aqui, o norte investigativo dirige-se para os textos e materiais que o compositor aplica na criação da peça. Para melhor clareza conceitual, estes aspectos são organizados em dois grupos: 1) textos citacionais, que são os materiais musicais (citações e alusões) apropriados de obras de outros compositores (Bernstein, Bartók e Albuquerque); 2) materiais do

¹¹⁵ ‘Fluxos’, em meu entendimento, consiste na sonoridade que emerge do modo como os materiais e as ações instrumentais dispõem-se e comportam-se no *continuum* temporal de uma peça. Por fluxo motórico, entendo o resultado sonoro de ações e materiais que proporcionam maior propulsão e movimento a uma obra. Neste tipo de fluxo, o movimento linear, constante e mais acelerado dos materiais sonoros, é preponderante em seu modo operacional. Ver: CORRÊA, João F. S. Reflexões a partir do Terceiro Quarteto de Cordas de Alfred Schnittke. Anais do IV SIMPOM. 2016.

¹¹⁶ “Subways of Cement” é um trecho do terceiro movimento (parte H, [146]-[177]) de “Estética do Frio III”. Segundo o compositor, ele foi concebido para tornar-se, eventualmente, uma peça independente a ser agregada a uma série de miniaturas para piano, que inclui ainda “Needle Park: Night” (extraído de “Estética do Frio II”), “Scattered Loves” e “Paper Engineering”. O título “Subways of Cement” remete ao poema “Man-Moth” de Elizabeth Bishop (“*Then he returns to the pale subways of cement he calls his home.*”).

¹¹⁷ Este motivo corresponde a uma célula melódica formada pelas notas Lá, Dó, Dó, Lá e Mi bemol, que são as notas musicais referentes às iniciais do nome ‘Lucas’. Esta relação ocorre através da conversão de letras em notas. O compositor revela que este monograma seria, originalmente, utilizado em uma composição para violão que não chegou a ser composta, e que sua origem advém do nome do intérprete ao qual a obra seria dedicada.

compositor, que abarcam tanto os textos próprios do compositor (autocitações) quanto materiais musicais sem implicações intertextuais composicionais (acorde-âncora e 12 acordes), no entanto fundamentais para a construção e entendimento da obra.

A ordem do conteúdo discutido a seguir assenta-se no tipo de procedimento composicional empreendido pelo compositor e não corresponde ao ordenamento dos acontecimentos musicais da peça. Para auxiliar a localização dos eventos aqui discutidos, a Figura 18 mostra a posição de cada texto, recurso e material significativo da peça, bem como a numeração da página referente ao local onde a discussão analítica é empreendida, neste capítulo.

Introdução	A	<p>“Estética do Frio I”: [1-9], Cordas; [7], Piano. p. 85-86.</p> <p>“West Side Story- Cool” [1-6], Piano. p. 78-79.</p>
I.	B	<p>Acorde-âncora: [24-28], Piano. p. 87-88.</p> <p>12 Acordes. p. 88-93.</p>
	C	<p>Acorde-âncora: [52-54], Piano.</p> <p>12 Acordes</p> <p>“Fancy Free”: [60-62], Viola/Violoncelo.p.76.</p> <p>“Fancy Free”: [62-63], Piano.</p>
II.	D	<p>12 Acordes</p> <p>“On The Town -Lonely Town”: [71-75], Violinos; [83-84],Viola. p. 76-77.</p>
	E	<p>Teoria dos Acordes: (12 Acordes; Ritmo <i>Vivat, vivat Regina!</i>) [97-102]. p. 89-90.</p> <p><i>Four Anniversaries: II – For Johnny Mehegan</i> [104-107], Piano. p. 76.</p> <p>Teoria dos Acordes [108-115].</p>

	F	<p>Referência à memória do Quarto Quarteto de Cordas de Béla Bartók: [118-122]. p. 97-100.</p> <p>12 Acordes</p> <p>Acorde-âncora: [122-123], Viola/Violoncelo.</p> <p>Motivo Lucas: [123-127]. p. 72.</p> <p><i>Oração da Estrela Boieira</i> de Armando Albuquerque: [126-127] Violoncelo. p. 83-84.</p>
III.	G	<p>12 Acordes – <i>Deserto</i>: [127-141], Violinos/Violoncelo.</p> <p><i>Sinfonia n°2 The Age of Anxiety</i>: [142-145]. p. 82-83.</p>
	H	<p><i>Subways of Cement</i> - referência ao poema <i>Man-Moth</i> de Elizabeth Bishop: [146-177], Piano. p. 71.</p> <p>12 Acordes</p> <p>Pianino da <i>cadenza</i> de <i>The Age of Anxiety</i>: [166-177], Viola. p. 82-83.</p>
	I	<p><i>Ecos de The Age of Anxiety</i>: [179-180], Viola. p. 82-83.</p> <p><i>On The Town</i> – “Lonely Town Ballet”: [178-182], Piano. p. 76-77.</p> <p><i>West Side Story</i> – “Maria”: [185], Viola. p. 77.</p> <p><i>Chichester Psalms</i>, III: [187-193]. p. 77-78.</p> <p>12 Acordes</p> <p>Motivo Lucas: [192-195]; [199-200], Piano.</p> <p><i>Motto Celso</i> [196-200] Piano. p. 86-87.</p>
Epílogo	A'	<p>“Estética do Frio I”: [201-207].</p>

Figura 18: mapa dos textos e materiais de “Estética do Frio III”.

Grafados em azul estão aos materiais do compositor (tanto os textos, quanto os recursos e materiais sem relação intertextual); em vermelho, os textos abstraídos da obra de Bernstein; em preto, as demais referências: Bartók, Albuquerque e Bishop.

3.2.1 Textos citacionais em “Estética do Frio III”

O emprego de recursos composicionais intertextuais em “Estética do Frio III” ocorre ampla e variadamente. Além de elementos abstraídos de nove diferentes obras de Leonard Bernstein, “Estética do Frio III” apresenta referências de Bela Bartók, Armando Albuquerque e de obras anteriores do próprio compositor.

Em “Roteiro da Paisagem”¹¹⁸, Chaves (2015) identifica alguns dos procedimentos envolvendo os textos citacionais, inclusive adotando nomenclatura própria para cada abordagem: citação, citação oculta, citação fantasma, fragmento, referência à memória. Em conversa pessoal, o compositor explicou que esta nomenclatura está associada ao modo como estes elementos são apropriados em “Estética do Frio III”. Estas diferenciações são em parte adotadas no presente estudo como um ponto de partida para a racionalização de como os textos são empregados na obra.

3.2.1.1 Citações literais

No artigo “Memória, citação e referência: os fluxos do tempo no ‘Estudo Paulistano’” de Celso Loureiro Chaves, o compositor define citação como a “busca e apropriação de material próprio ou alheio no âmbito [de uma] peça em processo de composição” (CHAVES, 2003, p. 3)¹¹⁹.

Para Burkholder (2001, s.p.)¹²⁰,

A citação musical se distingue de outras formas de empréstimo pelo fato de que o material emprestado é apresentado exatamente ou quase exatamente como se encontrava no contexto original, diferentemente de uma alusão ou paráfrase, mas não constitui parte principal do obra em que se insere, como acontece em um *cantus firmus*, refrão, sujeito de uma fuga, tema com variações e outras formas, e tampouco se apresenta completo como em um *contrafactum*, *intabulatura*, *transcrição*, *medley* ou *potpourri*. A citação desempenha um papel em outras formas de empréstimo musical como o *quodlibet*, a colagem e muitos exemplos de modelagem. A academia nem sempre tem observado estas distinções, e a citação e a sua contraparte alemã *Zitat* têm sido usados para se referir a uma grande variedade de práticas de empréstimo musical.

¹¹⁸ Documento escrito pelo compositor, no qual descreve aspectos sobre a peça (2015).

¹¹⁹ Neste mesmo trabalho, Chaves (2003) cataloga dois tipos de citações presentes no *Estudo Paulistano*: citação á (uma citação abstraída da ópera *Peter Grimes* de Benjamin Britten) e citação â (o motto Celso, presente em todas as suas peças).

¹²⁰ BURKHOLDER, J. Peter Verbete “Quotation”, in *Grove Music online*. Oxford Music Online. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52854>. Acesso: 01/02/2017.

Para melhor clareza conceitual, aqui se denominam citações literais aquilo que Chaves (2005) descreve, em “Roteiro da Paisagem”, como citação, correspondente, basicamente, ao que Burkholder designa como citação musical. As citações oriundas do repertório autoral do compositor aqui se denominam como autocitações. Portanto, citação literal é entendida, neste estudo, como um fragmento musical que foi recortado da obra original, sem alterações, e recolocado na obra.

As citações literais de obras de Leonard Bernstein em “Estética do Frio III” são: 1) dois excertos do balé “Fancy Free” (1944); 2) um padrão escalar da segunda miniatura para piano de “Four Anniversaries II – For Johnny Mehegan” (1948); 3) uma frase com notas repetidas no piano do movimento “The Dirge” da “Sinfonia nº 2 – The Age of Anxiety”(1949); 4) a melodia da introdução de “Lonely Town Ballet” do musical “On the Town”(1944); 5) um trecho da melodia da canção “Maria” de “West Side Story”(1957); 6) o início do coral do terceiro movimento de “Chichester Psalms”(1965).

Em “Estética do Frio III”, as citações literais são expostas de modo isolado, sem elementos justapostos a elas, havendo, na maioria das vezes, somente o conteúdo citacional. Suas aparições são inesperadas e ocupam um curto espaço de tempo.

Nas citações literais, o contorno melódico e o ritmo são preservados. A instrumentação, a tonalidade e o registro podem sofrer algum tipo de adaptação, como nas citações abstraídas de “Maria”, “Chichester Psalms” e uma de “Fancy Free”, em que algum deles é alterado¹²¹.

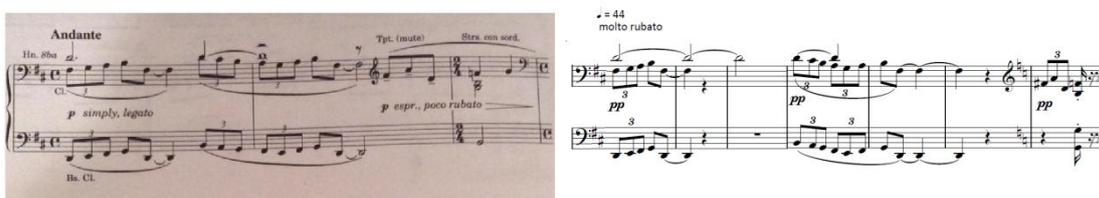


Figura 19: “Lonely Town, Pas de deux” e “Estética do Frio III”.

Na Figura 19, a imagem à esquerda apresenta o excerto da redução para piano de “Lonely Town, Pas de deux” [1-3], a da direita expõe como o mesmo trecho é revivido em “Estética do Frio III” [178-185]. Afora o andamento e o leve aumento de espaço

¹²¹ Considero mais maleáveis os elementos de instrumentação, tonalidade e registro, pois uma transposição (desde que não seja de forma drástica) de timbre, tom ou registro não afeta (ou ao menos não impede) a identificação do material como sendo uma citação.

(ressonância das notas) entre as frases, o conteúdo citacional é transportado literalmente de uma obra para outra.

Em uma passagem no final da parte G (deserto) [142-145], há uma citação literal da seção do meio do movimento “The Dirge” da sinfonia nº 2, “The Age of Anxiety”¹²².



Figura 20: “Estética do Frio III” [141-145]; segunda parte de “The Dirge”[7]-[10] de “4”.

Na citação literal de “The Age of Anxiety”, a ação instrumental é mantida intacta, sem qualquer tipo variação ou adaptação. Aspectos como ritmo, melodia, instrumentação, intensidade, expressividade e agógica são todos mantidos, tornando fácil a identificação deste segmento como um material referencial.

A diferença principal deste motivo em cada peça fica a cargo do contexto e da funcionalidade. Enquanto ele é amplamente desenvolvido em “The Dirge”, em “Estética do Frio III” aparece como uma lembrança isolada e passageira. Se em “The Dirge” é o material estruturante que dá vazão a um trecho inteiro, em “Estética do Frio III” ele consome a si mesmo, atuando principalmente como um elemento conectivo entre seções distintas.

Em “Fancy Free”, o conteúdo melódico do duo de flautas é transportado para a viola e o violoncelo, bem como a tonalidade. Em outra citação literal, um fragmento de “Maria” de “West Side Story” é adaptado da voz para a viola, tornando ausente a letra da canção.

Este tipo de adaptação instrumental ocorre novamente quando o coral do terceiro movimento de “Chichester Psalms”, construído a partir do Salmo 133, é instrumentado para as cordas de “Estética do Frio III”. Segundo Nash (2009, p.19), o sentido deste trecho, em “Chichester Psalms”, diz respeito “à coexistência pacífica de todas as pessoas e culturas e a aceitação de todas as crenças”.

¹²² Estruturalmente, “The Dirge” consiste em um ABA’, em que as seções A e A’ desenvolvem-se a partir de uma série dodecafônica. A seção B, local do fragmento, é, segundo Bernstein, um contraste lírico de um “quase romantismo Brahmsiano, no qual se pode sentir o aspecto auto-indulgente, ou negativo, deste lamento estranhamente pomposo” (Bernstein, 1966, s.p.). Este trecho desenvolve-se fundamentalmente no piano, com incursões ocasionais das cordas.

Em “Estética do Frio III”, a citação de “Chichester Psalms” é interrompida de modo intermitente por ações contrastantes no piano (*rumblings*). Devido à configuração rítmica e intervalar das ações do piano, contrastantes em relação ao material abstraído de “Chichester Psalms”, a atmosfera sonora deste trecho, em “Estética do Frio III”, adquire um caráter singular. Embora o material abstraído possa ser facilmente identificado (mesmo com a adaptação instrumental e a ausência do texto), devido às ações intermitentes do piano, o caráter sonoro e a intencionalidade em relação à obra precedente transformam-se. Assim, ao mesmo tempo que a citação é identificável, a mudança de contexto proporciona-lhe uma nova roupagem. Isso advém preponderantemente porque as alterações estruturais não ocorrem no material abstraído e sim em seu entorno.

The image displays two musical scores side-by-side. The left score is for the vocal part of 'Chichester Psalms', featuring four staves with lyrics: 'Hi - neh mah tov, U - mah na - yim,'. The right score is the piano accompaniment for the same piece, showing a complex rhythmic texture with markings such as 'Largamente', 'senza sordina', and 'c.p.' (crescendo/piano).

Figura 21: trecho do terceiro movimento de “Chichester Psalms”[60-61] e sua exposição em “Estética do Frio III” [187-190].

3.2.1.2 Citação oculta

Logo no início de “Estética do Frio III” – entremeado com a autocitação de “Estética do Frio I” – aparece um pequeno fragmento da melodia da voz de “Cool” de “West Side Story”¹²³.

A este fragmento, Chaves denomina citação oculta. Neste caso, o contorno melódico da citação é preservado, mas o ritmo, o andamento, a tonalidade, o registro, o contexto instrumental são modificados e adaptados a novas condições. Com estas transformações, a citação é descaracterizada – o que se ouve não se reconhece.

Se, em Bernstein, este fragmento corresponde à linha da voz, inserida em um contexto contrapontístico complexo, ao estilo fuga *bebop*, em Chaves, ele é estruturalmente recriado no piano e alocado ao contexto sonoro da autocitação de

¹²³ O caráter melódico deste trecho baseia-se, fundamentalmente, no intervalo de trítone, que representa o “ódio ou o interminável conflito” entre as duas gangues (Ross, 2007, p. 430).

“Estética do Frio I”. Com estas mudanças, a citação oculta de ‘Cool’ torna-se diluída em meio à textura¹²⁴.



Figura 22: “Cool – West Side Story”. À esquerda, a frase da melodia da voz de “Cool” [34 - 35], abstraída da redução para piano e vozes. À direita, a ação instrumental do piano no início de “Estética do Frio III” [1].

3.2.1.3 Citação Fantasma

Segundo a descrição contida em “Roteiro da Paisagem”, sempre que há, na partitura, indicações de *sul ponticello*, estão presentes as ‘citações fantasmas’ de “On the town, Lonely Town” (1944)¹²⁵.

Assim como as citações literais, as citações fantasmas conservam a melodia e o ritmo originais, entretanto, segundo o compositor (2016)¹²⁶, elas se diferenciam porque as fantasmas ficam entremeadas com outros materiais. Embora o compositor assim defina citação fantasma, alguns eventos de “Estética do Frio III” mostram que a sobreposição de materiais distintos, envolvendo elementos referenciais, não é um aspecto exclusivo dela. É possível, portanto, estender a definição de citação fantasma para aquelas citações que se encontram entremeadas com outros materiais de tal modo que seu conteúdo referencial torna-se obscurecido em meio à textura.

Em “Estética do Frio III”, a disposição simultânea entre diferentes materiais/ações instrumentais cria uma densa camada textural e, em consequência, o conteúdo citacional de “On the town, Lonely Town” fica obscurecido. A citação aparece em plano discursivo inferior, estando em evidência outras ações, principalmente as do piano (que conduz o discurso da parte D). Nesta interpolação de ações, a citação, embora pouco descaracterizada, perde sua carga referencial.

¹²⁴ Sob essas circunstâncias, a referência a “Cool” esvazia-se de tal maneira que sua percepção como um momento alusivo na peça torna-se muito difícil. A alusão fica evidente apenas pela autocitação de “Estética do Frio I”.

¹²⁵ São três os fragmentos abstraídos para “Estética do Frio III”. Eles aparecem na forma de pequenas intervenções melódicas situadas em [71 - 75], como duo de violinos; [83 - 84], na viola; [87-88], no primeiro violino.

¹²⁶ Conversa pessoal. Explicações sobre o processo composicional de “Estética do Frio III”, durante as orientações do doutorado. Notas de aula. Material não publicado. 2016.

Figura 23: “Estética do Frio III” [71 - 75].

O excerto sublinhado, na Figura 23, mostra uma das citações fantasmas de “On the town, Lonely Town” em “Estética do Frio III”. No mesmo trecho estão presentes duas outras camadas texturais, uma executada pelas ações aceleradas no piano (plano principal), outra constituída por frases envolvendo a viola e o violoncelo. Por efeito destas três camadas instrumentais distintas, a citação de “On the town, Lonely Town” dilui-se em meio à textura.

Straus (1990, p. 17) denomina marginalização o procedimento em que o compositor abstrai um tema ou melodia principal de uma composição alheia e o utiliza, em sua obra, como recurso decorativo. Assim, elementos centrais da obra precedente são relegados, na nova, a um plano periférico. Em “On The Town, Lonely Town” este fragmento consiste na linha principal, em “Estética do Frio III” a mesma melodia é destituída de seu papel de evidência, em um processo semelhante à ideia de marginalização, diferente do que acontece com algumas citações literais, nas quais a citação, mesmo dividindo espaço com outros materiais, é colocada em evidência em meio à textura.

3.2.1.4 Outras abordagens: referência, memória e fragmento

Além das abordagens já discutidas (citação literal, oculta e fantasma), o “Roteiro da Paisagem” (2015) cita: 1) um evento nas cordas, criado a partir da memória visual da partitura de “Quarto Quarteto de Cordas” de Béla Bartók (definido pelo compositor como referência à memória); 2) uma melodia na viola, criada a partir da memória auditiva do pianino de “The Age of Anxiety” de Leonard Bernstein (nesta experiência o compositor não propõe nenhuma definição); 3) uma melodia na viola, abstraída das

notas de uma frase de “Oração da Estrela Boieira” de Armando Albuquerque (definida como fragmento).

3.2.1.4.1. Referência à memória (Bartók)

Entre os [118-122] de “Estética do Frio III”, ocorre o que o compositor chama de “referência à memória” do “Quarto Quarteto de Cordas” (1928) de Béla Bartók. Neste caso, não existe o emprego de um trecho específico da obra e sim uma impressão ligada à sua totalidade, inspirada especificamente nos efeitos de orquestração e timbragem dos instrumentos que decorrem da visualidade da partitura da peça.

The image shows a musical score for 'Estética do Frio III' [116-122]. It consists of five staves: four for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) and one for piano. The score is in 3/4 time. A red box highlights a section from measure 118 to 122, marked 'Più lento' and 'mf'. The piano part includes 'molto rubato' markings and triplets. The string quartet part shows a four-note chord structure in two layers.

Figura 24: “Estética do Frio III” [116-122]. O trecho sublinhado representa o evento de “Estética do Frio III” [118-122] criado a partir do “Quarto Quarteto de Cordas” de Béla Bartók.

Esta ação instrumental envolvendo a referência a Bartók é constituída por, basicamente, três blocos harmônicos de quatro notas cada, distribuídos em duas camadas instrumentais (o primeiro e o terceiro acorde são executados pelo primeiro violino e pela viola e o segundo acorde, pelo segundo violino e pelo violoncelo). Este trecho ocorre na seção F [116-127], a última das três do segundo movimento.

Torna-se pertinente, neste ponto, expor parte de Chaves (2003)¹²⁷. Ali, o compositor analisa, em retrospecto, o processo composicional do “Estudo Paulistano”, estabelecendo um paralelo com as proposições contidas no livro “Fragmentos sobre a fenomenologia da música” de Alfred Schutz. De acordo com Schutz “a experiência musical está baseada na faculdade mental de recuperar o passado através de retenções e reproduções e de pressupor o futuro através de protenções e antecipações” (SCHUTZ,

¹²⁷ CHAVES, Celso. Memória, citação e referência: os fluxos do tempo no “Estudo Paulistano” de Celso Loureiro Chaves (2003).

1976, p. 46). Através dos processos de ‘retenção’¹²⁸ e ‘reprodução’¹²⁹ propostos por ele, caracterizados como dois tipos de memórias daquilo que se denomina lembranças, Chaves encontra pontos de contato com a metodologia de Schutz para desvelar a experiência criativa realizada no “Estudo Paulistano”.

O conceito de memória como entendido no processo composicional do “Estudo Paulistano” consiste no que Schutz (1974, p. 29) chama de memória retrospectiva, o território das “memórias dentro da lembrança”. Esta ideia explica a experiência envolvendo o “Quarteto” de Bartók, pois, impulsionado por uma imagem resgatada das lembranças do compositor, o evento musical dos [118-122] é deflagrado.

3.2.1.4.2 “The Age of Anxiety”

No fim da cadência do piano [166 - 177] do trecho “Subways of Cement”, ocorre outra experiência distinta em relação às abordagens composicionais intertextuais. Neste ponto, o “Roteiro da Paisagem” refere-se à “participação da viola como se fosse o segundo piano da *cadenza* de “The Age of Anxiety”” (Chaves, 2014, p. 3).

Em “The Age of Anxiety”, esta *cadenza* – que foi adicionada por Bernstein, em 1965, em uma revisão realizada dezesseis anos após a estreia – situa-se no epílogo da segunda parte. De acordo com Gentry (2011) tal adição proporcionou novo nível de tensão dramática à peça. Este trecho soa como se o “pianista tentasse improvisar resoluções para as tensões temáticas da obra” (Gentry, 2011, p. 326-7). Segundo o texto presente na partitura, neste ponto da peça

o piano-protagonista é traumatizado pela intervenção da orquestra em jazz agitado. Quando a orquestra para, tão abruptamente quanto começou, um pianino na orquestra continua a *Masque*, repetidamente e com energia minguante, quando começa o Epílogo. Assim, uma espécie de separação do eu da culpa da vida escapista foi efetuada, e o protagonista está livre novamente para examinar o que é deixado sob o vazio.¹³⁰ (Nota do prefácio da partitura de “The Age of Anxiety”, edição Boosey & Hawkes, 1993).

¹²⁸ O processo de retenção ocorre quando há atitudes refletivas por parte do ouvinte “em relação a alguma experiência que foi verdadeira num Agora recém passado”. Portanto, a lembrança cola-se imediatamente à experiência presente e, embora mergulhe no passado, a experiência verdadeira ainda é retida (Schutz, 1976, p. 40-41).

¹²⁹ Este segundo tipo de lembrança “não se cola imediatamente às experiências presentes. Ela se refere a Passados mais remotos que são reproduzidos nessas memórias de outras experiências que tenham emergido entre o Agora passado, no qual o objeto memorado de nosso pensamento foi verdadeiramente experienciado, e o Agora presente, no qual [o objeto] está sendo memorado” (Schutz, 1976, 40-41).

¹³⁰ “[T]he piano-protagonist is traumatized by the intervention of the orchestra for four bars of hectic jazz. When the orchestra stops, as abruptly as it began, a pianino in the orchestra is continuing the *Masque*, repetitiously and with waning energy, as the Epilogue begins. Thus a kind of separation of the self from the guilt of escapist living has been effected, and the protagonist is free again to examine what

A memória do efeito das reminiscências executadas pelo pianino é o elemento abstraído por Chaves neste segmento de “Estética do Frio III”. Diferentemente da maioria das abordagens composicionais intertextuais, em que o compositor consultou a partitura das obras citadas, aqui Chaves contou com o auxílio de sua memória auditiva e de impressões da obra.

The image displays a musical score with four staves. The top two staves are for piano and soprano. The piano part is marked with *ppp* and *leggierissimo*. The soprano part is marked with *ppp sim.* and *appena sentito*. The bottom two staves are for piano and bass. The piano part is marked with *ppp* and *p sempre*. The bass part is marked with *ppp* and *(eco)*. The score includes tempo markings such as *(In the tempo of the "Masque", independent of solo piano)* and *rall.*

Figura 25: “The Age of Anxiety” e “Estética do Frio III”. Os dois pentagramas do topo da imagem referem-se ao trecho da *cadenza* de “The Age of Anxiety”¹³¹, os dois abaixo mostram o trecho de “Estética do Frio III” [166-180].

Em ambos os eventos deflagrados a partir da memória (Bartók e Bernstein), ocorre intertextualidade no nível poético. Diferentemente do processo composicional envolvendo citações (literal, oculta e fantasma), o elemento referencial não são os materiais e sim o mote, que faz emergir novo evento musical. Ou seja, neste tipo de abordagem composicional, a referência não é buscada na partitura, como nas citações, mas em lembranças auditivas e visuais do compositor. Consequentemente, o resultado sonoro destas abordagens distancia-se das obras de origem.

3.2.1.4.3 Fragmento (Armando Albuquerque)

“Fragmento” é como o compositor descreve, em “Roteiro da Paisagem”, a alusão à canção “Oração da Estrela Boieira” (1943) de Armando Albuquerque¹³². Aqui, o material recolhido pelo compositor são as notas da frase inicial da canção, abstraídas sem transposições. Entretanto, alguns componentes são modificados e descaracterizam o fragmento melódico original, o transformando. A própria mudança no contexto

is leftbeneath the emptiness” (Nota do prefácio da partitura de “The Age of Anxiety”, edição Boosey & Hawkes, 1993).

¹³¹ Este trecho situa-se nove compassos antes do J de “The Epilogue”.

¹³² Segundo Chaves (2016), “Oração da Estrela Boieira” era uma das canções prediletas de seu mestre, sua incursão em “Estética do Frio III” pode ser considerada uma homenagem a uma pessoa importante em sua formação como compositor. Em testemunho pessoal (2016), Chaves revelou que costumava ensaiar “Oração de Estrela Boieira”, durante o período em que compunha “Estética do Frio III”.

instrumental, passando do canto para a viola, torna ausentes os versos de Augusto Meyer do material original. No entanto, a mudança de contexto que considero mais significativa é a alteração rítmica (ver fig. 26).

Figura 26: “Oração da Estrela Boieira” e “Estética do Frio III”. O pentagrama superior representa o fragmento de “Oração da Estrela Boieira” [2-5], o inferior, os compassos [126 - 127] de “Estética do Frio III”.

Diferentemente das duas anteriores experiências composicionais intertextuais, neste caso, o compositor parte de um elemento musical objetivo, uma frase. Entretanto, apesar disto, ele não reproduz nem adapta o material original, como faz quando abstrai citações, mas transforma o material referencial em novo evento musical. Da frase da canção, Chaves abstrai o conteúdo intervalar para compor a nova melodia, mas a alteração dos demais parâmetros (principalmente no ritmo) faz com que o ato criativo resulte em algo estruturalmente distante da frase original. A compressão rítmica descaracteriza de tal forma o material referencial original que sua apreensão como um elemento alusivo torna-se muito difícil.

3.3 Materiais do compositor: autocitações, acorde-âncora e doze acordes

A presente seção discorre sobre os materiais próprios que o compositor utiliza em “Estética do Frio III”. Estes materiais são aqui identificados de três formas:

1) autocitações – consistem em textos que derivam da reutilização deliberada de materiais de obras anteriores. As autocitações presentes em “Estética do Frio III” são um fragmento de “Estética do Frio I” e o *motto* Celso.

2) acordes-âncora – correspondem a um conjunto de alturas que, apesar de não estar associado a uma intertextualidade no âmbito composicional, apresenta implicações intertextuais no nível estésico. Estas implicações decorrem da presença, em outras obras do compositor, do mesmo conteúdo harmônico (sob diferentes formas estruturantes) do acorde-âncora.

3) doze acordes – consistem em um conjunto de acordes utilizados por Chaves para criar parte do conteúdo melódico e harmônico da peça. Embora não se trate de um material com implicações composicionais intertextuais, os doze acordes representam, no contexto processual, o epicentro da maioria das tomadas de decisão. Nesse sentido, torna-se imperativo, nesta análise, uma reflexão sobre seu funcionamento, já que muitas das conclusões sobre o processo composicional intertextual, descritas mais adiante, levam em consideração sua presença e importância¹³³.

3.3.1 Autocitações

Nas autocitações, um evento ou fragmento é recortado e transportado de uma obra para outra, semelhante ao processo realizado com algumas citações literais de Bernstein.

3.3.1.1 “Estética do Frio I”

Chaves relata que, quando recebeu a encomenda de “Estética do Frio III”, decidiu que utilizaria um fragmento de “Estética do Frio I” para iniciar e terminar a obra, sendo esta a primeira tomada de decisão do processo criativo. “Estética do Frio I” foi construída a partir da ideia de fragmentos e este trecho consiste apenas em uma parte de seu conteúdo¹³⁴. Em “Estética do Frio III” este fragmento – de grande impacto expressivo devido à densidade e ao movimento – soma-se ao piano. Este evento de “Estética do Frio I” é responsável por abrir e encerrar “Estética do Frio III”.

The image displays a musical score for the piece "Estética do Frio I". It features five staves: Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Piano. The tempo is marked as "Furioso ♩ = 72". The Violino I and II parts are marked "ff" and "simile". The Viola and Violoncello parts are also marked "ff". The Piano part is marked "senza timb." and "rit.". The score shows a dense, rhythmic passage with many sixteenth notes and slurs.

¹³³ A utilização de um conjunto de acordes como fonte de melodias e harmonias para a criação de uma obra é uma abordagem composicional recorrente do autor. Procedimentos semelhantes a este também ocorrem em “Estética do Frio II” (2005), “Um ponto ao Sul/Scattered Loves” (2011), “Museu das coisas inúteis” (2017).

¹³⁴ Uma das principais características de “Estética do Frio I” (1993) (para cordas) é a estrutura fragmentada, na qual elementos musicais não relacionados estruturalmente são organizados em justaposição. Esta obra também foi criada em um viés composicional intertextual, amalgamando elementos de obras de Vitor Ramil, Lou Reed e Dmitri Shostakovich. A ideia de criar uma estrutura fragmentária foi abstraída da canção de “A Paixão de V segundo ele próprio”, cujo arranjo é de Celso Loureiro Chaves e serviu de mote para a criação de “Estética do Frio I”.

Figura 27: “Estética do Frio I” e “Estética do Frio III”. A imagem à esquerda é [22-23] de “Estética do Frio I”; a imagem à direita corresponde à mesma ação instrumental nos primeiros compassos de “Estética do Frio III” (parte A, Introdução). A mesma ação instrumental também está nas cordas em [3, 5, 7, 9, 201, 203, 205 e 207]. Na seção A’ (Epílogo), ocorre uma “reprise reduzida da Introdução (...) retomando a ideia retórica inicial da origem de toda a composição, quando a ideia ainda era compor uma peça para violão solo [frase que está no manuscrito]” (CHAVES, Roteiro da Paisagem, 2015, p. 3).

3.3.1.2 *Motto Celso*

Nos compassos finais da seção I de “Estética do Frio III”, surge, em meio a vários outros materiais, o *motto Celso*. Segundo o compositor, o *motto Celso* consiste em sua assinatura musical, presente em todas as suas composições “para que a tradição não se [quebre]” (2003, p. 4). Estruturalmente, o *motto Celso* são dois pequenos motivos (o primeiro formado pelas notas Mi, Fá# e Sib, o segundo, por Dó#, Ré e Sib) que formam dois agregados harmônicos de três notas cada¹³⁵.

O *motto Celso* é um material dotado de grande potencial intertextual, pois perpassa boa parte do catálogo do compositor. Entre seus textos, o *motto Celso* figura como o elemento intertextual mais significativo, devido à sua ampla recorrência. Além de costurar todo o repertório autoral, este material estabelece uma marca pessoal em cada uma de suas composições.

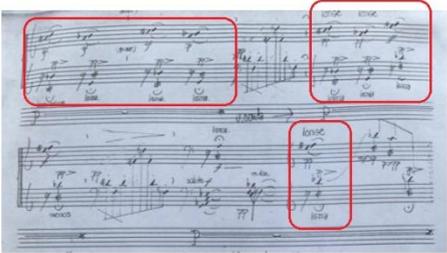
Estética do Frio III [196-199]

Estudo Paulistano [6° pentagrama]

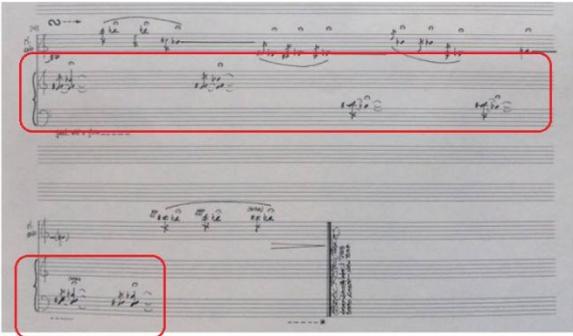
Figura 28: *Motto Celso* em “Estética do Frio III” [196-199] e “Estudo Paulistano” [sexto pentagrama (segundo pentagrama da página 2)].

¹³⁵ No artigo “Memória, Citação e Referência: os Fluxos do Tempo no ‘Estudo Paulistano’” de Celso Loureiro Chaves (2003), curiosamente, ao se referir ao *motto Celso*, o compositor cita apenas o motivo formado pelas notas Mi, Fá# e Sib (conforme se observa na Figura 28), sem mencionar o segundo motivo constituído pelas notas Dó#, Ré e Sib.

Sobre um poema de Mario de Andrade op. 1



Estética do Frio II



Balada para um avião que deixa um rastro de fumaça no céu



Engenharia de papel

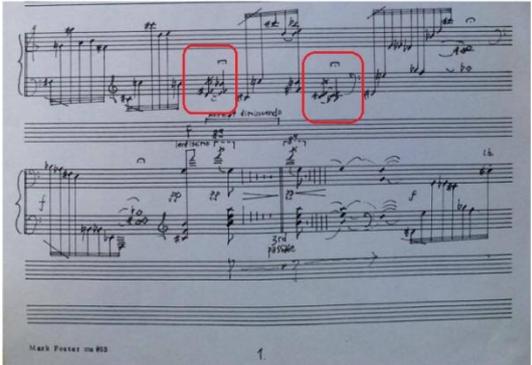


Figura 29: *motto* Celso. A imagem mostra o *motto* Celso em quatro obras distintas de Celso Loureiro Chaves: no alto, à esquerda, na primeira peça do compositor – “Sobre um Poema de Mário de Andrade” para piano – composta em 1973; abaixo, à esquerda, em “Balada para um avião que deixa um rastro de fumaça no céu” (1980); no alto, à direita, em “Estética do Frio II” (2005); abaixo, à direita, em “Engenharia de Papel” (*Paper Engineering*) para piano (2007).

3.3.2 Acorde-âncora

Acorde-âncora é o nome dado pelo compositor a um bloco harmônico formado pelas notas Lá, Si bemol, Ré e Mi (agrupadas no mesmo registro), o qual aparece em momentos distintos de “Estética do Frio III”. Este acorde emerge em trechos específicos da obra, imprimindo-lhe uma sonoridade singular. São ao todo seis incursões: cinco no piano [24-28], [39-42], [43-44], [52] e [53 e 54] e uma na viola e no violoncelo [122-123].

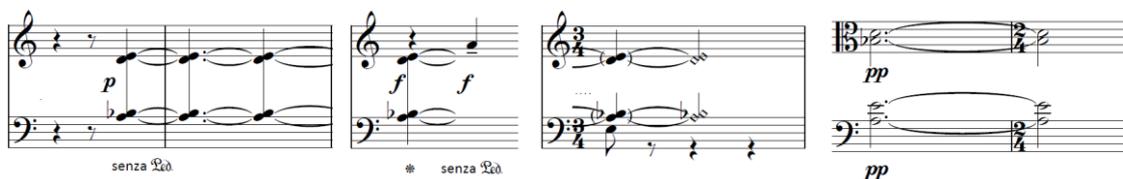


Figura 30: acorde-âncora. A imagem apresenta algumas das incursões do acorde-âncora na obra. Da esquerda para direita estão os compassos [24-25], [52], [54] e [122-123].

O que chamou a atenção do compositor neste acorde – e o motivo de tê-lo agregado ao processo composicional – foi seu poder de ressonância¹³⁶.

Curiosamente, as mesmas notas do acorde-âncora aparecem também no “Estudo Paulistano para piano” (1998). Entretanto, diferente de “Estética do Frio III”, na qual este acorde é sempre um bloco vertical estático, no “Estudo Paulistano”, além da ação vertical (com a diferença de que a nota Mi passa para o baixo), as notas do acorde são arpejadas e, em seu decorrer, sofrem pequenas alterações intervalares. Embora as diferenças, o sentido expressivo é o mesmo e a sonoridade extremamente semelhante.

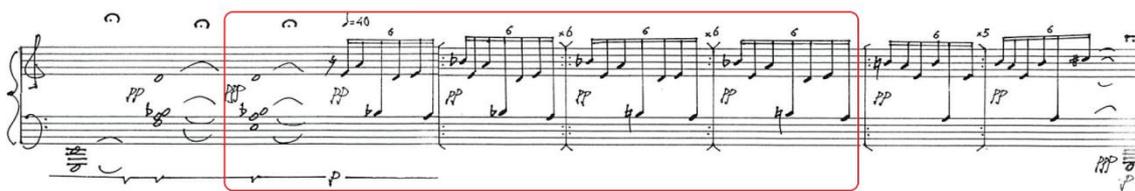


Figura 31: acorde-âncora no “Estudo Paulistano”.

Conquanto o material seja praticamente o mesmo, a utilização deste acorde em “Estética do Frio III” não acontece como uma atitude deliberada de revisitar “Estudo Paulistano”. É possível que sua reminiscência tenha se entrelaçado com o processo criativo. Em relato pessoal, o compositor (2016) explica que não lembra como o acorde-âncora foi agregado ao processo composicional de “Estética do Frio III” e que, certamente, não deriva de uma proposta que vise evocar outras composições, reconhece, no entanto, que a natureza sonora e estrutural entre ambos os eventos é a mesma. Para além das questões de processuais da peça, este material pode ser visto como um texto no nível estésico, pois possui carga referencial suficiente para tornar possíveis associações com outras obras do compositor.

3.3.3 Doze Acordes

Os doze acordes formam uma sequência criada para fornecer materiais harmônicos e melódicos para “Estética do Frio III”. Eles podem ser interpretados como o principal elemento generativo da peça, pois através deles o compositor cria a maioria

¹³⁶ No artigo “Memória, citação e referência: os fluxos do tempo no ‘Estudo Paulistano’ ” de Celso Loureiro Chaves (2003), a estrutura da peça é demarcada em três grandes seções: A, R e C. Segundo Chaves (2003), as referências intertextuais utilizadas operam nas seções A e R, sendo a seção C composta pelas ideias surgidas durante o processo. O autor (2003, p. 5) explicita que, na parte C, cessam as rememorações, e a peça “se transforma apenas em tempo interior – som e subjetividade tornam-se unitários (...)”. Na parte C, encontram-se os materiais derivados do acorde-âncora, portanto é possível que ele tenha origem no “Estudo Paulistano”.

dos eventos. Esta abordagem técnica age como um método composicional que emerge do corpo de regras do código estrutural da cadeia harmônica.

Segundo o compositor (2015), os doze acordes foram criados visando obter uma sequência harmônica sonoramente eficiente, em que os acordes “soassem bem em si, e em relação aos outros”. A diretriz que conduziu a construção dos doze acordes assentou-se no afastamento em relação a *voice-leading*, o qual se refere simplesmente à ideia de evitar, no processo de construção dos acordes, terças, quintas e sextas adjacentes. Os acordes resultantes deste processo são formados predominantemente por intervalos de quartas e segundas. Esse critério não impediu a ocorrência de desvios (através da utilização de terças/décimas, quintas e sextas), pois o julgamento das escolhas foi orientado “pela carga expressiva dos materiais e de seu possível potencial em tornar-se música” (CHAVES, 2015).

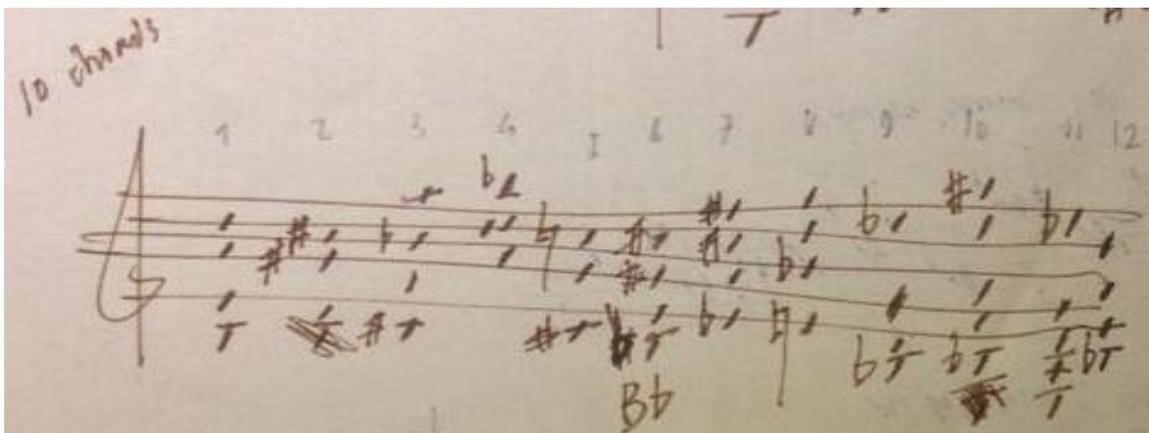


Figura 32: manuscrito dos doze acordes. A cada dois acordes há um movimento de aproximação por meios cromáticos (por exemplo, entre o 1° e 2°, 3° e 4°, 5° e 6°), que geram uma espécie de tensão/relaxamento da cadeia harmônica. A conexão destes acordes surge, predominantemente, por movimentos paralelos ascendentes e descendentes, saltos, subtração/adição de notas (há acordes de 3, 4 e 5 notas). O movimento entre o 2° e o 3° (4° e 5°, 6 e 7° etc.) ocorre por saltos nas vozes extremas, pelo movimento cromático entre as vozes intermediárias das notas adjuntas, por repetição de nota. Esses elementos estabelecem um coeficiente orgânico na conexão de um acorde com o outro, gerando equilíbrio harmônico na sequência.

A maioria dos acordes foi construída em posição cerrada, ocupando uma extensão de, no máximo, duas oitavas. Entretanto, quando os acordes são utilizados no processo composicional, a disposição das notas ou registro adquire pouca importância.

O trecho “Teoria dos acordes” (Figura 33), situado na seção E do segundo movimento, por exemplo, reflete uma das formas pelas quais o material dos doze acordes é utilizado. O que o compositor refere como “teoria dos acordes” consiste na exposição e na confluência de dois dos três materiais genéticos da peça: os doze acordes

e o ritmo “*Vivat, Vivat Regina!*”¹³⁷. O material “*Vivat, vivat Regina!*” fornece o molde rítmico e o extraído dos doze acordes, o conteúdo harmônico, os quais, juntos, compõem a sonoridade e o caráter expressivo da parte E.

Este trecho é um dos momentos em que os doze acordes são empregados para a construção de blocos harmônicos. Outro tipo de procedimento criativo, recorrente em “*Estética do Frio III*”, envolvendo os doze acordes está relacionado à criação de frases e melodias.

The image displays two musical staves. The upper staff is a grand staff (piano and bass clefs) with a tempo marking of 'Pesante ♩ = 48'. It features complex chordal textures and dynamic markings such as *ff* and *fff*. The lower staff is also a grand staff (treble and bass clefs) with the same tempo marking. It includes dynamic markings like *ff* and *ff sempre*. A section of the lower staff is highlighted with a red box, containing the lyrics: 'Vi - vat Vi - vat Vi - vat Re - gi - na'. Below the lyrics, there are chord symbols: 'Re0 Re0', 'Re0 Re0', 'Re0 Re0 Re0', 'Re0 2 *', 'Re0 2 *', and 'Re0 2 *'.

Figura 33: teoria dos acordes. A imagem mostra os dois momentos em que a ‘teoria dos acordes’ está presente na obra. O pentagrama superior corresponde a [97-102], o inferior, a [108-115]. O trecho sublinhado em vermelho [110-113] representa a forma original do material genético “*Vivat, vivat regina!*”, adaptado e expandido nos demais trechos da mesma seção.

3.3.3.1 Processo composicional envolvendo os doze acordes

O processo composicional envolvendo os doze acordes para a criação de melodias ocorre em três etapas. Na primeira, está a construção de linhas melódicas partindo dos doze acordes. Neste momento, o compositor examina o material e recolhe informações que poderão resultar em declarações expressivas. Assim, o processo de escolha de alturas que resultou em doze acordes é posto à prova, “pois terão que demonstrar sua eficiência nesta operação de construção de linhas horizontais que deverão ser igualmente eficientes” (CHAVES, 2015).

¹³⁷ O ritmo “*Vivat, vivat regina!*” consiste em uma célula rítmica que integra os chamados “materiais genéticos” de “*Estética do Frio III*”. A valoração rítmica deste material rítmico corresponde à prosódia das palavras *Vivat Regina*, conforme mostrado na figura 33, representado pelo fragmento circulado. Assim como os demais materiais genéticos, o ritmo “*Vivat, vivat regina!*” foi originalmente concebido para uma peça para violão, a qual não foi composta.

Na segunda etapa, as linhas resultantes da anterior são submetidas a uma ordenação rítmica. As tomadas de decisão ganham maior liberdade para dar sentido musical às linhas melódicas resultantes. O compositor permite-se jogar com as possibilidades do ritmo, atribuindo aos materiais objetivos expressivos. Aqui é o ponto no qual ocorrem os desvios estruturais mais intensos. A identidade intervalar está resolvida estruturalmente, porém a ausência de um contexto rítmico constitui um campo aberto para o compositor explorar contrastes entre os eventos.

Na última etapa, são tomadas decisões sobre a textura, resultando na música em si.

3.3.3.2 Doze acordes no trecho “Deserto”

O processo de extração de melodias é ilustrado pelo trecho “Deserto” [128-134].

Figura 34: “Deserto” [128-134], parte G.

Através de alguns manuscritos, mapearam-se, em parte, as tomadas de decisão. O processo de criação de melodias deste trecho pôde ser recriado através do manuscrito (Figura 35), que revela quais melodias e fragmentos resultaram na melodia definitiva.

Figura 35: manuscrito do processo de elaboração de melodias a partir dos doze acordes do trecho “Deserto”. Nesta página de manuscritos, o compositor cria uma série de melodias e fragmentos, testando as possibilidades do material. Apenas uma pequena parte foi suficiente para organizar a melodia

definitiva do trecho “Deserto”, dividido em quatro segmentos de conteúdo (A, B, C e D). Cada um contém uma série de melodias, que variam entre seis e oito notas, e fragmentos, que são excertos menores derivados de melodias ou de combinações entre elas.

Para a criação dos quatro primeiros compassos da linha melódica do primeiro violino¹³⁸, foram utilizadas apenas algumas das melodias do conteúdo A (Figura 35, no alto, à direita).

A Figura 36 representa o processo que inicia com a extração de linhas melódicas dos doze acordes e culmina na linha melódica da partitura. Para cada um dos quatro compassos aqui abordados, há quatro pentagramas que, como se fossem etapas do processo, representam ordenadamente: acordes, melodias, fragmentos destas melodias, materiais resultantes.

The figure illustrates the process of creating melodies from chords. It is organized into two main sections, each corresponding to two measures of music.

- Section 1 (Measures 128-129):**
 - Acordes c. [128]:** Shows 8 chords with notes 1-8 highlighted in red.
 - Acordes c. [129]:** Shows 5 chords with notes 6-8 highlighted in red.
 - melodia 1:** A sequence of notes derived from the first chord of measure 128, with notes 1-8 highlighted in red.
 - melodia 5:** A sequence of notes derived from the fifth chord of measure 128, with notes 1-8 highlighted in red.
 - Fragmento da melodia 1:** A shorter segment of the first melody.
 - Fragmento da melodia 5:** A shorter segment of the fifth melody.
 - c. [128]:** The final melodic material for measure 128, including rhythm and instrumentation.
 - c. [129]:** The final melodic material for measure 129, including rhythm and instrumentation.
- Section 2 (Measures 130-131):**
 - Acordes c. [130]:** Shows 6 chords with notes 1-6 highlighted in red.
 - Acordes c. [131]:** Shows 5 chords with notes 1-5 highlighted in red.
 - melodia 6:** A sequence of notes derived from the sixth chord of measure 130, with notes 1-6 highlighted in red.
 - melodia 4:** A sequence of notes derived from the fourth chord of measure 130, with notes 1-5 highlighted in red.
 - Fragmento da melodia 6:** A shorter segment of the sixth melody.
 - melodia 4 completa:** The complete sequence of notes for the fourth melody.
 - c. [130]:** The final melodic material for measure 130, including rhythm and instrumentation.
 - c. [131]:** The final melodic material for measure 131, including rhythm and instrumentation.

Figura 36: representação do processo de criação de melodias dos [128-134]. Através das notas extraídas dos doze acordes, estas melodias são submetidas a um processo reduutivo, em que segmentos maiores são reduzidos a segmentos menores – de blocos de acordes em sequência a linhas horizontais, de linhas horizontais a fragmentos melódicos, de fragmentos melódicos ao material final (com ritmo, registro e instrumentação).

No primeiro pentagrama, estão sublinhadas, em vermelho, as melodias extraídas dos doze acordes. Neste trecho, todas as melodias são extraídas das vozes extremas dos acordes. Havendo uma nota escolhida como ponto de partida, as seguintes são sempre

¹³⁸ O segundo violino realiza, uma oitava abaixo, um contracanto quase imitativo.

suas vizinhas situadas em seu lado direito. Apenas na construção da melodia em [129], houve um salto na escolha das notas.

No segundo pentagrama, são mostradas as melodias integrais, estando em vermelho os fragmentos aproveitados. Tais melodias estão numeradas, no conteúdo A, de 1 a 6 (Figura 35). Neste ponto, ainda que de modo indefinido, já acontecem adaptações de registro, entretanto ainda há notas sobressalentes.

No terceiro pentagrama, estão os fragmentos das melodias. Aqui, algumas notas das extremidades das melodias são descartadas. Estes fragmentos contêm o conteúdo melódico utilizado na melodia final. No [131], a melodia extraída dos acordes não foi reduzida a um fragmento, mas utilizada de forma integral.

O quarto pentagrama mostra a melodia resultante, com ritmo e registro definidos. Em [130] é somada a nota Ré para completar o padrão de cinco notas em cada compasso deste trecho.

3.2. Aspectos de Fragmentação e Organicidade

Um processo composicional intertextual, envolvendo o uso de grande quantidade de citações, abre a possibilidade de falta de unidade. Conforme Menezes (1987, p. 227-8), “o uso de citações na música já constitui em si mesmo um problema (...), onde, uma vez presente, tal uso necessita ser ao menos orgânica e por consequência tecnicamente composto para não carregar o discurso musical”¹³⁹.

Como é possível alcançar unidade orgânica em uma obra que conjuga um feixe de citações, alusões e autocitações? Quais elementos dão coerência orgânica a uma peça com uma estrutura tão fragmentada? A busca por respostas a estes questionamentos orientou a tentativa de desvelar os componentes que tornam “Estética do Frio III”, simultaneamente, fragmentada e orgânica¹⁴⁰.

¹³⁹ A exposição deste problema é evidenciada em “Votre Faust” de Henri Pousseur, o qual questiona: “como é possível fazer rimar ‘numa’ mesma composição uma citação de Gluck ou de Monteverdi, e uma outra de Webern (dois domínios gramaticais que me tinham parecido até então exatamente opostos e praticamente incompatíveis), como chegar a ‘conjugá-los’, a encontrar suas funções comuns, e, para começar, a estabelecer entre eles uma série de tipos intermediários suscetíveis de convencer o ouvido musical de sua dependência a um mesmo domínio mais geral?” (Pousseur, 1968, p. 122).

¹⁴⁰ No artigo “Fragmentação e Organicidade em Estética do Frio III” (2016), este autor discute os meios pelos quais a obra apresenta unidade orgânica através de uma estrutura fragmentada. Ver em: <http://www.ufrgs.br/sefim/ojs/index.php/sm/article/view/298/265>. No presente trabalho, alguns questionamentos levantados neste artigo são desenvolvidos.

3.2.1. Fragmentação em “Estética do Frio III”

“Estética do Frio III” apresenta um seccionamento acentuado. Este caráter fragmentado, inerente à estrutura, amplia-se quando, no interior de algumas seções, há diferentes eventos decorrentes da aplicação de materiais distintos, alusivos ou não. As mudanças na disposição dos materiais, no interior da mesma seção, ocorrem principalmente nas seções C, E, F e I, sendo nelas que o compositor mais utiliza materiais intertextuais.

Nestas seções, há contraste em relação aos eventos adjacentes. Alterações no âmbito discursivo, harmônico, rítmico, temporal, dinâmico, tímbrico, textural, expressivo irrompem subitamente no espaço sonoro, propondo um conteúdo diversificado em relação às ambiências aurais anteriores e posteriores (Corrêa, 2016, p. 284). Exemplos de alguns dos muitos pontos, nos quais o conteúdo sonoro de “Estética do Frio III” fragmenta-se e torna-se outro, são: o final da parte C [60-63], em que as citações de “Fancy free” interrompem uma ação instrumental, construída com o material dos 12 acordes, e a parte E, na qual o piano de “Four Anniversaries” interpõe-se entre o conteúdo da ‘teoria dos acordes’¹⁴¹. Estes trechos, decorrentes do câmbio entre materiais, às vezes figuram como uma espécie de ‘reticências’ que, subitamente, desvia o foco sonoro para outra cena musical.

A seção I mostra-se a mais fragmentada de todas. A profusão de materiais (intertextuais ou não) é distribuída em seu interior, implicando a subdivisão maior entre os eventos. Com muitas citações, este trecho expõe grande parte da multiplicidade de referências e ambiências da obra, as quais se incluem em sua essência. Diversidade rítmica e harmônica, mudanças no andamento e na textura, intercalação entre ações instrumentais, reexposição alterada de elementos são alguns dos artifícios que desintegram e atualizam, a todo o momento, a linearidade deste excerto (Corrêa, 2016, p. 284).

Como exemplo, a Figura 37 apresenta a seção I por inteiro [178-200]. Em ordem de incursões, os segmentos sublinhados reportam-se: à citação literal de “On The Town – Lonely Town Ballet”, grafada em verde; aos motivos na viola como se fosse a *cadenza* de “The Age of Anxiety”, em azul; ao motivo de “Maria”, em amarelo; a

¹⁴¹ Local de confluência entre dois dos materiais generativos da peça: os doze acordes e o ritmo *Vivat Vivat Regina*.

rumblings ao piano, em laranja; ao coro de “Chichester Pslams”, em vermelho; ao motivo Lucas, em roxo; ao *motto* Celso, em preto.

The image displays a musical score for Figure 37, part I. It consists of several systems of staves. The top system features vocal parts with tempo markings such as 'Largamente' and 'senza sordina'. The middle system shows piano accompaniment with markings like 'molto rubato' and 'senza sùa'. The bottom system includes further piano accompaniment with markings like 'Ritardando molto' and 'A tempo'. Various sections of the score are highlighted with colored boxes: red, blue, yellow, green, and purple.

Figura 37: parte I.

3.2.2. Organicidade em “Estética do Frio III”

A organicidade em “Estética do Frio III” se estabelece através da recorrência de materiais; do emprego de elementos conectivos; da coerência de arquitetura harmônica.

A recorrência de materiais entre as partes é amplamente percebida na obra, por exemplo: no acorde-âncora em [24] (parte B), [52] e [54] (parte C), [122] (parte F); no motivo Lucas em [123-127] (parte F) e [192-195] (parte D); no padrão de repetição aditivo linear, na viola, criado pelas reminiscências da *cadenza* de “Age of Anxiety”, o qual começa nos doze últimos compassos da parte H e reverbera em alguns compassos pontuais [179-180 e 183-184] da parte I; na ação instrumental de “Estética do Frio I”, que abre e encerra a obra.

No nível local, os materiais colocados entre seções contrastantes sustentam a coerência orgânica da peça. Sua ação garante que o fluxo sonoro mantenha-se, apesar da ruptura provocada por ações divergentes. Estes materiais são representados por notas ou acordes sustentados que realizam a mediação entre os eventos (Corrêa, 2016, p. 285).

Figura 38: ações instrumentais interpostas entre segmentos contrastantes [9-12] e [91-95].

A Figura 38 apresenta dois excertos em que, através de sua função conectiva, pequenas ações instrumentais garantem coerência interna entre as partes. No trecho à esquerda [9-12], uma nota longa projetada na viola, iniciada no último compasso da seção A, transforma-se em um motivo na B. Naquele à direita [91-95], um bloco harmônico sustentado nas cordas interpõe-se entre a mudança de material do piano no interior da seção D¹⁴².

No nível macro, os doze acordes garantem a coerência orgânica dos eventos da peça. Por serem eles os responsáveis por fornecer grande parte do material melódico e harmônico para as partes B, C, D, E, F, G e H, a peça adquire estruturação harmônica compartilhada. Isto coloca as diferentes partes da peça no mesmo contexto harmônico, as quais, em maior e menor grau, acabam associando-se sonoramente.

3.2.3 Fragmentação e Organicidade

A fragmentação em “Estética do Frio III” decorre de várias causas que advém, em grande parte, da pluralidade de seu conteúdo. Tal pluralidade, derivada de um viés composicional intertextual, contribui para que, a todo momento, a sonoridade se atualize. As alterações ou rupturas ocorrem na melodia, na harmonia, no ritmo, na métrica, no andamento, na densidade, na intensidade, na instrumentação, na articulação. A obra é, portanto, sonoramente desintegrada, a fim de fornecer nova cena musical, sempre que há contraste entre elementos, mudanças repentinas, quebra na linearidade, disparidade entre ambientes texturais, pausas entre segmentos, cortes, cisões, alterações abruptas na disposição dos materiais.

¹⁴² Há outros exemplos relevantes como: o acorde no piano [5-6] parte A; o intervalo Lá – Si bemol, no piano, entre as partes B e C; a frase final do D, que culmina no acorde inicial do E.

A organicidade ocorre através de três elementos pontuais. O primeiro diz respeito à reutilização de materiais – a reaparição literal ou transfigurada do mesmo conteúdo torna-se motivo de coerência e leva a revisitar eventos e a realizar analogias com outros eventos da obra. O segundo é representado pelos materiais que se interpõem entre partes e segmentos contrastantes. Como uma espécie de fio condutor que dá sequência ao movimento entre as bifurcações estruturais, eles são responsáveis por acoplar e abrandar o contraste entre trechos distintos, conferindo às partes unidade orgânica, no nível local, no qual a discrepância do conteúdo sonoro é acentuada (Corrêa, 2016, p. 285). O terceiro concerne à estruturação global dos eventos da peça. Assente nos doze acordes como estruturantes de grande parte das ações melódicas e harmônicas, a peça obtém forte alicerce estrutural, capaz de proporcionar coerência a suas diferentes partes.

“Estética do Frio III” mostra que é possível alcançar o meio-termo entre fragmentação e organicidade. A quebra intermitente na linearidade da peça não resulta em desordem, devido ao senso orgânico obtido pela organização dos materiais. Mudanças de contexto e elementos correlatos atuam frequente e intimamente ligados, podendo o mesmo evento ter aspectos tanto orgânicos quanto fragmentários. Trechos em que a discrepância entre os segmentos contrastantes é atenuada por materiais específicos (como os citados anteriormente) são exemplos dessa presença mútua. A recorrente coexistência de elementos que desintegram a linearidade da obra e daqueles que lhe concedem caráter uniforme parece ser, portanto, um dos pontos-chave na relação de equilíbrio entre fragmentação e organicidade, em “Estética do Frio III”.

CONCLUSÃO

Pela investigação sobre os elementos que o compositor insere na criação de sua obra, aqui entendidos como textos, visou-se compreender o modo como o compositor realizou o processo de apropriação intertextual; quais as abordagens composicionais envolvidas; como elas operam sob o ponto de vista prático e funcional; quais os paralelos entre os textos, em seu contexto original, e sua reinserção em “Estética do Frio III”; como mudanças e transformações aplicadas aos textos informam sua percepção como elementos referenciais e alusivos.

Com o intento de contemplar tais questões, foram colocados em discussão: aspectos históricos e composicionais das obras citadas; apontamentos teóricos para

explicar as diferentes demandas processuais, empreendidas nos textos; escritos, relatos e manuscritos do próprio compositor, para embasar as reflexões sobre os procedimentos composicionais intertextuais.

Através da investigação destes aspectos, mapearam-se os diferentes textos que constituem “Estética do Frio III”, bem como a forma como Chaves os utiliza.

Com relação ao modo como o compositor emprega os textos em sua obra, destacam-se:

- a) utilização de grande quantidade de textos citacionais – amalgamando citações de diferentes espécies, “Estética do Frio III” faz referência a obras de Bernstein, Bartók, Albuquerque e do próprio compositor. Os textos citacionais aparecem apenas uma vez, em momentos pontuais. Os textos e materiais do compositor costumam retornar no decurso da obra;
- b) reexposição e ressignificação do conteúdo musical apropriado – a comparação com o contexto original de cada citação esclarece que a maioria das abordagens processuais reexpõem o conteúdo musical, conservando as sonoridades aludidas. Há, em menor quantidade, casos de adaptações e mudanças significativas sobre o conteúdo. Neles, os textos tem sua carga referencial diluída, a fim de cumprirem determinadas funções, dentro do contexto estrutural da obra;
- c) alcance de unidade – a ideia de um processo intertextual, envolvendo ampla gama de referências externas, coloca em risco a unidade. Tal problema é neutralizado não somente pelo modo como tais referências são organizadas, mas também por adotar doze acordes como epicentro do processo de criação de melodias e harmonias. Os doze acordes garantem a solidez orgânica e estrutural que permite ao compositor incorporar vários e diferentes elementos, sem comprometer a unidade. A recorrência de determinados materiais e o uso de conectivos entre diferentes partes também contribuem neste aspecto.
- d) os textos e suas funções – os textos empregados em “Estética do Frio III” podem ser organizados em três tipos principais, de acordo com sua função: 1) como elemento de transição; 2) como elemento de quebra da linearidade; 3) como elemento transfigurado e não referencial. No primeiro, os textos são empregados, como elemento de transição, entre partes ou entre eventos distintos. No segundo, eles são colocados em meio a um evento ou contexto sonoro,

provocando ruptura na sonoridade estabelecida. Com estes textos, a sonoridade da obra atualiza-se subitamente, como se fosse um parêntese em meio a um discurso. No terceiro, o conteúdo dos textos ou seu contexto original é transfigurado de tal forma que a referencialidade fica totalmente eliminada.

O processo criativo empreendido na obra “Estética do Frio III – Homenagem a Leonard Bernstein” revela ser possível obter um resultado eficiente, por meio de uma abordagem composicional intertextual plural e carregada de referências. A estratégia para obter organicidade, mesmo com o uso abundante de elementos alusivos, está relacionada com um planejamento estrutural bem definido, derivado da adoção de um conjunto de acordes, visando à criação de grande parte dos eventos da obra. Neste cenário, os materiais externos utilizados pelo compositor encontram uma sólida estrutura de conexão, levando a composição a operar e soar de forma coerente.

CAPÍTULO IV

“String Quartet n°1: Homenagem a Alfred Schnittke” (2017) de João Corrêa

Introdução

Este capítulo descreve os procedimentos composicionais intertextuais da peça de minha autoria intitulada “String Quartet n° 1 – Homenagem a Alfred Schnittke” (2017). Escolhida para integrar esta tese, ela se inclui no conjunto de composições desenvolvidas durante o curso de doutorado.

Sob a forma de memorial, o conteúdo subsequente apresenta o mapeamento e a discussão dos elementos intertextuais, musicais e não musicais, envolvidos no processo de criação. Aqui entendidos como textos, eles correspondem a materiais e procedimentos abstraídos de outras obras, bem como a elementos extramusicais que influenciaram o processo composicional de “String Quartet n° 1”.

O presente capítulo está organizado em duas partes principais.

A primeira contém uma breve contextualização sobre o processo composicional e os materiais centrais da peça. Tal descrição tem o intuito de ampliar a compreensão sobre as origens do ato criativo e os elementos musicais estruturantes que balizaram o processo de tomada de decisões.

A segunda centra-se no processo composicional intertextual de “String Quartet n° 1”, sendo expostos e analisados os diferentes textos elencados durante sua criação.

4.1 “String Quartet n°1”

“String Quartet n°1 – Homenagem a Alfred Schnittke” foi composta durante o segundo semestre de 2017. A peça é constituída por quatro movimentos: I - Lento (Caleidoscópio e Berceuse); II - Agitato; III - Tocatta; e IV - Tarantella. Sua concepção inspirou-se, principalmente, no “Terceiro Quarteto de Cordas de Alfred Schnittke”, em que alguns elementos, como materiais (células rítmicas) e processos (variação e combinação de materiais) são apropriados e reutilizados para a criação de alguns de seus eventos. Mesmo a escolha da instrumentação de “String Quartet n° 1” inspirou-se no “Terceiro Quarteto de Cordas”. A especificação “Homenagem a Schnittke”, presente no título, relaciona-se com estes fatores.

Além do citado “Terceiro Quarteto de Cordas”, outros textos integram o conjunto de referências composicionais de meu “Quarteto de Cordas”, como: a) um pequeno trecho do segundo movimento de “Quatuor pour la fin du temps” (1941) de Olivier Messiaen; b) fragmentos da peça “Lestat’s Tarantella” (1994) de Elliot Goldenthal; c) a melodia do início do prelúdio do “Concerto Grosso n° 1” (1977) de Alfred Schnittke; d) o gênero *tarantella*, usado como modelo estrutural no quarto movimento; e) uma experiência extramusical relacionada ao processo criativo do início do primeiro movimento (Caleidoscópio); f) a peça “O Martelo”(2015)¹⁴³, de minha autoria, que possui relações com a origem e com o conteúdo musical de “String Quartet n°1”.

4.1.1 Um esboço, um começo

O processo composicional de “String Quartet n° 1 – Homenagem a Alfred Schnittke” inicia com a retomada de um esboço musical não utilizado, feito durante o período incipiente da criação da peça para violão solo “O Martelo”. O conteúdo deste esboço concedeu o corpo de materiais harmônicos e melódicos empregados na peça.

No início do processo, ficou decidido que a peça deveria ter quatro movimentos. Eles foram construídos de maneira independente, sem preocupação com o ordenamento, que poderia ser revisado ao final, a depender do caráter sonoro resultante de cada um. A única exigência, neste sentido, a qual produziria a unidade necessária, foi estarem os movimentos conectados ao conteúdo de alturas dos ‘três acordes’, elemento central que figura como o eixo do funcionamento e da organização das alturas de toda a peça.

4.1.2 Os três acordes

Os três acordes consistem em um pequeno grupo de acordes, formados por três notas cada. Eles e suas conseqüentes implicações intervalares servem de base para coordenar a configuração de alturas da peça, podendo ser considerados seu *grundgestalt* (material de expansão orgânica e estrutural). A configuração intervalar de cada acorde conjura um intervalo de terça menor (segunda aumentada) e um intervalo de sétima maior (oitava diminuta) – considerando o intervalo mais grave como a fundamental.

¹⁴³ “O Martelo” é uma peça para violão solo, composta no segundo semestre de 2015. Assim como “String Quartet n°1”, o material principal de “O Martelo” são os três acordes. O nome “O Martelo” está associado ao comportamento da linha grave da textura (bordões), com execução em ritmos em ostinato, como se fossem marteladas. As referências intertextuais empregadas no processo composicional são o “Terceiro Quarteto de Cordas” de Alfred Schnittke e “Elogio de La Danza” de Leo Brouwer.



Figura 39: os três acordes

Os três acordes foram criados durante o processo composicional do esboço. Neste período, o “Terceiro Quarteto de Cordas” de Alfred Schnittke foi utilizado como modelo, visando, através da escuta constante e do contato com a partitura da peça, aprender sobre composição musical e abstrair elementos musicais (materiais e/ou processos) para serem recriados, sonoramente, em nova composição. Desta experiência, além do conteúdo musical do esboço (que posteriormente se transformou nas ações iniciais do segundo movimento de “String Quartet n° 1”), surgiram os três acordes.

Ao analisar, retrospectivamente, o procedimento composicional do esboço, lembro ter procurado estes componentes nos trechos mais ‘dissonantes’ da peça de Schnittke. No contexto do “Terceiro Quarteto de Cordas”, entendo ‘dissonantes’ como determinados elementos musicais que derivam do emprego de harmonias e melodias não tonais e de ações instrumentais polirrítmicas e assimétricas. Na busca por recursos para serem reutilizados, concentrei minha atenção nas seções¹⁴⁴ 4 [34 - 44]; 5 [45 - 59]; 26 [290 - 299]; 27 [300 - 311]; e 28 [312 - 326] do segundo movimento – Agitato.

¹⁴⁴ Estas seções correspondem ao seccionamento descrito na partitura de ensaio.

Figura 40: “Terceiro Quarteto de Cordas” de Alfred Schnittke e esboço 1 de “String Quartet n° 1”. A imagem mostra cinco trechos do segundo movimento (Agitato) do “Terceiro Quarteto de Cordas” e um fragmento do esboço que deu origem a “String Quartet n° 1”.

Observando o conteúdo musical dos fragmentos do Agitato do “Terceiro Quarteto de Cordas” de Alfred Schnittke que serviram de inspiração para a criação do esboço, verificam-se algumas semelhanças, sendo a textura a principal delas.

A textura de ambos os fragmentos caracteriza-se por combinar dois tipos de ações, formando duas camadas. Em uma camada, há eventos melódicos constituídos predominantemente por movimentos escalares ascendentes, na outra, ocorrem acentuações rítmico-harmônicas em bloco. Embora as notas das ações melódico-escalares do esboço sejam diferentes das ações do “Terceiro Quarteto de Cordas”, é notória a semelhança com a figuração rítmica, o registro e a direcionalidade.

Na camada formada por blocos de acordes, as ações, no esboço, são basicamente constituídas pela alternância entre os três acordes. Na peça de Schnittke, os blocos de acordes são formados por variada gama de alturas, sendo comum o uso de três notas em cada acorde. Tanto para mim quanto para Schnittke, os blocos de acordes estabelecem acentuações durante fluxo rítmico.

A diferença significativa em relação ao conteúdo de alturas mostra que as notas que compõem os três acordes não foram apropriadas do “Terceiro Quarteto de Cordas”. Eles mostram o resultado original de um processo norteado pela busca de elementos para serem retrabalhados. A grande diferença no conteúdo de alturas revela que as ‘dissonâncias’, as quais inicialmente eu buscava encontrar na peça de Schnittke, colapsaram em minhas alturas.

Em virtude da semelhança, evidencia-se que o comportamento da textura criada no esboço sofreu grande influência da peça de Schnittke. A similitude manifesta-se ao se comparar o conteúdo musical do esboço com o da seção 26 (ver [292-295]) da peça de Schnittke, de onde se abstraiu o modelo rítmico e textural a ser empregado e desenvolvido no segundo movimento de “String Quartet n° 1” (na seção que discorre sobre o segundo movimento da peça, aprofunda-se esta discussão).

4.1.3 “String Quartet n° 1” e “O Martelo”: implicações intertextuais

The image displays two musical scores side-by-side. The left score is for 'String Quartet n° 1' in 3/4 time, featuring four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). It includes dynamic markings such as *f* and *mf*, and a tempo marking of $\text{♩} = 155$. The right score is for 'O Martelo' in 2/4 time, featuring a single staff for guitar. It includes a tempo marking of 'Allegro (M.M. ♩ = c. 140)' and measures numbered 6, 11, and 14. Both scores show complex rhythmic patterns and chordal structures.

Figura 41: “String Quartet n° 1” e “O Martelo”. A imagem ilustra o uso dos três acordes em “String Quartet n° 1 – Homenagem a Alfred Schnittke” - Agitato [1 - 3] e “O Martelo” [1- 14].

A Figura 41 mostra duas peças de minha autoria, nas quais houve adoção dos três acordes. A imagem à esquerda é referente aos compassos iniciais [1-3] do segundo movimento de “String Quartet n° 1 – Homenagem a Alfred Schnittke”, sendo praticamente, uma transcrição do esboço descartado de “O Martelo” (Figura 40). A imagem à direita, corresponde ao início [1-14] de “O Martelo” (2016) para violão solo, criada logo após o primeiro esboço ser descartado.

O emprego da mesma coleção de alturas para a construção de “String Quartet n° 1” e de “O Martelo”, leva a percebê-las como peças relacionadas intertextualmente.

Klein (2005) explica que estruturas musicais são elementos relacionais entre textos e que, em uma análise musical, o analista aporta-se nas estruturas de um texto

para poder inseri-lo no contexto do segundo e do terceiro textos. “Uma estrutura musical é uma intertextualidade” (KLEIN, p. 31, 2005)¹⁴⁵. Klein (2005) entende por estrutura os elementos internos que constituem uma obra, por exemplo, uma coleção de alturas, diferente da acepção do termo empregada, nesta pesquisa, mais próxima ao da forma musical.

Uma abordagem analítica nesta perspectiva foi realizada no capítulo anterior deste estudo, quando, por exemplo, o acorde-âncora de “Estética do Frio III” foi compreendido como um elemento relacional com outra composição de Celso Loureiro Chaves. Segundo Klein (2005), este tipo de abordagem tem implicações tanto estésicas quanto poiéticas. Estésicas porque o teórico/analista escuta tais coleções de alturas como a cristalização harmônica de uma sonoridade, ao invés de ações rítmico/melódicas independentes. Poiéticas porque, ao demonstrar tais evidências, o analista pode considerar que tais relações estão imersas em um contexto de influência.

Ao pensar a relação de correspondência entre “String Quartet n° 1” e “O Martelo”, chego à conclusão de que existem implicações intertextuais oriundas de ambos os campos. Embora, durante o processo composicional de “String Quartet n° 1”, a adoção dos três acordes (que acompanhou a adoção do esboço) não esteja ligada à intenção de aludir à peça “O Martelo”, é consequente que, no plano estésico, a utilização do mesmo conteúdo de alturas evidencie semelhanças musicais que me levam a perceber relações sonoras entre as obras. O fato de tê-las criado amplifica tal percepção. A utilização do mesmo material pré-composicional incide diretamente sobre o modo como percebo a sonoridade de ambas as peças e, assim, esteticamente crie relações.

Não houve a intenção de reutilizar os três acordes com propósitos alusivos, porém a experiência adquirida durante o processo composicional da peça “O Martelo”, refletiu-se sobre a criação de “String Quartet n° 1”, na medida que conheci, mais profundamente, seus limites e suas possibilidades. Faz sentido, portanto, considerar “O Martelo”, como um texto pertencente à rede intertextual¹⁴⁶ de meu “Quarteto de Cordas”. Texto esse, situado muito próximo à fronteira entre a percepção que tenho de

¹⁴⁵ *Faced with the chaotic musical surface, the theorist pursues a structure as the result of bringing a text within the context of a second, and third, text. A musical structure is a relational event among texts. A musical structure is an intertextuality* (KLEIN, 2005, p. 31).

¹⁴⁶ No contexto desta análise, entende-se por rede intertextual o conjunto de textos (tanto poiéticos quanto estésicos) que participam da criação e da interpretação do significado da peça.

minha composição e dos aspectos nem sempre conscientes que influenciaram sua criação.

4.2 Introdução aos procedimentos composicionais intertextuais

Descrevem-se, nesta subseção, os procedimentos composicionais intertextuais desenvolvidos durante a criação de “String Quartet n° 1 – Homenagem a Alfred Schnittke” (2017). São revelados os textos empregados em tal processo e o modo como eles foram adaptados e inseridos ao contexto da peça.

Diferentemente da análise empreendida no capítulo anterior, em que o ordenamento do conteúdo baseou-se na tipologia dos procedimentos composicionais intertextuais, aqui, o conteúdo desenvolvido segue a ordem da disposição dos eventos musicais no decorrer da obra. Em consequência, as seções estão organizadas de acordo com os movimentos da peça.

4.2.1 I – “Lento”

O movimento inicial do “String Quartet n° 1 – Homenagem a Alfred Schnittke” foi o último a ser escrito e decorreu da necessidade de inserir um movimento lento, já que os outros três são acelerados. A estrutura deste movimento é constituída por parte A [1 - 29], parte B [29 - 55] e coda [55 - 64]. A parte A e a parte B foram nomeadas, respectivamente, como “Caleidoscópio” e “Berceuse”. Esses subtítulos foram concedidos às partes em virtude do caráter sonoro e de aspectos relacionados à sua criação.

4.2.1.1 “Caleidoscópio”

O primeiro movimento, assim como o segundo, começou a ser escrito pela retomada de um esboço não aproveitado, criado no final de 2015. Originalmente concebido para violão solo, este esboço é um manuscrito de doze compassos, também construído a partir dos três acordes.

Seu conteúdo musical constitui-se por uma textura em contraponto a duas vozes, na qual, cada voz realiza determinado padrão motivico que se repete ritmicamente e se alterna melodicamente. As notas que compõem os padrões motivicos de ambas as vozes são formados, quase exclusivamente, pelas notas dos três acordes, exceto algumas notas de passagem na voz inferior. Os padrões motivicos situados na voz superior utilizam as três notas de cada acorde e uma nota emprestada do acorde seguinte. Por

exemplo, o primeiro padrão é constituído pelas três notas do Acorde 1 (Si bemol, Dó sustenido, Lá) e por uma nota do Acorde 2 (Fá sustenido); os outros dois padrões da voz superior seguem este curso¹⁴⁷. Os padrões motivicos da voz inferior, constituídos por quatro notas, são formados pelas três notas de cada acorde e por uma nota fora dele (um semitom ascendente em relação à última nota do padrão).

The image displays a musical score for a piece titled "Caleidoscópio". It consists of three staves of music, each representing a different chord: Acorde 1 (top), Acorde 2 (middle), and Acorde 3 (bottom). The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. Brackets above and below the notes on each staff indicate the melodic patterns for that chord. To the right of each staff, there is a separate diagram showing the chord structure for that staff, with notes and accidentals clearly marked. The patterns show a cyclical interchange of notes between the three chords, creating a kaleidoscopic effect.

Figura 42: transcrição do segundo esboço – “Caleidoscópio”. A imagem representa os doze compassos contidos no manuscrito. As indicações de cada acorde (1, 2 e 3) ilustram como se desenvolve este mecanismo que, na forma de padrões motivicos, mistura e alterna gradativamente o conteúdo de cada acorde.

A textura a duas vozes organiza-se e movimenta-se por um mecanismo processual cíclico, o qual ordena os padrões motivicos de cada um dos três acordes. Tal mecanismo conduz à fusão gradativa destes padrões, misturando e intercalando as notas de cada acorde. Essas ações são orientadas pela simples repetição do padrão motivico do terceiro acorde da linha superior, fazendo com que o padrão do primeiro dos três acordes só volte a se repetir no quinto compasso, tornando a métrica da linha superior quaternária. Na linha inferior não se realizam as repetições do terceiro acorde, o padrão do primeiro acorde já se repete no quarto compasso, estabelecendo uma métrica ternária.

¹⁴⁷ Da mesma forma como se desenha o primeiro padrão motivico, o segundo padrão é formado pelas três notas do Acorde 2 (Sol, Si bemol e Fá sustenido) e uma nota do Acorde 3 (Ré); e o terceiro padrão é constituído pelas três notas do Acorde 3 (Ré sustenido, Fá sustenido e Ré bequadro) e uma nota (Si bemol) do Acorde 1.

O funcionamento deste mecanismo processual simples e a sonoridade dele emanada sempre me conduzem a relacioná-lo com um caleidoscópio¹⁴⁸, daí derivando o subtítulo dado a este movimento da peça.

Por ser esta analogia um aspecto significativo em relação ao modo como interpreto minha peça, como racionalizar este elemento extramusical como um texto envolvido no processo composicional intertextual? Plett (1991, p. 20) explica este tipo de ocorrência intertextual como uma substituição de meio, entendida como um tipo de transformação¹⁴⁹, caracterizada pela troca de um signo verbal, visual ou acústico por outro de natureza distinta¹⁵⁰. O mesmo autor estabelece seis possíveis tipos de substituição de meio: (1) linguística em sinais visuais; (2) linguística em sinais acústicos; (3) visual em sinais linguísticos; (4) visual em sinais acústicos; (5) acústica em sinais linguísticos; (6) acústico em sinais visuais¹⁵¹.

Conforme as proposições estabelecidas por Plett, a transformação de fenômenos acústicos em sinais visuais parece ser a mais condizente com o que ocorreu desde a criação do citado esboço. Não foi a imagem de um caleidoscópio que serviu como modelo de inspiração para sua criação, mas a sonoridade e o mecanismo técnico que coordena o movimento melódico e contrapontístico dos três acordes impulsionaram-me, mentalmente, a estabelecer tal relação. Trata-se de uma percepção da obra advinda após a criação do esboço. Aquilo que ocorreu durante a criação do esboço não configura um procedimento intertextual no âmbito composicional (poiético), mas uma experiência estética intertextual, associada a elementos extramusicais que emergem posteriormente ao ato criativo.

¹⁴⁸ Instrumento óptico que produz diferentes efeitos visuais que alternam e combinam imagens a cada movimento.

¹⁴⁹ Segundo Plett (1991, p. 19), “transformações são procedimentos que transformam a textualidade em intertextualidade”.

¹⁵⁰ Segundo o autor (1991), um exemplo de substituição de sinais visuais por acústicos é a composição “Quadros de uma Exposição” de Modest Mussorgsky, inspirada nos quadros de Victor Hartmann. Um exemplo de substituição de sinais acústicos por visuais é “Bolero” de Maurice Ravel que inspirou o balé de Maurice Bejart.

¹⁵¹ Cada classe permite uma divisão em subclasses (por exemplo, a divisão em imagens estáticas e em movimento; bidimensionais e tridimensionais; monocromáticas e policromadas). Segundo Plett, estas transferências de sinais são difíceis de efetuar e descrever e “não são significantes únicos que são trocados por outros significantes, mas temas, motivos, cenas ou até mesmo modos de pretexto que se formam em um meio diferente”. “Assim, parece justificável chamar esse tipo de intertextualidade intermedialidade. Os problemas respectivos só podem ser resolvidos no âmbito de uma semiótica geral e ciência da mídia que teria que investigar a convertibilidade dos sinais e sua acomodação em diferentes mídias” (1991, p.20).

A ideia de caleidoscópio tornou-se presente quando, ao transformar os doze compassos do manuscrito (2015) em música, durante o processo composicional efetivo da peça (2017), já tinha, em minha mente, uma imagem mental predefinida. Tal percepção, além de conceder o significado imagético que credito ao conteúdo musical, influenciou o processo de tomada de decisões, por conceder um horizonte (vago, mas presente) de como a sonoridade do início do primeiro movimento deveria soar.

Faz sentido, portanto, considerar um ‘caleidoscópio’, conquanto um elemento extramusical, como um texto presente na rede de referências composicionais, intertextuais da peça. Este tipo de experiência, segundo as descrições de intermedialidade de Plett, trata-se de um fenômeno relacionado à transformação de signos visuais em acústicos.

Com esta percepção atrelada ao conteúdo musical, a textura a duas vozes do manuscrito é transformada em uma densa textura em “String Quartet n° 1” (Caleidoscópio). Nas ações iniciais da peça, cada instrumento executa uma nota diferente do padrão motivico do esboço e a mantém sustentada. Com a espacialização das notas da melodia, cria-se uma polifonia, em que aglomerados harmônicos (três acordes) formam-se e desenvolvem-se gradativa e cumulativamente.

Figura 43: “Caleidoscópio” [1 - 6], parte A. Este fragmento mostra, brevemente, como o material do manuscrito foi inserido no contexto do “String Quartet n° 1- Homenagem a Alfred Schnittke”.

A ideia de fusão gradativa é desenvolvida na textura deste trecho da peça. A textura inicial, caracterizada pelo uso de notas longas e tempos lentos, é progressivamente transformada em uma textura com figurações mais nítidas, lineares e instrumentalmente independentes. Nesse processo, os padrões motivicos do esboço vão, pouco a pouco, emergindo em meio à textura.

Figura 44: “Caleidoscópico”- Parte A [23 - 27]. Este fragmento mostra, brevemente, como ocorre a mudança do caráter da textura. Ao comparar a figura anterior e com esta, percebe-se, com mais nitidez, a mudança de comportamento. Neste trecho, os padrões motivicos dos acordes são acionados por instrumentos individuais e não mais apenas de forma intercalada entre os instrumentos.

A possibilidade de distribuir as notas da melodia entre diferentes instrumentos, bem como seu uso prolongado, tornou ainda mais prática e eficiente a ideia de fusão gradativa entre os três acordes, preconizada no esboço, a qual delineou a premissa processual que conduziu à analogia com o caleidoscópico.

4.2.1.2 “Terceiro Quarteto de Cordas” de Schnittke e uma ideia para a textura de “Berceuse”

A Parte B do primeiro movimento – “Berceuse” – está organizada em três pequenas seções, construídas levando em consideração a intenção melódica e harmônica estabelecida na parte A. Na parte B, os elementos norteadores da condução melódica continuam sendo os padrões motivicos derivados dos três acordes. Entretanto, as mudanças realizadas nos aspectos rítmicos, texturais e articulatórios fazem o caráter sonoro desta parte distinto da primeira. Nas três seções da parte B, a textura é organizada em duas camadas, cada qual com características particulares.

Figura 45: “Berceuse”. A imagem mostra três fragmentos, cada um representando uma seção distinta. O fragmento da seção 1 corresponde a [30-32]. O fragmento da seção 2 situa-se em [39-42]. O fragmento da seção 3 refere-se a [48-50].

Nesse ponto do primeiro movimento, uma atitude composicional relacionada ao principal texto desta peça surge pela primeira vez. A textura da seção 1 de “Berceuse” foi construída tendo como inspiração algumas passagens do “Terceiro Quarteto de

Cordas” de Alfred Schnittke. Elas aparecem em diversos locais da peça de Schnittke, tendo, como parte da textura, um instrumento executando notas sustentadas por períodos prolongados de tempo, enquanto os demais executam outras ações. Esse recurso concede às passagens sonoridade de estaticidade, em uma organização textural similar à ideia de figura e fundo.

Figura 46: “Terceiro Quarteto de Cordas” de Alfred Schnittke. Esta imagem mostra trechos em que a textura é constituída por algum(s) instrumento(s) executando notas longas e sustentadas. O fragmento à esquerda corresponde a [73-75] do primeiro movimento (Andante). O fragmento ao centro refere-se a [150-154] do segundo movimento (Agitato). O fragmento à direita corresponde a [86-88] do terceiro movimento (Pesante).

A criação deste trecho, situado na seção 1 da parte B de “String Quartet n°1”, não teve a intenção de citar a peça de Schnittke ou a ela aludir. A intenção foi simplesmente utilizar um mecanismo técnico de composição textural bastante frequente na obra de Schnittke. Durante a composição de minha peça, o percebi como uma alternativa eficiente para sobrepor-se texturalmente e contrapor-se sonoramente aos padrões motivicos, executados em *pizzicato*. Assim, o modo de organização textural, abstraído de Schnittke, é completamente condicionado ao contexto sonoro e de material de meu “Quarteto de Cordas”, pois a intenção foi simplesmente obter uma solução para determinada demanda composicional, no caso, a necessidade de uma sonoridade plana à camada inferior da textura.

4.2.1.3 Coda e o padrão de organização motivica do “Terceiro Quarteto de Cordas” de Schnittke

Neste movimento, a coda [55 - 64] soa como uma espécie de reminiscência das duas partes anteriores. Do [55 – 59], é retomado o padrão motivico sob a forma de notas longas e sustentadas, aspecto característico da parte A. Do [60 – 64], os padrões motivicos em *pizzicato* e a textura estática da seção 1 da parte B (inspirada em Schnittke) retornam para finalizar o primeiro movimento.

No início da coda, onde há o retorno das notas sustentadas, advém, pela primeira vez na peça, a utilização de um modo de organização motivica e textural abstraído do “Terceiro Quarteto de Cordas” de Alfred Schnittke. Este modo de organização consiste na sobreposição, em sequência, de um motivo entre os diferentes instrumentos, como uma espécie de cânone. Este recurso, entendido quer como forma de organizar o material, quer como modo de composição textural, aparece, com muita frequência, em todo o “Terceiro Quarteto de Cordas”¹⁵².

Este padrão de organização motivica, comum nesta e em outras músicas de Schnittke, é utilizado, neste ponto de meu “Quarteto de Cordas”, como um meio para variar e desenvolver os padrões motivicos dos três acordes. O mesmo padrão de organização motivica é empregado, em outros trechos da peça (com outras figurações rítmico-melódicas).

Figura 47: padrão de organização motivica em sequência. A imagem mostra três fragmentos, contendo o emprego deste padrão. O fragmento à esquerda consiste nos [55-58] do “String Quartet n° 1 – Homenagem a Alfred Schnittke”. Os fragmentos posicionados ao centro e à direita representam os [261-63] e [268-70], respectivamente, ambos do segundo movimento (Agitato) do “Terceiro Quarteto de Cordas” de Alfred Schnittke. Mais exemplos deste procedimento estão na Figura 16 (capítulo II).

Tal qual a experiência composicional da seção 1 de “Berceuse”, a abstração desta técnica de organização motivica não visa realizar uma alusão musical. O elemento abstraído não é um material sonoro, mas um recurso técnico, adotado, na criação de meu “Quarteto de Cordas”, como solução para determinada demanda composicional. A adaptação do procedimento de Schnittke ao contexto de minha peça esvazia o texto de sua carga referencial, impedindo que o trecho de “String Quartet n° 1” seja reconhecido, no “Terceiro Quarteto de Cordas”, como um evento alusivo.

¹⁵² Este procedimento textural caracterizado pela distribuição sequencial de um motivo foi descrito no capítulo II desta tese, na seção que discorre sobre o motivo Di Lasso.

4.2.2 II – “Agitato”

O segundo movimento – “Agitato” – foi o primeiro a ser composto. O início de sua criação ocorreu pela retomada de um esboço descartado de “O Martelo”.

No processo composicional deste movimento, a partitura da peça de Schnittke esteve sempre por perto, servindo quer como fonte de inspiração para novas ideias, quer como um guia principalmente para questões relacionadas à variação de material. O título deste movimento espelha-se na designação do segundo movimento do “Terceiro Quarteto de Cordas” de Schnittke, onde mais busquei inspiração e alternativas, durante o processo composicional. Daí decorre o caráter acelerado e parte do caráter rítmico do segundo movimento de meu “Quarteto de Cordas”.

A estrutura do segundo movimento está organizada em parte A [1 - 50]; transição de A para B [51 - 70]; parte B [71 - 121]; parte A' [122 - 137], que finaliza o movimento. No que tange às alturas, todas as partes aportam-se em harmonias e melodias derivadas dos três acordes e suas transposições. A grande diferença entre as partes está em seu comportamento rítmico e textural. As partes A e A' apresentam caráter rítmico diversificado e multilinear, com diferentes tipos de figurações. A transição e a parte B denotam a presença de ritmos em *ostinatos* e sobreposições rítmicas.

Tanto o caráter rítmico e textural das partes A e A' quanto o da parte B foram criados sob influência de determinados trechos do segundo movimento do “Terceiro Quarteto de Cordas” de Alfred Schnittke. São eles: a) um fragmento utilizado como modelo para a criação das ações rítmicas e texturais da parte A; b) um motivo rítmico empregado como elemento estruturante da parte B; c) um procedimento de organização motívica e textural, utilizado em pontos de transição do segundo movimento.

4.2.2.1 Um fragmento do “Terceiro Quarteto de Cordas” e uma ideia central para o “Agitato” de “String Quartet n° 1”

Um componente rítmico e textural importante da parte A é a ação instrumental constituída pelo contraponto entre blocos de acordes e ações escalares ascendentes em semicolcheias. A ideia que deu origem a esta textura derivou do material apropriado durante a criação do esboço descartado de “O Martelo” (procedimento descrito anteriormente). Esta ação instrumental é desenvolvida e variada em diferentes pontos do segundo movimento, estabelecendo o caráter rítmico e a sonoridade das partes A e A'.

A ideia rítmica desta ação instrumental foi abstraída de um trecho específico do “Agitato” de Schnittke, situado entre os [290 - 292] (fragmento à esquerda, na Figura 48). Na peça de Schnittke, os acordes acentuados são executados pelo primeiro violino e, posteriormente, pela viola e pelo violoncelo. Os movimentos escalares são acionados pela viola e depois pelo segundo violino, que finaliza a escala em um acorde. Esta ação de aproximadamente três compassos figura, no contexto da peça de Schnittke, como variação de um material musical presente em muitos locais de seu “Agitato”.

Figura 48: dois fragmentos do “Terceiro Quarteto de Cordas” de Alfred Schnittke – “Agitato”.

O fragmento musical situado à esquerda da Figura 48 corresponde aos [290 - 293]. O fragmento situado à direita corresponde aos [34 - 40], onde o material desenvolvido nos [290 - 293] aparece pela primeira vez. Tomando como referência a descrição contida na partitura de ensaio, este material musical é abundantemente explorado nas seções: 4 [34 - 44]; 5 [45 - 59]; 26 [290 - 299]; 27 [300 - 311]; 28 [312 - 326].

Ao adotar estes elementos, algumas mudanças foram realizadas, a fim de adaptar o texto de Schnittke ao contexto sonoro de minha peça, principalmente em relação ao ordenamento dos instrumentos e das alturas. Em meu “Quarteto de Cordas”, a camada da textura que executa os blocos de acordes (violinos e viola, na maioria das vezes) é preenchida com as alturas dos três acordes. Da mesma forma, as ações escalares ascendentes (executadas predominantemente pelo violoncelo) também são preenchidas com as notas derivadas dos três acordes, salvo pequenas exceções. Em relação à parte rítmica, há inserção de uma ação rítmico-harmônica, no tempo fraco do terceiro tempo do segundo compasso. Esta ação tem a função de preparar e potencializar a entrada da ação reiterada dos acordes 1 e 2 (compassos 3-4 e 124-125 da Figura 49), elemento rítmico-harmônico importante, presente não somente no segundo movimento, mas em toda a peça.

Figura 49: “Agitato” – “String Quartet n°1 – Homenagem a Alfred Schnittke”. Ação instrumental que combina acordes acentuados e movimentos escalares ascendentes. O fragmento à esquerda corresponde aos [1 - 4] e à direita aos [122 - 125].

Estes elementos apropriados de Schnittke têm origem em um pequeno trecho que, no “Terceiro Quarteto de Cordas”, configuram apenas variações de um material recorrente. Em minha música, eles são elevados à condição de material central, do qual são gerados variações e novos materiais. Na proposta de Straus (1990), este tipo de procedimento é descrito como centralização. Ela surge quando “elementos musicais que são periféricos à estrutura de uma obra anterior (como áreas harmônicas remotas e combinações incomuns de notas resultantes de um embelezamento linear) se movem para o centro estrutural da nova obra” (STRAUS, 1990, p. 17)¹⁵³.

4.2.2.2 O motivo rítmico do “Agitato”

Outra apropriação intertextual do “Agitato” de Schnittke é um motivo rítmico constituído por duas colcheias e uma mínima (ou semínima). Ele constitui um componente importante do segundo movimento da peça. Presente em diversas partes, é utilizado em diferentes funções e contextos, conforme ilustra a Figura 50.

Figura 50: motivo duas colcheias e uma semínima/mínima – “Terceiro Quarteto de Cordas” de Alfred Schnittke. No fragmento à esquerda [1-3], o motivo é executado no segundo violino, dando suporte à textura que acompanha o tema principal do “Agitato”. No fragmento ao centro [18-21], o motivo é mais uma vez executado no segundo violino, porém agora como parte da textura que acompanha um dos trechos em que o tema da “Grande Fuga” de Beethoven é evocado. No fragmento à direita [111-113], o motivo é executado por todos os instrumentos, em uma técnica de sobreposição motívica gradual.

¹⁵³ “Musical elements that are peripheral to the structure of earlier work (such a remote key areas and unusual combinations of notes resulting from linear embellishment) move to the structural center of new one” (STRAUS, 1990, p. 17).

Este motivo é empregado em vários pontos do “Agitato” de meu “Quarteto de Cordas”, mas, na parte B, ele se torna um elemento fundamental para a organização dos materiais composicionais da peça. A apropriação deste motivo ocorreu no período da criação do rascunho de “O Martelo”. No processo composicional do “Agitato”, ele se transformou em fundamento para o desenvolvimento dos materiais da peça. Este motivo constitui o material estruturante da parte rítmica e textural e os três acordes, o das alturas.



Figura 51: “Agitato” – “String Quartet n° 1” [66-96]. A imagem mostra um longo trecho da parte B, no qual se observa a ação bastante presente do motivo de duas colcheias e uma mínima (ou semínima), apropriado do “Agitato” de Schnittke.

4.2.2.3 O motivo do “Agitato” inserido na técnica de organização motívica e textural

A apropriação deste motivo acresceu a abstração de uma técnica de organização motívica e textural utilizada por Schnittke, no “Terceiro Quarteto de Cordas”. Ela consiste na execução de um motivo, em tempos distintos, por todos os instrumentos, os quais, ao se repetirem, tornam-se mais acelerados e mais próximos. Os motivos vão gradativamente se aglutinando, tornando a textura mais densa e mudando a acentuação métrica¹⁵⁴. Esta técnica de sobreposição motívica é um recurso extremamente utilizado por Schnittke não somente sobre o motivo rítmico de duas colcheias e uma mínima, mas também em outros motivos em todo o “Terceiro Quarteto de Cordas” (Figura 52).

¹⁵⁴ Esta técnica é semelhante ao processo de organização motívica em sequência, descrita na seção sobre o primeiro movimento. Neste caso, porém, o foco da apropriação está na possibilidade de compressão do ritmo das ações que, gradativamente, densifica a textura e alterna a métrica.

This musical score for 'Agitato - Terceiro Quarteto de Cordas' by Alfred Schnittke features a complex texture with multiple staves. The score includes dynamic markings such as *cresc.*, *mf*, *f*, and *ff*, along with trills (*tr*) and accents (*>*). The notation is dense, with many notes and rests across the staves, illustrating a highly textured and rhythmic passage.

Figura 52: “Agitato – Terceiro Quarteto de Cordas” de Alfred Schnittke [244 - 253]. A imagem mostra uma aplicação da técnica de organização motívica sobre o motivo Di Lasso.

This musical score for 'Agitato - String Quartet n° 1' by Alfred Schnittke shows a string quartet texture with four staves. The notation is dense, with many notes and rests across the staves, illustrating a highly textured and rhythmic passage. The score includes dynamic markings such as *cresc.*, *mf*, *f*, and *ff*, along with trills (*tr*) and accents (*>*). The notation is dense, with many notes and rests across the staves, illustrating a highly textured and rhythmic passage.

Figura 53: “Agitato – String Quartet n° 1” [79-85].

Figura 54: “Agitato – Terceiro Quarteto de Cordas” de Alfred Schnittke [106-117].

As Figuras 53 e 54 ilustram como ocorre este tipo de organização motivica. A Figura 53 mostra um fragmento de “String Quartet n° 1”, no qual este procedimento é aplicado sobre o motivo de duas semicolcheias e uma mínima/semínima abstraído do “Agitato” de Schnittke. A Figura 54 mostra o local do “Terceiro Quarteto de Cordas” de Alfred Schnittke que influenciou a abstração desta técnica e sua aplicação na parte B do “Agitato” de meu “Quarteto de Cordas”.

Em ambos os trechos, ocorre a densificação gradativa da textura. Estas ações iniciam com um comportamento brando, no registro grave, e, durante o fluxo musical, vão se tornando mais intensas, espalhando-se pelos outros instrumentos e ampliando a tessitura do evento. Na peça de Schnittke, este evento surge em maior escala, principalmente devido à extensão temporal. Quanto à funcionalidade, na peça de Schnittke, ele aparece em uma seção de transição, na qual o comportamento estático dos materiais e as ações anteriores culminam (após esta seção de transição) na retomada transfigurada do tema inicial do “Agitato”. Em “String Quartet n° 1”, este evento

cumprir o papel de uma transição, porém em menor grau de proporcionalidade. Na música de Schnittke, os eventos que se avizinham ao trecho são contrastantes, em “String Quartet n° 1”, os comportamentos sonoros das partes anterior e posterior são semelhantes, por se tratar de segmentos distintos da mesma seção.

4.2.3 III – “Toccata”

O terceiro movimento – “Toccata” – foi o segundo a ser composto e, como o “Agitato”, possui caráter acelerado. Isto decorre, principalmente, da atividade rítmica dos materiais musicais, marcados pelo intenso e constante uso de figurações rítmicas em semicolcheias. As alterações, no âmbito rítmico, advêm, em grande parte, dos deslocamentos na acentuação métrica, pois as figurações rítmicas pouco se alternam.

Neste movimento, há maior liberdade em relação à configuração de alturas. Diferentemente dos outros movimentos, a escolha das alturas deste terceiro movimento não está restrita aos limites harmônicos dos três acordes. Isto contribui para que tal movimento, comparado aos outros, seja sonoramente o mais distinto.

A estrutura deste movimento está organizada em A [1 - 36], B [37 - 62] e C [63-106]. Embora todas as partes possuam elementos que as unificam – como ritmo, andamento e alturas –, cada uma apresenta características particulares, ditadas principalmente pelo modo como se configura a textura.

No processo composicional intertextual deste movimento, ocorrem diferentes tipos de apropriação, a maioria diretamente relacionada ao modo como os materiais são organizados. As apropriações intertextuais são: a) um trecho abstraído do início do segundo movimento do “Quatuor pour la fin du temps” de Olivier Messiaen, que inspirou a escolha do conteúdo de alturas da primeira seção e o modo como são combinadas as notas de grande parte do movimento; b) o motivo de duas colcheias e uma mínima/semínima do “Terceiro Quarteto de Cordas” de Alfred Schnittke, aqui aplicado na Parte A do terceiro movimento (mesmo local onde é adotada a apropriação intertextual de Messiaen); c) a ideia de sobreposição ou organização motívica abstraída do “Terceiro Quarteto de Cordas” de Alfred Schnittke, empregada, no fim da parte B [57-62], como uma transição para a parte C.

4.2.3.1 Um fragmento de “Quatuor pour la fin du temps” e uma ideia para a combinação das alturas

O primeiro texto assumido para a criação do terceiro movimento é um pequeno trecho do segundo movimento do “Quatuor pour la fin du temps” de Olivier Messiaen, intitulado “Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps” (Vocalise para o anjo que anuncia o fim dos tempos). Esta apropriação intertextual influenciou o modo como se organizam as alturas de todo o movimento.

“Quatuor pour la fin du temps” (1941) para piano, clarinete, violino e violoncelo é considerada por diferentes autores uma das obras mais emblemáticas do século XX. Composta e estreada¹⁵⁵ no período em que, durante a Segunda Guerra Mundial, Messiaen esteve preso em um campo de prisioneiros (Stalag VIII A). Inspirada no capítulo 10 do Livro da Revelação de São João, ela é constituída por oito movimentos.

Os principais aspectos composicionais nela adotados por Messiaen são: exploração de coloridos; uso de padrões rítmicos irregulares e assimétricos (ritmos com valores adicionados, ritmos não retrogradáveis e aumento e diminuição rítmica); sons dos pássaros (utilizados pela primeira vez nesta peça); profunda expressão de sua fé católica (RISCHIN, 2003; ROSS, 2007; NIBLOCK, 2008).

O segundo movimento de “Quatuor pour la fin du temps” é descrito, no prefácio da partitura:

a primeira e a terceira seções (muito curtas) evocam a força do anjo poderoso que, vestido de nuvem, pousa um pé no mar e um pé na terra - estas são as impalpáveis harmonias dos céus. No piano, acordes azul-laranja em cascatas serenas tecem guirlandas com suas campanadas distantes em volta do quase-cantochão do violino e do violoncelo (MESSIAEN, 1941)¹⁵⁶.

O pequeno excerto abstraído para a minha peça encontra-se nas ações do piano, situadas no [16] da primeira seção. Neste trecho, o piano realiza arpejos ascendentes, em que as alturas de cada arpejo (mão direita e mão esquerda) são dispostas a um trítone de distância. A mão direita toca um arpejo formado por notas do campo de Dó maior (lídio e natural) e, simultaneamente, a mão esquerda executa um arpejo

¹⁵⁵ A estreia ocorreu no dia 5 de janeiro de 1941, com a participação dos músicos: Etienne Pasquier (violoncelo), Jean Le Boulaire (violino), Henri Akoka (clarinete) e o próprio Messiaen (piano).

¹⁵⁶ *"The first and third sections (very short) evoke the power of the mighty Angel, crowned with a rainbow and clothed by a cloud, who sets one foot upon the sea and one foot upon the earth. In the middle section – these are the impalpable harmonies of heaven. On the piano, gentle cascades of blue-orange chords, garlanding, with their distant carillon the quasi-plansong chanting of the violin and cello"*(MESSIAEN, 1941).

constituído por notas pertencentes, predominantemente, a Sol bemol maior. No contexto da peça de Messiaen, esta ação no piano constitui uma breve passagem presente apenas em dois trechos: nos momentos iniciais da peça (Figura 55) e muito próximo do encerramento do movimento (no [47], quando os arpejos são realizados de forma descendente).

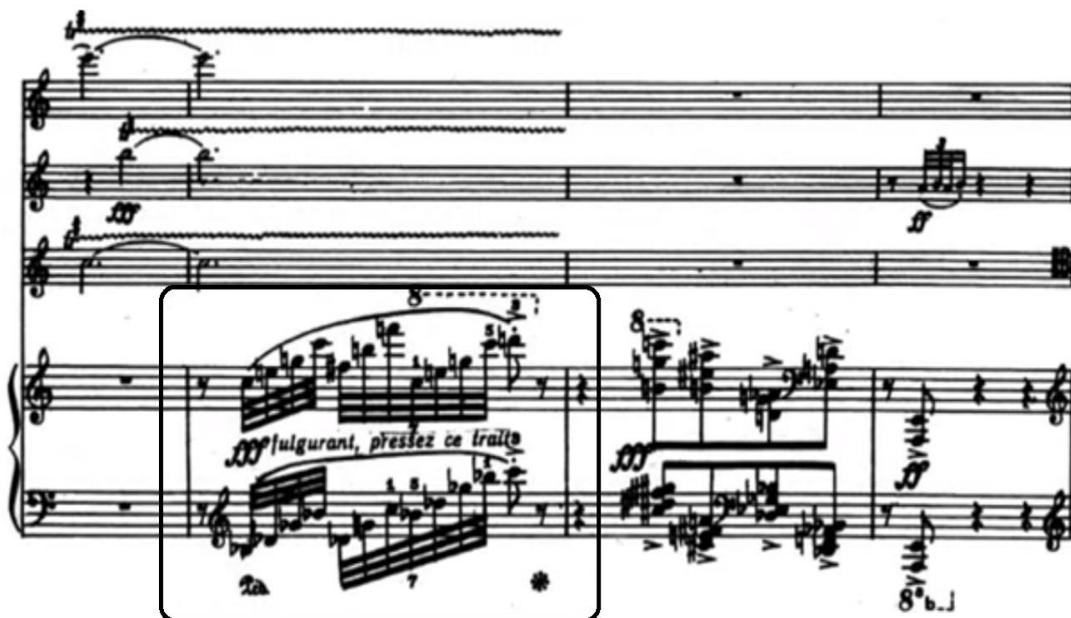


Figura 55: “Quatuor por la fin du temps, II - Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps” [15-18]. O trecho em destaque refere-se ao local de onde foi abstraída a ideia de organização de alturas para o terceiro movimento de “String Quartet n° 1 – Homenagem a Alfred Schnittke”.

Com esta ação, ocorrem duas apropriações intertextuais: 1) a ideia de sobreposição modal, organizada em intervalo de trítone – aplicada em quase todo o Terceiro Movimento; 2) um conjunto de alturas determinadas (as notas arpejo de Dó maior lídio [Dó, Mi, Sol e Fá #] e Sol bemol maior [Sol bemol, Si bemol e Ré bemol]) - utilizadas exclusivamente na parte A.

Tanto a apropriação da ideia de sobreposição de alturas, dispostas em intervalo de trítone, quanto das alturas do excerto da peça de Messiaen estão presentes nas ações dos violinos da parte A deste movimento (Figura 56). Neste trecho de minha peça, o primeiro violino executa ações a partir do arpejo de Dó maior lídio, como faz, na peça de Messiaen, o pentagrama superior do piano. O segundo violino realiza, em minha peça, ações com as notas do arpejo de Sol bemol maior, tal qual o pentagrama inferior em Messiaen.

Figura 56: “Toccata”, parte A [1-8].

Apesar da sobreposição de modos (politonalismo) ser uma prática comum, foi a experiência (auditiva e analítica) com este trecho do “Quatuor por la fin du Temps” que me impulsionou a adotar, logo no início do processo composicional deste movimento, tal modo de combinação de alturas.

4.2.3.2 Messiaen e Schnittke – parte A

Nas ações dos violinos na parte A (Figura 56), além da abstração dos aspectos da peça de Messiaen, outra apropriação intertextual está presente: o motivo rítmico de duas colcheias e uma mínima/semínima do “Terceiro Quarteto de Cordas” de Alfred Schnittke (Figuras 50 e 54). As ações dos violinos na parte A foram construídas pela apropriação de elementos de duas peças: as alturas e o modo como elas são organizadas baseiam-se em uma ação específica de “Quatuor por la fin du Temps” e o ritmo é modelado de acordo com determinada figuração do “Terceiro Quarteto de Cordas”.

A inserção destes textos em minha peça e as consequentes adequação e fusão realizadas tornaram o resultado sonoro bastante distinto do modo como soam estes componentes nas peças originais.

4.2.3.3 A técnica de organização motívica e textural do “Terceiro Quarteto de Cordas” como elemento de transição

Outro aspecto do “Terceiro Quarteto de Cordas” de Alfred Schnittke, empregado na criação deste movimento, é a ideia de organização motívica, já adotada em outras partes de meu “Quarteto de Cordas”. Aqui, esta técnica é aplicada sobre um motivo recorrente de parte B, visando criar uma transição para a parte C. Gradualmente, as células motívicas vão sendo empilhadas em sequência, partindo do registro grave em direção ao agudo. A inserção dos motivos em tempos fracos do compasso provoca o deslocamento nas acentuações, causando desestabilidade à métrica.

Figura 57: “String Quartet n° 1 – Toccata” [57 - 62]—técnica de sobreposição motívica.

O emprego da técnica de sobreposição motívica em meu “Quarteto de Cordas” assemelha-se, em parte, ao modo como ela é utilizada em alguns pontos do “Agitato” do “Terceiro Quarteto de Cordas” de Schnittke. O ordenamento instrumental, a direcionalidade das ações, as alterações no plano métrico, a utilização desta técnica em pontos de transição são elementos em comum, em ambas as peças (Figura 54).

4.2.3.4 Messiaen e os três acordes

O último trecho do terceiro movimento, criado por um processo composicional intertextual, constitui a parte C. Aqui, há a retomada da ideia de sobreposição harmônica por intervalo de trítono, abstraída de “Quatuor por la fin du Temps” de Messiaen, entretanto ela é agora aplicada sobre o material harmônico dos três acordes.

Figura 58: trecho da parte C do terceiro movimento [64 - 71].

Na Figura 58, observa-se como ocorre a aplicação da disposição motívica/textural, abstraída de “Quatuor pour la fin du temps”, sobre as alturas dos três acordes. O primeiro violino executa padrões motívicos repetidos, cujas alturas correspondem às notas (em sua maioria) do primeiro dos três acordes (Lá - Dó# - Sí bemol), e o segundo violino executa os mesmos padrões, porém harmonicamente um

trítono mais grave (Mi bemol - Sol - Fá bemol), em relação às notas executadas pelo primeiro violino.

4.2.4 IV – “Tarantella”

O movimento que encerra “String Quartet n° 1” – “Tarantella” – foi o terceiro a ser composto, tendo surgido da antiga vontade de criar uma composição com as características deste estilo musical. A adoção desta temática estilística tem relação com um dos textos composicionais assumidos para a criação deste movimento – “Lestat's Tarantella” de Elliot Goldenthal – que participa da trilha sonora do filme “Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles” (traduzido como “Entrevista com Vampiro”). Outro texto tomado para a criação deste movimento foi o tema do piano preparado do início do prelúdio do “Concerto Grosso n° 1” de Alfred Schnittke.

A estrutura deste movimento está dividida em pequenas seções, organizadas de acordo com o tipo de ação instrumental e composicional adotada.

A	A'	A''	B	B'	B''	C	C'	C''	D	E	E'	D'	Coda
[1-8]	[9-12]	[13-20]	[21-24]	[25-32]	[33-44]	[45-48]	[49-64]	[55-72]	[73-88]	[89-106]	[107-122]	[123-146]	[147-154]

Figura 59: estrutura do quarto movimento.

4.2.4.1 A estilização dos materiais segundo o gênero *tarantella*

Grande parte da organização do conteúdo musical deste movimento advém da adequação de referências intertextuais e de alguns materiais importantes da peça (como os três acordes e os motivos deles derivados) a figurações rítmicas, próprias do gênero *tarantella*. Por exemplo, logo no início do movimento, quando o material harmônico derivado dos três acordes é inserido em um contexto rítmico, constituído por figurações rítmicas do gênero, como quiálteras acentuadas (ou somente executadas) nos tempos 1 e 3 (Figura 60). Outra marca comum do estilo, aplicada a este trecho, é a alternância repetida entre dois intervalos em uma melodia¹⁵⁷.

¹⁵⁷ Em algumas canções tradicionais do gênero *tarantella*, tal alternância surge em intervalos com distância entre tônica e quinta (ou quarta descendente, como no início da melodia de “Tarantella Napoletana”) ou segundas maiores (como no refrão da melodia vocal de “Funiculi Funiculá”), porém, no quarto movimento de “String Quartet n° 1”, esta alternância entre duas notas acontece sobre as notas dos três acordes.

No início do movimento, há, portanto, a exposição dos principais materiais harmônicos da peça, condicionados de acordo com alguns dos principais aspectos que caracterizam o gênero *tarantella*.

Figura 60: [13 - 18] “Tarantella – String Quartet n° 1”.

Diferentes autores entendem a adequação estilística aplicada aos materiais deste movimento como uma das instâncias da intertextualidade, no contexto da criação e da análise musical. Klein (2005) e López-Cano (2007), por exemplo, consideram convenções estilísticas musicais como tópicas, as quais funcionam como um intertexto que permite conexões entre determinadas músicas (*tokens*). Hatten (1985) aborda os estilos musicais como elementos reguladores de relações intertextuais, pois permitem associações com princípios específicos de organização do conteúdo musical, incidentes sobre um grande número de obras.

4.2.4.2 “Lestat's Tarantella”

Outro texto importante, presente neste movimento de “String Quartet n° 1 – Homenagem a Alfred Schnittke”, é a peça “Lestat's Tarantella” de Eliot Goldenthal. Ela participa da trilha sonora do filme “Interview With The Vampire: The Vampire Chronicles” (traduzido como “Entrevista com o Vampiro”) de 1994¹⁵⁸.

¹⁵⁸ *Interview With The Vampire: The Vampire Chronicles* é uma adaptação do livro homônimo (1976) da escritora Ane Rice. A trilha sonora recebeu indicações ao Oscar e ao Golden Awards. Escrita para orquestra completa, coro e instrumentos característicos do período em que se passa a maior parte da trama do filme (final do século XVIII), como cravo, viola de gamba e harmônica de vidro, a trilha sonora é constituída por: “Liberate Me” (2:47); “Lestat’s Tarantella” (0:46); “Madelleine’s Lament” (3:06); “Claudia’s Allegro Agitato” (4:46); “Escape to Paris” (3:09); “Marche Funèbre” (1:50); “Lestat’s Recitative” (3:39); “Santiago’s Waltz” (0:37); *Théâtre des Vampires* (1:18); *Armand’s Seduction* (1:51);

O modo como conheci e passei a apreciar esta trilha sonora, curiosamente, não está vinculado à minha experiência como espectador do filme, mas à de jogador do RPG (*Role Player Game*) “Vampiro: A Máscara”, em minha adolescência. Este jogo tem por base o sistema *storyteller*, no qual os objetivos concentram-se na criação por um mestre de crônicas envolvendo clãs de vampiros e em sua interpretação pelos demais jogadores.

Nas partidas que joguei, o mestre colocava, como som de fundo, o CD original da trilha do filme “Interview With The Vampire: The Vampire Chronicles”, a fim de potencializar o drama e o sentido dos acontecimentos do jogo. Depois de algum tempo, meu interesse pelo jogo esvaiu-se, no entanto as sonoridades da trilha de Goldenthal continuaram ecoando em minha memória.

Tais elementos, apropriados e recriados, anos mais tarde, em meu “Quarteto de Cordas”, têm origem em uma peça para cravo e orquestra de apenas 46 segundos de duração: “Lestat’s Tarantella”.

De “Lestat's Tarantella”, foram apropriados três pequenos fragmentos reutilizados como citações (uma delas citações é desenvolvida e transformada em um trecho musical novo). Apesar da intenção de aludir e preservar o conteúdo musical original destas citações, algumas pequenas adaptações relacionadas ao instrumental e à tonalidade tiveram de ser feitas. Como não tive acesso à partitura, os fragmentos de “Lestat's Tarantella”, reempregados em minha peça, foram apreendidos através da audição. Os três fragmentos apropriados situam-se nos tempos 0:06 a 0:10; 0:18 a 0:25; e 0:26 a 0:27 do áudio da peça¹⁵⁹.



Figura 61: “Tarantella - String Quartet n° 1”. A imagem mostra dois fragmentos que aludem a dois trechos distintos de “Lestat’s Tarantella”. O fragmento à esquerda corresponde aos [45 - 48] nos quais há uma citação executada pelo segundo violino e pela viola abstraída dos 0:06 a 0:10 segundos. O fragmento

Plantation Pyre (1:59); Forgotten Lore (0:31); “Scent of Death” (1:40); “Abduction & Absolution”(4:42); “Armand Rescues Louis” (2:07); “Louis’ Revenge” (2:36); “Born to Darkness Part II” (1:11).

¹⁵⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z5ELj2pSLyU>.

posicionado à direita consiste nos [73 - 76], sendo uma citação realizada pelo segundo violino, abstraída dos 0:26 a 0:27 da canção de Goldenthal.

O excerto mostrado na Figura 61, situado nos [45 - 48], apresenta uma citação literal (no segundo violino e na viola), em que ocorre apenas a adaptação da melodia original ao contexto harmônico e temporal de minha peça. A linha do violoncelo, encarregada de acompanhar esta melodia, realiza um arranjo baseado, principalmente, no caráter rítmico da linha do acompanhamento original. Apesar destas adaptações, o emprego deste trecho de “Lestat's Tarantella”, em minha peça, mantém as características básicas do texto original (desenho melódico e rítmica), podendo ser facilmente percebido como um evento alusivo.

A outra citação, presente nos [73 - 75] (Figura 61), adquire, em minha peça, funcionalidade mais ampla. Ela é utilizada como uma curta citação literal e o padrão de arpejo é ampliado sob nova perspectiva harmônica. Tem-se, portanto, novo evento, criado a partir do fragmento da peça de Goldenthal. Esse processo é semelhante ao procedimento intertextual descrito por López-Cano (2007) como paródia, em que o elemento abstraído funciona como ponto de partida para a criação de novos elementos musicais. Pelo processo de continuação e ressignificação do conteúdo musical de “Lestat's Tarantella” decorre o conteúdo musical das seções D [73-88] e D' [123-146]. Em *Lestat's Tarantella*, este padrão também é continuado, entretanto, segue um caminho melódico e harmônico diferente. .

O terceiro e último fragmento de “Lestat's Tarantella” adotado em meu Quarteto de Cordas situa-se nos segundos 0:18 a 0:25 da peça original. Ele antecede a citação empregada na seção D, tanto no trecho original como quando reempregado em minha composição. Ele é o mais longo de todos apropriados nesta peça e talvez seja a citação com maior carga referencial, devido à semelhança com o original. Tal semelhança advém da manutenção da melodia principal, executada pelo primeiro violino. Os instrumentos que realizam o acompanhamento sofrem mudanças um pouco mais significativas em relação ao comportamento instrumental da peça original. As principais diferenças estão relacionadas ao comportamento das notas graves e da métrica que, em meu quarteto, apresentam-se de modo um pouco mais regular do que no original. Em “Lestat's Tarantella” ainda há o cravo. Os instrumentos que realizam o acompanhamento deste trecho, em meu “Quarteto de Cordas”, foram arranjados de modo a preencher sua ausência.



Figura 62: “Tarantella [64 - 71] – String Quartet n° 1”. A figura mostra o trecho de umas das citações de “Lestat's Tarantella” empregadas em “String Quartet n° 1 – Homenagem a Alfred Schnittke”.

4.2.4.3 “Concerto Grosso n° 1”

O último texto composicional empregado em “String Quartet n° 1” é uma melodia abstraída do tema executado pelo piano preparado do “Prelúdio” do “Concerto Grosso n° 1” de Alfred Schnittke (também presente no movimento rondó). Ele constituía abertura da peça, na qual o piano preparado aparece desacompanhado, executando uma melodia tonal. A melodia do tema é predominantemente formada por intervalos harmônicos de terças e sextas, conduzidas em movimento paralelo. Em segundo plano, há a ação da mão esquerda, executando um único Dó grave em tempos longos e irregulares que elevam o caráter dramático da passagem.

Segundo as informações contidas nas notas de concerto, Schnittke almeja, nesta composição, fundir elementos da música séria e da música ligeira, colocando-os 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, tocado pelo cravo de minha bisavó (no quinto movimento). Estou certo de que todos esses temas se completam, e os uso com a maior serenidade (Schnittke apud Bueno, 2007, p. 128).

Conforme as palavras de Schnittke, o elemento apropriado desta obra rica de elementos intertextuais¹⁶⁰ corresponde, em sua música, a trechos de coros infantis.

¹⁶⁰ Segundo Bueno (2007, p. 79), Schnittke reutiliza trechos de diferentes composições suas para cinema e televisão, como “Agonia (1974), A Ascensão (1976) e O Conto de como o Czar Pedro, o Grande, Casou seu Mouro (1976)”.

Figura 63: [1-11] do Prelúdio do “Concerto Grosso n° 1” para dois violinos e orquestra de Alfred Schnittke.

Em “String Quartet n° 1”, a melodia do piano preparado é empregada em duas seções próximas ao fim da peça. Na primeira – seção D [89 - 106] –, a parte inicial da melodia completa (antecedente) é inserida nas ações do segundo violino, especificamente no tempo forte das quiálteras de cada arpejo. Na seção D’ [107 - 122], a segunda parte da melodia (consequente) é adaptada às ações dos dois violinos. Enquanto o primeiro violino expõe a melodia por meio de padrões rítmico/motívicos repetidos, o segundo violino realiza ações semelhantes às realizadas na seção antecedente.

Figura 64: “Tarantella - String Quartet n° 1” [89 - 98]. Trecho da seção em que foi utilizada a pergunta da melodia do piano preparado do “Concerto Grosso” de Alfred Schnittke.

Figura 65: “Tarantella - String Quartet n° 1” [107 - 116]. Trecho da seção em que foi empregada a resposta da melodia do piano preparado do “Concerto Grosso” de Alfred Schnittke.

Ao inserir a melodia do “Concerto Grosso” no contexto sonoro do quarto movimento de meu Quarteto de Cordas, algumas adaptações relacionadas à harmonia,

ao ritmo e ao estilo foram realizadas. Estas adaptações transformaram significativamente a atmosfera sonora da melodia, se comparada a seu caráter sonoro original. Em Schnittke esta melodia está imersa em uma atmosfera melancólica e pesada, muito em virtude do andamento e dos elementos que estão em seu entorno (como as ações da mão esquerda do piano preparado). Em meu “Quarteto de Cordas”, a simples adaptação para o contexto musical do gênero *tarantela* gerou implicações que desviaram a sonoridade da melodia de seu curso original, concedendo a ela um caráter vivo, oposto ao melancólico percebido em sua versão original.

Mesmo com as adaptações de contexto e estilo impostas à melodia original, é difícil que, para um conhecedor da peça de Schnittke, a alusão ao “Concerto Grosso nº 1” passe despercebida, pois a sonoridade da melodia mantém-se presente devido à manutenção de características melódicas fundamentais, como o desenho melódico e a figuração rítmica.

CONCLUSÃO

Este capítulo se propôs a apresentar e discutir os procedimentos composicionais intertextuais da peça de minha autoria “String Quartet nº 1”. O estudo aqui realizado centrou-se na exposição e na análise dos textos envolvidos no processo de criação, demonstrando a funcionalidade, o comportamento e o significado de cada um na peça.

Quando pertinente, foram realizadas comparações entre o contexto original do texto apropriado e o novo, no qual ele foi reinserido, com o intuito de compreender mais ampla e conscientemente como se desenvolve o processo de apropriação composicional intertextual. Tais comparações auxiliaram a entender e ilustrar o impacto sonoro e funcional de cada texto envolvido no processo criação, obtendo-se assim respostas mais claras sobre os meios técnicos e as ações composicionais adotados na criação de “String Quartet nº 1”.

Com relação ao “Terceiro Quarteto de Cordas” de Alfred Schnittke, a exposição sumária dos aspectos apropriados para “String Quartet nº1” indica três formas principais de sua utilização: a) como um modelo rítmico/textural, empregado como base para a criação e organização de grande parte dos eventos do segundo movimento; b) como um motivo rítmico, utilizado na estruturação de diferentes trechos do segundo e terceiro movimentos; c) na forma de procedimentos de organização motívica e textural, presentes em pontos distintos em toda obra.

Tais formas de utilização do “Terceiro Quarteto de Cordas” como um texto composicional, ainda que variadas, caracterizam-se, na prática, muito mais como modelos estruturais empregados para o desenvolvimento e a organização de outros materiais musicais, do que como elementos aplicados para se referirem ou aludir à obra de Schnittke. O “Terceiro Quarteto de Cordas” age mais diretamente nos bastidores do processo composicional, sem que sua sonoridade efetivamente transpareça, pois não há apropriação de frases, de motivos melódicos ou de eventos com a sonoridade mantida. O “Terceiro Quarteto de Cordas” mostra-se um texto fundamental no contexto da criação de “String Quartet n° 1”, porque atua nas engrenagens do processo composicional, seja como mote, seja influenciando as tomadas de decisão.

Além de todos os aspectos conscientemente apropriados do “Terceiro Quarteto de Cordas”, há outras experiências envolvendo a obra de Schnittke que incidiram, indiretamente, no processo de criação. São elas: a) dois trabalhos realizados, durante o curso de doutorado, na disciplina Seminário de Análise e Composição, sobre o “Terceiro Quarteto de Cordas” de Schnittke; b) a escrita do artigo “Reflexões a partir do Terceiro Quarteto de Cordas de Alfred Schnittke” (2016), submetido ao IV Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música (SIMPOM); c) a criação (2015) de uma transcrição para dois violões do “Agitato” do “Terceiro Quarteto de Cordas” de Schnittke; d) a análise realizada no capítulo II desta tese. Estas experiências, conquanto não tenham relação direta com o processo composicional de “String Quartet n° 1”, auxiliaram-me a conhecer mais profundamente a obra de Schnittke.

Os demais textos derivados de obras de outros compositores (“Quatuor pour la fin du temps”; “Lestat's Tarantella”; “Concerto Grosso n° 1”), exercem diferentes papéis no contexto sonoro e funcional de “String Quartet n°1”. O aspecto abstraído de Messiaen, por exemplo, é empregado como estruturante das ações composicionais e não transparece sonoramente como um elemento alusivo. “Lestat's Tarantella”, além de influenciar a criação de outras sonoridades, pode ser ouvida, na superfície da peça, como uma citação direta. O “Concerto Grosso n°1” situa-se na fronteira entre a citação e a releitura, pois, embora seja conservada certa carga referencial, as transformações no conteúdo musical tornam o resultado muito distante do contexto sonoro e funcional original.

Há textos que se integraram à rede composicional intertextual de “String Quartet n° 1” por outras vias, como a peça de minha autoria “O Martelo”, que inspirou a

reutilização dos três acordes; o gênero *tarantella*, que ditou o caráter rítmico e estrutural do quarto movimento; a associação extramusical com um caleidoscópio, que incidiu sobre o processo composicional das ações musicais do início do primeiro movimento. Tais textos, ainda que estejam ligados mais abstratamente ao processo composicional, são importantes, porque estão incorporados ao significado que “String Quartet n° 1” tem para mim. Estes textos, portanto, somam-se aos outros na constituição da rede intertextual composicional da peça.

Apesar de haver textos reempregados na forma de citação (sendo o caso de *Lestat's Tarantella* o mais evidente), a maioria das abordagens intertextuais realizadas em “String Quartet n°1” ocorre sob a forma de abstração de técnicas e procedimentos. Os textos são incorporados, em minha peça, predominantemente como pontos de partida ou como exemplos a serem seguidos. Entretanto, eles não têm que ser necessariamente replicados, pois desvios e recontextualizações fazem parte do processo. A possibilidade de aproximar-me de obras que me inspiram e a oportunidade de ressignificação de seu conteúdo são os principais motivos que me levam a aderir à intertextualidade como um caminho para a criação de minhas composições.

CAPÍTULO V

Partitura de “String Quartet n°1: Homenagem a Alfred Schnittke” (2017)

Este capítulo apresenta a partitura de “String Quartet n°1: Homenagem a Alfred Schnittke”, como registro complementar do estudo desenvolvido na seção anterior.

Durante o desenvolvimento deste estudo, as partituras – mais que as referências teóricas – constituíram as principais fontes bibliográficas. Por ser a partitura de “String Quartet n°1” a presentificação de um trabalho composicional intertextual próprio, sua inclusão, como parte obrigatória, justifica-se sob os enfoques memorial e de partitura. Nesta perspectiva, a partitura consolida o fechamento da tese e conecta o trabalho composicional intertextual ao trabalho crítico e reflexivo sobre intertextualidade¹⁶¹.

¹⁶¹ Por questões de direitos autorais, estão ausentes neste documento as partituras do “Terceiro Quarteto de Cordas” de Schnittke e de “Estética do Frio III” de Chaves, obras que contribuíram para presentificar a ideia de intertextualidade como processo composicional.

String Quartet n° 1

Homenagem a Alfred Schnittke

I - Lento

II - Agitato

III - Toccata

IV - Tarantella

João Corrêa

2017

I - Lento

João Corrêa

♩ = 56

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp

p

pp

p

pp

p

pp

p

mp

mf

mp

mf

mp

mf

mp

mf

5

Detailed description: This image shows the first five measures of a musical score for a string quartet. The score is written for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The tempo is marked 'I - Lento' and the time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The first system (measures 1-4) features dynamics of *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The second system (measures 5) features dynamics of *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

9

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

13

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

subito p

mp

subito p

subito p

Schnittke - String Quarter 3

17

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

mp

21

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

mf

mf

mf

ppp

33

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This system contains measures 33 through 36. The Vln. I part begins with a whole rest, followed by a quarter note G#4, another whole rest, and a quarter note Bb4. In measure 34, it plays a dotted half note Bb4, a quarter note G#4, and a quarter note F#4. In measure 35, it plays a quarter note G#4, a quarter note Bb4, and a whole rest. In measure 36, it plays a whole rest, a quarter note G#4, and a quarter note Bb4. The Vln. II part starts with a quarter rest, followed by a quarter note G#4, and a quarter note Bb4. In measure 34, it plays a quarter rest, a quarter note G#4, and a quarter note Bb4. In measure 35, it plays a quarter rest, a quarter note G#4, and a quarter note Bb4. In measure 36, it plays a quarter note G#4, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. The Vla. part starts with a whole note G#3, followed by a quarter note Bb4, a quarter note G#4, a quarter note F#4, a quarter note G#4, a quarter note Bb4, and a whole note G#3. The Vc. part consists of a continuous line of half notes: G#2, Bb2, G#2, Bb2, G#2, Bb2, G#2, Bb2.

37

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

mf arco

mf pizz.

f pizz.

mf

Detailed description: This system contains measures 37 through 40. The Vln. I part starts with a half note Bb4, a quarter note G#4, and a quarter note F#4. In measure 38, it plays a quarter note G#4, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. In measure 39, it plays a quarter note G#4, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. In measure 40, it plays a quarter note G#4, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. The Vln. II part starts with a quarter rest, followed by a quarter note G#4, and a quarter note Bb4. In measure 38, it plays a quarter rest, a quarter note G#4, and a quarter note Bb4. In measure 39, it plays a quarter rest, a quarter note G#4, and a quarter note Bb4. In measure 40, it plays a quarter note G#4, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. The Vla. part starts with a whole note G#3, followed by a quarter note Bb4, a quarter note G#4, a quarter note F#4, a quarter note G#4, a quarter note Bb4, and a whole note G#3. The Vc. part consists of a continuous line of half notes: G#2, Bb2, G#2, Bb2, G#2, Bb2, G#2, Bb2. In measure 39, there is a dynamic marking *mf* arco. In measure 40, there are dynamic markings *mf* pizz. for Vln. II, *f* pizz. for Vla., and *mf* for Vc.

41

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

45

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pizz. arco

f

arco

arco

f

49

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

52

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

55

mf

mf

mf

mf

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

58

mf

pizz.

mf

Schnittke - String Quarter 3

♩ = 58

61

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

pizz.

rit.

mf

p

p arco

♩ = 56

p = 54

63

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

II - Agitato

João Corrêa

$\text{♩} = 155$

Violin I

Violin II

Viola

Cello

f

f

f

mf *f*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

f

f

mf *f*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

20

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

25

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

29

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

34

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Berceuse

Schnittke - String Quarter 3

39

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This system contains measures 39 through 43. It features four staves: Violin I (treble clef), Violin II (treble clef), Viola (alto clef), and Violoncello (bass clef). The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Measure 39 starts with a half rest in Vln. I and a half note G# in Vln. II. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 43.

44

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This system contains measures 44 through 48. It features the same four staves as the first system. Measure 44 begins with a quarter rest in Vln. I and a quarter note G# in Vln. II. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 48. There are five upward-pointing triangles (accents) under the notes in the Vc. staff at measures 45, 46, 47, 47, and 48.

49

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

54

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

58

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

62

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

64

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This system contains measures 64, 65, and 66. Measures 64 and 65 are in 3/4 time. Measure 66 is in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The Violin I part starts with a whole note G4 in measure 64, followed by a quarter note G#4 in measure 65, and a quarter note G4 in measure 66. The Violin II part has a whole note G#4 in measure 64, followed by a quarter note G#4 in measure 65, and a quarter note G#4 in measure 66. The Viola part has a whole note G#4 in measure 64, followed by a quarter note G#4 in measure 65, and a quarter note G#4 in measure 66. The Violoncello part has a whole note G#4 in measure 64, followed by a quarter note G#4 in measure 65, and a quarter note G#4 in measure 66.

66

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This system contains measures 66, 67, 68, and 69. Measures 66 and 67 are in 3/4 time. Measures 68 and 69 are in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The Violin I part has a whole note G#4 in measure 66, followed by a quarter note G#4 in measure 67, and a quarter note G#4 in measure 68. The Violin II part has a whole note G#4 in measure 66, followed by a quarter note G#4 in measure 67, and a quarter note G#4 in measure 68. The Viola part has a whole note G#4 in measure 66, followed by a quarter note G#4 in measure 67, and a quarter note G#4 in measure 68. The Violoncello part has a whole note G#4 in measure 66, followed by a quarter note G#4 in measure 67, and a quarter note G#4 in measure 68.

70

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

75

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

80

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

85

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Schnittke - String Quarter 3

90

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

94

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

99

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

103

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

108

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

This system contains measures 108 through 112. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature has one sharp (F#). Measures 108-110 show a steady progression of notes. Measures 111-112 are characterized by prominent triplets in the Violin I, Violin II, and Viola parts. The Violoncello part provides a rhythmic and harmonic foundation with eighth and quarter notes.

113

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

This system contains measures 113 through 117. It features the same four staves as the previous system. Measures 113-114 continue with triplets in the Violin I and Violin II parts. Measures 115-117 show a shift in texture, with the Violin I and Violin II parts moving to a more static, sustained sound, while the Viola and Violoncello parts continue with rhythmic patterns. The Viola part in measure 115 includes a dynamic marking of *mf*.

Musical score for measures 118-121. The score is for a string quartet, with parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- Measure 118:** Vln. I has a trill (tr) on a dotted quarter note. Vln. II, Vla., and Vc. have quarter notes.
- Measure 119:** Vln. I has a dotted quarter note. Vln. II, Vla., and Vc. have eighth-note triplets.
- Measure 120:** Vln. I has eighth-note triplets. Vln. II, Vla., and Vc. have eighth-note triplets.
- Measure 121:** Vln. I has eighth-note triplets. Vln. II, Vla., and Vc. have eighth-note triplets. The time signature changes from 2/4 to 3/4.

Musical score for measures 122-125. The score is for a string quartet, with parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- Measure 122:** Tempo marking: $\text{♩} = 155$. Vln. I has quarter notes. Vln. II, Vla., and Vc. have quarter notes.
- Measure 123:** Vln. I has quarter notes. Vln. II, Vla., and Vc. have quarter notes.
- Measure 124:** Vln. I has quarter notes. Vln. II, Vla., and Vc. have quarter notes.
- Measure 125:** Vln. I has quarter notes. Vln. II, Vla., and Vc. have quarter notes.

127

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

3 3

131

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

3 3

135

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

III - Toccata

João Corrêa

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Violin I: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 1-4 contain eighth-note patterns. Dynamics: *ppp*.

Violin II: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 1-4 contain eighth-note patterns. Dynamics: *cresc.*, *ppp*, *cresc.*

Viola: Bass clef, 3/4 time signature. Measures 1-4 contain whole rests.

Cello: Bass clef, 3/4 time signature. Measures 1-4 contain whole rests.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Violin I: Treble clef, 3/4 time signature. Measure 5 starts with a fermata. Measures 5-9 contain eighth-note patterns. Dynamics: *pp*.

Violin II: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 5-9 contain eighth-note patterns. Dynamics: *cresc.*, *pp*.

Viola: Bass clef, 3/4 time signature. Measures 5-9 contain whole rests. Dynamics: *cresc.*

Cello: Bass clef, 3/4 time signature. Measures 5-9 contain whole notes. Dynamics: *ppp*, *pp*, *cresc.*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

10

p

cresc.

p

cresc.

p

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

15

cresc.

mp

cresc.

mp

cresc.

mp

subito p

Schnittke - String Quarter 3

3

20

Vln. I

Vln. II

subito p

Vla.

Vc.

25

Vln. I

subito p

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

30

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

34

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

mf

mf

mf

Berceuse

Schnittke - String Quartet 3

38

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This system contains measures 38 through 42. It features four staves: Violin I (treble clef), Violin II (treble clef), Viola (alto clef), and Violoncello (bass clef). The music is in 3/4 time. Measure 38 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Violin I part has a melodic line with accents and slurs. The Violin II part provides harmonic support with chords and moving lines. The Viola and Cello parts play a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include accents (>) and slurs.

43

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This system contains measures 43 through 47. The Violin I part has a more active melodic line with slurs and accents. The Violin II part continues with harmonic accompaniment. The Viola and Cello parts maintain the eighth-note accompaniment. The key signature changes to two flats in measure 44. Dynamic markings include accents (>) and slurs.

48

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

53

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Schnittke - String Quartet 3

58

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

63

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

68

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This system of music covers measures 68 through 72. The Violin I part (top staff) begins with a melodic line of eighth notes, featuring chromatic shifts and accidentals. The Violin II part (second staff) provides a counter-melody with similar rhythmic complexity. The Viola part (third staff) plays a steady eighth-note accompaniment. The Violoncello part (bottom staff) features a rhythmic pattern of eighth notes with frequent rests, creating a textured, percussive effect. The key signature changes from one flat to two flats during this passage.

73

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This system covers measures 73 through 77. The Violin I part (top staff) has a more active role with eighth-note patterns. The Violin II part (second staff) continues its melodic development. The Viola part (third staff) maintains its eighth-note accompaniment. The Violoncello part (bottom staff) has a prominent rhythmic role with eighth notes and rests. The overall texture is dense and rhythmically intricate.

77

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

81

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

86

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

91

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

96

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

101

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

105

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This is a page of a musical score for a string quartet, specifically measures 105 through 108. The score is arranged in four staves, labeled Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. from top to bottom. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. Measure 105 begins with a treble clef and a key signature change to one flat. The Vln. I part starts with a quarter note B-flat, followed by a quarter note A, a quarter note G, and a quarter note F. The Vln. II part starts with a quarter note B-flat, followed by a quarter note A, a quarter note G, and a quarter note F. The Vla. part starts with a quarter note B-flat, followed by a quarter note A, a quarter note G, and a quarter note F. The Vc. part starts with a quarter note B-flat, followed by a quarter note A, a quarter note G, and a quarter note F. The music continues through measures 106, 107, and 108, with various rhythmic patterns and dynamics. The score ends with a double bar line and repeat dots.

IV - Tarantella

João Corrêa

$\text{♩} = 125$

Violin I

Violin II

Viola

Viola stac

Cello

This block contains the first five measures of the musical score. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 125. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The Viola part plays a similar pattern with triplets. The Cello part is mostly silent, with some rests and a few notes in the later measures. The Viola part has a 'Viola stac' instruction in the first measure.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cello stac

This block contains the next five measures of the musical score, starting at measure 6. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 125. The Violin I and II parts continue their rhythmic pattern with triplets. The Viola part continues with triplets. The Cello part has a 'Cello stac' instruction in the first measure and plays a few notes in the later measures. The Viola part has a 'Viola stac' instruction in the first measure.

11

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

16

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

3

Schnittke - String Quarter 3

21

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

26

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Musical score for measures 31-35, featuring Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score includes triplets, accents, and a forte dynamic marking.

Measures 31-35: Vln. I and Vc. play a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) with accents. Vln. II and Vla. play a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) with accents. Vln. I has a forte (*f*) dynamic marking. The key signature has one sharp (F#).

Musical score for measures 36-40, featuring Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score includes triplets, accents, and a forte dynamic marking.

Measures 36-40: Vln. I and Vc. play a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) with accents. Vln. II and Vla. play a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) with accents. Vln. I has a forte (*f*) dynamic marking. The key signature has one sharp (F#).

Berceuse

Schnittke - String Quartet 3

41

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

This system contains measures 41 through 45. The Vln. I part features a melodic line with several triplet markings. The Vln. II and Vla. parts play a similar triplet-based accompaniment. The Vc. part provides a steady bass line with occasional triplet figures. Measure 41 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

46

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

This system contains measures 46 through 50. The Vln. I part has a more active melodic line with frequent triplet markings. The Vln. II and Vla. parts continue with their accompaniment, also featuring triplets. The Vc. part maintains its bass line with consistent triplet patterns. Measure 46 starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb).

51

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

56

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Schnittke - String Quarter 3

61

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

66

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

71

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

76

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

81

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This system contains measures 81 through 85. The first violin (Vln. I) and second violin (Vln. II) parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with frequent triplets, indicated by a '3' below the notes. The viola (Vla.) part consists of sustained chords, with some notes marked with accents (>). The violin (Vc.) part plays a simple eighth-note accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

86

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This system contains measures 86 through 90. The first violin (Vln. I) and second violin (Vln. II) parts continue with the triplet eighth-note pattern. The viola (Vla.) part features more complex rhythmic patterns, including triplets and accents. The violin (Vc.) part has some rests in measures 88 and 90. The key signature has one sharp (F#).

91

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

96

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

101

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

106

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

111

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

116

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

121

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

126

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

131

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

This system contains measures 131 through 135. The Vln. I part begins with a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) and continues with a half note (B4) and a whole note (C5). The Vln. II part features a half note (F4) and a whole note (G4). The Vla. part consists of a continuous eighth-note triplet pattern (F4, G4, A4) across all five measures. The Vc. part plays a half note (F3) and a whole note (G3).

136

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

This system contains measures 136 through 140. The Vln. I part starts with a half note (B4), followed by a triplet of eighth notes (C5, D5, E5), and ends with a half note (F5). The Vln. II part begins with a half note (F4) and then plays a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) in measures 137-138. The Vla. part continues with eighth-note triplets (F4, G4, A4) in measures 136-138, then shifts to a triplet of eighth notes (B4, C5, D5) in measures 139-140. The Vc. part plays a half note (F3) and a triplet of eighth notes (G3, A3, B3) in measure 139.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese se propôs a realizar um estudo sobre a intertextualidade no contexto da análise e da composição musical. Ela está organizada em duas partes: a primeira mostra um panorama sobre a intertextualidade e sua aplicação no campo musical; a segunda ocupa-se em analisar e demonstrar o processo composicional intertextual de três obras específicas. Tais composições foram adotadas como meio para exemplificar e expressar a noção de intertextualidade como processo composicional.

O conceito de intertextualidade, dotado de múltiplas acepções, é tão abrangente que suas potencialidades transbordam os objetivos aqui visados. Seu emprego nesta tese, no entanto, tornou-se imperativo, pois muito de seus significados relacionam-se diretamente com a pesquisa desenvolvida.

A adoção do conceito de intertextualidade como aporte teórico e metodológico iluminou questões relacionadas ao emprego de elementos externos, em uma composição. No estudo analítico, a intertextualidade concedeu uma perspectiva investigativa para mapear e compreender o modo como um compositor trabalha, em sua obra, elementos de outros compositores. Nesta perspectiva, o significado de uma obra ultrapassa os próprios limites e se constrói pela relação com seu entorno de influências.

A experiência analítica intertextual possibilitou conhecer, mais profundamente, não apenas as obras investigadas, mas também aquelas que as constituem como intertextos, ampliando, por conseguinte, meu universo de conhecimento. Como argumenta Klein (2005, p. 11), a relação entre textos e seus intertextos é “dinamicamente bilateral”. Não somente Di Lasso, Beethoven, Shostakovich, Bernstein, Bartók e Albuquerque ajudam a entender Schnittke e Chaves, mas também Schnittke e Chaves ajudam a compreender tais compositores.

No contexto do trabalho composicional, a intertextualidade, como pressuposto estético e ideológico, concede múltiplas possibilidades inspiradoras e orientadoras da criação musical. Quando consumadas através do emprego de citações, alusões, ou procedimentos apropriados de outras composições, sem remissão explícita, tais possibilidades impulsionam a realização da obra ao demarcarem um horizonte para a atividade composicional. Neste cenário, sobrevém o estabelecimento da conexão entre a

tradição e a conduta estética particular do compositor, pois o diálogo com a literatura evidencia componentes denotativos e conotativos que podem incidir sobre a sonoridade e o caráter expressivo da composição.

Na análise das obras escolhidas, alguns elementos da estruturação composicional foram iluminados pela intertextualidade. Comparando os capítulos dois e três, exclusivamente analíticos, evidencia-se que: 1) Schnittke apropria-se de um grupo restrito de textos e os submete a variados procedimentos técnicos para obter diversas e diferentes sonoridades; 2) Chaves utiliza um número consideravelmente maior de textos, porém de modo pontual, sem repetir nem realizar alterações drásticas. Na maioria de suas abordagens, Chaves realiza a reexposição dos materiais das peças aludidas. Sua intenção não é subverter, mas citar.

A abordagem processual realizada no “Terceiro Quarteto de Cordas” revela que Schnittke utiliza os textos como arcabouço composicional, deles obtendo o conjunto de regras para compor. Chaves, na maioria das vezes, não desnatura a essência estrutural das citações, apenas as adapta à sua peça. Isso se torna possível porque o conjunto de regras de “Estética do Frio III” não está nas citações, mas em outros elementos (doze acordes), o que permite incorporar à peça muitos materiais externos, por já estar garantida a coerência orgânica e estrutural. A virtude de Schnittke é extrair diferentes possibilidades sonoras com pouco material à disposição. A de Chaves é costurar habilmente o vasto arcabouço intertextual disponível e transformar sua peça em um conjunto coerente.

No trabalho sobre “String Quartet n° 1 – Homenagem a Alfred Schnittke”, outras correlações podem ser percebidas. Em “String Quartet n° 1”, a quantidade de textos não é tão extensa quanto em “Estética do Frio III”, nem tão reduzida como no “Terceiro Quarteto de Cordas”. Muito do que é absorvido das obras de referência são procedimentos técnicos que têm por finalidade prover outras sonoridades. Embora, como em “Estética do Frio III”, haja, em “String Quartet n° 1”, alusões explícitas, a maioria de seus procedimentos composicionais intertextuais envolve transformação. Em “Estética do Frio III”, muitos textos funcionam como eventos de transição ou de ruptura com determinado evento sonoro, sem alterações significativas, em “String Quartet n° 1” a maioria dos textos atua como estruturante para a criação de novos eventos. Esse é um elemento de aproximação entre “String Quartet n° 1” e “Terceiro Quarteto de Cordas”,

no qual há um procedimento composicional intertextual preocupado em ressignificar sonoramente os textos e, por meio deles, criar novos eventos musicais.

Quanto aos componentes intertextuais e sua relação com a estruturação da peça, a abordagem empreendida em “String Quartet n° 1” indica maior semelhança com “Estética do Frio III”. Embora grande parte do processo composicional de “String Quartet n° 1” envolva a abstração de elementos alheios, não são eles que dão sustentação estrutural à obra. São doze os acordes que, em “Estética do Frio III” fornecem a matéria-prima para a construção da maioria dos eventos, em “String Quartet n° 1”, são três.

O estudo sobre intertextualidade aqui empreendido instiga investigações futuras a pesquisarem o tema na perspectiva da análise e composição musical. O capítulo I evidencia esclarecimentos que podem nortear o emprego do conceito de intertextualidade, devido à pluralidade de suas acepções. Os demais capítulos propõem uma visão alternativa para a compreensão da intertextualidade no contexto composicional.

Esta tese não esgota as possibilidades do conceito de intertextualidade, ela apresenta uma abordagem particular que auxilia a ampliação e solidificação de sua compreensão em música, contribuindo, pois, para a expansão das pesquisas sobre a intertextualidade na composição musical.

REFERÊNCIAS

ALBRECHTSBERGER J. Georg, *Griandliche Anweisung zur Composition*. Leipzig, 1790. Counterpoint studies with Albrechtsberger, http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?template=portal_en. Acesso: 10/01/2017.

ALLEN, Graham. *Intertextuality*. Routledge, Taylor & Francisc Group. London and New York. 2000.

ANDREICA, Oana. *Alfred Schnittke's Polystylistic Journey: The Third 'Quartet'*. Studia UBB Musica, LVII, 1, 2012 (p. 103-115).

BAKHTIN, Mikhail. *Esthétique ET théorie du Roman*, Gallimard, Coll. "Tell".1978.

BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. *A intertextualidade musical como fenômeno*. Per Musi. Belo Horizonte, v. 8, p.125-136, 2003.

BARTHES, Roland. "Texte (théorie du)", Encyclopedia Universalis, 1973.

BARTHES, Roland. *S/Z: An Essay*. Translated by Richard Howard. Edition Hill and Wang. 1974.

BARTHES, Roland. *The Pleasure of the text*. Trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1975.

BEN-PORAT, Ziva. The Poetics of Literary Allusion. *PTL: A Journal for Descriptive Poetics & Theory of Literature* 1, 105-128. - Polish tr.: "Poetyka aluzji literackiej." 1976. 315-337.

_____. *The Poetics of Allusion - A Text Linking Device - In Different Media of Communication (Literature Versus Advertising and Journalism)*. In Seymour Chatman et al., eds. *A Semiotic Landscape: Proceedings of the First Congress of the International Association for Semiotic Studies, Milan, June 1974*. Paris/New York: Mouton, 588-593. 1979.

_____. *Forms of Intertextuality and the Reading of Poetry: Uri Zvi Greenberg's Basha'ar*. Vol. 10, No. 2, Tenth Anniversary Volume, Part 2 (MAY 1990), pp. 257-281. 1990.

BERNSTEIN, Leonard. *Essay on Age of Anxiety*, March 1949. Taken from: The Official Leonard Bernstein Website, "Bernstein on Bernstein – Age of Anxiety," Bernstein's Studio: Miscellaneous, available from <http://www.leonardbernstein.com/studio/element2.asp?id=411>, internet; Acesso: 03/02/2017.

_____. *Findings*. New York: Simon and Schuster, 1982.

_____. *The Age of Anxiety: Symphony No. 2 for Piano and Orchestra (after W. H. Auden)* (New York: G. Schirmer, 1949).

_____. Notes on Record Jacket, *The Age of Anxiety*, 1966.

_____. Nota do prefácio da partitura de *Age of Anxiety*, edição Boosey & Hawkes, 1993.

BICKNELL, Jeanette. *The Problem of Reference in Musical Quotation: A Phenomenological Approach*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59:2, Spring 2001.

BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência: Uma Teoria da Poesia*. 2ª. ed. trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro, Imago, [1973] 2002.

BLOOM, Harold. *A Map of Misreading*. Oxford University Press, 206 p. 1975.

BUENO, Marco Aurélio Scarpinella. *Schnittke: música para todos os tempos*. São Paulo, Algor, 2007.

BURKHOLDER, J. Peter. *The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field*. *Notes, Second Series*, Vol. 50, n°. 3, p. 851-870. 1994.

BURKHOLDER, J. Peter. *All made of tunes: Charles Ives and the uses of musical borrowing*. New Haven: Yale University Press. 1995.

BURKHOLDER, J. Peter. Verbete “*Quotation*”, in *Grove Music online*. Oxford Music Online. 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52854>. Acesso em 8 de fevereiro de 2017.

CARL, Robert. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition by Joseph N. Straus - Review*. *Notes*, Vol. 49, No. 1. 1992. pp. 156-157.

CASTRO, D. F. A complexidade da 'Angústia da Influência' de Harold Bloom. In: XI semana de Letras da Pucrs, 2011, PORTO ALEGRE. O cotidiano das Letras. Porto Alegre: Fale - Pucrs Ed. pucrs, 2011.

CERVO, Dimitri. *Influência, intertextualidade e pós-modernismo: Cervo x Schnittke um estudo comparativo*. *Música em Perspectiva*. 2015.

CHAVES, Celso L. *Memória, Citação e Referência: os Fluxos do Tempo no 'Estudo Paulistano' de Celso Loureiro Chaves*. Porto Alegre: Anais do XV Congresso da ANPPOM, 2003.

_____. *Estética do Frio III: Homenagem a Leonard Bernstein*. In: Encomendas OSESP 2014. São Paulo: Selo Digital OSESP 8, 2014. Disponível em: <http://www.osesp.art.br/paginadinamica.aspx?pagina=cdencomendasosesp2014>. Acessado em 4: jun. 2015.

_____. *Estética do Frio III*. Porto Alegre: Edição do Autor, 2014. 1 partitura (27 p.). Dois violinos, viola, violoncelo e piano.

_____. *Estética do Frio III: Roteiro da paisagem*. 09 mar. 2015, 08 jul. 2015. 4 p. Notas de Aula.

_____. *Encarte do CD Encomendas OSESP 2014*. Ronaldo Miranda, Alexandre Lunsquy, Celso Loureiro Chaves. 23 p.

_____. Conversa pessoal. Explicações sobre o processo composicional de Estética do Frio III durante as orientações do Doutorado. Notas de aula. Material não publicado. 2016.

CHAVES, Celso L. COSTA, César H. *Apontamentos de Crítica Genética e Música – Tomadas de Decisões e Intertextualidades em Portais e a Abside de Celso Loureiro Chaves*. XIX Congresso da ANPPOM – DeArtes, UFPR. Curitiba. 2009.

COMPAGNON. Antoine. *La seconde main ou le travail de citation*. Seuil, 1979.

CORRÊA, João. *Reflexões a partir do Terceiro Quarteto de Cordas de Alfred Schnittke*. Anais do IV SIMPOM. 2016. P. 110-121.

CORRÊA, João. *Fragmentação e Organicidade em Estética do Frio III*. Anais do SEFiM, Porto Alegre, V. 02 – n. 2, 2016. P. 284-6.

DUDEQUE, Norton. *Intertextuality and Stylization in Villa-Lobos's Bachianas Brasileiras No 1*. Musica Theorica. Salvador: TeMA, p.19-51. V. 2, n. 2. 2017.

ECO, Umberto. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press. 1976.

ESCUDEIRO, Daniel Alexander de Souza. *Aporia: um caminho para a composição musical intertextual*. Salvador: UFBA, 2012. 306 p. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Paris: Ed. Du Seuil, 1982. Tradução Luciane Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. POSLIT, FALE/UFMG. 2006.

GENTRY, Philip. *Leonard Bernstein's The Age of Anxiety: A Great American Symphony during McCarthyism*. Published by: University of Illinois Press Source: American Music, Vol. 29, No. 3 (Fall 2011), pp. 308-33. Acesso: 01-02-2017.

GREEN, Lucy. *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead For Music Education*, London and New York: Ashgate Press. 2001.

GREW, Sydney. *Beethoven's "Grosse Fuge"*. The Musical Quarterly, Vol. 17, No. 4 (Oct., 1931), pp. 497-508.

_____. *The 'Grosse Fuge': An Analysis*. Music & Letters, Vol. 12, No. 3 (Jul., 1931), pp. 253-26.

_____. *The 'Grosse Fuge': The Hundred Years of Its History*. Music & Letters, Vol. 12, No. 2 (Apr., 1931), pp. 140-147.

GRIFFITHS, Paul. 2012. <http://www.shostakovichquartets.com/quartets/page/quartet-no-8>. Acesso: 16/01/2017.

HATTEN, Robert S. *El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales*. Traduzido de: *The Place of Intertextuality in Music Studies*. American Journal of Semiotics, vol. 3, n. 4, p. 69-83, 1985. Criterios, La Habana, n° 32, kullio-diciembre, p. 211-219. 1994.

HATTEN, Robert. 1994. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.

HYDE, Marta. 1996. *Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music*. Music Theory Spectrum 18, no. 2: 200-35.

HOWARD, V. A. *On Musical Quotation*. *Monist* 48 (1974): 307–318.

HULME, Derek. *Dmitri Shostakovich: A Catalogue, Bibliography, and Discography*. Third Edition, Lanham, Md.: Scarecrow Press. 2002.

HUSSEY, William. 1996. *Compositional Modeling, Quotation, and Multiple Influence Analyses in the Work of Johannes Brahms: Na Application of Harold Bloom's Theory of Influence to Music*. Ph. D. dissertation, University of Texas.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. *Literary Borrowing... and Stealing: Plagiarism, Sources, Influences, and Intertexts*. " *English Studies in Canada* 12,229-239. 1986.

_____. "Intertextuality." In Erik Barnouw, ed. *International Encyclopedia of Communications*. New York: Oxford Up, 349-351. 1987.

IVASHKIN, Alexander. *A Schnittke Reader*. Bloomington: Indiana University Press. 2002.

JENNY, Laurent. *La Stratégie de la Forme*. Poétique, n°27, 1976.

KAWAMOTO, Akitsugu. 'Can You Still Keep Your Balance?': *Keith Emerson's Anxiety of Influence, Style Change, and the Road to Prog Superstardom*. Source: *Popular Music*, Vol. 24, No. 2, Literature and Music. Cambridge University Press. May, 2005. pp. 223-244

KERMAN, Joseph. *The Beethoven Quartets*. New York: Knopf, 1966. vii, pp. 386.

KERMAN, Joseph. "How We Got into Analysis, and How to Get Out". *Critical Inquiry* 7/3. P. 311-331. 1980.

KIRKENDALE, Warren. *The "Great Fugue" Op.133: Beethoven's "Art of Fugue"*. *Acta Musicologica*, Vol. 35, Fasc. 1 (Jan. - Mar., 1963), pp. 14-24

KLEIN, Michael. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: IndianaUniversity Press, 2005.

KORSYN, Kevin. *Towards a New Poetics of Musical Influence*. *Musical Analysis* 10, n° 1-2: 3-72. 1991.

_____. *Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence and Dialogue*. *Rethinking Music*. Edited by Nicholas Cook & Mark Everist. Oxford University Press. pp. 55-72. 1999.

KOUTSOBINA, Vassiliki. *Readings of Poetry: Readings of Music: Intertextuality in Josquin's "Je me plains de mon amy"*. Oxford University Press. *Early Music*, Vol. 36, No. 1. 2008, pp. 67-78.

KRISTEVA, Julia. *Seméotikè*. Recherches pour une sémanalyse. Seuil. 1969.

KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Seuil. 1974.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva: (2005), 1974.

LETHBRIDGE, Stefanie. *James Thomson's Defence of Poetry: Intertextual Allusion in The Seasons*. Edição Max Niemeyer Verlag Tübingen. (2003)

LIMA, Flávio F. *Desenvolvimento de sistemas composicionais a partir da intertextualidade*. João Pessoa, Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Paraíba. 2011

LIMA, F. F.; PITOMBEIRA, Liduino. *Desenvolvimento de Sistemas Composicionais a partir da Intertextualidade*. In: Anais do XX Congresso da ANPPOM, n. 20, 2010, Florianópolis. *A Pesquisa Em Música no Século 21: Trajetórias e Perspectivas*. Florianópolis: ANPPOM, p. 110-116, 2010

LÓPEZ-CANO, R. *Musica e intertextualidad*. En Pauta. Cuadernos de teoria y critica musical. 2007, p. 30-36.

MAI, Hans-Peter. *Bypassing Intertextuality Hermeneutics, Textual Practice, Hypertext*. In *Intertextuality*. Ed. by Heinrich F. Plett. - Berlin; New York: de Gruyter, 1991.

MANFRINATO, Ana Carolina. *Bachianas Brasileiras n° 4, de Heitor Villa-Lobos: Um estudo de Intertextualidade*. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Curitiba. 2013.

MEDIC, Ivana. *The sketches for Alfred Schnittke's Symphony No. 3*. Institute of Musicology SASA, Belgrade. 2013.

MENEZES, Florivaldo. *Apoteose de Schoenberg: Ensaio sobre os arquétipos da harmonia contemporânea* (agosto 1984/dezembro de 1985). São Paulo: Nova Stella: Editora da Universidade de São Paulo, 286 p. 1987.

MESSIAEN, Olivier. *Préface d'Olivier Messiaen au Quatuor pour la fin du temps*. 1941.

- MEYER, Leonard B. *Innovation, Choice, and the History of music*, Critical Inquiry 9/3, 1983.
- NIBLOCK, Howard; BIRINGER, Gene. *Quatuor pour la Fin du Temps* - Olivier Messiaen (2008). Ver em: <http://www2.lawrence.edu/dept/it/musicguides/mq/>. Acesso: junho de 2018.
- ORAMO, Ilkka. *Sibelius, Bartók, and the "Anxiety of Influence" in Post World War II Finnish Music*. The Context and Sphere of Influence of His Work. Proceedings of the International Conference Held by the Bartók Archives, Budapest (22-24 March 2006). Part I. (Sep., 2006), pp. 467-479.
- PAYÁ, Luisa e SIMENTAL, Emilia. *La obra de Alfred Schnittke y la problemática en torno al posmodernismo en la música rusa*. Revista Redes Música. 2008.
- PETTY, Wayne C. 1999. *Chopin and the Ghost of Beethoven*, *19th-Century Music* 22, no. 3, p. 281-99.
- PLETT, Heinrich F. *Intertextuality*. Research in Text Theory. Walter de Gruyter, Berlin – New York. 1991.
- POUSSEUR, Henri. *L'Apothéose de Rameau, essai sur la question harmonique*. In Musiques Nouvelles, tome XXI, fasc. 2-1 de la "Revue d'Esthétique", Éditions Klincksieck, Paris, 1968.
- POUSSEUR, Henri. *Apoteose de Rameau e outros ensaios*. Tradução Flo Menezes e Mauricio Ayer; seleção dos textos, prefácio e notas críticas Flo Menezes. São Paulo: Editora UNESP, 2009. 360 p.
- RAPAPORT, Aaron. *An American encounter with polystylism: Schnittke's cadenzas to Beethoven*. University of North Carolina, 2012.
- RICE, H. Collins. *Further thoughts on Schnittke*. *Tempo* 168: 12. 1989.
- RIFFATERRE, Michael. *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press. 1979.
- RIFFATERRE, Michael. *La trave de l'intertexte*. La pensée. 215. 1980.
- RIFFATERRE, Michael. *L'intertexteinconnu*, Littérature, n° 41, 1981.
- RIFFATERRE, Michael. *Text Production*. Trans. Terese Lyons. New York: Columbia University Press. 1983.
- RISCHIN, Rebecca. *For the End of Time, The Story of the Messiaen Quartet*. Cornell University Press, New York. 2003.
- RODRIGUES, Mauren Liebich Frey. *Do Texto ao Som: Relações de Influência na Música para Piano de Vieira Brandão*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre. 2017.
- ROSS, Alex. *O resto é ruído, escutando o século XX*. Tradução Claudio Carina, Ivan Eisz Kuck. São Paulo, Companhia das Letras, 2009. 680 p.

- SAMOYAUULT, Tiphaine, *A intertextualidade*. Tradução Sandra Nitri. São Paulo, Aderaldo e Rothschild, 160p, 2008.
- SANTA, Matthew. 1999. *Defining Modular Transformations*. Music Theory Spectrum 21/2: 200-229.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática. 2003.
- SCHWARZ, David. *A (Dis)Pleasure of Influence: George Rochberg's Caprice Variations for Unaccompanied Violin (1973)*. University of North Texas. 2009.
- SCHERZINGER, Martin. *The 'New Poetics' of Musical Influence: A Response to Kevin Korsyn*. Music Analysis, Vol. 13, No. 2/3, Twentieth-Century Music Double Issue (Jul. - Oct., 1994), pp. 298-309.
- SCHNEIDER, Michel. *Valeurs de mots, Essaisur le plagiat, la psychanalyseet la pensé*. Gallimard. 1985.
- SCHNITTKE, Alfred. *Polystylistic Tendencies in Modern Music*. In *A Schnittke Reader*, edited by Alexander Ivashkin, trans. John Goodliffe. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2002. 87-90.
- SCHOENBERG, Arnold. "Der musicalische Gedanke und die Logik, Technik, und Kunst seiner Darstellung," (The Musical Idea and the Logic, Technique and Art of Its Presentation) cited in Schoenberg's *Gedanke Manuscripts: A Reconstruction and Edition*, ed. Patricia Carpenter and Severine Neff (New York: Columbia University Press, forthcoming); bracketed material is Schoenberg's. 2006.
- SCHUTZ, Alfred. *Fragments on the phenomenology of music*. In: SMITH, F.J. (Ed.), *In Search of Musical Method*. London: Gordon & Breach, 1976. p. 5-71.
- SHANNON, Jonathan. *Composition, Tradition and the Anxiety of Musical Influence in Syrian and Moroccan Andalusian Musics*. Congrès de Musiques dans le monde de l'islam. Assilah. 2007.
- STRAUS, Joseph N. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990.
- STRAUS, Joseph N. *The "Anxiety of Influence" in Twentieth-Century Music*. Source: *The Journal of Musicology*, Vol. 9, No. 4 (Autumn, 1991), pp. 430-447. Published by: University of California Press. 1991.
- STREET, Alan. *Review - Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition by Joseph N. Straus*. *Tempo*, New Series, No. 179, pp. 31-32. 1991.
- TARUSKIN, Richard. *Review*. Source: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 46, No. 1 (Spring, 1993), pp. 114-138.
- TARUSKIN, Richard. *The Oxford History of Western Music, Vol. V – The Late Twentieth Century*. Oxford – New York: Oxford University Press. 2010.

VERWEYEN, Theodor; WITTING, Gunther. *The Cento A Form of Intertextuality from Montage to Parody*. Intertextuality / ed. by Heinrich F. Plett. - Berlin; New York: de Gruyter, 1991.

WARNABY, John, *Obituaries: Alfred Schnittke*, in *Musical Opinion*, volume 122, issue 1415, 1988.

WHITE, Benjamin. *Recognition of Distorted Melodies*, *American Journal of Psychiatry* 73 (1960): 100–107.

WHITTALL, Arnold. *Intertextuality in Western Art Music* (review). *Music and Letters*, Volume 87, Number 1, January, pp. 126-128. 2006.

WILLIAMS, Alistar. *Review: Intertextuality in Western Art Music*. Source: *Music Theory Spectrum*, Vol. 28, N° 2, pp. 316-320. 2006.

ANEXOS

- 1- O Timoneiro (2015)
- 2- O Martelo (2015)
- 3- Suite Palimpsestos (2016)
- 4- Transcrição para dois violões do Agitato do Terceiro Quarteto de Cordas de Alfred Schnittke (2016)
- 5- Iron shards para oito alto-falantes (2016) (versão stereo).

O Timoneiro

Para violão solo

For Solo Guitar

João Corrêa

2015

O Timoneiro

2015

João Corrêa

I

Allegro 120

Acoustic Guitar

The musical score consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It starts with a piano (*p*) dynamic and features a series of triplet patterns. The second staff continues with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third and fourth staves continue the triplet patterns. The fifth staff ends with a forte (*f*) dynamic. The sixth staff concludes with a forte (*f*) dynamic and a repeat sign. The score includes various articulations such as slurs and accents.

II

13 *cantabile*
mf

Musical staff 13: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, and a bass line with chords. A dynamic marking of *mf* is present at the start.

16

Musical staff 16: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, and a bass line with chords.

19

Musical staff 19: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, and a bass line with chords.

22

Musical staff 22: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, and a bass line with chords.

25

Musical staff 25: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, and a bass line with chords.

28

subito p

31

mp *mf*

34

dolce

dolce

37

mf

40

f *mp*

43

mp

46

subito p *mp*

49

mf

52

mf

55

mf

58

> >

61

64

67

subito *p*

70

mp *mf*

72

f

O Martelo

para violão solo

for solo guitar

João Corrêa

2015

O Martelo

Allegro (M.M. ♩ = c. 140)

João Corrêa

Acoustic Guitar

The musical score is written for Acoustic Guitar in 2/4 time. It consists of six systems of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro' with a metronome marking of approximately 140 beats per minute. The score includes measure numbers 4, 7, 10, 13, and 16. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and various chordal textures. The key signature changes to two sharps (F# and C#) at measure 13. The score concludes with a double bar line and a repeat sign at the end of the final system.

19

3

22

3

25

3

28

3

31

5

4/4

34

3

3

4
37

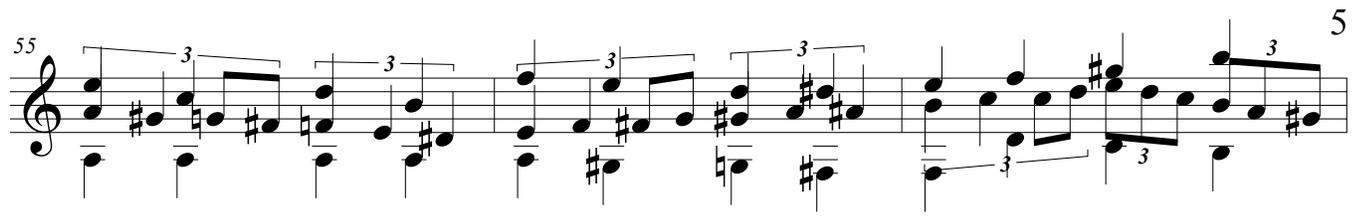
40

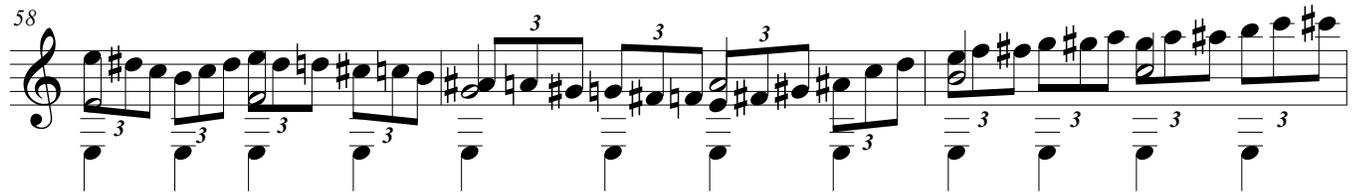
43

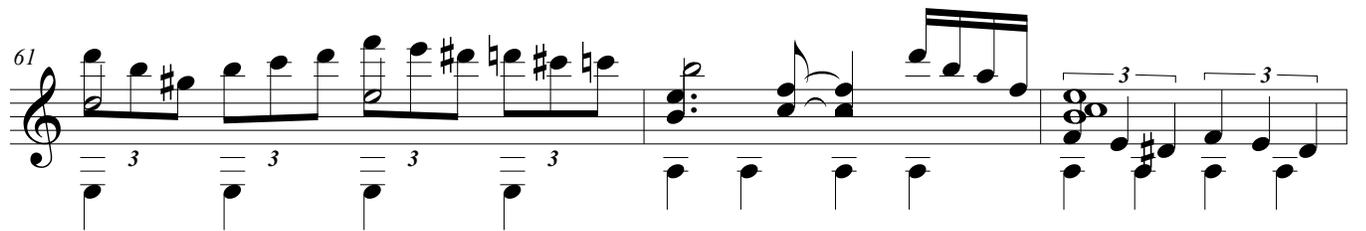
46

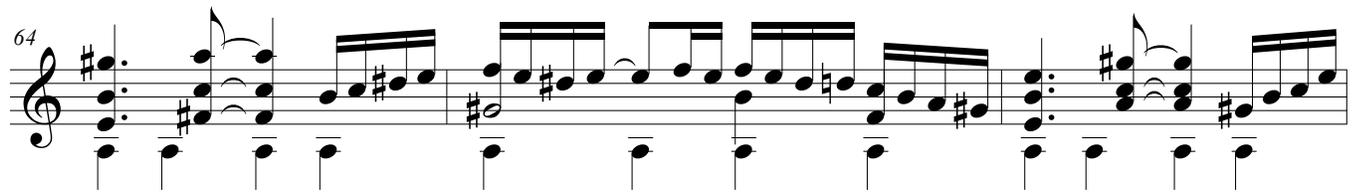
49

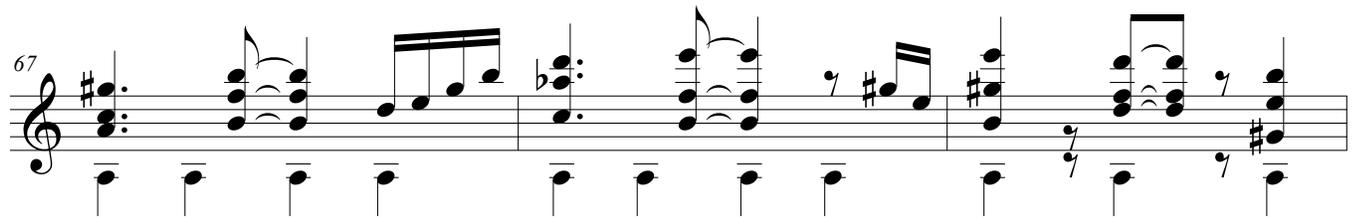
52

55 

58 

61 

64 

67 

70 

Palimpsestos

para violão solo

I - Dança com Lobos

II - Caixa de Música

III - Descaminhos

João Corrêa

I. Dança com Lobos

João Francisco de Souza Corrêa

con brio

legato

ff

subito p

f

sfz

mf

subito p

f

mp

12

Musical score for measures 12-13. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). It contains a bass line with eighth and sixteenth notes, including fingerings (1, 2, 3) and accents (>).

14

Musical score for measures 14-16. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. It features a melodic line with eighth notes and some slurs. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat, featuring a complex bass line with many sixteenth notes and slurs. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *f* (forte) in the right-hand part, and *sfz* (sforzando) in the left-hand part.

17

Musical score for measures 17-18. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps, featuring a melodic line with eighth notes and slurs. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat, featuring a complex bass line with many sixteenth notes and slurs.

19

Musical score for measures 19-20. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps, featuring a melodic line with eighth notes and slurs. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat, featuring a complex bass line with many sixteenth notes and slurs.

22

legato *p*

25

subito p

27

p

29

dim.

31

legato

33

35

37

39

6

Detailed description: This system contains measures 39 and 40. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bottom staff is in bass clef, showing a bass line with a prominent sixteenth-note pattern. A '6' is written below the first measure of the bass staff. The system is divided into two measures by a vertical bar line.

41

6

Detailed description: This system contains measures 41 and 42. The notation continues from the previous system. The top staff shows a consistent melodic pattern. The bottom staff features a complex bass line with many sixteenth notes and some triplets. A '6' is written below the first measure of the bass staff. The system is divided into two measures by a vertical bar line.

43

6

Detailed description: This system contains measures 43 and 44. The top staff continues the melodic line. The bottom staff has a bass line with various rhythmic patterns, including some triplets. A '6' is written below the first measure of the bass staff. The system is divided into two measures by a vertical bar line.

45

6

Detailed description: This system contains measures 45 and 46. The top staff continues the melodic line. The bottom staff has a very active bass line with many sixteenth notes and some triplets. A '6' is written below the first measure of the bass staff. The system is divided into two measures by a vertical bar line.

47

Musical notation for measures 47-48. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The lower staff is in bass clef with a key signature of three sharps. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Fingering numbers (1-5) are present in the lower staff. A dynamic marking of *p* is shown in both staves.

49

Musical notation for measures 49-51. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps. The lower staff is in bass clef with a key signature of three sharps. The music continues with complex rhythmic patterns. Fingering numbers (1-5) are present in the lower staff. A dynamic marking of *p* is shown in both staves.

52

Musical notation for measures 52-53. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps. The lower staff is in bass clef with a key signature of three sharps. The music continues with complex rhythmic patterns. Fingering numbers (1-6) are present in the lower staff. A dynamic marking of *p* is shown in both staves.

54

Musical notation for measures 54-55. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps. The lower staff is in bass clef with a key signature of three sharps. The music continues with complex rhythmic patterns. Fingering numbers (1-6) are present in the lower staff. A dynamic marking of *p* is shown in both staves.

56

Two staves of music in G major. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns and a final quarter note with a sharp sign. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth-note chords and a triplet of eighth notes at the end of the second measure.

58

Two staves of music in G major. The upper staff continues the melodic line with eighth-note patterns. The lower staff features a complex accompaniment with triplets, sixteenth-note runs, and fingerings (3, 5, 4, 6, 3, 0, 3, 4, 9) indicated below the notes.

60

Two staves of music in G major. The upper staff continues the melodic line. The lower staff features a rhythmic accompaniment with eighth-note chords and a final quarter note with a sharp sign.

62

Two staves of music in G major. The upper staff continues the melodic line. The lower staff features a complex accompaniment with sixteenth-note runs and fingerings (4, 0, #6, 5, 0, 6) indicated below the notes.

64

Musical notation for measures 64 and 65. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains eighth-note patterns with slurs. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps. It contains eighth-note patterns with slurs and includes fingerings: 6, 4, 5, 6, 2, 3, 2, 3, 3.

66

Musical notation for measures 66 and 67. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. It contains eighth-note patterns with slurs. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps. It contains eighth-note patterns with slurs and includes fingerings: 6, 3, 0, 4, 0, 6, 0, 3, 2, 0, 3.

68

Musical notation for measures 68 and 69. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. It contains eighth-note patterns with slurs. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps. It contains eighth-note patterns with slurs and includes fingerings: 0, 0, 4, 3, 0, 5, 0, 0, 3, 0, 4, 3, 7, 0, 2, 0, 3, 0, 2.

70

Musical notation for measures 70 and 71. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. It contains eighth-note patterns with slurs. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps. It contains eighth-note patterns with slurs and includes fingerings: 0, 2, 4, 0, 5, 0, 0, 3, 0, 4, 0, 3, 0, 5, 0, 2, 0, 3, 0, 2.

72

Musical score for measures 72-73. The system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with slurs and accents. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment of chords and single notes. The bottom staff is a bass clef with a melodic line featuring fingerings (2, 4, 3, 2, 4, 3, 2, 4, 3, 2) and slurs. A double bar line is present between measures 72 and 73.

74

Musical score for measures 74-75. The system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three sharps. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with slurs and accents. The middle staff is a grand staff with a piano accompaniment. The bottom staff is a bass clef with a melodic line featuring slurs and accents. A double bar line is present between measures 74 and 75.

76

Musical score for measures 76-77. The system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three sharps. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with slurs and accents. The middle staff is a grand staff with a piano accompaniment. The bottom staff is a bass clef with a melodic line featuring slurs and accents. A double bar line is present between measures 76 and 77.

78

Musical score for measures 78-79. The system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three sharps. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with slurs and accents. The middle staff is a grand staff with a piano accompaniment. The bottom staff is a bass clef with a melodic line featuring slurs and accents. A double bar line is present between measures 78 and 79.

80

Musical score for measures 80-81. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the lower staff contains a bass line with chords and some triplets. A dynamic marking of *ff* is present at the end of the system.

82

Musical score for measures 82-83. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with some accidentals, and the lower staff has a bass line with chords and some triplets. A dynamic marking of *sfz* is present at the end of the system.

83

Musical score for measures 83-85. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with some accidentals, and the lower staff has a bass line with chords and some triplets. Dynamic markings of *f*, *sfz*, *ff*, and *f* are present throughout the system.

86

Musical score for measures 86-87. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with some accidentals, and the lower staff has a bass line with chords and some triplets. Dynamic markings of *f* and *ff* are present throughout the system.

88

Musical score for measures 88-90. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth-note figures. Dynamic markings include accents (>) and a hairpin crescendo.

91

Musical score for measures 91-92. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth-note patterns. The lower staff features a more active accompaniment with eighth-note runs. A piano (*p*) dynamic marking is present.

93

Musical score for measures 93-94. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth-note patterns. The lower staff features a more active accompaniment with eighth-note runs. A forte (*f*) dynamic marking is present.

95

Musical score for measures 95-96. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth-note figures.

97

Musical score for measures 97-99. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The lower staff contains a complex accompaniment with sixteenth-note patterns, slurs, and accents. A dynamic marking of *sfz* is present in measure 99. A fermata is placed over the final measure of the system.

100

Musical score for measures 100-102. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and accents. The lower staff features intricate sixteenth-note accompaniment with slurs and accents. A dynamic marking of *sfz* is present in measure 102. A fermata is placed over the final measure of the system.

103

Musical score for measures 103-104. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff contains a complex accompaniment with slurs and accents. A dynamic marking of *sfz* is present in measure 104. A fermata is placed over the final measure of the system.

II. Caixa de Música

Para Renan Simões

João Francisco de Souza Corrêa

♩ = 78 - 86

dolce

Real

Scordatura

sempre legato

5

9

13

17

21

25

29

33

37

41

45

49

53

57

61

2 1 3 2 2 1 3 2 2 1 3 2

p.

65

3 2 3 4 2 3 4 5 1 2 3 4 1 2 3 4 5

p.

69

4 3 2 1 1 3 2 1 1 3 2 1 1 3 2 1

p.

73

2 3 2 1 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

p.

77

2 3 2 3 1 1 2 3 3 3 3 1 3 1

p.

81

1 2 3 2
6 5 6 5 4

85

2 3 4 5 6
1 2 3 2 1 2 3 2 1 2 3 2

subito p

89

1 2 3 2 1 3 2 4 2 3 4

93

1 2 3 4 4 5 6 3 2 1 2

97

1 2 1 1 3

101

8va-

105

8va-

109

8va-

Executar com falsos harmônicos

113

8va-

118

8va-

III. Descaminhos

João Francisco de Souza Corrêa

Real

Scordatura

legato

3

5

7

9

11

Musical notation for measures 11 and 12. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The lower staff is in bass clef. Measure 11 features a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff with fingerings 2, 0, 3, 0, 2, 0, 3, 0. Measure 12 continues the melodic line and bass line with fingerings 2, 0, 3, 0, 2, 0, 3, 0.

13

Musical notation for measures 13 and 14. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps. The lower staff is in bass clef. Measure 13 features a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff with fingerings 6, 5, 0, 6, 5, 0, 6, 5, 0, 6, 5, 0. Measure 14 continues the melodic line and bass line with fingerings 1, 0, 3, 0, 2, 0, 3, 0.

15

Musical notation for measures 15 and 16. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps. The lower staff is in bass clef. Measure 15 features a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff with fingerings 0, 3, 0, 3, 0, 3, 0, 3, 0, 3, 0, 3, 0. Measure 16 continues the melodic line and bass line with fingerings 0, 3, 0, 3, 0, 3, 0, 3, 0, 3, 0, 3, 0.

17

Musical notation for measures 17 and 18. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps. The lower staff is in bass clef. Measure 17 features a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff with fingerings 6, 0, 4, 0, 3, 0, 4, 0, 3, 0, 4, 0, 3, 0. Measure 18 continues the melodic line and bass line with fingerings 0, 3, 0, 3, 0, 3, 0, 3, 0, 2, 0, 3, 0, 2, 0, 3, 0, 1.

19

Musical notation for measures 19 and 20. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps. The lower staff is in bass clef. Measure 19 features a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff with fingerings 0, 3, 0, 3, 0, 3, 0, 3, 0, 1, 0, 3, 0, 1, 0, 3, 0. Measure 20 continues the melodic line and bass line with fingerings 0, 3, 0, 3, 0, 3, 0, 3, 0, 0, 4, 0, 3, 0, 4, 0, 3, 0.

21

Musical notation for measures 21-23. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The lower staff is in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs. Fingering numbers (0, 2, 3, 4, 5, 6) are indicated below the notes in the lower staff.

24

Musical notation for measures 24-26. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps. The lower staff is in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs. Fingering numbers (0, 2, 3, 4, 5, 6) are indicated below the notes in the lower staff.

27

Musical notation for measures 27-29. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps. The lower staff is in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs. Fingering numbers (0, 2, 3, 4, 5, 6) are indicated below the notes in the lower staff.

30

Musical notation for measures 30-31. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps. The lower staff is in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs. Fingering numbers (0, 2, 3, 4, 5, 6) are indicated below the notes in the lower staff.

32

Musical notation for measures 32-34. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps. The lower staff is in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs. Fingering numbers (0, 2, 3, 4, 5, 6) are indicated below the notes in the lower staff.

46

48

51

53

56

59

Musical notation for measures 59-60. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The lower staff is in bass clef. Both staves feature eighth-note patterns. The lower staff includes fingering numbers 1, 2, and 3, and a '0' indicating a natural harmonic.

61

Musical notation for measures 61-62. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps. The lower staff is in bass clef. The lower staff includes fingering numbers 1, 2, and 3, and a '0' indicating a natural harmonic.

63

Musical notation for measures 63-64. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps. The lower staff is in bass clef. The lower staff includes fingering numbers 0, 3, 4, 5, and 0, and a '0' indicating a natural harmonic.

66

Musical notation for measures 66-67. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps. The lower staff is in bass clef. The lower staff includes fingering numbers 0, 3, 4, 5, and 0, and a '0' indicating a natural harmonic.

68

Musical notation for measures 68-69. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps. The lower staff is in bass clef. The lower staff includes fingering numbers 0, 3, 4, 5, and 0, and a '0' indicating a natural harmonic.

70

73

75

77

79

81

Musical score for measures 81 and 82. The piece is in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. The right hand (RH) plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand (LH) plays a bass line with octaves and chords. Measure 81 features a 6/4 chord in the LH. Measure 82 features a 5/4 chord in the LH. Fingering numbers (0, 4, 0, 5) are indicated below the LH notes.

83

Musical score for measures 83 and 84. The piece is in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. The right hand (RH) plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand (LH) plays a bass line with octaves and chords. Measure 83 features a 3/4 chord in the LH. Measure 84 features a 2/4 chord in the LH. Fingering numbers (0, 3, 0, 2, 0, 3, 0, 0, 2, 0, 0) are indicated below the LH notes.

String Quartet No. 3

Agitato

Alfred Schnittke

Transcribed by João Corrêa

String Quartet No. 3

Alfred Schnittke

For Guitar Duet

Agitato

Transcribed by João Corrêa

$\text{♩} = 160$

I

II

p (2^a volta *f*)

4

8

12

16

f

pp

pp

20

Musical score for measures 20-23. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature. It contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff begins with a bass clef and contains a bass line with notes and rests. Dynamics include *p* (piano) in both staves.

24

Musical score for measures 24-27. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff begins with a bass clef and contains a bass line with notes and rests. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte) in both staves.

28

Musical score for measures 28-31. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with various note values and rests, including a 4-measure phrase and a 5-measure phrase. The lower staff begins with a bass clef and contains a bass line with notes and rests, including three 3-measure phrases. Dynamics include *f* (forte) in both staves.

32

Musical score for measures 32-35. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains a melodic line with various note values and rests, including accents. The lower staff begins with a bass clef and contains a bass line with notes and rests, including accents. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *f* (forte) in both staves. The instruction *sul tasto* is written at the end of the system.

36

Musical score for measures 36-39. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with various note values and rests, including accents. The lower staff begins with a bass clef and contains a bass line with notes and rests, including accents. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) in both staves. The instruction *sul tasto* is written at the end of the system.

40

sf *mp* *mf* *mf*

Measures 40-43. The score is in 4/4 time. The upper staff features a melodic line with a trill in measure 41. The lower staff provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics range from *sf* to *mf*.

44

f

Measures 44-47. The score continues in 4/4 time. Measure 45 features a change in meter to 3/4. The music is characterized by strong accents and dynamic markings, including *f*.

48

sf *subito p* *rit.* *a tempo* *f*

subito p

Measures 48-51. The score continues in 4/4 time. Measure 49 includes a *rit.* marking. Measure 51 features a *a tempo* marking and a dynamic shift to *f*. The lower staff has a *subito p* marking in measure 48.

52

rit. *a tempo* *ff* *ff*

Measures 52-55. The score continues in 4/4 time. Measure 52 has a *rit.* marking. Measure 54 features a *a tempo* marking. Measure 55 has a *ff* marking. The lower staff has a *ff* marking in measure 53.

56

Measures 56-59. The score continues in 4/4 time. Measure 58 features a triplet of eighth notes. The music is highly rhythmic and dynamic.

60

p

p

Musical score for measures 60-63. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music features chords and single notes with stems. The dynamic marking *p* (piano) is present in both staves.

64

mp

mp

Musical score for measures 64-67. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature remains two flats. The music features chords and single notes with stems. The dynamic marking *mp* (mezzo-piano) is present in both staves.

68

mf

mf

Musical score for measures 68-71. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature changes to one flat (B-flat). The music features chords and single notes with stems and slurs. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present in both staves.

72

f

p

f

p

Musical score for measures 72-75. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature changes to no flats (C major). The music features chords and single notes with stems and slurs. The dynamic markings *f* (forte) and *p* (piano) are present in both staves.

76

Musical score for measures 76-79. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature changes to one sharp (F major). The music features chords and single notes with stems and slurs.

80

mp mf f

mp mf f

Detailed description: This system contains measures 80 through 83. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). Dynamics are marked as *mp* at the start of measure 80, *mf* at the start of measure 81, and *f* at the start of measure 82. The music features long, sustained notes with slurs across measures.

84 poco vibr.

mp

mp

Detailed description: This system contains measures 84 through 87. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb). The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats (Bb). Dynamics are marked as *mp* at the start of measure 84. The instruction "poco vibr." is written above the first measure. The music consists of sustained notes with slurs.

88

mf

mf

Detailed description: This system contains measures 88 through 91. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). Dynamics are marked as *mf* at the start of measure 89 and *mf* at the start of measure 90. The music features sustained notes with slurs.

92

f mf

f

Detailed description: This system contains measures 92 through 95. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). Dynamics are marked as *f* at the start of measure 93 and *mf* at the start of measure 94. The music features sustained notes with slurs.

96

mp f

f

Detailed description: This system contains measures 96 through 99. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). Dynamics are marked as *mp* at the start of measure 96 and *f* at the start of measure 97. The music features sustained notes with slurs.

100

mf

mf

Musical score for measures 100-103. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The lower staff begins with a bass clef and the same key signature. The music is marked *mf* (mezzo-forte). The notation includes chords and some melodic lines.

104

pp

pp

p

Musical score for measures 104-107. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff begins with a bass clef and the same key signature. The music is marked *pp* (pianissimo) in measures 104-105 and *p* (piano) in measures 106-107. The notation includes chords and some melodic lines.

108

p

mp

mp

mf

Musical score for measures 108-111. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff begins with a bass clef and the same key signature. The music is marked *p* (piano) in measure 108, *mp* (mezzo-piano) in measures 109-110, and *mf* (mezzo-forte) in measure 111. The notation includes chords and some melodic lines.

112

mf

f

f

Musical score for measures 112-115. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff begins with a bass clef and the same key signature. The music is marked *mf* (mezzo-forte) in measure 112, and *f* (forte) in measures 113-115. The notation includes chords and some melodic lines.

116

ff

ff

Musical score for measures 116-119. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff begins with a bass clef and the same key signature. The music is marked *ff* (fortissimo) in measures 116-119. The notation includes chords and some melodic lines.

Musical score for measures 120-123. The system consists of two staves. Measure 120 starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The music features a series of chords and melodic lines. A fermata is placed over the first measure. A '7' is written above the staff in measure 123, indicating a seventh chord.

Musical score for measures 124-127. The system consists of two staves. Measure 124 begins with a treble clef, a key signature of two sharps (D major), and a common time signature. The music is marked *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). The notation includes eighth and sixteenth notes with stems.

Musical score for measures 128-131. The system consists of two staves. Measure 128 begins with a treble clef, a key signature of two sharps (D major), and a common time signature. The music is marked *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The notation includes eighth and sixteenth notes with stems.

Musical score for measures 132-135. The system consists of two staves. Measure 132 begins with a treble clef, a key signature of two sharps (D major), and a common time signature. The music is marked *f* (forte). The notation includes long horizontal lines across the staves, indicating sustained notes or chords.

Musical score for measures 136-139. The system consists of two staves. Measure 136 begins with a treble clef, a key signature of two sharps (D major), and a common time signature. The music is marked *p* (piano). A tempo marking of $\text{♩} = 150$ is present. The notation includes eighth and sixteenth notes with stems, and a '3' above the staff in measure 139, indicating a triplet.

140

mp

144

p

148

mp

152

rit.

a tempo

156

p

160

p ³

p

164

mf

168

rit.

172

♩ = 140
a tempo

sfz *pp*

sfz *pp*

176

♩ = 150

180

mp *f*

mp *f*

184

mp

188

mf

192

p *mp*

f

196

mf

200

rit.

ppp

204

♩ = 133

mp

208

♩ = 160

cresc. sempre

212

sfz

216

mp

mf

220

f

ff

224

ff

228

mf

mf

f

232

f

236

ff

f

240

Two staves of music. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the lower staff contains a bass line with eighth notes. Both staves feature dynamic markings *v* (accents) and *mf* (mezzo-forte).

244

Two staves of music. The upper staff has a melodic line with a *mf* dynamic marking. The lower staff has a bass line with *mf* and *cresc.* markings. Accents (*v*) are present throughout.

248

Two staves of music. The upper staff features a melodic line with a *cresc.* marking. The lower staff has a bass line with *cresc.* markings. Accents (*v*) are present.

252

Two staves of music. The upper staff has a melodic line with a *cresc.* marking. The lower staff has a bass line with *cresc.* markings. Accents (*v*) are present.

256

Two staves of music. The upper staff starts with *mf* and *sul pont.* markings. The lower staff starts with *p* and *sul pont.* markings. Both staves include *cresc.* markings and accents (*v*).

260

260-263

mf f sf mp

3 3 3

Detailed description: This system contains measures 260 to 263. It features two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. Dynamics include *mf*, *f*, *sf*, and *mp*. There are accents (>) and a *p.* marking. Trills are present in measures 260 and 261. Triplet markings (3) are used in measures 262 and 263.

264

264-267

mp cresc.

Detailed description: This system contains measures 264 to 267. It features two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. Dynamics include *mp* and *cresc.*. There are accents (>) and a *p.* marking.

268

268-271

mf sfz

3 3 3

Detailed description: This system contains measures 268 to 271. It features two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. Dynamics include *mf* and *sfz*. There are accents (>) and a *p.* marking. Triplet markings (3) are used in measures 270 and 271.

272

272-275

mf f ff f

3 3 3

Detailed description: This system contains measures 272 to 275. It features two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. Dynamics include *mf*, *f*, *ff*, and *f*. There are accents (>) and a *p.* marking. Triplet markings (3) are used in measures 274 and 275.

276

276-279

ff sfz

Detailed description: This system contains measures 276 to 279. It features two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. Dynamics include *ff* and *sfz*. There are accents (>) and a *p.* marking.

280

Musical score for measures 280-283. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, accented with 'v' marks. The lower staff provides harmonic support with chords and some moving lines. The key signature has two sharps (F# and C#).

284

Musical score for measures 284-287. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with accents. The lower staff has a dense texture of sixteenth-note chords. The dynamic marking *fff* is present in both staves.

288

Musical score for measures 288-291. The system consists of two staves. The upper staff continues with melodic lines and accents. The lower staff maintains the dense chordal texture. The dynamic marking *fff* is present in the lower staff.

292

Musical score for measures 292-295. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with accents. The lower staff has a more active line with eighth notes. The dynamic marking *mf* is present in both staves.

296

Musical score for measures 296-299. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with accents. The lower staff has a line with a long note in measure 297. The dynamic marking *sfz* is present in the lower staff.

300

Musical score for measures 300-303. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The lower staff begins with a bass clef and the same key signature. The music features a complex texture with many accidentals and dynamic markings. A *ff* marking is present in the lower staff around measure 302. A slur with a '4' underneath spans the last four measures of this system.

304

Musical score for measures 304-307. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff begins with a bass clef and the same key signature. The music features a complex texture with many accidentals and dynamic markings. A *ff* marking is present in the lower staff around measure 305.

308

Musical score for measures 308-311. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff begins with a bass clef and the same key signature. The music features a complex texture with many accidentals and dynamic markings. Dynamic markings include *p*, *mp*, *mf*, and *f* in both staves.

312

Musical score for measures 312-315. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff begins with a bass clef and the same key signature. The music features a complex texture with many accidentals and dynamic markings. Dynamic markings include *f* and *ff* in both staves.

316

Musical score for measures 316-319. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff begins with a bass clef and the same key signature. The music features a complex texture with many accidentals and dynamic markings.

320

subito *p*

subito *p*

Detailed description: This system contains measures 320 through 323. The music is written for two staves in treble clef. Measure 320 features a dynamic marking of *p* with a *v* (accents) above the notes. Measures 321 and 322 continue with *p* dynamics and accents. Measure 323 begins with a *subito p* marking, indicating a sudden change to piano. The key signature has two sharps (F# and C#).

324

mp *mf* *f* *ff*

mp *mf* *f*

Detailed description: This system contains measures 324 through 327. The music is written for two staves in treble clef. Measure 324 starts with a *mp* (mezzo-piano) dynamic. Measures 325, 326, and 327 show a crescendo with dynamics of *mf*, *f*, and *ff* (fortissimo) respectively. Accents (*v*) are present above many notes. The key signature has two sharps.

328

ff *fff* *fff*

Detailed description: This system contains measures 328 through 331. The music is written for two staves in treble clef. Measure 328 starts with a *ff* (fortissimo) dynamic. Measures 329, 330, and 331 show a further increase in intensity with dynamics of *fff* (fortississimo). Accents (*v*) are present above many notes. The key signature has two sharps.

