

DEBATES

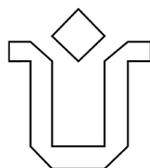
CADERNOS DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Número 24
Outubro de 2020



ISSN 2359-1056

CENTRO DE LETRAS E ARTES | UNIRIO



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Reitor

Ricardo Silva Cardoso

Vice-Reitor

Benedito Fonseca e Souza Adeodato

Pró-reitora de Pós-Graduação, Pesquisa e Inovação

Evelyn Goyannes Dill Orrico

Decano Pró Tempore do CLA

Zeca Ligiéro

Coordenador do Curso de Mestrado

Alvaro Neder

Coordenador do Curso de Doutorado

Clifford Hill Korman

Diretor do Instituto Villa-Lobos

Sérgio Azra Barrenechea

Secretário de Ensino do PPGM

Leonardo Felix

Editora Substituta

Carole Gubernikoff

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA/UNIRIO

Av. Pasteur, 436 – Praia Vermelha
Rio de Janeiro – RJ - Cep: 22290-040
Tel: +55 21-2542-2554

Debates nº 24: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em
Música do Centro de Letras e Artes / Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. – n.24 (out., 2019).
- Rio de Janeiro : UNIRIO/CLA, 2020-
210p. : il.

Semestral

ISSN: 1414-7939

1. Teoria e Análise – Música – Revista. I. Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes.

CDD – 781.7

Conselho Editorial / Editorial Board

Editores / Editors

Alexandre Fenerich (UNIRIO)

Membros / Members

Acácio Tadeu de Camargo Piedade (UDESC)	Luciana Pires de Sá Requião (UFF/UNIRIO)
António Jorge Marques (Universidade Nova de Lisboa)	Jean Jacques Nattiez (Université de Montréal)
Carlos Alberto Figueiredo (UNIRIO)	José Huy Henderson Filho (UEPA)
Carole Gubernikoff (UNIRIO)	Lúcia Barrenechea (UNIRIO)
Celso Loureiro Chaves (UFRGS)	Lucy Green (University of London)
Diana Santiago (UFBA)	Marcos Vieira Lucas (UNIRIO)
Evgenia Roubina (Universidad Nacional Autónoma de México)	Margarete Arroyo (UNESP)
Eurides de Souza Santos (UFPB)	Martha Ulhoa (UNIRIO)
Guilherme Sauerbronn (UDESC)	Paulo Castagna (UNESP)
Guida Borgoff (UFMG)	Paulo de Tarso Salles (USP)
Ingrid Barankoski (UNIRIO)	Samuel Araújo (UFRJ/UNIRIO)
Ivanka Stoianova (Université Paris 8)	Silvio Ferraz (USP)
	Susana Espinosa (Universidad Nacional de Lanús)

Assessores Científicos Nacionais Ad Hoc / National Ad Hoc Scientific Advisors

Dr. Guilherme Bertissolo (UFBA)
Dr. Marcelo Carneiro (Unirio)
Dr. Rodolfo Coelho de Souza (USP)
Dr. James Correa (UFPEI)
Dr. Alexandre Espinheira (UFBA)
Dr. Manuel Falleiros (Unicamp)
Dr. Silvio Ferraz (USP)
Dr. José Fornari (Unicamp)
Dr. Sergio Freire Garcia (UFMG)
Dr. Anselmo Guerra (UFG)
Dr. Didier Guigue (UFPB)
Dra. Flora Holderbaum (UFF)
Dr. Fernando Iazzetta (USP)
Dr. José Augusto Mannis (Unicamp)
Dr. Marcos Vieira Lucas (Unirio)
Dr. José Henrique Padovani (UFMG)

Conselho Editorial / Editorial Board

Editores / Editors

Alexandre Fenerich (UNIRIO)

Membros / Members

Acácio Tadeu de Camargo Piedade (UDESC)	Luciana Pires de Sá Requião (UFF/UNIRIO)
António Jorge Marques (Universidade Nova de Lisboa)	Jean Jacques Nattiez (Université de Montréal)
Carlos Alberto Figueiredo (UNIRIO)	José Huy Henderson Filho (UEPA)
Carole Gubernikoff (UNIRIO)	Lúcia Barrenechea (UNIRIO)
Celso Loureiro Chaves (UFRGS)	Lucy Green (University of London)
Diana Santiago (UFBA)	Marcos Vieira Lucas (UNIRIO)
Evgenia Roubina (Universidad Nacional Autónoma de México)	Margarete Arroyo (UNESP)
Eurides de Souza Santos (UFPB)	Martha Ulhoa (UNIRIO)
Guilherme Sauerbronn (UDESC)	Paulo Castagna (UNESP)
Guida Borgoff (UFMG)	Paulo de Tarso Salles (USP)
Ingrid Barankoski (UNIRIO)	Samuel Araújo (UFRJ/UNIRIO)
Ivanka Stoianova (Université Paris 8)	Silvio Ferraz (USP)
	Susana Espinosa (Universidad Nacional de Lanús)

Assessores Científicos Nacionais Ad Hoc / National Ad Hoc Scientific Advisors

Dr. Guilherme Bertissolo (UFBA)
Dr. Marcelo Carneiro (Unirio)
Dr. Rodolfo Coelho de Souza (USP)
Dr. James Correa (UFPEI)
Dr. Alexandre Espinheira (UFBA)
Dr. Manuel Falleiros (Unicamp)
Dr. Silvio Ferraz (USP)
Dr. José Fornari (Unicamp)
Dr. Sergio Freire Garcia (UFMG)
Dr. Anselmo Guerra (UFG)
Dr. Didier Guigue (UFPB)
Dra. Flora Holderbaum (UFF)
Dr. Fernando Iazzetta (USP)
Dr. José Augusto Mannis (Unicamp)
Dr. Marcos Vieira Lucas (Unirio)
Dr. José Henrique Padovani (UFMG)

Sumário

Uma análise de <i>Desirs d'Hiver</i> de Nepomuceno utilizando uma teoria de parcimônia cromática com dissonâncias	1
<i>Rodolfo Coelho de Souza</i>	
Uma narrativa musical do 'estado da alma' do compositor: a <i>Sinfonia nº 2</i> de Villa-Lobos	27
<i>Paulo de Tarso Salles</i>	
Estratégias de expansão da Teoria Schenkeriana a partir da música de Igor Stravinsky	74
<i>Rafael Fortes</i>	
O Pentatonismo na <i>Sonata para Piano nº 3</i> e nas <i>Duas Dansas Brasileiras</i> para piano de Claudio Santoro	119
<i>Ernesto Hartmann</i>	
A Interpretação da Música Eletroacústica: Aspectos Técnicos	143
<i>Fábio Scucuglia e Maurício Funcia De Bonis</i>	
The influence of Chopin on Villa-Lobos: <i>Hommage à Chopin, Mazurka-Choro</i>, and arrangements for cello	169
<i>Lars Hoefs</i>	
O Terceiro Movimento da Sonata para Trompete e Piano, de José Alberto Kaplan: Um Modelo de Processo Intertextual	189
<i>Gláucio Xavier da Fonseca</i>	

Apresentação

Cabe a mim, Carole Gubernikoff, apresentar este número da **Debates 24**, substituindo o editor, Alexandre Fenerich, que esteve afastado para realizar um pós-doutorado em Berlim, na Alemanha. Coube a todos nós, entretanto, suportar os efeitos da pandemia que atinge todo o planeta. Todas as atividades coletivas foram suspensas, desorganizando os espaços educacionais e artísticos, lugares que passaram a ser classificados como de aglomerações. O perigo de contágio de um vírus extremamente letal foi impactante e nos obrigou a repensar as relações humanas, artísticas, educacionais e científicas. A universidade pública foi fortemente atingida e está reagindo de maneira ativa e solidária às novas massas de estudantes oriundos das cotas raciais e sociais. A pesquisa, a extensão e a administração se adequaram rapidamente às condições remotas de trabalho. Mas, enfrentar a questão de inserir todos os alunos em condições de integração no ambiente remoto de ensino permanece, tanto para os docentes quanto para os estudantes.

Mais um desafio, manter a bi anualidade do SIMPOM, simpósio de estudantes de pós-graduação em música, que foi transferido em sua totalidade para o modo remoto. Uma consequência positiva desta mobilização foi a integração de pesquisadores e docentes de todas as partes do mundo, colaborando para uma nova internacionalização que, esperamos, se refletirá na produção dos próximos números da **Debates**

É neste ambiente de desafios que este número da **Debates** se organizou. Contamos com a solidariedade e a alta produtividade de docentes e pesquisadores que enviaram seus artigos para serem avaliados e publicados. Manteremos nossa publicação dentro da normalidade possível de fluxo de números *on line*, como já tem sido a norma.

Neste número apresentamos majoritariamente artigos de Teoria e Análise, o que também merece uma rápida reflexão. Os aspectos da teoria e da análise musical se constituíram como uma das áreas de reflexão musicológica, entendendo a musicologia como o estudo e a investigação da música. Entretanto, gostaria de propor um debate sobre este tema.

Tendo militado neste campo durante décadas, desde minha formação em composição na década de 70 do século XX, tenho assistido à sua crescente especialização. Entretanto, a Análise Musical que tem sua origem na Musicologia Sistemática, de acordo com a classificação de Guido Adler, abordava um leque complexo de questões, desde o ensino das disciplinas teóricas até a avaliação crítica de estilo e a educação para os elementos da escrita musical, como teoria, harmonia, contraponto e composição, além das práticas interpretativas e da etnomusicologia. A oposição básica proposta por Adler foi com a Musicologia Histórica,, entre o estudos diacrônicos e o estudos sincrônicos. Simplificando, a musicologia sistemática se refere aos conteúdos musicais e a histórica ao seu desenvolvimento ao longo do tempo.

Hoje sabemos que a função da história não é apenas de narrar fatos, uma sequência de eventos de acordo com a passagem dos séculos e dos anos. Há toda uma avaliação das forças envolvidas na sociedade e nas instituições musicais. Em cada obra a ser analisada estão implicadas as questões da temporalidade, do desenvolvimento da escrita, do estilo de época, da vida e formação dos compositores, além das questões mais explicitamente teóricas. Enfim, o que chamamos de análise musical encontra-se no âmago do saber e da pesquisa em música. Além das questões que envolvem as criações musicais, temos que levar em consideração o perfil dos autores dos textos analíticos, que submetem as obras a critérios de valor que dependem de sua formação. Defendemos, também, que as linhas de pesquisa em teoria e análise musical, que tratam do presente permanente das obras musicais, se associe, como é de sua natureza, à composição musical, compartilhando com ela seus saberes e fazeres.

Neste número temos uma variedade de temas e de autores.

Rodolfo Coelho de Souza, da Universidade São Paulo, Ribeirão Preto, apresenta uma análise de *Désir d'Hiver*, canção de Alberto Nepomuceno, utilizando as técnicas neo-riemannianas de parcimônia cromática com dissonâncias.

Paulo de Tarso Salles, professor da Universidade São Paulo, segue em sua trajetória pesquisador da obra de Villa Lobos. Desta vez, teremos a oportunidade de nos informar sobre a *Sinfonia nº 2*. Sua abordagem se concentra, além dos aspectos teóricos, nos “estados de alma”, a partir da narratividade e da teoria das tópicas.

Rafael Fortes, da Universidade Federal do Piauí, apresenta um capítulo de sua tese sobre a teoria de Heinrich Schenker, que discorre sobre os fundamentos organicistas deste autor e se detém na etapa neo schenkeriana a partir da aplicação destas metodologias a obras de Igor Stravinsky.

Ernesto Hartmann, professor da Universidade Federal do Espírito Santo e colaborador com o programa de pós-graduação da Universidade Federal do Paraná, analisa o uso de pentatonismo em duas obras de Claudio Santoro: a *Sonata para Piano nº 3* e *Duas Dansas* para piano.

Fábio Scucuglia e Mauricio de Bonis, da UNESP, assinam um texto sobre os aspectos técnicos da Interpretação da Música Eletroacústica.

Lars Hoefs, professor da Unicamp, apresenta um artigo em inglês sobre a influência da obra de Frederic Chopin em Villa Lobos: *Hommage à Chopin*, 1949, para piano; *Mazurka-Choro*, 1908, para violão; e em arranjos para cello e piano.

Gláucio Xavier da Fonseca, professor da Universidade Federal da Paraíba, encerra a publicação de capítulos de sua tese com o terceiro movimento da *Sonata para Trompete e Piano* de José Alberto Kaplan, salientando os processos de intertextualidade.

Esta breve apresentação dos textos publicados neste número, apenas atesta a pujança da pesquisa acadêmica em música e seu largo espectro de abor-dagens. Há muito que os limites das metodologias e dos estilos foram rompidos. As múltiplas direções resultantes, forjam as sensibilidades contemporâneas.

Carole Gubernikoff
Editora Substituta
Revista Debates
PPGM CLA
Unirio

Uma análise de *Desirs d'Hiver* de Nepomuceno utilizando uma teoria de parcimônia cromática com dissonâncias

Rodolfo Coelho de Souza
Universidade de São Paulo
rcoelho@usp.br

Resumo

Este artigo tem um duplo propósito: o primeiro é propor um modelo teórico de análise que considere a parcimônia cromática entre acordes levando em conta consonâncias e dissonâncias. Esse modelo observa as operações concretas que um compositor realiza ao compor no estilo cromático, reconhece suas possibilidades combinatórias e propõe uma taxonomia para seu reconhecimento na análise; o segundo propósito é aplicar esse modelo na análise da canção *Desirs d'Hiver* (1894) de Nepomuceno, sobre texto de Maeterlinck, que emprega intensivamente dissonâncias, parcimônia cromática de diversos tipos e modulações para centros tonais distantes, um problema que é abordado pela teoria neo-Riemanniana. A principal conclusão da análise é que Nepomuceno combina eficientemente a lógica convergente da funcionalidade harmônica tonal e os processos divergentes da parcimônia cromática. Esses processos são usados para organizar a forma da peça e representar musicalmente as sugestões expressivas do poema.

Palavras-chave: Parcimônia cromática; análise neo-Riemanniana; cromatismo com dissonâncias; canções de Nepomuceno

Chromatic Parsimony including Dissonances: an analysis of Alberto Nepomuceno's *Désir d'Hiver*

Abstract

This paper aims two purposes: the first one is to develop a theoretical model of analysis to deal with the problem of chromatic parsimony of chords considering consonances and dissonances. This model observes the concrete operations realized by composers

who use chromatic styles, recognizes its combinatorial possibilities e proposes a taxonomy for its recognition in an analytical process; the second purpose is to apply the model to the analysis of Nepomuceno's song *Desirs d'Hiver* (1894) on a poem by Maeterlinck, which intensively employs dissonances, different kinds of chromatic parsimony and modulation to distant tonal centers, a problem that is approached by the neo-Riemannian theory. The main conclusion is that Nepomuceno combines efficiently the convergent functionality of the tonal harmony and the divergent processes of the chromatic parsimony. These processes are used to organize the form of the piece and musically represent the expressive suggestions of the poem.

Keywords: Chromatic parsimony; neo-Riemannian analysis; chromaticism with dissonances; Nepomuceno's songs

Introdução

O estudo analítico das obras musicais da segunda metade do século XIX e começo do século XX que utilizaram inventivamente harmonias cromáticas, recebeu um novo impulso com a teoria neo-Riemanniana desenvolvida por pesquisadores norte-americanos, entre os quais pode-se mencionar David Lewin (2010), David Kopp (2009), Daniel Harrison (2010) e Richard Cohn (2012). Lembremos, entretanto, que teorias harmônicas que levavam em conta problemas de cromatismo já haviam sido propostas por Moritz Hauptmann (1792-1868) e Hugo Riemann (1849-1919) mas essas teorias não despertaram novas proposições durante um hiato de muitas décadas até serem retomadas por aquela geração de teóricos americanos. O propósito dessas teorias do século dezenove, principalmente as de Riemann, havia sido estender a compreensão da lógica da harmonia tonal aos novos repertórios que passaram a utilizar rotineiramente um tipo de cromatismo que não era do tipo decorativo, ainda que muito apreciado pelo gosto da época, como no caso de peças como a ária *Casta Diva* de Bellini, mas outro tipo de cromatismo, que afetava a estrutura tonal do discurso musical. O alvo mais visível do desconforto causado pelo cromatismo era a música de Richard Wagner, embora problemas semelhantes já ocorressem ocasionalmente na música de Beethoven, Schubert, Berlioz, Schumann e Chopin, entre muitos outros.

Ou seja, problemas para o conceito de tonalidade causados por cromatismos estavam de fato presentes nas obras da maioria dos compositores românticos, mas naquelas obras os danos ainda pareciam estar sob controle das forças mais poderosas da harmonia tonal, aquela consolidada nos tratados desde o de Rameau (1722).

Riemann, a rigor, era um conservador. Sua obscura produção como compositor revela a dimensão restrita dos limites da sua criatividade. O propósito de sua teoria funcional da harmonia foi consolidar a lógica tonal, não a subverter. Uma das dificuldades do sistema tonal era acomodar o modo menor dentro dos princípios físicos da natureza. Recorreu para isso ao princípio do dualismo, que Hauptmann aventara. Como a ciência não confirmou a validade da teoria do dualismo harmônico, ao final do século dezenove Riemann desistira desse princípio. Mesmo assim a teoria da harmonia funcional resistiu ao golpe, e continua tendo adeptos do seu uso até hoje. Quanto ao cromatismo, inicialmente Riemann propôs que alterações cromáticas, mesmo algumas muito arbitrárias, poderiam não afetar as funções tonais. Acontece que a percepção contrariava essa hipótese, que além do mais tornava seu sistema caótico. Por isso, já no século vinte, propôs os mecanismos das transformações cromáticas, numa tentativa de salvar seu edifício teórico funcionalista dentro do domínio da harmonia cromática. Talvez tenha sido uma batalha perdida, mas a ideia foi proveitosa.

A essência do problema está que na lógica harmônica coexistem duas forças antagônicas. A primeira lógica é a funcional derivada da linha do baixo que impõe arquétipos de progressões cadenciais que, em última instância, estão vinculados aos ciclos de quintas gerados a partir da séria harmônica. Essa força é centrípeta, isto é, aponta para o centro, ou seja, o centro tonal. Mas existe outra força, que é derivada da condução de vozes. É uma força local que tem raízes na lei da boa continuidade da psicologia da Gestalt. Ela pode agir no sentido centrífugo, neutralizando a atração para o centro tonal. Na verdade, isso não é novidade. Sempre se soube que para realizar satisfatoriamente um exercício de harmonia não basta escolher corretamente as notas dos acordes, é preciso conduzir as vozes adequadamente, sem afetar a funcionalidade tonal, por exemplo, quando “resolvemos corretamente” a nota da sensível da escala.

Os problemas causados pelo cromatismo começam quando a condução de vozes arregaça as mangas e começa a ter vida própria, criando seus próprios

caminhos para as progressões harmônicas. Paradoxalmente, Riemann ao propor certos princípios transformacionais, como as hoje muito conhecidas operações P, L e R, com o intuito de conciliar as duas forças ainda sob a égide da harmonia funcional, acabou trabalhando contra seu próprio desejo. A teoria neo-Riemanianna parte do ponto em que Riemann deitou sua pena, mas se tornou herética no ponto da conciliação funcional. Nascida no ambiente acadêmico em que prosperava a teoria dos conjuntos de Forte, e em certos aspectos sendo também um subproduto dela, os neo-Riemannianos não tinham compromissos sólidos com a teoria tonal. Ao destacar o papel de ciclos cromáticos que não definem uma centralidade, a teoria abriu as portas para uma harmonia essencialmente divergente, e não convergente como devia ser uma harmonia tonal. Por exemplo, a progressão circular Dó maior – Lá bemol maior – Mi maior, que é parte do ciclo hexatônico (Cohn, 2012, p. 17) em que os acordes se concatenam mantendo uma nota comum e deslizando duas de suas notas cromaticamente, pode ser interrompida em qualquer dos acordes, como se fosse o centro tonal da passagem.

Uma das ironias da empreitada neo-Riemanianna é perseguir um ponto de vista que anda no sentido contrário a um dos conceitos centrais de Riemann. Onde Riemann buscou expandir os limites teóricos da tonalidade para acomodar amplos aspectos do cromatismo do século dezanove, este modelo moderno, desenvolvido um século depois dele e em seu nome, efetivamente recuou essas fronteiras. Para explicar o cromatismo na música do século dezanove que coloca desafios a modos mais tradicionais de análise, a teoria neo-Riemanniana propõe mecanismos de coerência estrutural nos quais as relações harmônicas de quintas e mesmo a presença de uma tônica são alheias (Kopp, 2011, p. 400).

O esforço inicial dos neo-Riemannianos foi, por necessidade óbvia, estudar o cromatismo entre formações consonantes, isto é, todas as tríades maiores e maiores, deixando de lado o conceito de funcionalidade harmônica e substituindo-o pelo conceito de transformação. Essa teoria demonstrou sua eficácia na análise de amplos segmentos do repertório romântico, desde Franz Schubert até Hugo Wolf, revelando na estrutura tonal dessas obras malhas de relações que escapavam aos modelos clássicos baseados no ciclo de quintas, para desvelar, especialmente, as relações entre medianas alteradas, tão caras aos compositores do romantismo.

A abordagem dessas teorias dedicou inicialmente pouca atenção ao papel dos acordes dissonantes, apesar deles desempenharem um papel relevante em muitas composições desse estilo. Note-se que é muito frequente encontrarmos progressões de estilo ultracromático que não resolvem suas dissonâncias em tríades consonantes pois essas progressões podem ser interrompidas em suspensões sobre funções dissonantes, como dominantes complexas, ou deslizam cromaticamente para outras dissonâncias de maneiras que parecem ser imprevisíveis ou arbitrárias.

A despeito dessa limitação inicial, alguns teóricos procuraram, a seguir, incorporar à teoria neo-Riemanniana outras formações com quatro ou mais notas, portanto incluindo dissonâncias. Destaco especialmente o trabalho pioneiro de Douthett e Steinbach (1998) que abriu uma avenida de novas possibilidades que paulatinamente tem sido explorada, como por exemplo por Callender, Quinn e Tymoczko (2008). Essas abordagens seguiram o modelo de Lewin, no sentido de buscar ciclos e *Tonnetz* que revelassem estruturas abstratas subjacentes. Recentemente, no Brasil, Ciro Visconti Canellas, em tese orientada por Paulo de Tarso Salles, com a contribuição de Joseph Straus como co-orientador, utilizou com sucesso essas teorias recentes para dar conta da análise dos *Estudos* para violão de Villa-Lobos (Visconti, 2020).

Essas novas e elegantes generalizações permitem uma compreensão em profundidade do problema, mas via de regra penso que não se relacionam diretamente com a maneira como os compositores raciocinam durante o processo composicional. A percepção é o que regula o processo da composição, validando ou rejeitando as alternativas que vão sendo testadas, enquanto o procedimento composicional, propriamente dito, consiste em fazer escolhas numa palheta de possibilidades a priori.

Em vista disso, preferimos usar um método analítico diferente das transformações neo-Riemannianas, e que atente para o papel dos acordes dissonantes, não mais relegados ao papel de formações de passagem, embora muitas vezes sejam eles os principais protagonistas da sintaxe das progressões, além de serem as sonoridades que moldam o caráter expressivo da peça. Nosso propósito foi, primeiramente, sistematizar os deslizamentos cromáticos possíveis e organizar sua taxonomia. Subsequentemente aplicar essa teoria elementar na análise de uma canção de Nepomuceno, não só para

demonstrar a eficácia do modelo, mas para desvelar aspectos da composição que não seriam visíveis sob outra ótica.

Proposições teóricas

O problema que nos propomos a estudar é o da progressão de acordes, incluindo dissonâncias, quando comandada por parcimônia cromática como processo concorrente e coexistente com a funcionalidade tonal. Nosso ponto de partida, tem duas vertentes complementares. A primeira parte da observação que o princípio da parcimônia é tanto um problema de condução melódica quanto um problema gestual.

O início do Prelúdio Opus 28 Nº 4 de Chopin (Figura 1) é paradigmático para ilustrar nossa proposição.



Figura 1: Redução harmônica do início do *Prelúdio* opus 28 nº 4 de Chopin.
As notas em negrito progridem cromaticamente em relação à nota anterior.

As que conservam a mesma altura permanecem como mínimas

A única representação triangular indica a adição de uma voz

Indicamos na figura 1 as qualidades dos acordes, mas não levamos em conta suas inversões. Nosso objetivo foi mostrar que, a cada passo, a movimentação cromática implica numa alteração de sonoridade. Nada nessa passagem parece obedecer a uma lógica de funcionalidade harmônica, mesmo que seja sempre possível fazer um esforço analítico para conciliar a progressão dentro de uma lógica harmônica tradicional. A lógica que de fato parece prevalecer é a dos dedos da mão que ficam estáticos ou se movem para uma tecla vizinha do piano, como se estrangidos por uma lei de mínimo esforço físico. O percurso parece ser arbitrário e nenhuma das dez dissonâncias resolve como convencionalmente seria esperado. Esse é o tipo de lógica gestual a que nos referimos.

Por outro lado, a segunda vertente da nossa proposição parte do ponto de vista estritamente teórico. Assim como no resgate neo-Riemanniano de Lewin, usamos a teoria dos conjuntos de Forte (1973). Um detalhe a mencionar é que consideramos também a parcimônia estrutural de classes de conjunto (vide Figura 2) conforme difundida por Joseph Straus nas edições recentes do seu livro didático.

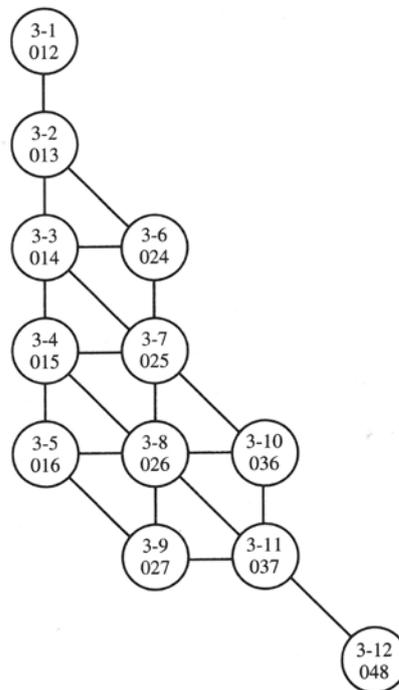


Figura 2: Espaço de conduções parcimoniosas em classes de altura de tricordes (Straus 2016, p.180)

Na análise do *Prelúdio* opus 28 nº 4 de Chopin exibida na Figura 1, as parcimônias correspondiam às conduções de vozes efetivamente ouvidas na música. A Figura 2 mostra outra possibilidade. É possível que, em certa música, dois acordes de três notas não apresentem nenhuma condução de voz cromática mas tenham uma relação parcimoniosa estrutural. Por exemplo, numa progressão entre os acordes {C-Db-F} e {Eb-G-A} não é possível realizar nenhuma condução cromática de vozes. Entretanto, considerando os conjuntos de classes de notas a que pertencem – o primeiro sendo do tipo 3-4 (015) e o segundo do tipo 3-8 (026) – o gráfico da figura 2 mostra que no espaço abstrato existem dois cromatismos. Por outro lado, obviamente toda parcimônia real é também parcimoniosa no espaço de classes de conjunto. Quando necessário,

diferenciaremos os dois casos chamando o primeiro de parcimônia real e o segundo de parcimônia estrutural.

No que se refere à harmonia da música tonal cromática, apenas a porção inferior da Figura 2 é relevante, pois as demais classes de conjuntos são características da música pós-tonal, como esclarecem as tipologias mencionadas na Figura 3.

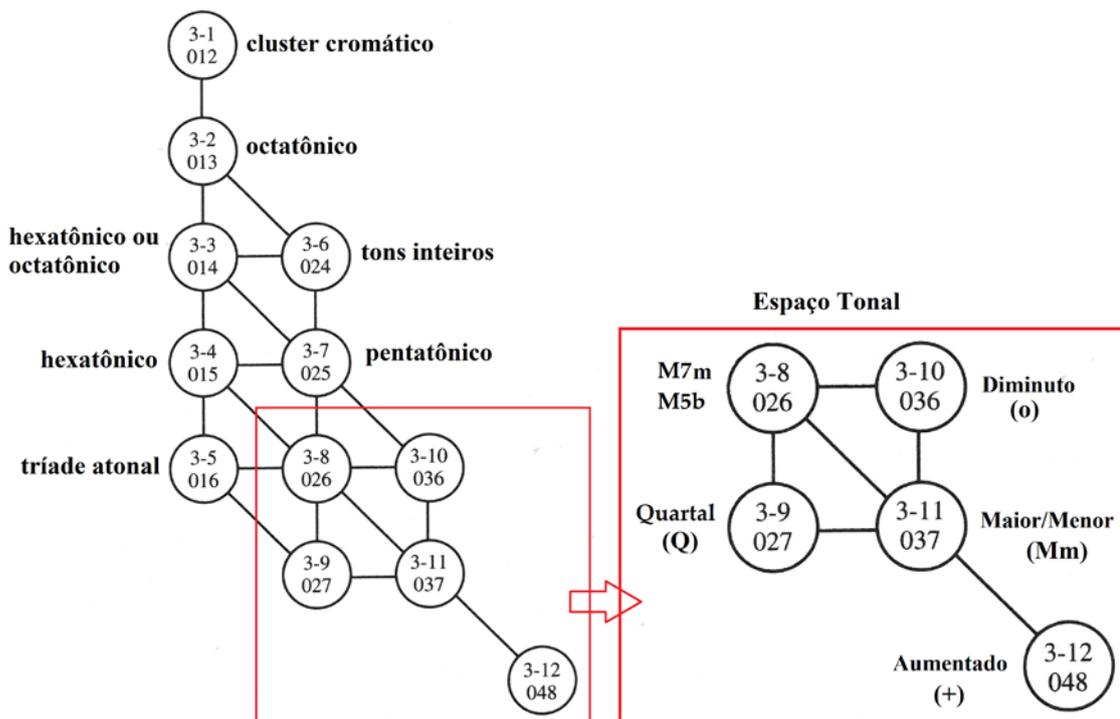


Figura 3: Espaço de conduções parcimoniosas em classes de altura de tricordes

Com base no gráfico da Figura 3, podemos construir uma progressão que percorra os caminhos parcimoniosos que ligam os nós que representam as classes conjuntos. A Figura 4 mostra um exemplo dessa ideia. Note-se que todos os acordes executam deslizamentos cromáticos de primeira ordem (isto é, uma nota se move cromaticamente e as outras duas permanecem fixas) enquanto apenas em um caso o deslizamento é de segunda ordem (do sexto para o sétimo acorde duas notas cromaticamente se movem, em direção contrária, enquanto a terceira permanece fixa; conferindo a trajetória na Figura 5 percebemos que isso equivale a passar por dois nós).

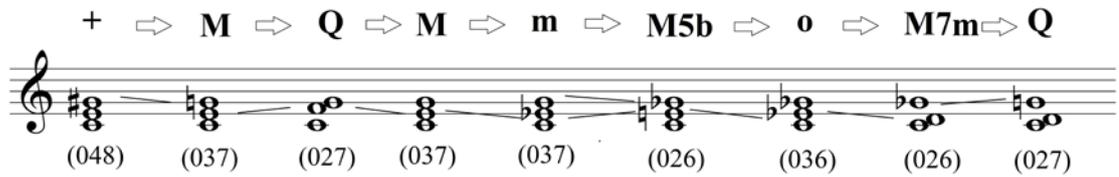


Figura 4: Exemplo de progressão com condução parcimoniosa de tricordes gerados pela figura 3

O gráfico da Figura 5 esquematiza sistematicamente os tipos possíveis de deslizamentos cromáticos entre os acordes de cardinalidade 3 mais comuns na música tonal, considerando que apenas uma voz pode se mexer, e sempre por um semitom.

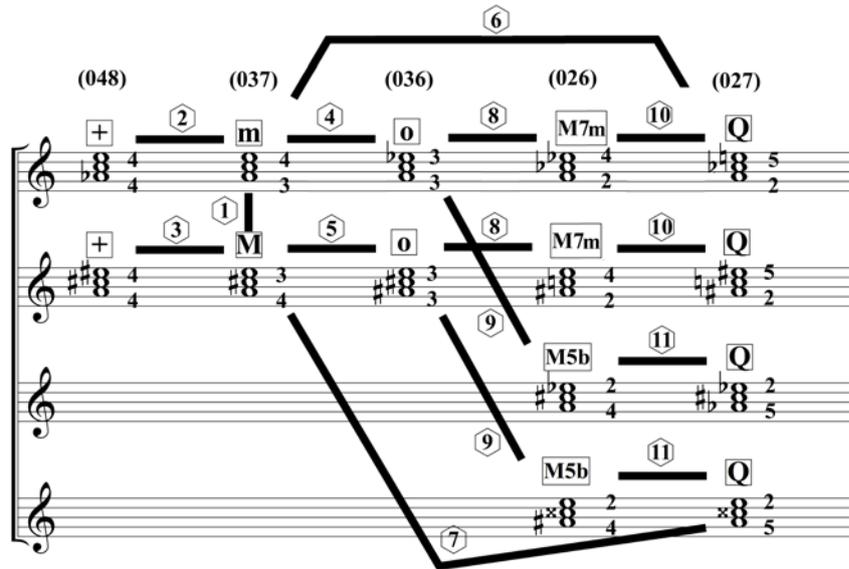


Figura 5: Esquema de possíveis deslizamentos cromáticos entre os tipos de tríades usados na música tonal

Esclarecemos ainda que, na Figura 5, os símbolos representam: (+) acorde aumentado; (m) acorde menor; (M) acorde maior; (o) acorde diminuto; (Q) acorde quartal; (M7m) acorde maior com sétima menor; (M5b) acorde maior com a quinta diminuta. As cifras ao lado dos acordes representam os intervalos, contados em semitons, entre as notas dos acordes (por exemplo, são 4 e 4 no caso do acorde aumentado). Em cada coluna todos os acordes pertencem à mesma classe de conjuntos de Forte: por exemplo, os dois acordes aumentados da primeira coluna pertencem à classe (048).

Reconhecemos que são onze as possibilidades de deslizamento entre tríades usais na música tonal, numeradas na Figura 5 dentro de um octógono, porque algumas delas, as do tipo 8 ao tipo 12, se repetem em outra transposição. A tabela da Figura 6 resume essas operações e enfatiza seu caráter não direcional, visto que se pode inverter, sem nenhum prejuízo, o vetor entre os dois acordes do mesmo tipo de deslizamento.

deslizamento	→	←
1	m → M	M ← m
2	+ → m	m ← +
3	+ → M	M ← +
4	m → o	o ← m
5	M → o	o ← M
6	m → Q	Q ← m
7	M → Q	Q ← M
8	o → M7m	M7m ← o
9	o → M5b	M5b ← o
10	M7m → Q	Q ← M7m
11	M5b → Q	Q ← M5b

Figura 6: Onze tipos de deslizamentos cromáticos possíveis entre tríades usadas no tonalismo

Ressalto que o diagrama da Figura 5 a princípio esquematizaria apenas o tipo de deslizamento em que uma nota da tríade se move um semitom e as outras ficam paradas. Entretanto, do mesmo diagrama, pode-se deduzir os caminhos em que duas notas se movem e uma fica parada, bastando pular um nó. Assim, a combinação de dois tipos de deslizamento de 1 a 8 permite tabular as possíveis conexões com duas notas cromáticas entre os acordes mais comuns na música tonal, conforme mostra a Figura 7.

The image shows two staves of musical notation. The top staff contains four pairs of chords connected by arrows, with circled numbers indicating the notes that move chromatically. The bottom staff contains four pairs of chords, also with circled numbers indicating the moving notes. The chords are labeled with letters (m, M, +, o, Q) and numbers (1-8) representing their types. The notation includes treble clefs, time signatures (8/4, 8/3, 8/2), and various accidentals (sharps, flats, naturals) to show the chromatic movement.

Figura 7: Deslizamentos entre tríades com duas notas cromáticas

Finalmente, seguindo um processo semelhante, podemos deduzir da Figura 5 outros quatro tipos de deslizamentos em que três notas se mexem cromaticamente, como é mostrado na Figura 8.

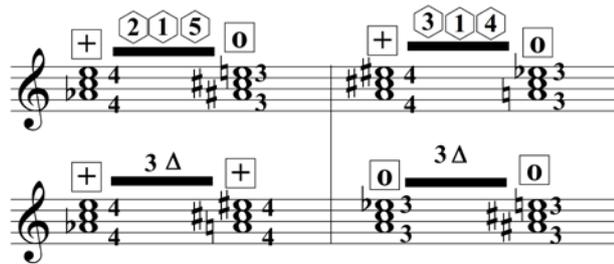


Figura 8: Deslizamentos entre tríades com três notas cromáticas

O mesmo princípio pode ser estendido às tétrades uma vez que podemos considerar quase todas as tétrades como sobreposições de duas tríades. A Figura 9 sistematiza esse tipo de análise, ainda que, em alguns casos, as formações resultantes desse processo combinatório sejam pouco frequentes no repertório (como o caso do acorde M5b7M). A principal exceção de tétrede usual no tonalismo que não pode ser produzido pela superposição de duas tríades é o acorde de Sexta Francesa. Na Figura 9 mostramos essas formações. Na parte inferior indicamos a qualidade da tétrede. Na parte superior aparecem as qualidades das duas tríades que superpostas, com duas notas em comum com a inferior, geram essas formações. Atente-se ainda que a ordem com que foram dispostos esses acordes não é fortuita. Podemos sempre nos mover de um para outro através da condução cromática de uma ou duas notas.

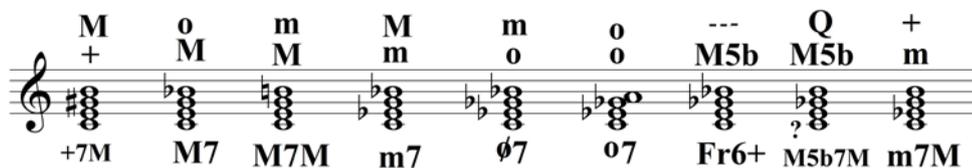


Figura 9: Principais tétrades tonais analisadas como superposição de duas tríades

Aliás haveria muitas outras movimentações cromáticas entre os tipos acordes da Figura 9. Um diagrama bidimensional com múltiplas linhas de conexão, e não um linear, seria mais adequado considerando acordes que tem a mesmo fundamental. Para deslizamento de acordes com mudança de fundamental, como na Figura 10, em

que as quatro notas se movimentassem cromaticamente, haveria necessidade de um outro modelo de diagrama, ainda mais complexo. Além disso há ainda o caso trivial do ponto de vista teórico, mas que se encontra no repertório, em que uma tétrede desliza cromaticamente todas as notas na mesma direção, em direção a outra da mesma espécie, como vemos na Figura11. Mas deixaremos tudo isso para outro trabalho, pois para o propósito da análise da canção de Nepomuceno este tanto de teoria já será suficiente.

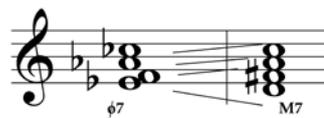


Figura 10: Deslizamento entre dois tipos diferentes de acorde com fundamentais diferentes

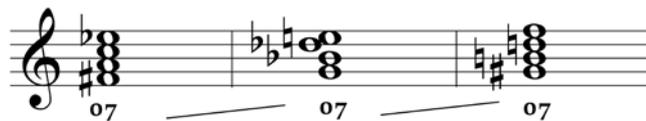


Figura 11: Deslizamento cromático de quatro notas entre acordes do mesmo tipo

Outro aspecto relevante da Figura 5 é que sempre encontramos na mesma coluna dois representantes do mesmo acorde (exceto no caso da coluna (037) com os acordes maior e menor). Obviamente, como são transposições do mesmo acorde, é possível usar esses acordes para se deslizar (ou seja, modular) de um centro tonal momentâneo para outro. Podemos observar na Figura 12 um exemplo singelo desse tipo de estratégia para compor uma progressão harmônica, intensamente cromática, e que usa diversos tipos de deslizamentos indicados nas figuras 5 e 7, para partir de uma tonalidade e chegar a outra um tom abaixo.

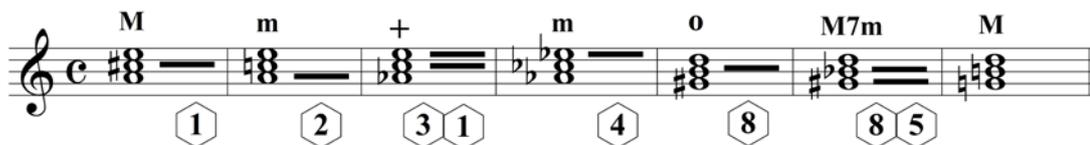


Figura 12: Progressão entre LáM e SolM, passando por tríades aumentadas e diminutas, conectadas unicamente por deslizamentos cromáticos, conforme possibilidades sugeridas pelas Figuras 5 e 7

O propósito deste estudo é mostrar uma alternativa à teoria neo-Riemanniana sobre a maneira de usar a harmonia cromática. Não se trata aqui de propor uma teoria estrutural, abstrata, mas mostrar que como compositores podem pensar de modo concreto suas escolhas criativas. Uma vez estudados os modelos possíveis com que duas tríades podem se conectar cromaticamente, configura-se um quadro de possibilidades combinatórias em que um compositor pode navegar ludicamente, utilizando a experimentação ao piano para testar resultados alternativos. Esse modelo mostra que as possibilidades combinatórias do sistema cromático são limitadas e podem ser mapeadas, formando um conjunto restrito de “deslizamentos” possíveis. Esse procedimento é comparável ao modo como a harmonia “tradicional” abordou a concatenação de acordes a partir das possibilidades combinatórias de tríades geradas sobre cada grau da escala.

Uma análise de *Desirs d'Hiver* de Alberto Nepomuceno

A canção *Desirs d'Hiver* foi escrita em maio de 1894 em Paris, para onde o compositor havia mudado, após receber o diploma do Conservatório Stern de Berlim onde estudou de 1890 a 1893. Buscou a França para fazer um estágio de estudos de órgão com Alexandre Guilmant, organista da *Église de la Saint-Trinité*, visando se preparar para assumir o cargo de professor desse instrumento no Instituto Nacional de Música ao voltar para o Rio de Janeiro.

Essa peça de Alberto Nepomuceno (1864-1920) foi composta sobre um poema de seu contemporâneo, o poeta belga Maurice Maeterlinck (1862-1949) que era uma estrela ascendente na França após o sucesso de sua peça teatral *Pelléas et Mélisande* no ano anterior. Ela faz par com outra canção, *Oraison* que também pertence ao livro de poemas *Serres Chaudes* de 1889 com o qual Maeterlinck consolidara sua reputação de poeta simbolista no ambiente parisiense. Outros compositores, como Chausson e Debussy escreveram obras vocais com textos de Maeterlinck, mas pelo que podemos levantar, Nepomuceno o fez antes de todos eles, indicando que a escolha do poeta foi realmente sua e não por influência de outro compositor francês. O catálogo de Sergio Alvim Correa indica a existência de uma terceira canção de Nepomuceno com texto

de Maeterlinck cujo título seria *Chanson de Gelisette* mas que é considerada perdida. Observe-se que, tal como o fará muitas vezes ao longo da vida com poemas de diversos autores, Nepomuceno escreveu as duas canções com texto de Maeterlinck formando um par. Essa eventual terceira peça só poderia ter sido escrita depois, pois o livro do qual o texto seria tirado, *Aglavaine et Sélysette*, só foi publicado dois anos depois, em 1896. Por outro lado, considero improvável que essa canção de fato exista, não só porque seu título mencionaria Sélysette, e não Gelisette, mas principalmente porque o texto de Maeterlinck não é um livro de poemas, mas sim uma peça teatral em prosa poética, tal como o *Pélleas*. Terá Nepomuceno cogitado escrever uma ópera também com texto de Maeterlinck ao ter conhecimento do projeto de Debussy sobre o *Pélleas*? É possível.

Abaixo transcrevemos o poema de Maeterlinck com uma tradução publicada por Dante Pignatari na edição das canções completas de Nepomuceno pela Edusp (2004). Os versos da tradução foram numerados para facilitar a identificação dos comentários.

Desirs d'Hiver (Maurice Maeterlinck)

Je pleure les lèvres fanées
Où les baisers ne sont pas nés,
Et les désirs abandonnés
Sous les tristesses moissonnées.
Toujours la pluie à l'horizon !
Toujours la neige sur les grèves !
Tandis qu'au seuil clos de mes rêves,
Des loups couchés sur le gazon,
Observent en mon âme lasse,
Les yeux ternis dans le passé,
Tout le sang autrefois versé
Des agneaux mourants sur la glace.
Seule la lune éclaire enfin
De sa tristesse monotone,
Où gèle l'herbe de l'automne,
Mes désirs malades de faim.

Desejos de Inverno (Maurice Maeterlinck, tradução de Dante Pignatari)

- 1- Eu choro os lábios murchos
- 2- Onde os beijos não nasceram
- 3- E os desejos abandonados
- 4- Sob a colheita das tristezas.

- 5- Sempre a chuva no horizonte!
- 6- Sempre a nave nas praias,
- 7- Enquanto no umbral fechado dos meus sonhos,
- 8- Lobos deitados no gramado

- 9- Observam na minha alma cansada,
- 10- De olhos baços no passado,
- 11- Todo o sangue outrora derramado
- 12- Pelos cordeiros morrendo no gelo.

- 13- Só a lua enfim ilumina
- 14- Com sua monótona tristeza,
- 15- Onde a geada cresta a relva de outono,
- 16- Os meus desejos doentes de fome.

Como é regra, em todos as suas canções mais elaboradas, Nepomuceno muda seis vezes a fórmula de acompanhamento ao longo da recitação, para reagir ao significado do poema. Nos versos 1 a 4 o acompanhamento usa alternâncias sincopadas associadas ao sentido tópico da ansiedade. Na ponte para os versos seguintes e nos versos 5 e 6, Nepomuceno usa tercinas em formação acordal, e nos versos 5 e 6 as tercinas se tornam escalares. Nos versos 7 e 8, o acompanhamento é feito com acordes repetidos, mas ainda em subdivisão de tercinas. Nos versos 9 e 10, o compositor interrompe o movimento empregando acordes com durações de mínimas que congelam o fluxo (aliás, o verso fala em “gelo”, portanto um caso típico de *word painting*). Na estrofe final, nos versos 13 e 14, a música volta semelhante – mas não igual –, ao material inicial, e para os dois últimos versos, 15 e 16, Nepomuceno compõe um novo final para encerrar de modo apropriado a canção.

Não só pelos materiais e tonalidades que usou, mas também por colocar barras duplas ao final do primeiro verso e ao final do terceiro verso, fica evidente que Nepomuceno concebeu a forma dessa canção como um ternário A-B-A'. O contraste da parte B é baseado tanto na subdivisão rítmica em tercinas como na modulação da tonalidade de Si bemol menor da primeira parte para Sol Maior da parte central, uma relação de mediante alterada que por si só já definiria o vínculo da canção às estratégias tonais características do romantismo do fim do século dezenove.

Entretanto não é só o uso de medianas que marca o estilo da peça. Tão ou mais relevante é a densidade de deslizamentos cromáticos que sugere uma filiação direta ao estilo do cromatismo wagneriano que Nepomuceno pode ter absorvido nos quatro anos anteriores em que esteve na Alemanha. Todavia é bom lembrar que também a música francesa estava sob forte influência germânica, o que se comprova facilmente comparando a peça de Nepomuceno com as canções de Chausson, Duparc e Debussy escritas no período. Portanto a canção de Nepomuceno, se tivesse sido executada em 1894, em Paris – o que não se tem notícia de ter ocorrido – não causaria estranhamento.

Nossa análise enfatiza o tratamento cromático da harmonia, mas isso não significa que a peça não tenha coerência tonal. Apresentamos no anexo, através de marcações na própria partitura, uma análise harmônica detalhada que atesta a lógica tonal da obra. Entretanto esse arcabouço tonal está impregnado de outra lógica concorrente que é baseada no relacionamento parcimonioso de condução de vozes e na constante presença de dissonâncias que conferem à peça um caráter expressionista.

A primeira frase da peça ilustra nossa afirmação sobre a relevância do papel do cromatismo na escritura da peça (vide Figura 13). Esse fragmento, na tonalidade de Si bemol menor, corresponde à primeira frase da música e ao primeiro verso do poema. A sonoridade característica da passagem, entretanto, são os acordes aumentados que executam uma função de dominantes de um modo engenhoso que envolve tanto enarmonia como parcimônia cromática. O acorde de dominante de Sibm seria Fá Maior. Nepomuceno altera o acorde aumentando sua quinta, que seria então um Dó#, mas que é enarmonizada como Réb. Desse modo a sucessão de tríades mantém duas notas em comum e apenas uma caminha cromaticamente, oscilando entre Lá e Sib. A seguir ele introduz a nota Mib que sugere a subdominante, mas a continuação

da sustentação da sétima Réb mantém-na como pedal. Note-se que esse pedal que não é nem de tônica nem de dominante, como usual. É a terça! A frase termina com uma semi-cadência que assegura ao discurso um fluxo similar à lógica tonal, mas dificilmente pode-se dizer que a invenção harmônica desta frase, tecida em estrita parcimônia cromática, sobre um pedal de mediantes, com uma passagem plagal pela subdominante, seja tributária dos convenções tonais habituais.

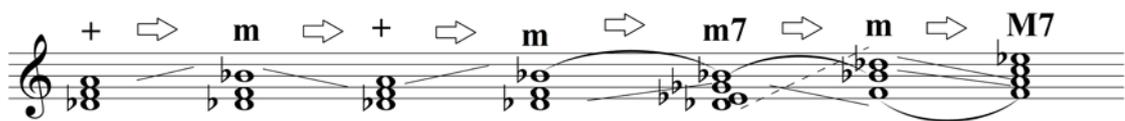


Figura 13: Redução harmônica do início de *Desirs d'Hiver* que mostra o uso intensivo de cromatismo e de dissonâncias (+, m7, M7), alternadas com a tônica Si bemol menor

O desenho tonal da peça passa pelas tonalidades de Sol Maior e Lá menor, que são distantes da tonalidade inicial Si bemol menor, e finalmente atingem Fá maior, a área da dominante (vide Figura 14). O projeto dessas áreas tonais coaduna-se com a prática de inúmeras outras canções do período romântico, como se observa nas canções de Hugo Wolf, Johannes Brahms e mesmo Schubert.

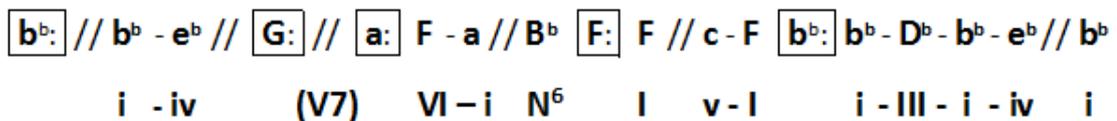


Figura 14: Desenho dos centros tonais e harmonias características de *Desirs d'Hiver*

Apesar de manter-se na tradição romântica é conveniente observar as relações entre esses centros tonais, porque não são relações clássicas, mas pertencem à prática romântica de favorecer relações de mediantes, muitas delas alteradas e outras em relações distantes. Esquematizamos a seguir como progridem essas modulações:

- Si bemol menor = tonalidade inicial
- Sol Maior = sub-mediantes alterada de Si bemol menor
- Lá menor = sub-dominante relativa de Sol Maior, mas distante do tom inicial
- Fá Maior = sub-mediantes de Lá menor, e dominante alterada de Sibm
- Si bemol menor = volta à tonalidade inicial

Podemos analisar essas modulações como transformações neo-Riemannianas, seguindo o modelo que Kopp emprega na análise da canção *In der Frühe* de Hugo Wolff (Kopp, 2009, p. 246-249) para se obter o diagrama abaixo.

$$\begin{array}{ccccccc} \text{bb} & \rightarrow & \text{G} & \rightarrow & \text{a} & \rightarrow & \text{F} & \rightarrow & \text{bb} \\ & & \mathbf{m} & & \mathbf{DF} & & \mathbf{R} & & \mathbf{F} \end{array}$$

(onde m = mediante alterada; D = dominante; F = dominante com modo trocado; R = relativa;)

O ganho heurístico dessa análise transformacional é limitado não só porque são poucas as transformações, mas também porque elas seguem um padrão relativamente convencional dentro do estilo. Por outro lado, as funções empregadas revelam, nas seções A e B, o uso intensivo de mediantes e subdominantes (III, VI, N6, iv, v) e pouco uso de dominantes, o que confere à peça uma expressividade lúgubre que se coaduna adequadamente ao poema. Na volta A', a harmonia muda pois passa a ter um uso relevante de dominantes.

Outra observação crucial é que apenas um terço dos acordes da peça é consonante, e cerca de dois terços é dissonante. Como a análise neo-Riemanniana preocupou-se com as tríades consonantes, é evidente que a maior parte das sonoridades da peça ficaram de fora da análise, embora participem decisivamente das estratégias de parcimônia cromática. Nossa análise busca equacionar esse aspecto.

Para lembrar, a Figura 15, que apresenta um recorte das Figuras 5 e 6, resume as categorias de deslizamento cromático que são usadas em *Desirs d'Hiver*. A análise detalhada das operações de deslizamento da Figura 16 mostra que o compositor usa parcimônias cromáticas de primeira, segunda, terceira e quarta ordem, ou seja, progressões em que uma voz, duas, três ou quatro vozes deslizam cromaticamente. Esse tipo de estratégia, que vigora no estilo wagneriano francês da época, não parece contribuir de modo claro para alguma teleologia específica, ainda que no plano global se ajuste à lógica de funcionalidade harmônica tonal.

deslizamento	→	←
1	m → M	M ← m
2	+ → m	m ← +
3	+ → M	M ← +
4	m → o	o ← m
5	M → o	o ← M
8	o → M7m	M7m ← o

Figura 15: Diagrama e tabela de deslizamentos cromáticos prevalentes em *Desirs d'Hiver*

Figura 16: Análise dos deslizamentos cromáticos das seções A e B de *Desirs d'Hiver*

As operações marcadas com hexágonos correspondem aos deslizamentos definidos na Figura 15. As linhas retas indicam a parcimônia cromática. O rótulo “add” indica que uma nota é adicionada ao acorde anterior. As marcações com 3 ou 4 Delta enfatizam deslizamentos de 3ª e 4ª ordem.

A marcação “Func” indica que a progressão entre esses acordes é funcional e não cromática.

O principal ganho heurístico dessa análise é revelar como o compositor usa diferentes tipologias de deslizamento cromático para fazer a caracterização harmônica das diferentes estrofes do poema de Maeterlinck.

Nos versos 1 e 2, que correspondem à primeira frase da seção A, a parcimônia cromática prevalente é do tipo 2 (+ → m) e do tipo 1 (m → M).

Nos versos 3 e 4, que correspondem à segunda frase da seção A, a parcimônia cromática prevalente é do tipo 4 (o → m) e do tipo 5 (M → o).

Do ponto de vista da parcimônia cromática, o momento mais criativo da peça ocorre na transição entre os compassos 14 e 15, quando Nepomuceno modula abruptamente de Sib bemol menor para a tonalidade distante de Sol Maior. Ele o faz estabelecendo uma conexão entre as respectivas dominantes com sétimas e nonas acrescentadas através de um deslizamento cromático de quatro notas. É um belo achado.

Na parte B ocorrem diversos deslizamentos de ordem 3 e 4, alternados com deslizamentos do tipo 5 (M → o). Um deslizamento do tipo 3 (+ → M), que também não fora usado na parte A, demarca a segunda parte que funciona como inversão da primeira parte. Há ocorrências do tipo 1 (m → M) e do tipo 8 (o → M7m) mas o final é caracterizado pela alternância entre o tipo 4 (o → m) e o tipo 5 (M → o).

Por outro lado, na volta à seção A', como já mencionamos acima, predomina a harmonia funcional e a parcimônia cromática contribui menos para a poética da harmonização do texto de Maeterlinck.

Conclusões

Em um estudo publicado há uma década atrás (Coelho de Souza, 2010), procurei demonstrar a filiação das canções de Nepomuceno ao estilo do romantismo alemão, especialmente ao de Brahms. Nepomuceno conhecia a fundo os problemas estilísticos dos diversos autores com quem dialogou intertextualmente. Diversos estudos recentes têm mostrado isto, mas me abstenho de listá-los. Sabemos também que o período de estadia na França foi muito fecundo e levou Nepomuceno a interagir subsequentemente com obras de diversos compositores franceses como d'Indy, Saint-Saëns e Debussy. Entretanto as canções sobre poemas de Maeterlinck, um

importante fulcro histórico na produção de Nepomuceno em direção ao Modernismo, permaneceu para mim por longo tempo como desafio analítico. Este trabalho busca decifrar uma parte desse enigma.

A primeira constatação é que a primeira canção sobre poema de Maeterlinck composta durante sua primeira estadia em solo francês traz ainda uma forte carga de germanismo wagneriano, mesmo porque essa era a tendência dominante na estética da música francesa do período. Isso significa, suscintamente, um uso intensivo de cromatismos. Na análise da canção constatamos que, de fato, a parcimônia cromática da condução de vozes em muitas passagens sobrepuja a funcionalidade harmônica tonal, especialmente das seções A e B. Mas a funcionalidade harmônica não desaparece: não se deve cogitar que exista uma atonalidade incipiente nessa obra. As funções harmônicas, embora enfraquecidas, coexistem simbioticamente com o cromatismo.

Percorremos um caminho que passou inicialmente pela análise das transformações neo-Riemannianas como método que poderia demonstrar como a estrutura dos centros tonais definidos pelas tríades consonantes organiza a obra. Revelou-se uma calculada estratégia do autor de associar centros tonais distantes entre si às estrofes do poema, como forma de desenhar o chamado *tone painting* da composição, um procedimento herdado do Lied germânico que remonta a Schubert. Nesse aspecto, a abordagem nossa análise não é muito original. Se há alguma novidade seria termos aplicado e discutido a técnica neo-Riemanniana no estudo obra de Nepomuceno, o que ainda não tem sido feito muitas vezes.

Nossa principal contribuição foi buscar reconhecer o papel da parcimônia cromática na condução de vozes para a organização da peça. O problema que se colocava é que a maior parte dos acordes usados na peça era dissonante e não tríades consonantes. A teoria neo-Riemanniana ainda tenta desenvolver métodos para levar em conta as dissonâncias no seu arcabouço teórico. Essas proposições, todavia, tendem a favorecer modelos abstratos complexos, cuja aplicação ainda é difícil e o resultado heurístico tende a ser hermético.

Em vista disso imaginamos uma estratégia analítica mais singela, baseada num pensamento mais concreto, que emulasse o modo do compositor interagir com seu instrumento. A parcimônia cromática entre acordes sugere que os dedos se mexem pouco

ou nada. Baseados nesse princípio montamos tabelas e tipologias para reconhecer a movimentação cromática mínima entre os diversos tipos de sonoridades dos acordes dissonantes e consonantes, inicialmente realizando um único deslocamento e depois combinando deslocamentos para gerar possibilidades de deslizamentos de segunda, terceira e quarta ordem, ou seja, de duas, três e quatro notas,

A virtude deste modelo é associar a parcimônia cromática à qualidade harmônica dos acordes. O estudo da condução de vozes foi feito com a estratégia de partir das qualidades dos acordes (M, m, o, +, M7, M5b, ...) e encontrar os possíveis caminhos cromáticos entre eles, que existem em quantidade limitada ao se fazer o deslizamento de uma ou duas vozes. Alguns tipos de acordes, como o acorde de sétima diminuta, são ocasionalmente empregados fazendo-se o deslizamento de quatro notas ou três delas.

Outra conclusão relevante foi perceber que as tipologias de deslizamento não se distribuíam uniformemente ao longo da peça. Pelo contrário, o compositor associou determinados tipos a determinadas passagens. Como resultado, a organização formal da peça não dependeu apenas dos centros tonais, como já era prática corrente na tradição do Lied alemão, mas também da qualidade dos acordes usados em cada seção e principalmente dos diferentes tipos de estratégia de parcimônia cromática empregada em cada trecho. Percebemos assim que o cromatismo teve uma função que sobrepujou os problemas puramente expressivos para se converter em pedra fundamental da organização formal da peça, em simbiose complementar à disposição dos centros tonais.

Referências

- CALLENDER, Clifton, QUINN, Ian e TYMOCZKO, Dmitri. (2008). "Generalized Voice-Leading Spaces". *Science* No.320, p. 346-48.
- COELHO DE SOUZA, Rodolfo. (2010) Nepomuceno e a gênese da canção de câmara brasileira (1a parte). *Música em perspectiva*, v. 3. n. 1, p. 33-53.
- COHN, Richard. (2012). *Audacious Euphony: Chromaticism and the Triad's Second Nature*. Oxford: Oxford University Press.
- DOUTHETT, Jack e STEINBACH, Peter. (1998). "Parsimonius graphs: a study in parsimony, contextual transformations, and modes of limited transposition". *Journal of Music Theory*, Vol. 42, No.2, p. 241-263.

-
- FORTE, Allen. (1973). *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press.
- HARRISON, Daniel. (2010). *Harmonic Function in Chromatic Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- KOPP, David. (2009) *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KOPP, David. (2011). Chromaticism and the Question of Tonality. In: *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*. Edited by Edward Gollin and Alexander Rehding. Oxford: Oxford University Press.
- LEWIN, David. (2010). *Generalized Musical Intervals and Transformations*. Oxford: Oxford University Press.
- NEPOMUCENO, Alberto. (2004). *Canções para voz e piano*. (Ed. Dante Pignatari). São Paulo: EDUSP.
- RAMEAU, Jean-Philippe. (1722). *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. Paris: Jean Baptiste Ballard.
- STRAUS, Joseph N. (2016). *Introduction to Post-Tonal Theory* (4th ed.). New York: W. W. Norton.

Anexo

Désirs d'hiver

Poésie de
Maurice Maeterlinck

(Serres chaudes)

Musique de
Alberto Nepomuceno

Très lentement

Chant *p*
Je pleu-re les lè-vres fa - né - es OÙ les bai-sers ne sont pas

Piano *p*
f

V+⁶ i V+⁶ i V+⁶ i⁶ iv⁹⁻⁸

nés Et les dé-sirs a - ban-do - nés

i⁶ V⁷ i⁷ V^{9b}/iv iv⁶

Sous les tris-tes-ses mois-son - né - es.

ii⁶₅ v⁶⁷ V^{9b}₇ v⁶⁷ V^{9b}₇

Tou -

pp
G: V⁷ et⁰⁷ V⁷

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features complex chords characteristic of French lute music, such as V^7 , ct^{07} , Ger^{9b}/IV , IV^7 , V^{9b}/vi , I^{+6} , $bVII^6$, $a: VI^6$, i , ii^0 , V^7/VI , VI^6 , and $Fr+6$. Dynamics include pp , p , $cresc.$, and f . The tempo marking is **Un peu plus vif**. The lyrics are in French.

jours la pluie à l'ho-ri - zon! Tou - jours la nei-ge sur les
grè - ves, Tan - dis qu'au seuil clos de mes rê - ves, Des
loups cou-chés sur le ga - zon Ob - ser-vent en mon â - me
las - se Les yeux ter - nis dans le pas -

sé, Tout le sang au-tre-fois ver - sé Des a - gneaux mou-rants sur la gla - ce.

f

i^6_4 N^6 ct^{07} $F: I^6$ vii^{04}_3

Très-lentement

Seu - le la lu-ne_é-claire en - fin

ralentissez

p *f* *pp*

v^6 ct^{07} I i III^6 i III^6

$bb: V$

De sa tris-tes-se mo-no - to - ne, OÙ gè-le l'her-be de l'au-

f

i V iv iv^4_3 vii^{04}_3/V V^7 $v\phi^7$ $V^{9b}_{5/iv}$

tom - ne, Mes dé - sirs ma-la-des de faim.

rall. *f* *mf* *en mourant*

$V^{9b}_{7/iv}$ iv V vii^{07} V^9_7 $i(v^0)$ i^6_4 *idem* i

(Paris, Maio 1894)

Uma narrativa musical do 'estado da alma' do compositor: a *Sinfonia nº 2* de Villa-Lobos

Paulo de Tarso Salles
Universidade de São Paulo
e-mail: ptsalles@usp.br

Resumo

A *Sinfonia nº 2* ("A Ascensão") de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) tem data de composição em 1917, mas sua estreia só ocorre em 1944. A obra, como as demais sinfonias compostas entre 1916 e 1919, tem estrutura de sonata cíclica, segundo a teoria de Vincent d'Indy. A diferença em relação às outras sinfonias é a ausência de um programa literário explícito, como na *Sinfonia nº 1* (escrito pelo próprio compositor) e nas *Sinfonias nº 3* e *nº 4* (escritos por Escragnolle Dória). No entanto, nas notas de programa publicadas pelo Museu Villa-Lobos (1972), admite-se que essa obra foi inspirada "por assuntos literários", representando "o estado de alma do compositor àquela época"; além disso, uma breve matéria no jornal *A Noite*, por ocasião da estreia, oferece detalhes adicionais sobre o caráter da obra. Essa hipótese é reforçada pelos indícios de que a composição é posterior à data oficial, mais próxima da estreia.

Este texto propõe uma análise narrativa, correlacionando os aspectos musicais agenciais, como forma, temas, harmonia, textura e timbre com aspectos expressivos. As referências adotadas vêm das teorias de narratividade propostas por Eero Tarasti (1994) e Byron Almén (2008), além de análises tópicas, segundo Leonard Ratner (1980) e Raymond Monelle (2000). Em geral, esses autores são influenciados pela narratologia greimasiana. Fontes adicionais sobre forma musical são consultadas em d'Indy (1909), Caplin (1998), Wheeldon (2005) e Hepokoski e Darcy (2006).

Palavras-chave: Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Sinfonia. Narratividade. Teoria das tópicas. Análise musical.

A musical narrative of the composer's 'state of mind': Villa-Lobos's *Symphony No. 2*.

Abstract

Villa-Lobos's *Symphony no. 2* ("The Ascension") dates of 1917, but its premiere occurred just in 1944. The work is related to the study of Vincent d'Indy's cyclic sonata, like the remaining symphonies composed between 1916 and 1919. Differently from the other symphonies, *Symphony no. 2* lacks a literary program, as *Symphony no. 1* (written by the composer himself) and *Symphonies no. 3* and *no. 4* (by Escragnolle Dória). However, in the program notes published by the Villa-Lobos Museum (1972), it is admitted that this work was inspired "by literary matters", representing "the composer's state of mind at that time"; in addition, a brief article in the newspaper *A Noite*, on the occasion of the premiere, offers additional details about the work's character. That hypothesis is reinforced by tokens saying that the actual date of composition is closer to the premiere than the official record. This article makes a narrative analysis, which correlates the agential musical aspects, like form, themes, harmony, texture, and timbre, with expressive aspects. The references adopted come from the narrative theories proposed by Eero Tarasti (1994) and Byron Almén (2008), in addition to topical analyzes, according to Leonard Ratner (1980) and Raymond Monelle (2000). These authors are generally influenced by Greimasian narratology. Additional sources on musical form come from d'Indy (1909), Caplin (1998), Wheeldon (2005), and Hepokoski and Darcy (2006).

Keywords: Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Symphony. Narrativity. Topics theory. Musical analysis.

Introdução

A Sinfonia nº 2 (1917) estreou apenas em 1944, fazendo supor que, ao longo dos 27 anos que separam as datas de composição e estreia, tenham sido incorporadas alterações ou revisões. Isso aconteceu com outras obras importantes de Villa-Lobos

datadas de 1917, como *Amazonas*, *Uirapuru*, *Quarteto de Cordas nº 4* e *Sexteto Místico*, sugerindo que aquele ano marcou especialmente sua produção, contrariando o padrão mais habitual com produções de outros anos, geralmente estreadas poucos meses ou em até dois ou três anos após a data de composição.

O subtítulo “Ascensão”, dado à *Sinfonia nº 2*, não é complementado por um programa literário como o foram as *Sinfonias nº 1* (“O Imprevisto”), *nº 3* (“A Guerra”) e *nº 4* (“A Vitória”)¹. As notas presentes na segunda edição do catálogo *Villa-Lobos, sua obra* (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972, p. 238), mencionam sucintamente que a obra representaria “o estado de alma do compositor àquela época”. O jornal *A Noite*, em matéria sobre a estreia da *Sinfonia nº 2* transmitida pela Rádio Nacional diretamente de seu anfiteatro, apresenta um texto apócrifo (possivelmente fornecido ou ditado pelo compositor) com mais informações sobre aquele “estado de alma”:

Esta sinfonia foi escrita em 1917 e reflete o estado psicológico próprio dos grandes lutadores, daqueles que envidam todos os esforços e enfrentam os maiores sacrifícios na consecução ou realização dos grandes ideais, eternos dignificadores da espécie humana. Luta permanente, luta sem tréguas, sempre impressionante e aparatosa. “Ascensão” é bem um tema glorificador dos grandes espíritos, dos supremos lutadores (*A NOITE*, 5 mar. 1944).

O tom dessa breve nota se assemelha ao de uma declaração feita pelo compositor, na década de 1930, onde ele menciona que “um artista de temperamento [...] de um povo em formação [...] sofrerá fatalmente os embates de uma luta inglória no caminho sinuoso da sua predestinação” (VILLA-LOBOS, *apud* GUÉRIOS, 2009, p. 7). O programa da *Sinfonia nº 1* (“O Imprevisto”) tem características autobiográficas, por uma perspectiva metafísica; além disso, é extenso o suficiente para ser associado com diversos eventos musicais no estabelecimento de uma narrativa (SALLES, 2020). Em comparação, a sugestão de programa autobiográfico da *Sinfonia nº 2* (“Ascensão”) é feita por uma perspectiva mundana, voltada à luta e superação pessoal do músico, em termos mais vagos e genéricos. Agawu observa, referindo-se aos poemas sinfônicos de Liszt, que

1 O próprio compositor é o autor do programa de “O Imprevisto”, sob o pseudônimo “Epaminondas Villalba Filho” e tem caráter autobiográfico; os programas “A Guerra” e “A Vitória” foram escritos por Luís Gastão d'Escragolle Dória (1869-1948) e se referem à Primeira Guerra Mundial.

[...] o programa ou roteiro extramusical oferece um arcabouço para interpretar eventos musicais em termos de narrativa. Uma vez que sabemos que o compositor buscou dar vida musical a determinada história, somos encorajados a ouvir a música por meio dessa possível narrativa (AGAWU, 2009, p. 104, tradução minha).

As correspondências diretas com o texto de *A Noite* dificilmente ultrapassariam alguns eventuais pontos, deixando várias lacunas, já que a obra tem quatro movimentos, como a maioria das sinfonias villalobianas²: 1) “Allegro non troppo”, 2) “Allegretto scherzando”; 3) “Andante moderato” e 4) “Allegro. Esta análise usará essa referência apenas como um pano de fundo para alguns aspectos encontrados na estrutura e nas alusões intertextuais da obra. Uma das hipóteses importantes questiona a data da composição, provavelmente mais próxima da estreia em 1944, década em que o compositor demonstrou estar preocupado com a consolidação de sua biografia.³

Narratividade e intertextualidade

Dois premissas teóricas importantes neste texto são decorrentes dos conceitos de narratividade e intertextualidade. Não há espaço suficiente para dar a termos tão complexos uma fundamentação plena, por isso ambos serão sinteticamente expostos em alguns conceitos-chave, remetendo a autores e debates importantes para sua compreensão.

A ideia de narrativa musical é desenvolvida a partir da sistematização proposta por Byron Almén, fundada em sua leitura de Northrop Frye (*Anatomy of Criticism*, 1957), Eero Tarasti (*A Theory of Musical Semiotics*, 1994) e James J. Litzka (*The Semiotic of Myth*, 1989). Para Almén,

A música, assim como a mitologia, é um fenômeno temporal e ambas são favoráveis à organização narrativa. O conceito de Litzka, de narrativa como *transvaloração* – a mudança na marcação e posição dentro de uma hierarquia cultural ao longo do tempo – é crucial para o entendimento da narrativa musical, não só porque ela vai de mãos dadas por um longo percurso com a teoria narrativa literária, mas porque ela registra a função social e psicológica da narrativa: revelando a implicação do

2 A exceção é a *Sinfonia nº 10* (1952-1953), cuja estrutura se assemelha a de um oratório e possui cinco movimentos.

3 Villa-Lobos foi diagnosticado com câncer em 1948; assim, pode-se supor que sua saúde se encontrava debilitada nos anos que antecederam a descoberta da doença. As dificuldades advindas dessa condição podem ter estimulado a necessidade de contar a própria história e traçar um sentido para sua trajetória de vida.

conflito necessário entre a violência imposta pela hierarquia e a violência necessária para contrariá-la (ALMÉN, 2008, p. ix-x, tradução minha, grifo no original).

Esta análise vai considerar o diálogo entre aspectos formais e expressivos, considerando a proximidade ou afastamento entre a norma ou convenção e a maneira como Villa-Lobos lida com essas questões na *Sinfonia nº 2*. Tais hierarquias podem ser deduzidas em relação aos modelos formais clássicos, mas também podem ser apreciadas nas figurações musicais (isotopias) em seus aspectos retóricos e convencionais, pensados como tópicos.⁴

O papel dos temas e suas transformações ao longo da forma é fundamental neste trabalho. A forma cíclica adotada por Villa-Lobos, a partir da assimilação da escola francesa (Franck, d'Indy, Debussy), favorece a compreensão dos temas como “personagens” (atores) em uma narrativa.

A questão das influências recebidas pelo compositor remete ao outro aspecto teórico aventado, a *intertextualidade*,⁵ definida resumidamente como “rede cultural de textos musicais que trazemos para a música à medida em que lutamos para extrair sentido a partir disso” (KLEIN, 2005, p. ix, tradução minha). Assim, muito embora em diversos pontos deste estudo seja feita alguma discussão sobre a plausibilidade de determinada citação, ou manifestação de influência – ou seja, da referência cronológica entre uma fonte e um leitor-receptor que a interpreta – este trabalho não irá investir sistematicamente na *comprovação* musicológica dessas influências,⁶ mas irá privilegiar a possibilidade de relacionar a *Sinfonia nº 2* de Villa-Lobos com um espectro amplo de conexões culturais, ora com a tradição europeia (Bach, Beethoven, Brahms, Liszt, Debussy, Ravel, Stravinsky), ora com a cultura brasileira (música

4 As tópicos musicais são entendidas de acordo com a proposição de Leonard Ratner (1980), como um conjunto de figurações musicais, estilos, danças etc. que adquirem um significado culturalmente compartilhado, ao qual se pode referir mesmo quando tais elementos musicais são extraídos de seu contexto original, migrando para a música instrumental sinfônica por meio de estilizações variadas. Dado o caráter eminentemente cultural da tópica, é possível pensar em tópicos associadas com a cultura brasileira, um dos pontos essenciais da obra villalobiana. Mais adiante será discutido como o valor hierárquico da tópica é modalizado ao longo da forma musical, sofrendo o processo de transvalorização sugerido por Almén.

5 O conceito de intertextualidade tem raízes na teoria literária (Bakhtin, Kristeva, Barthes, Bloom, Eco) e se manifesta como um trânsito entre os textos que transcende a hierarquia temporal presente no conceito de “influência”.

6 Apesar disso, a questão da datação da obra – tarefa eminentemente musicológica – é uma preocupação constante ao longo do texto, já que a hipótese biográfica da narrativa é uma questão importante neste caso.

popular, chorões, povos indígenas, tradições afro-brasileiras), mas também com outros meios de expressão como o cinema estadunidense e a literatura.

Na cultura brasileira, a influência europeia foi tratada singularmente durante o movimento modernista por meio do conceito de *antropofagia*, cunhado a partir dos relatos fantásticos de exploradores europeus sobre práticas rituais de povos indígenas na costa brasileira, que rendeu curiosas narrativas como a de Hans Staden no século XVI. O antropofagismo foi incorporado simbolicamente por artistas do modernismo brasileiro (Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Raul Bopp, entre outros) e aparece de maneira fantasiosa na biografia de Villa-Lobos, na narrativa da escritora Lucie Delarue Mardrus, que o entrevistou em Paris em 1927 (MARIZ, 1989, p. 65; FLÉCHET, 2004, p. 71-75; LEITÃO, 2017, p. 9-29).

Recepção inicial da *Sinfonia nº 2*

Na estreia da obra, Villa-Lobos regeu a Orquestra Sinfônica da Rádio Nacional, cuja direção dedicou “a execução dessa magnífica obra de Villa-Lobos ao presidente Getúlio Vargas – o grande lutador que tudo empenha pela glorificação da Pátria”, segundo a mesma matéria.⁷ Quatro meses depois, o regente austríaco naturalizado argentino, Erich Kleiber (1890-1956), regeu o “Allegretto scherzando” em concerto no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 9 de julho de 1944 (*JORNAL DO BRASIL*, 9 jul. 1944). No mesmo ano, em 26 de novembro, Villa-Lobos regeu a primeira audição da obra nos Estados Unidos, à frente da Werner Janssen Symphony Orchestra, em Los Angeles⁸.

Nos Estados Unidos, a obra recebeu uma resenha fria de Ross V. Steele, no *Pacific Coast Musician*, que achou a *Sinfonia nº 2* surpreendentemente “ortodoxa”; em

7 A Rádio Nacional do Rio de Janeiro, PRE 8, “começou a transmitir como comercial em 1936, pertencente à empresa do jornal *A Noite*. Quatro anos depois, passou a ser patrimônio da União, através de encampação” (ZUCULOTO, 2009).

8 Há um registro gravado da *Sinfonia nº 2* durante a apresentação em Los Angeles com regência de Villa-Lobos, onde a Werner Janssen Symphony Orchestra foi curiosamente rebatizada como “Maracanã Symphony Orchestra”. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=jMLLalgVnuA&t=1037s>, acesso em 05 mar. 2020. Na plateia do concerto em Los Angeles estavam celebridades como Igor Stravinsky e Orson Welles (RODRIGUES, 2019, p. 229). De acordo com Érico Veríssimo o concerto foi um “sucesso absoluto” e Stravinsky foi ao camarim cumprimentar Villa-Lobos (Veríssimo, 1947, p. 338, *apud* BRAZILIAN report..., 1987b, p. 10).

compensação, a crítica musical Isabel Morse Jones, do *Los Angeles Times* foi muito mais entusiástica, comparando a obra a uma “imensidão esmagadora e avassaladora de um mar de sons” (Steele, 2 dez. 1944, p. 8-9 e Jones, 27 nov. 1944, p. 9, *apud* HEITOR Villa-Lobos's Los Angeles..., 1987a, p. 2-3)⁹.

Forma cíclica e d'Indy

A *Sinfonia nº 2* é relacionada, juntamente com as sinfonias escritas por Villa-Lobos antes de 1920, como obra escrita “no estilo do compositor francês Vincent d'Indy” (MUSEU VILLA-LOBOS, 2018, p. 38). Isso diz respeito ao caráter cíclico da obra, onde os temas do primeiro movimento reaparecem nos demais. Associados às obras compostas entre 1914 e 1920 a partir de gêneros clássicos – como os *Trios para piano, violino e violoncelo*, as *Sonatas para violino e piano* (ou violoncelo e piano), sinfonias e quartetos de cordas – os procedimentos cíclicos podem ser detectados em composições dos anos 1930, 40 e 50.

Segundo d'Indy, os temas cíclicos “exercem função unificadora ou reguladora” entre os movimentos de uma peça no gênero sonata (D'INDY, 1909, p. 375, tradução minha). Os temas são submetidos a variação, adequando-se ao caráter e andamento de cada movimento, interagindo com novos temas que podem vir à tona a cada movimento ou em interpolações episódicas. Marianne Wheeldon observa a coexistência da técnica de variação com os “processos de desenvolvimento orgânico que ocorrem em separado, dentro do movimento” (WHEELDON, 2005, p. 664, tradução minha). Os dois procedimentos são abundantes em toda a *Sinfonia nº 2*: o tema cíclico (a) reaparece no desenvolvimento do segundo movimento (“Allegretto scherzando”, c. 93-103 e 169-182); ressurgue também no desenvolvimento do terceiro movimento

9 O que se sabe da visita de Villa-Lobos a Los Angeles em 1944 se deve em grande parte ao relato feito por Érico Veríssimo, no livro *A volta do gato preto* (1947). Veríssimo foi convocado à sua revelia para servir de intérprete para Villa-Lobos, traçando um perfil nada elogioso do compositor, descrito como um grosseirão irascível. O texto apócrifo, publicado pela *Inter American Music Review* (BRAZILIAN report..., 1987b) entende que boa parte dessa visão negativa seja devido ao ressentimento por questões políticas, já que no mesmo auditório em que Villa-Lobos disse ter aprendido a “canção da liberdade com um pássaro da floresta tropical”, semanas antes o próprio Veríssimo havia feito um relato negativo da situação política no Brasil sob a ditadura de Vargas (BRAZILIAN report..., 1987b, p. 9-10).

("Andante moderato", oboé, c. 58-64) e aparece em versão ritmicamente aumentada no último movimento ("Allegro", trombone e violoncelos, c. 19-23). Os temas (b) e (c) do primeiro movimento também são considerados como temas *cíclicos*, porque reaparecem na síntese realizada no "Allegro" final.

Modalização e transvaloração dos temas

A circulação dos temas faz com que obras cíclicas tenham grande potencial narrativo. Transformações modais, intervalares, rítmicas, métricas, instrumentais, texturais, de andamento e articulação etc., sofridas pelos temas cíclicos dentro dos movimentos e entre eles, operam alterações em seu caráter e valor. Os temas assumem características figurativas que podem ser classificadas em estilos, como unidades culturais. Um tema musical com caráter militar – uma fanfarra, por exemplo – é maximamente enfatizado se tocado em modo maior, pelo naipe de metais e percussão, em dinâmica forte e articulação marcada, com andamento e métrica de marcha. Com todos esses elementos operando em conjunto, um tema musical pode expressar heroísmo, dignidade, grandiosidade, entre outras qualidades desse tipo. Mas, se algum desses parâmetros é alterado, isoladamente ou em conjunto, isso modifica significativamente a maneira como o tema passa a ser percebido.

Este trabalho propõe a correlação entre as unidades formais da estrutura musical com as unidades culturais que possam ser identificadas e interpretadas pelo emprego da teoria das tópicas e por conceitos semióticos de marcação, modalização e transvaloração.¹⁰ O objetivo principal é estabelecer uma narrativa musical e compará-la com a sugestão programática presente no subtítulo da *Sinfonia nº 2* ("Ascensão") e nos comentários sobre essa obra. Outro componente importante da metodologia adotada é a mirada intertextual, onde a *Sinfonia nº 2* de Villa-Lobos é

10 O conceito de "marcação" proposto por Robert Hatten "pode ser definido sucintamente como a valoração dada à diferença" (HATTEN, 1994, p. 34, tradução minha). A noção de "modalização" vem da leitura que Eero Tarasti (1994) faz da teoria de Greimas, onde se "denota todas as intenções com as quais quem emite um enunciado (*énonciateur*) pode colorir sua 'fala', ou seja, modalidades transmitem atitudes valorativas (tais como crenças, desejos) em relação ao conteúdo de um enunciado" (TARASTI, 1994, p. 38, tradução minha).

inserida em uma rede relacional com outras obras a partir de ideias, musicais ou extramusicais, que as conectem.

A forma híbrida do primeiro movimento

Villa-Lobos estruturou o “Allegro non troppo” mesclando elementos de rapsódia (com a presença de vários temas memoráveis), rondó (com contraste acentuado entre seções) e forma sonata (com a retomada dos temas e seções iniciais, transpostos aproximadamente à metade do movimento). As seções “A”, “B” e “C” têm função de exposição temática análoga à da forma sonata clássica, sendo reapresentadas na íntegra e com transposição na recapitulação (Fig. 1).

Observam-se duas longas seções com caráter de “desenvolvimento”, das quais a primeira (c. 70-236) é primordialmente dedicada à apresentação de temas episódicos,¹¹ enquanto a segunda tem elementos de elaboração motívica com o tema cíclico (a) (c. 314-320). Mas o caráter cíclico não se restringe aos temas. Nota-se ainda correspondência textural e estilística entre as subseções “D” e “J”, ambas com temas líricos de caráter popular (em estilo cantante), com presença da síncopa no acompanhamento ou melodia. As seções “E” e “I” se correspondem por apresentar fragmentação temática e textural. Outra correspondência ocorre entre as seções “F” e “K”, com temas líricos de caráter mais exaltado, um à maneira de Puccini (em “F”), outro com características de modinha (em “K”). Em decorrência de tal complexidade, a obra é uma das sinfonias mais extensas de Villa-Lobos.¹²

A percepção da forma requer constante reavaliação, comparando parâmetros recorrentes que independem da variedade temática, como textura, timbre, articulação e dinâmica¹³. Boa parte desse jogo só é possível “fora do tempo”, mediante análise

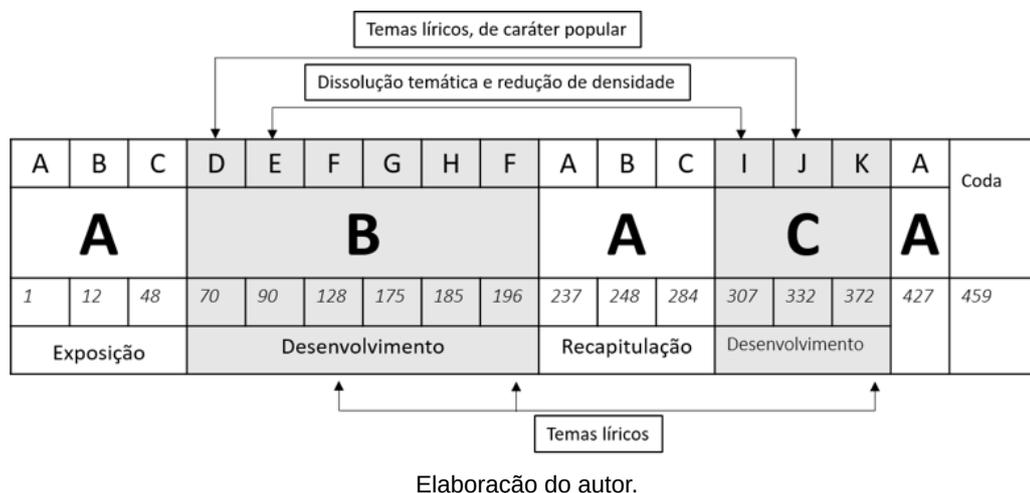
11 Apesar da sensação rapsódica, os temas são relacionados entre si. O tema (d), a partir do c. 70, é variante do tema (b), assim como os demais temas. O próprio tema (b) deriva de (a), como será demonstrado ao final.

12 Com quase uma hora de duração, a *Sinfonia nº 2* só perde em extensão na produção villalobiana para a *Sinfonia nº 10* (1952-53).

13 Byron Almén, a partir do modelo narrativo musical de Vera Micznik, caracteriza essa etapa da análise como “roteiro” [story] ou nível agencial, identificando aspectos morfológicos da obra (células, temas e motivos) (ALMÉN, 2008, p. 102).

da partitura e ponderação sobre a ambiguidade formal de grande complexidade. Assim, a sequência de subseções F-G-H-F, na linha superior do gráfico, sugere uma estrutura ternária do tipo A-B-A, considerando a pequena extensão das subseções G e H, que oferecem contraste à subseção principal F. A seção “K”, que antecede a Coda, dá continuidade ao fluxo de novos materiais e temas, como em uma rapsódia; no entanto, o retorno a “A” e o caráter lírico “exaltado” de modinha, compatível com a seção de “desenvolvimento” (em F-G-H-F), reforçam o sentido de unidade seccional como a de um rondó.

Figura 1 - *Sinfonia nº 2*, “Ascensão”, estrutura formal do I movimento, “Allegro non troppo”.



Se assumirmos que a forma adotada sugere o “estado de alma” do compositor, pode-se supor que tanta variedade e ambiguidade sejam uma representação dos “esforços” e “sacrifícios” mencionados na matéria citada acima, em *A Noite*; a vitória sobre esses percalços pode ser traduzida como uma “ascensão”, dado o sucesso de sua carreira como compositor e regente. Após o reconhecimento obtido em Paris nos anos 1920 - selo que facilitou a aceitação de sua música nos palcos brasileiros - Villa-Lobos assumiu abertamente seu papel como propositor de elementos técnicos e estilísticos para expressão musical da identidade nacional. Dentre as sinfonias iniciais, esta é a que mais manifesta tendência nacionalista¹⁴, às vezes com

14 Na *Sinfonia nº 1* há um tema de caráter ameríndio no movimento final, que parece até sugerir o “imprevisto” anunciado no título. Na *Sinfonia nº 4* ocorrem texturas e *ostinatos* que fazem lembrar de criações nacionalistas como *Amazonas*, *Uirapuru* e alguns *Choros*, como os nº 6, 8 e 10. John Enyart, em sua tese de doutorado

sonoridades e texturas encontradas na série das *Bachianas Brasileiras*, reforçando a hipótese de reelaboração empreendida ao longo dos anos 1930-40 e a correlação com sua construção autobiográfica.

Villa-Lobos cultivou vários tipos de exposição em forma sonata.¹⁵ O “Allegro non troppo” da *Sinfonia nº 2* tem elementos monotemáticos, já que o motivo cíclico do tema (a) está presente por toda a exposição.¹⁶ Mas também pode ser considerado multitemático, devido aos dois temas adicionais em contraponto ao tema cíclico e ao *ostinato* da seção “B”. Quanto à estrutura cadencial, a exposição pode ser classificada como *contínua*, pois há apenas um ponto cadencial (c. 11 no final da seção “A”, na mônada Si) e as transições não são marcadas por pausas e alongamentos; a chegada à seção “D” no início do desenvolvimento ocorre por meio de uma cadência deceptiva, onde o acorde de Si com sétima leva a um surpreendente Mib com Sib no baixo.

O tema (a) desempenha papel *cíclico*, conectando os demais temas ao longo do primeiro movimento e reaparecendo nos demais movimentos. Assim como ocorre nas demais sinfonias de Villa-Lobos compostas até 1919, o tema é apresentado inicialmente pelos contrabaixos, com reforço dos demais instrumentos graves (Ex. 1).

sobre as sinfonias villalobianas, precipita-se ao atribuir sentido de brasilidade a síncopas ou grupos rítmicos alterados, sem correlação com marcações adicionais (ENYART, 1984).

15 Em Salles (2018, p. 220) há um quadro com os tipos de exposição em forma sonata observados nos quartetos de cordas de Villa-Lobos: 1) monotemática, 2) bitemática, 3) multitemática e 4) contínua.

16 O monotematismo é um procedimento formal que Villa-Lobos provavelmente conheceu através das análises da obra de Haydn feitas por d'Indy (1909, p. 206-216). Hepokoski e Darcy observam que o termo “monotematismo” é equivocado, porque embora Haydn frequentemente empregue temas secundários derivados do tema primário, ele “normalmente apresenta um tema inteiramente novo perto da zona cadencial” (HEPOKOSKI; DARCY, 2006, p. 136, tradução minha); os temas do primeiro movimento da *Sinfonia nº 2* de Villa-Lobos derivam do motivo do tema cíclico (a), como será demonstrado ao final.

Exemplo 1 - "Allegro non troppo", c. 1-5, tema cíclico (a), exposição.

Allegro non troppo

fl. I + II
mf
ob I + II
p
cl. I + II
p
fg. I + II, vlc. e cb.
mf
tema (a)

Elaboração do autor.¹⁷

A textura é elaborada cuidadosamente, com relação a distribuição de seus componentes. As partes dos oboés e clarinetas são *espelhadas* entre si, de modo que as notas mais agudas do *ostinato* reflitam as mais graves; consequentemente, uma linha é *retrógrada* em relação à outra, com defasagem de duas semínimas; mas as linhas também têm relação canônica entre si, com defasagem de cinco semicolcheias. Isso decorre de cada linha ser um *palíndromo*, recorrente em ciclos de 17 semicolcheias (Ex. 1). Vemos então a *simetria* como aspecto importante na elaboração da textura de fundo, que se estabelece como uma camada que complementa ou se opõe ao tema, mas não se trata de uma harmonização no sentido tradicional, usando funções tonais. Isso, aliás, é um procedimento comum nos *Choros* de Villa-Lobos (SALLES, 2009, p. 46-48). Na recapitulação (Ex. 2) as relações são preservadas e a passagem

17 Abreviaturas usadas neste texto e exemplos para designar instrumentos da orquestra: fl. = flauta; ob. = oboé; c. ing. = corne inglês; cl. = clarineta; cl. B = clarineta baixo; fg. = fagote; tpt. = trompete; tpa. = trompa; trb. = trombone; tba. = tuba; vl. = violino; vla. = viola; vlc. = violoncelo; cb. = contrabaixo.

é transposta à quarta justa superior. A camada simétrica de *ostinato* passa a se concentrar nos violinos.

Exemplo 2 - "Allegro non troppo", c. 235-241, tema cíclico (a) na recapitulação.

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 235-241) includes staves for vl. I, vl. II, vln., vcl., and cb. The second system (measures 237-241) includes staves for vl. I, vl. II, vln., vcl., and cb. The third system (measures 239-241) includes staves for vl. I, vl. II, vln., vcl., and cb. The score is in 4/4 time and D major. It features two violin parts (vl. I and II) with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The viola and cello parts (vln. and vcl.) play a glissando accompaniment. The double bass part (cb.) has a simple bass line. A section starting at measure 237 is marked 'Tempo primo' and 'pp'.

Elaboração do autor.

Quanto ao tema, sua estrutura interna permite dois tipos de interpretação, com três ou quatro notas (Ex. 3). Em ambos os casos, observam-se padrões de simetria internos ao motivo ou entre suas repetições. O padrão com três notas desconsidera a nota Dó# inicial e gera dois conjuntos de classes de altura (CCA)¹⁸ distintos e

18 Neste estudo, a abreviatura CCA é equivalente ao termo em inglês, *pitch-class set*, abreviado como "pc-set".

assimétricos que se distribuem em um padrão a-b-a; o padrão com quatro notas subentende a nota final de cada motivo interligada ao início do motivo seguinte, gerando o mesmo tipo de distribuição, porém com CCA simétricos¹⁹.

Além do aspecto estrutural, chama a atenção a recorrência do motivo “suspiro”, ícone sonoro comum na música de concerto proveniente da Europa, que Villa-Lobos incorpora a seu catálogo expressivo. Assim, se o tema progride ascendentemente (Ex. 1), como se representasse a ideia de “ascensão” proposta no título da sinfonia, o motivo “suspiro” oferece uma contrapartida descendente, que pode representar o caráter de “luta permanente” explicitado na matéria de *A Noite*. Pode-se ainda atribuir certo caráter de languidez a essa sucessão cromática ondulante.²⁰

Exemplo 3 - “Allegro non troppo”, estrutura intervalar do tema cíclico (a) em padrões de três ou quatro notas.

The diagram shows a musical staff with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2. Brackets and boxes identify motifs: a 4-note motif [1,2,4,5], 4-3, I6; a 3-note motif [2,4,5], 3-2; a 4-note motif [4,5,8,9], 4-7, I1; a 3-note motif [5,8,9], 3-3; a 4-note motif [8,9,11,0], 4-3, I8; and a 3-note motif [9,11,0], 3-2. An arrow points to the interval between G2 and F#2, labeled 'motivo "suspiro" (sigh)'. Below the staff, the text 'Elaboração do autor.' is centered.

O tema cíclico (a) pode ser classificado como estilo “culto” ou “erudito” (*learned style*), conforme a definição dada por Heinrich Koch (1802):

1. Pela condução austera da melodia, usando poucas elaborações [...], em parte pelo uso frequente de progressões controladas que não permitem ornamentação e ruptura da melodia em fragmentos menores, [...] em parte pela adesão estrita ao tema principal e figuras derivadas dele.

19 A simetria de certos CCA é indicada por T_n (por transposição) ou por I_n , que assinala a ocorrência de *simetria por inversão* a partir de um eixo “n”, resultante da soma das classes de altura em torno desse eixo. Por exemplo, o conjunto [1,2,4,5], com I_6 , tem as somas $1+5 = 2+4 = 6$. Mais detalhes em Straus (2016, p. 107).

20 Uma possível referência é o tema (e o acorde) de *Tristan und Isolde*, que Villa-Lobos citou explicitamente em *Uirapuru* (SALLES, 2009, p. 28-30), e cuja sensualidade representava, para Wagner, “o amor como um terrível tormento” (Richard Wagner, carta a August Röckel, 23 ago. 1856, *apud* SPENCER, 1995, p. 186-187). Outro tema villalobiano com perfil semelhante é a canção “Canide loune-Sabath” [ave amarela] que abre os *Três Poemas Indígenas* (1926), onde o motivo (Mi-Ré-Fá-Mi) é reiterado 6 vezes entre os c. 1-21 (até a indicação “pouco animando”).

2. Pelo uso frequente de dissonâncias preparadas [...].
3. Pelo fato que o tema principal jamais sai de cena [...]. A fuga é o principal resultado desse estilo (KOCH, *apud* RATNER, 1980, p. 23, tradução minha).

De fato, o tema cíclico (a) bem poderia ser o sujeito de um fugato, como o tema inicial do primeiro movimento do *Quarteto de Cordas nº 4* (QC4), composto no mesmo ano (e estreado em 1949!), onde um motivo semelhante ocorre desde o primeiro compasso, na linha do violoncelo (em destaque), seguido por variantes que expandem o intervalo inicial (c. 2-4) e posteriormente dialogam entre cello e viola (Ex. 4).

Exemplo 4 – Villa-Lobos, *Quarteto de Cordas nº 4*, I, c. 1-11, estilo culto.

Allegro con moto ♩ = 100

vcl. motivo da *Sinfonia nº 2*

3 *mf* vla. *mf*

6 vl. II *mf*

9 vl. I *mf*

Elaboração do autor.

No *QC4* os elementos prescritos por Koch se reúnem, caracterizando o estilo erudito com todos os seus parâmetros; na *Sinfonia nº 2*, a mudança de textura indica uma perda de um marcador importante – a imitação polifônica – substituída por um *ostinato* com simetrias em vários níveis. A abertura do quarteto propõe um diálogo entre os quatro instrumentos; o início da sinfonia apresenta a oposição entre o sentido ascendente do tema – com algumas oscilações – e a massa orquestral estática, na região médio-aguda. Percebe-se nesta transposição entre esses meios a *transvaloração* do sentido do material temático.

Conforme mencionado acima, a *Sinfonia nº 2* está vagamente associada com um programa de caráter autobiográfico, quase como um poema sinfônico. Lisa Peppercorn observa que “no começo de sua vida criativa, sua atitude [de Villa-Lobos] para com a música era romântico-simbólica”, inspirada por obras de Berlioz ou Liszt que empregam essa forma de autoexpressão (PEPPERCORN, 1991, p. 80). O caminho percorrido pelos temas cíclicos durante o desdobramento da forma e as transformações sofridas (modo, ritmo, timbre, registro etc.), é comparável à jornada de transformação de um personagem. O *ostinato* nesse contexto²¹ parece representar uma força imutável (talvez o destino?), contra o qual o tema (a) investe e tenta desafiar.

O tema (a) é retrabalhado a partir da entrada dos temas (b) e (c) na exposição, passando a assumir o papel que lhe parecia reservado, em *contraponto* com os novos temas. Desse modo, o tema (b) com sua escrita *alla breve*, tem seu caráter marcial e pesaroso (nos trombones, tuba e cordas graves) complementado pelo *ostinato* nas trompas (com uso da tópica do “tamborim”, cuja síncopa tem conotação de brasilidade)²², sendo transformado pela oscilação lamentosa do tema (a), nas cordas.

Ao entrar em contato com o tema (c), uma espécie de paródia do contraponto bachiano (e das próprias *Bachianas Brasileiras*), o tema (a) fortalece ainda mais a expressão do estilo culto. O perfil melódico do tema cíclico, portanto, além de conveniente como elemento composicional facilmente adaptável a diversas situações

21 O *ostinato* na obra de Villa-Lobos é um marcador importante de seu estilo primitivista/rude, geralmente usado como caracterização da cultura indígena ou afro-brasileira. Nas obras anteriores a 1918 seu sentido é um pouco mais neutro, caracterizado pela estaticidade e representação do sublime, do fantástico ou do inefável, mais de acordo com a tradição romântica. A rígida simetria, no entanto, é um aspecto modernista de sua escrita.

22 A tópica do tamborim é discutida em Salles (2018, p. 242-244).

texturais e harmônicas, também permite associações simbólicas com os contextos em que interage (Ex. 5).

Exemplo 5 - "Allegro non troppo": temas (b) e (c) e sua interação com o tema cíclico (a), c. 17-19; 52-55.

The musical score for Example 5 is presented in two systems. The first system covers measures 17-19, and the second system covers measures 52-55. Both systems are in 4/4 time and G major. In the first system, measures 17-19, the trombones, tuba, cellos, and double basses play an ostinato (mf). Violins I play a melodic line (p), and violins II play a rhythmic pattern (sfz). The second system, measures 52-55, shows violins II playing a melodic line (p) and cellos and double basses playing a rhythmic pattern (f). The score is annotated with 'tema (a)', 'tema (b)', and 'tema (c)'.

Elaboração do autor.

Outro componente expressivo que marca esse movimento é a figuração do *passus duriusculus* ("passo um tanto duro"), associada historicamente com sentido de lamentação²³. Essa figura retórica ocorre em dois pontos estruturais importantes (Ex. 6), na exposição (tocada pelos oboés) e na recapitulação (nos violinos). As passagens ilustradas nos Exemplos 1, 2 e 6 demonstram também a versão villalobiana da forma sonata, onde a recapitulação não retorna ao tom ou altura original, mas se move para um intervalo de quarta ou quinta justa acima ou abaixo. Neste caso, a transposição é à quarta superior: o *ostinato* de Mi para Lá, a figura cromática de Si para Mi. Outras transformações notáveis estão no tratamento dado ao *ostinato*: na recapitulação há menos mudanças na instrumentação e o intervalo de segunda agregado à linha do fagote (em Lá) resulta em um timbre mais percussivo, enfatizando o caráter tópico do tamborim.

23 Raymond Monelle aponta Christoph Bernhard, em *Tractatus compositionis augmentatus* (1648-49), como o teórico que cunhou essa expressão, cujo paradigma é o lamento de Dido na ópera *Dido and Aeneas* de Henry Purcell (MONELLE, 2000, p. 73). Trata-se de um intervalo de quarta justa, preenchido cromaticamente.

Exemplo 6 - "Allegro non troppo": *passus duriusculus*, c. 13-17; 249-253. Redução.

2

passus duriusculus (oboés, B-F#)

13 *f* oboés I e II

14 15 16 *mf*

ostinato trompete III *sfz f* trompa I trombone I trompa III *sfz*

E-B (violinos)

17 tema (a) trompa I

249 violinos I e II *ff* fagote e clarinetas *sfz* 250

251 252 253 21 tema (a)

fagote e flautas *sfz* trompa III e trompetes

Elaboração do autor.

A presença de tópicas brasileiras nessa sinfonia é um componente actancial²⁴ da “retórica de alteridade”, na qual um compositor nacionalista como Villa-Lobos assume o papel de narrador das coisas de seu país aos europeus, ou mesmo aos conterrâneos desejosos de reconhecer sua cultura na música (FLÉCHET, 2004, p. 64-65). O *ostinato* sincopado pode ser interpretado como elemento de identidade nacional e desempenha papel importante na seção “B”, onde se destaca em comparação com a natureza “neutra” dos demais temas, marcados pelo estilo erudito.

A seção “C” suprime o *ostinato*, mas realiza um gesto ascendente que chega com uma cadência deceptiva ao tema (d), cujo lirismo despreocupado e diatônico (em Mib maior), em estilo cantante, é impulsionado por outro *ostinato* com caráter popular. Ainda assim, a estrutura rítmica revela que o tema (d) não passa de uma variante do tema (b), com caráter completamente diverso. A articulação em *staccato* disfarça a

24 Por “componente actancial” me refiro ao papel dos temas musicais como agentes narrativos, de acordo com a teoria da narratividade musical proposta por Byron Almén (2008, p. 55-57) a partir de Greimas (2014, p. 61-78).

síncopa na linha de *ostinato*, mas seu efeito é eficaz quando tocado com a intenção adequada sobre a segunda colcheia (Ex. 7).

Exemplo 7 - “Allegro non troppo”: tema lírico (d), com caráter popular, c. 70-77. Redução.

The musical score for Example 7 is a reduction of the 'Allegro non troppo' section. It is written in G major and 2/4 time. The score is divided into two systems, starting at measure 70 and ending at measure 74. The first system (measures 70-73) features a violin II part (vl. II) and a piano accompaniment (tpa. and vlc.). The piano part has a prominent ostinato in the bass line. The second system (measures 74-77) continues the violin II part and the piano accompaniment. Dynamics include *mf* and *pp*.

Elaboração do autor.

Após a afirmação de alteridade do tema (d), vem uma seção com contraste mais acentuado, reduzindo a densidade textural e mais concentrada nos sopros que nas cordas. No início, as cordas tocam uma figuração frequente na obra villalobiana, com acordes em staccato, entremeados por pausas (c. 89-92). Esse elemento é apresentado de duas maneiras, a princípio com uma progressão cromática em uníssono, descaracterizando suas marcações mais expressivas, especialmente o timbre (*pizzicato*) e dinâmica (*piano*); depois se estabiliza na alternância entre dois acordes repetidos com reforço dinâmico em *mezzo forte* (Ex. 8). Apesar da disforia, essa figuração pode ser identificada como a tópica “dança ritual”, frequente na música do século XX,²⁵ comumente associada com a representação da cultura indígena na obra de Villa-Lobos.²⁶

25 A repetição primitivista de material harmônico limitado – na verdade trata-se de um *tema rítmico* – é a marca da “Dança dos Adolescentes”, da *Sagração da Primavera* de Stravinsky, que se tornou um recurso expressivo importante na música do séc. XX. A tópica da “dança ritual” é frequentemente acompanhada pela acentuação dinâmica com ênfase no pulso métrico (SALLES, 2018, p. 264-269).

26 Os termos “eufórico” e “disfórico” empregados no início e final deste parágrafo são usados na acepção dada por Raymond Monelle para se referir à intensidade da expressão diante do contexto musical em que uma tópica está inserida (MONELLE, 2000, p. 45-63). A distinção entre /euforia/ e /disforia/ é articulada pela “projeção da

Exemplo 8 - "Allegro non troppo", dança ritual disfórica, c. 89-93. Redução, várias partes omitidas.

Elaboração do autor.

O arremedo de dança ritual é sucedido por novo material com características peculiares, um “tema” tripartite, paradoxalmente sem características “temáticas”, com motivos que não geram unidade coerente (Ex. 9). O falso tema apresenta três ações distintas, cada qual enunciada com uma combinação instrumental própria: o gesto ascendente que acelera progressivamente (motivo x); a nota repetida e acentuada (motivo y); a melodia que vagueia, subindo e descendo bruscamente (motivo z). A sucessão é repetida três vezes (sempre modificando a instrumentação) até o compasso 117, envolvida por acompanhamento com linhas em movimento contrário, distribuídas entre os naipes. Desse ponto em diante (c. 118) restam apenas as linhas em movimento contrário, que a certa altura (c. 124-127) delineiam uma progressão em direção à tonalidade de Sol menor, que demarca a seção seguinte. O motivo (y) terá papel importante no terceiro movimento.²⁷

categoria fímica” no quadrado greimasiano, que procura formular “sumariamente, a maneira como todo ser vivo, inserido em um meio, ‘sente’ a si próprio e reage a seu entorno”, em um “sistema de atrações e repulsões” (GREIMAS, 2014, p. 103).

27 Esse tema tripartite se enquadra no modo de enunciação proposto por Kofi Agawu, o “modo de fala” [*speech mode*], no qual “o instrumento fala, como se fosse um recitativo. A maneira de articulação é silábica e as periodicidades resultantes são frequentemente assimétricas” (AGAWU, 2009, p. 99, tradução minha).

Exemplo 9 - "Allegro non troppo", "tema" tripartite, c. 100-106. Redução com várias partes omitidas.

Elaboração do autor.

A chegada ao tom de Sol menor desencadeia uma textura de acompanhamento, conduzida pelas harpas e pelo pedal em Sol nos contrabaixos, com um *ostinato* rítmico. Após uma sequência de acordes tocados pelas madeiras e trompetes, o tema (e) é enunciado pelo corne-ínglês, em uníssono com uma das violas (Ex. 10). Trata-se de uma melodia emotiva, em estilo cantante e exaltado, à maneira de Puccini²⁸. Após esse enunciado, outra camada de *ostinato*, em semicolcheias nas flautas, oboés e clarinetas, prepara a repetição ainda mais emocional desse tema, pelos violinos no registro agudo, em oitavas. Segue-se uma seção intermediária, com novos temas contrastantes, e o tema (e) é reapresentado pelos violinos, com valores rítmicos dobrados, em Si menor. Os materiais presentes no tema e acompanhamento não têm relação perceptível com os anteriores, fazendo com que a seção soe mais como *contraste* em um rondó do que como *desenvolvimento* em uma sonata. A ênfase exagerada transforma a textura, que retoma os palíndromos vistos no início (agora nas cordas) e prepara a recapitulação (Ex. 2).

28 Em entrevista à revista *Movimento Brasileiro*, Villa-Lobos declarou que "o que vem da Itália pouco ou nada o interessa. A Itália é Puccini, exclama, cada dia admiro mais Puccini" (ENTREVISTA com Villa-Lobos, 1929, p. 5). Há semelhança com um tema no primeiro movimento do QC5 (1931), c. 137-157 (ensaio 15-16), em Si menor.

Exemplo 10 - "Allegro non troppo", c. 134-141, tema (e), redução com partes omitidas.

Elaboração do autor.

A recapitulação, conforme mencionado acima, transpõe os temas da exposição pelo intervalo de quarta justa. A recorrência temática das seções “A”, “B” e “C” permite reinterpretar a sucessão D-E-F-G-H-F, em retrospecto, como desenvolvimento de caráter livre com apresentação de novos temas²⁹; no entanto, os desdobramentos posteriores voltam a embaralhar essa perspectiva, tornando a fortalecer a sensação rapsódica ou mesmo de um rondó. O ponto-chave para essa ruptura é o final da seção “C”, cuja preparação havia levado a exposição para o eufórico tema (d), com caráter brasileiro; na recapitulação, esse gesto é interrompido com um solo de clarineta seguido pela reapresentação do tema (a) nas cordas, em versão aumentada ritmicamente. Essa seção leva ao acorde de sétima de dominante de Mi maior³⁰, tonalidade que caracteriza a seção “J”.³¹

29 Tomando como referência o modelo clássico de forma sonata, Villa-Lobos não está muito distante. Hepokoski e Darcy observam que “a possibilidade de um episódio ou tema inteiramente novo nunca deve ser considerada arbitrária” (HEPOKOSKI; DARCY, 2006, p. 19). Caplin salienta que “assim como uma seção intermediária contrastante, o desenvolvimento apresenta uma organização mais solta [...]. Normalmente [...] um desenvolvimento se distingue da seção intermediária contrastante por sua maior extensão e complexidade de organização. [...] O material melódico-motívico de um desenvolvimento normalmente é derivado da exposição. [...] Mas novas ideias também podem aparecer [...]” (CAPLIN, 1998, p. 139). Traduções minhas.

30 Esse ponto cadencial se assemelha ao da subseção “D”, onde ocorre uma cadência de engano. Na chegada a “J”, o acorde de dominante tem a quinta diminuta (Fá natural) no baixo, gerando o acorde de sexta francesa (sem seu tratamento tradicional) que caracteriza uma cadência autêntica imperfeita (CAI).

31 O tema (f) em Mi maior da *Sinfonia nº 2*, segundo o compositor Harry Crowl, lembra o tema principal da trilha sonora de *E o vento levou*, de Max Steiner (CROWL, 2018). O filme, dirigido por Victor Fleming, George Cukor e Sam Wood, é de 1939. É possível que Villa-Lobos tenha inserido essa citação, já que ele era fã do cinema estadunidense e a estreia da obra em Los Angeles, tão próxima de Hollywood, seria uma oportunidade de reforçar essa conexão. Além de tudo, esse tema é também uma variante melódica do tema (b).

O tema (f) é apresentado em estilo cantante, em Mi maior (Ex. 11), mas é tratado canonicamente, evocando o estilo erudito. A imitação no trompete e trombone tem terminação sincopada (c. 339-340) que faz lembrar o tema em tons inteiros de "Farrapos", das *Danças Características Africanas* (1914). Esse cânone, superposto ao acompanhamento dos baixos no contratempo, assume considerável caráter de brasilidade, estabelecendo correspondência com o tema (d) em Mib maior (seção "D"). Novamente é necessário repensar as correspondências entre as subseções para decidir se se trata de um episódio contrastante ou de um novo desenvolvimento antes da coda.

Exemplo 11 - "Allegro non troppo", c. 332-340, tema (f), redução com partes omitidas.

27

332 fl. + ob. *mf*

337 vlc. + cb. *p*

339-340 tons inteiros ("Farrapos", *Danças Características Africanas*)

Elaboração do autor.

O tema (f) converge diretamente para o tema (g), com quem compartilha o mesmo motivo inicial com salto de oitava, preparado pelo acorde de sexta francesa (c. 372). O tema (g), na região aguda das violas, tem seu início antecipado em uma semínima e maior ênfase dada ao portamento; além disso, apresenta estrutura modular sequencial, levada à saturação como se fosse uma paródia de desenvolvimento, próximo à coda. A melodia modular reproduz a característica pungente da modinha em Mi menor, colocada em contraponto com o tema (a) (Ex. 12). Villa-Lobos reproduz esse módulo sequencialmente por quatro vezes, iniciando outro ciclo de repetições

em cânone ao uníssono, com distância métrica de mínima, reiterado por quatro vezes (c. 392-411); entre os números de ensaio 31-32 (c. 411-421) ocorrem mais duas chamadas isoladas da modinha³², intercaladas com elaborações do motivo de três notas do tema (a). A coda é marcada pelo retorno do tema (b) nos metais, com duração métrica ampliada pelo ponto de aumento, conduzindo marcialmente para a cadência sobre a nota Si (c. 473)³³.

Exemplo 12 - "Allegro non troppo", c. 372-375, tema (g), redução com partes omitidas.

(acorde de sexta francesa)

Elaboração do autor.

Tarasti observa que em um enunciado musical “os temas e motivos podem ser considerados como entidades atuando simbolicamente, como actantes” (TARASTI, 1994, p. 41). O caráter individual de um tema afeta o seu entorno, em uma cadeia de inter-relações temáticas, que equivale às “modalizações” propostas por Greimas (2014) para a análise do discurso narrativo. As principais referências tópicas e simbólicas encontradas ao longo do primeiro movimento da *Sinfonia nº 2* são listadas abaixo (Quadro 1) e podem nos orientar no sentido da compreensão das linhas de força da narrativa musical. Cabe ao intérprete decidir se os discursos extramusicais mencionados acima têm ou não parte significativa na atribuição de uma correlação com os eventos de natureza essencialmente musical.

32 Essa série de reiterações lembra a estratégia adotada por Villa-Lobos na *Bachianas Brasileiras nº 6*, para flauta e fagote (1938), cuja estreia, segundo o catálogo *Villa-Lobos, sua obra* (MUSEU VILLA-LOBOS, 2018, p. 10), ocorreu em 24 set. 1945, com Hans-Joachim Koellreutter à flauta e Aquiles Spornazzati, fagote.

33 A numeração de compassos adotada neste artigo se refere à cópia manuscrita disponibilizada em formato digital pelo Museu Villa-Lobos. Até a presente data não houve oportunidade de consultar a versão anunciada pela OSESP/ABM, de acordo com a gravação feita por Isaac Karabtchevsky. É possível que surjam diferenças substanciais com relação ao número de compassos, dependendo do formato adotado na edição e eventuais inconsistências entre as fontes consultadas.

Quadro 1 - "Allegro non troppo", ordenação dos elementos expressivos.

Seção	Tópicas/ características expressivas
A	Tema (a), suspiro (cromatismo) e <i>passus duriusculus</i>
B	Tema (b), marcha exaltada, <i>ostinato</i> sincopado (tópica do tamborim) em Mi, cromatismo, contraponto com tema (a) (estilo erudito)
C	Tema (c), estilo erudito, bachiano
D	Tema (d), estilo cantante, <i>ostinato</i> sincopado, Mib maior
E	Sugestão de dança ritual (disforia); tema tripartite (x, y, z)
F	Tema (e), estilo cantante, exaltado (Puccini) em Sol menor
G-H	Transições; seções intermediárias
F	Tema (e), aumento rítmica (<i>alla breve</i>) em Si menor
A	Transposição 4ª justa acima em relação ao início (recapitulação), <i>ostinato</i> em Lá
B	
C	
I	Variante do tema (a)
J	Tema (f), estilo cantante, Mi maior; imitação canônica (estilo erudito); síncope
K	Tema (g), estilo cantante, modinha; sequência; imitação canônica (estilo erudito)
Coda	Marcha exaltada (tema b), aumento rítmica (<i>alla breve</i>); cadência em Si (mônada)

Elaboração do autor.

Os arquétipos narrativos no primeiro movimento

Byron Almén adota como referência o crítico literário Northrop Frye em *Anatomy of Criticism* (1957), onde os arquétipos narrativos são organizados conforme quatro espécies:

Procedendo no sentido horário ao redor do círculo, temos: 1) *romance*, a narrativa da inocência, no topo; 2) *tragédia*, a narrativa da queda, descendo da inocência para a experiência; 3) *ironia*, a narrativa da experiência, na base; e 4) *comédia*, a narrativa da renovação, subindo a partir da experiência para recobrar a felicidade (ALMÉN, 2008, p. 65).

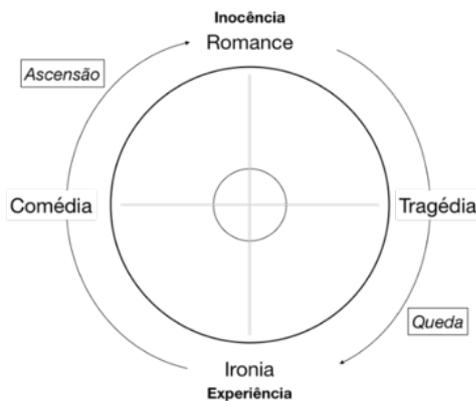
A concatenação da estrutura formal e dos elementos expressivos no primeiro movimento da *Sinfonia nº 2* sugere uma narrativa variada, transitando por quase todos os arquétipos propostos por Almén, com exceção da comédia, oscilando principalmente entre o romance e a tragédia. A seção de exposição temática pode ser

considerada como o arquétipo do romance, com sua idealização do tema cíclico na função de elemento unificador e ponto de equilíbrio entre a marcha exaltada do tema (b) e do estilo erudito do tema (c); as seções de desenvolvimento têm subseções (“D” e “J”) cujas referências nacionalistas também remetem ao arquétipo do romance³⁴, e outras mais passionais e trágicas (“F” e “K”). Entretanto, Villa-Lobos insere algumas interferências no curso dessas passagens, com boa dose de ironia, por exemplo, na interrupção do retorno ao tema (e) na seção “I”, negando continuidade e proeminência ao tema pucciniano, e no início do ensaio 31 e 32, com a figura de tercinas que interrompe bruscamente a modinha (Villa-Lobos irá retomar esse gesto no “Allegretto scherzando”). Ainda assim, o tema (a) reassume sua força retórica ao final, em contraponto com a modinha e nas variantes que antecedem à coda, resgatando temporariamente o caráter idealista do romance.

Portanto, mesmo independente de um roteiro claramente determinado, uma narrativa musical é delineada pelo desdobramento temático dentro da forma. Essa narrativa corresponde com a sugestão vaga de que a obra está correlacionada com “a alma do compositor”, subentendendo que as emoções humanas são fugidias e muitas vezes ambíguas. Ao final do primeiro movimento, o idealismo prevalece sobre a desconstrução irônica, reproduzindo o movimento ascendente indicado no subtítulo da obra, mas sem recuperar a inocência do romance (Fig. 2). Com efeito, a marcha para a cadência final é conduzida enfaticamente pelo tema (b), com valores rítmicos uma vez e meia mais longos, com a marcação dos tímpanos imprimindo caráter cerimonial e trágico, tingido pelo modo menor (Ex. 13).

34 Almén aponta algumas características do arquétipo do romance como “emprego de elementos idealizados, míticos, psicologicamente potentes e fantásticos que têm mais a ver com a imaginação do que com condições culturais reais” (ALMÉN, 2008, p. 98). A construção do “mito das três raças” que embasa as representações nacionalistas na música de Villa-Lobos e no modernismo brasileiro (e que remetem ao Indianismo do séc. XIX), se alimenta dessa idealização e projeção do conceito de uma nação que será realizada “no futuro”, que se encaixa no arquétipo de romance.

Figura 2 – modos narrativos.



Elaboração do autor, a partir de Frye (1957) e Almén (2008).

Exemplo 13 - “Allegro non troppo”, c. 465-473, tema (b) e cadência final, redução com partes omitidas.

Elaboração do autor.

Estrutura e expressão no segundo movimento, “Allegretto scherzando”

O “Allegretto scherzando” é uma obra cuja recepção ainda está aquém de seu potencial. Trata-se de uma realização sinfônica extremamente bem-sucedida e altamente comunicativa, que tem todos os elementos para se tornar uma peça bastante apreciada pelo público, no sentido em que peças como o “Trenzinho do Caipira” (*Bachianas Brasileiras nº 2*) e a “Ária (Cantilena)” (*Bachianas Brasileiras nº 5*) o são. David Hurwitz, de *Classics Today*, comenta sobre o segundo movimento:

O segundo movimento, uma espécie de scherzo, apresenta uma memorável valsa lenta – decorada com figurações rápidas nas madeiras e nas cordas – que muito provavelmente permanecerá com você por um bom tempo após o término da sinfonia (HURWITZ, s. d., tradução minha).

Além dos elementos de superfície, o movimento tem uma estruturação engenhosa, em forma sonata (Quadro 2), recheada com situações cômicas que caracterizam o gênero do scherzo.

Quadro 2 - “Allegretto scherzando”, estrutura formal.

A	transição	B		A	transição	B	
1	20	25	93-228	229	241	247	324-345
Trítone Dó-Fá#	Trombone	Valsa em Si maior B1-B2-B3	Tema cíclico (a) Citações: Beethoven, Stravinsky	Trítone Fá-Si	Trompa	Valsa em Mi maior B1-B2-B3	Cadência em Si
Exposição			Desenvolvimento	Recapitulação			Coda

Elaboração do autor.

Na seção “A” são apresentados diversos motivos e células que terão papel importante na construção temática ao longo do movimento (Ex. 14); também são realizados gestos ascendentes, à maneira de *glissandos*, tocados pela harpa com apoio de madeiras e/ou cordas. O solo de trombone demarca a transição para a entrada da valsa, que apesar de situada na posição de tema “secundário”, assume o papel de tema “principal”. Disso resulta a percepção de que a seção “A” desempenha função mais próxima à de “introdução”, em uma forma episódica (como um rondó). A recapitulação, todavia, devolve o *status* de tema principal à seção “A”. Novamente, assim como no primeiro movimento, a interpretação formal é ambígua. A seção “B”, que corresponde ao tema “secundário”, além do tema memorável da valsa (Ex. 15), tem extensão quase três vezes maior que a seção “A”. Assim, temos actantes em oposição acentuada, onde os materiais da seção “A” são dispostos transitória e assertivamente, como gestos, enquanto a valsa na seção “B” se apresenta como um enunciado eminentemente melódico-harmônico e estável³⁵.

35 Tarasti chama esse fenômeno de “modalidades exotáticas de um enunciado musical”, onde dois actantes se inter-relacionam e afetam-se mutuamente (TARASTI, 1994, p. 41-42). Greimas observa que “um actante pode ser manifestado no discurso por vários atores” e vice-versa (GREIMAS, 2014, p. 62); esse parece ser o caso no “Allegretto scherzando”, onde motivos e células da seção “A” têm função de actante único nesse discurso.

Exemplo 14 - "Allegretto scherzando", células e motivos da seção A, c. 1-24.

The musical score is divided into several systems, each with annotations for motifs and cells:

- System 1:** Violinos I (motivo x) and madeiras (motivo y). Motivo x is marked with circled numbers 2 and 3. Motivo y is marked with circled numbers 5 and 6. Célula a (trítone) and célula b are indicated below the violin staff. Célula c is indicated below the woodwind staff.
- System 2:** Madeiras (motivo z) and Violinos I (motivo x'). Motivo z is marked with circled number 1 and contains triplets. Motivo x' is marked with circled number 13. Célula b is indicated below the violin staff.
- System 3:** Cordas (motivo y). Motivo y is marked with circled number 15. Célula c is indicated below the string staff.
- System 4:** Solo trombone I. Motivo y' is marked with circled number 20. Célula c is indicated below the trombone staff. A section from measure 21 to 23 is marked as 'transição'. Measure 24 is marked with circled number 24. The dynamic marking *mf* is present.

Elaboração do autor.

Com relação aos modos de enunciado, as seções do "Allegretto scherzando" ilustram as diversas modalidades propostas por Kofi Agawu: o "modo de fala" (*speech mode*) na seção A, com suas assimetrias e articulações variadas em gestos contrastantes; a transição sugere o "modo de canção" (*song mode*) e a seção B apresenta inequivocamente o "modo de dança" (*dance mode*); a seção de desenvolvimento retoma as funções enunciativas de fala e canção, operando com diversas alusões intertextuais com sentido de paródia (AGAWU, 2009, p. 99-102).

Exemplo 15 - "Allegretto scherzando", valsa, c. 25-34.

25 **2** Oboé ("realejo")
mf
motivo cíclico

Cordas
mf *pp*

28 Flauta Oboé

31

33

Elaboração do autor.

As cordas tocam o tema em Si maior, enquanto as madeiras fazem uma camada cromática na região aguda que parece evocar o som de um realejo, onde há espaço para a inserção do motivo cíclico (a). Temas de caráter nacional estão fora desse jogo, exceto talvez por reminiscências que o realejo possa evocar extramusicalmente³⁶. O “Poco allegretto” da *Sinfonia nº 3* de Brahms talvez possa servir de parâmetro de comparação, mas Villa-Lobos investe na leveza de caráter, que se passa mais no arquétipo cômico do que no campo expressivo trágico-melancólico do modelo brahmsiano (em Dó menor).

O tema cíclico (a) reaparece integralmente nas cordas, no início do desenvolvimento, migrando progressivamente do contrabaixo para os violinos (c. 93-104, ensaio nº 8); a alteração métrica com fórmula de compasso 6/8 transforma o caráter grave do primeiro movimento em algo mais próximo da dança e do pastoral, mas a superposição canônica e o registro grave inicial ainda oferecem elementos mais soturnos, dentro do estilo culto (erudito).

O desenvolvimento e a coda são os pontos onde o humor é demonstrado de forma mais ostensiva: quando uma fanfarra nos metais e madeiras começa a ressaltar e estabelecer o caráter heroico-militar, Villa-Lobos realiza um gesto brusco (derivado do motivo “x”), tomado de empréstimo do “Scherzo” da *Sinfonia nº 9* de Beethoven³⁷, interrompendo a figuração de fanfarra em 6/8 com uma figura cuja acentuação propõe a métrica binária simples. Essa ação é repetida três vezes entre os c. 131-144, ficando ainda mais enfática em sua inserção final, que acaba por dispersar a fanfarra (Ex. 16)³⁸.

36 Adorno identifica, em *Petruška*, a mesma evocação: “Os instrumentos de sopro [...] parecem um realejo [...]. As imagens da música mecânica produzem o *shock* de um modernismo já superado e caído no infantilismo. [...] O realejo, tal como se ouvia nas ruas, opera como um *dèjà vu* acústico, como reminiscência” (ADORNO, 2014, p. 115).

37 O “Scherzo” de Beethoven, no segundo movimento da *Nona Sinfonia*, também apresenta mudança de métrica, saindo do ternário para o binário.

38 Pode-se especular se essa interrupção da fanfarra não tem conotações autobiográficas relacionadas à política, como se Villa-Lobos buscasse se desvencilhar de sua embaraçosa associação com o regime de Vargas, como algumas entrevistas suas nos Estados Unidos dão a entender. É curioso como o gesto de dissolução usado por Villa-Lobos contém elementos essencialmente musicais, consonâncias perfeitas, além da referência a Beethoven e sua conhecida rejeição ao poder tirânico representado por Napoleão.

Exemplo 16 - "Allegretto scherzando", c. 141-144, gesto beethoveniano. Várias partes foram omitidas.

141 tpa. I fanfarra madeiras + cordas interrupção, binário simples

f f

1 2 1 2 1 2

Elaboração do autor.

Outro momento especialmente bem-humorado é a cadência (em estilo recitativo) da clarineta, que sugere o solo de fagote da *Sagração da Primavera* de Stravinsky (Ex. 17). Seu relevo é ainda mais importante se considerarmos que o compositor russo estava na plateia na apresentação da peça em Los Angeles – seria coincidência ou Villa-Lobos teria sido avisado com antecedência sobre a presença de Stravinsky e adicionado propositalmente essa citação³⁹?

Exemplo 17 - "Allegretto scherzando", c. 157-160, *cadenza* da clarineta (escrita em Dó, sem transposição). Foram omitidas as cordas.

157 cl. I citação do fagote da Sagração?

f

6 6 6 6 6 7

Elaboração do autor.

As distorções dessa citação a qualificam como uma paródia: mudança de instrumento (do fagote para a clarineta), de tonalidade (a desinência da frase em *A Sagração* é meio-tom acima, Si-Lá), o gesto e sua configuração interna (na *Sagração*, um arpejo descendente; no "Allegretto", um movimento escalar). Outro fator considerável é a imprevisibilidade dessa inserção – já que a superfície melódica e rítmica da peça ainda reverberava a interrupção da fanfarra, poucos compassos antes. Mesmo que a presença de Stravinsky no concerto de 1944 não tenha sido o fator que motivou essa passagem, sabe-se o contato com a *Sagração* em Paris afetou Villa-Lobos nos anos

39 Não há no manuscrito qualquer sinal de alteração. O mais provável é que a presença de Stravinsky no concerto tenha sido mera coincidência, nem se pode afirmar que Villa-Lobos fosse consciente da semelhança entre as passagens mencionadas.

1920.⁴⁰ A manifestação final do humor villalobiano, nesse movimento, ocorre no *Più Mosso* da coda (ensaios 26 e 27). Após dois gestos cadenciais um tanto exagerados (c. 330 e 342) na dominante (Fá#), a cadência na tônica (Si) é bruscamente convocada, em *pizzicato*, como se o compositor satirizasse a própria convenção da cadência⁴¹. Em uma autobiografia literária, seria como se o compositor sorrisse, diante da adversidade, anunciada pelo tema cíclico no início do desenvolvimento.

O ponto de equilíbrio: o “Andante moderato”

O terceiro movimento apresenta diversas variantes a partir de um mesmo motivo rítmico que é re combinado em diversas maneiras (Ex. 18):

Exemplo 18 - “Andante moderato”, motivo rítmico.



Elaboração do autor.

Esse motivo rítmico engendra dois temas principais: tema (a), com caráter de modinha e desinência no motivo “suspiro” – a figuração mais característica desse tema, com a tercina de notas repetidas, está presente no primeiro movimento (motivo “y” do tema “tripartite”); tema (b), com caráter pastoral. Ambos os temas são justapostos ou superpostos ao longo do movimento, alternando entre os estilos “cantante” e “erudito” (Ex. 19).

40 Manuel Bandeira, em 1924, conta que Villa-Lobos confessou que *Le Sacre du Printemps* foi “a maior emoção musical da sua vida” (BANDEIRA, *apud* MARIZ, 1989, p. 66).

41 Esti Scheinberg, a respeito da música de Shostakovich, observa que “o exagero satírico é uma espécie de distorção na qual certas características que são percebidas como deficiências, de acordo com um determinado conjunto de normas, são exagerados e assim postas em evidência” (SCHEINBERG, 2016, p. 107).

Exemplo 19 - "Andante moderato", temas e motivos.

Elaboração do autor.

Com relação ao nível narrativo de ambos os temas, pode-se classificá-lo dentro do arquétipo do romance (Fig. 2), oscilando entre a melancolia discreta da modinha e as inflexões pastoris reforçadas pelo timbre de oboé e trompa. O movimento apresenta estrutura de forma sonata, com procedimentos típicos do estilo villalobiano (Quadro 3). Dado que os temas não são propriamente contrastantes, mas relacionados por transformação motívica, pode-se dizer que é uma sonata *monotemática*,⁴² cujo equilíbrio corresponde com seu caráter expressivo.

42 Hepokoski e Darcy criaram uma tipologia onde a sonata monotemática pode ser definida como "Sonata Tipo 3" (HEPOKOSKI; DARCY, 2006, p. 135-136).

Quadro 3 - "Andante moderato", estrutura formal.

Exposição	Desenvolvimento	Recapitulação	Coda
1	51	107	138-148
1-4: tema (a1) 5-7: tema (a2); na sequência, o tema (b), com caráter pastoral. 8-11: resposta na trompa (tema b). 12-14: tema (a3) (madeiras). 17-21: superposição dos temas (a) e (b). 34-36: violinos, tema (a2). 37-45: tema (a2) em cânone. 46-50: tema (a2) em aumentação.	Reaparição do tema cíclico (a) do primeiro movimento, em diversas reelaborações.	107-114: transposição 4 ^a J acima. 115-118: tema (a2) em aumentação. 119-131: tema (a2) (com aumentação) em cânone (madeiras e metais). 132-137: superposição temas (a) e (b).	Tema (a3) em versão aumentada. Cadência no acorde de Ré maior com 6 ^a acrescentada.

Elaboração do autor.

O tema cíclico retorna novamente no desenvolvimento (c. 51-64, ensaio nº 7), inicialmente nas madeiras graves (fagote, contrafagote e clarineta baixo) em oitavas, com andamento *Più mosso*, em compasso quaternário. O oboé assume o enunciado (c. 58), sendo em seguida dobrado pela clarineta baixo. Nos dois enunciados, a terminação sofre algum tipo de alteração; nos instrumentos graves a frase se encerra com um gesto sincopado, inesperado; o duo de oboé e clarone é ornamentado com tercinas. A textura é rarefeita, inicialmente com um pedal rítmico dos primeiros violinos, depois passando a receber certo dinamismo pela intervenção do gesto ascendente e incisivo dos cellos e contrabaixos. Desse modo, o enunciado se assemelha a um recitativo, de caráter reflexivo, um comentário inserido como reminiscência na atmosfera lírica e melancólica do tema (a) e suas variantes, algumas com sugestão fúnebre, enfatizada pelo motivo de notas repetidas e o reforço do tímpano.

O finale "Allegro", síntese da estrutura temática e expressiva

O movimento final também está em forma sonata, com a recapitulação com a transposição incomum (para os padrões villalobianos) de terça menor em relação à exposição (Fig. 3)⁴³. Dada a estrutura cíclica da obra, a expectativa é de uma síntese ampla dos temas apresentados nos demais movimentos, mas a reminiscência cíclica

43 Pode-se especular que esse fator incomum de transposição corresponda ao plano geral da obra, onde os movimentos anteriores concluíram em Si, enquanto o *finale* termina em Ré, reproduzindo o intervalo de terça menor.

se resume aos temas do primeiro movimento, designados como “temas cíclicos” (a), (b) e (c). As características expressivas mais marcantes do “Allegro non troppo” também são retomadas, como o caráter trágico do tema (b) e o sentimentalismo da modinha. Em consequência da grande amplitude e diversidade temática do movimento inicial, coube ao *finale* um papel mais discreto, mas que sintetiza a complexidade da obra (Fig. 4). Em virtude da grande densidade temática, predomina no “Allegro” final o estilo culto (erudito), com frequentes combinações contrapontísticas entre os temas, sobretudo na seção de desenvolvimento. A retomada do tema (a) na entrada à coda, é um procedimento retórico que remete ao estilo do séc. XVIII, mais especificamente a Haydn e Clementi; segundo Hepokoski e Darcy, “a coda pode ser entendida geralmente como rotação de coda incompleta, baseada apenas no tema principal (P), ou um representante dele” (HEPOKOSKI; DARCY, 2006, p. 284).⁴⁴ A releitura de procedimentos estilísticos haydnianos é normalmente encontrada em obras de Villa-Lobos compostas a partir do final dos anos 1930, como o *Quarteto de cordas nº 6* de 1938, ou o *Quarteto de cordas nº 7*, de 1942 (SALLES, 2018, p. 99-118).⁴⁵

Figura 3 - “Allegro”, estrutura formal.

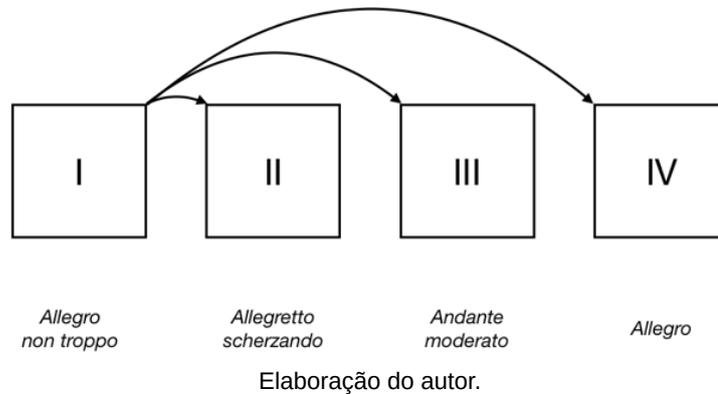
EXPOSIÇÃO			DESENVOLVIMENTO	RECAPITULAÇÃO			CODA		
A	Transição	B		A	T r a n s i ç ã o	B			
1-19 Tema (a) Mi → Lá	24-28 motivo bachiano	35-39 Tema (b) Corne-inglês	61-71: ostinato 74-81: tema (tpa. → tpt.) 82-89: marcha exaltada (fl. + vl.) 91-118: contraponto: marcha exaltada + motivo bachiano 118-129: cl. tema cíclico (c) 130-141: vl. + fl. tema cíclico (c) 142-163: <i>cadenza</i> do clarone com desinência sobre o motivo cíclico (a)	Tema (a) 173-191 Sol → Dó			234-249 retomada tema (a): Dó# → Fá#; 250-261 marcha exaltada (desenv.) 262-274 tema cíclico (b) (metais)		Tema com sabor de “blue note”; pedal em Ré; cadência na mônada Ré
19-23 Variante do tema cíclico (a)	29-34 Progressão cromática	40-56 modinha: oboé e cellos 57-60 Corne-inglês				212-228 modinha: fl. → cl. 229-233 tpt. + vl. I			
1			61	173			234	275	

Elaboração do autor.

44 Charles Rosen menciona esse procedimento como “o mais comum” encontrado em Haydn e Clementi (ROSEN, *apud* HEPOKOSKI; DARCY, 2006, p. 283, nota 10). Por “rotação de coda incompleta”, pode-se entender uma reapresentação temática incompleta na coda, no caso, limitada ao tema (a).

45 Esse elemento estilístico sugere que a *Sinfonia nº 2* é provavelmente posterior a data oficial, 1917.

Figura 4 - *Sinfonia nº 2*, distribuição do tema e motivo cíclico (a) entre os quatro movimentos.



O tema (a) do “Allegro” consiste em uma trama complexa de quatro motivos; o motivo (a) faz referência direta ao motivo cíclico, do qual é uma variação ornamentada (Ex. 20), mas também remete ao motivo (y) do segundo movimento (“Allegretto scherzando”). O motivo (d), recorrente por todo o movimento, atua como desinência na maioria dos casos. Esse caráter discursivo, ou “modo de fala”, é semelhante ao identificado no tema tripartite do primeiro movimento (“Allegro moderato”), composto de três motivos. De fato, o tema (a) apresenta extraordinária força retórica, alternando estados de espírito controversos que se manifestam em gestos variados, com articulações, timbres e durações contrastantes.

Exemplo 20 - “Allegro”, c. 1-11, tema (a) e isotopias (motivos). Redução.

Elaboração do autor.

A transição para o segundo tema é dividida em duas etapas: a primeira é animada pelo motivo “bachiano” que caracteriza o tema (c), apresentado no primeiro movimento; a segunda etapa da transição retoma o modo de fala, compreendendo um gesto cromático ascendente nos violinos, respondido por gesto descendente nas madeiras, em quartas paralelas, cujas melodias superpostas têm sonoridade pentatônica.⁴⁶

O grupo temático B é organizado como uma pequena forma ternária,⁴⁷ restaurando o estilo cantante: o tema (b1) é apresentado pelo corne-inglês, ajustando a atmosfera melancólica; o tema (b2) é introduzido pelo oboé, mas assume seu caráter pleno ao passar para os violoncelos, em estilo de modinha. O corne-inglês retorna com o tema (b1), encerrando a exposição, sobre o acorde de Sib menor. Novamente há correspondência com o primeiro movimento, cujo tema (g) também tem característica de modinha.

Na seção de desenvolvimento, novamente se manifesta o caráter rapsódico, com várias inserções episódicas. Contudo, o trabalho motivico persiste, e com grande densidade: a figura tocada pelos metais graves reúne dois motivos (c. 61-62): as notas Si-Réb-Dó correspondem ao motivo cíclico, e a tercina ao motivo (d);⁴⁸ a progressão ascendente nos cellos e contrabaixos (c. 63-ss.) é uma variante do motivo cíclico, assim como as intervenções melódicas dos sopros (Ex. 21). Essa progressão avança como uma marcha, até o c. 73, onde o motivo (d) novamente atua como desinência.

A recapitulação dos temas cíclicos (a), (b) e (c) reforça a unidade formal diante do esquema em larga escala e da grande variedade temática. Os temas conservam seu caráter inicial, posto que o movimento final, em certo sentido, é uma recapitulação do inicial, até mesmo em suas inflexões retóricas.

46 O gesto descendente das madeiras superpõe duas melodias pentatônicas: Si-Ré-Mi-Fá-Lá e Fá#-Lá-Si-Dó#-Mi. Somadas, essas escalas resultam no hexacorde diatônico que Forte denomina 6-32 [9,11,1,2,4,6], I₃, o qual contém as notas de uma escala de Ré maior com omissão da nota Sol.

47 Em relação a definição do “pequeno ternário” (*Small Ternary*) no estilo clássico dada por Caplin (1998, p. 71), a maior liberdade tomada por Villa-Lobos diz respeito a questão tonal, já que a recapitulação não retorna à harmonia inicial.

48 O motivo cíclico e o motivo (d) são identificados no Exemplo 20.

Exemplo 21 – “Allegro”, início da seção de desenvolvimento, c. 61-66.

61 **6** Allegro

cl. *sfz*

tpa. + trb. *mf* *f*

tr. *sfz*

3

3

vcl. + cb. *ppp*

tba. *f* *p*

cl. *f*

permutação do motivo cíclico

permutação do motivo cíclico

motivo cíclico + motivo (d)

64

tpt.

ob.

fl. + cl.

Elaboração do autor.

A melodia das trompas, embora soe como um tema totalmente novo, contém outra variante do motivo cíclico. A textura é organizada em camadas, de acordo com um recurso comum na obra de Villa-Lobos, semelhante ao verificado no primeiro movimento: a figuração de ostinato nas flautas e clarinetas, que resulta em palíndromo.⁴⁹ A intervenção das cordas, com gesto descendente sobre Lá^b (nota sustentada por trombone e tuba, omitidos do exemplo), faz lembrar a “Dança russa” de *Petrushka* (Ex. 22).

A camada de acordes formada pelos sopros pode ser reduzida a três conjuntos de classe de altura, segundo a nomenclatura de Forte: 3-10 (tríade de Ré diminuto), 4-27 (Dó maior com sétima menor) e 4-21 (Sib maior com sétima e nona).⁵⁰ Dois deles, 3-10 e 4-21, têm estrutura intervalar com simetria por inversão, com eixo na nota Fá (soma 10); a inserção de um conjunto (acorde) com estrutura assimétrica como 4-27, gerando alternância entre simetria e assimetria. Villa-Lobos parece estruturar sua linguagem harmônica de modo que acordes “simétricos” correspondam à noção

49 Além disso, a linha das flautas está em relação de inversão com a linha das clarinetas, no sentido vertical, com eixo na nota Fá, também de modo semelhante ao visto no ostinato do movimento inicial.

50 A numeração de Forte é baseada em um algoritmo, seguindo o padrão X-Y, onde X representa a cardinalidade – a quantidade de alturas; e Y representa a posição do conjunto em uma tabela ordenada, determinada pelas classes de intervalo em cada conjunto. Assim, 3-10 significa: conjunto de três alturas (tríade) na posição 10 da tabela (FORTE, 1973; STRAUS, 2016).

tradicional de consonância, e os “assimétricos” à dissonância; assim, a passagem reproduz um efeito cadencial análogo à cadência tonal clássica, como se observa nos quartetos de cordas (SALLES, 2018, p. 159-182) e Rodolfo Coelho de Souza demonstra em *Rudepoema* (COELHO DE SOUZA, 2010). Isso é comum na escrita villalobiana, especialmente nas obras após 1920.⁵¹

Exemplo 22 – “Allegro”, c. 74-76, tema das trompas e palíndromo.

74 fl. mf
cl. mf
tpa. p
palíndromo
motivo cíclico
C7
Ddim 3-10 4-27 Bb7(add9) 4-21
f
cordas, pizz.
tpa.

Elaboração do autor.

Os temas cíclicos (c) e (a) são retomados durante o desenvolvimento, que também apresenta um tema com caráter de marcha “exaltada”, como o tema (b) do primeiro movimento. A recapitulação segue o mesmo padrão da exposição, com transposição de terça menor e mudanças de instrumentação. A coda começa com a retomada do tema cíclico (a), interrompida pela marcha exaltada ouvida no desenvolvimento e pela reaparição do tema cíclico (b), nos metais, conduzindo para uma segunda etapa onde flauta e *piccolo* tocam figuração com caráter de *blue note* – um pouco à maneira do *Concerto para piano em Sol* (1929-1931) de Ravel, conduzindo para a cadência final sobre a nota Ré.

O percurso dos temas

As transformações temáticas ao longo da obra são, à primeira vista, pouco evidentes. O tema cíclico (a), por exemplo, sofre alguma alteração mais significativa

51 O uso da simetria como demarcador cadencial, portanto, é outro indício que a *Sinfonia nº 2* foi reelaborada ou mesmo composta em data posterior à data oficial, 1917.

apenas no “Allegretto scherzando” (2º movimento), mantendo suas principais características (registro, instrumentação, perfil intervalar etc.) na maioria das situações. Ao longo desta análise, foi mencionado algumas vezes o caráter rapsódico da obra, cuja grande variedade de temas dificulta a interpretação da forma, sobretudo no “Allegro moderato” (1º movimento). Todavia, uma mirada mais cuidadosa revela forte conexão entre os temas, diretamente derivados do tema (b), na maioria dos casos. Não obstante, é possível detectar que o tema (b) não passa de uma permutação dos motivos do tema (a) (Ex. 23).

Exemplo 23 – temas e variantes na *Sinfonia nº 2*.

The image displays seven musical staves, each representing a different thematic variant derived from theme (b). The staves are arranged in two columns and four rows. Each staff includes a box with the variant name, a measure number, an instrument abbreviation, and a dynamic marking. The key signature is D major and the time signature is 4/4.

- Staff 1:** "tema (a)" at measure 17, vlc. + cb., *mf*.
- Staff 2:** "tema (b) variante de (a) - permutação" at measure 17, tba., *f*.
- Staff 3:** "variante de (b)" at measure 30, cl., *f*, featuring triplet markings.
- Staff 4:** "tema (c) - variante de (b), inversão" at measure 52, vl. II, *mf*.
- Staff 5:** "tema (d) - variante de (b)" at measure 70, vl. I, *mf*.
- Staff 6:** "tema (e) - variante de (b)" at measure 197, vl. I, *f*.
- Staff 7:** "tema (f) - variante de (b)" at measure 332, fl. + ob., *mf*.
- Staff 8:** "tema (g), modinha, variante ornamentada de (b)" at measure 372, vla., *mf*, featuring triplet markings.

Elaboração do autor.

Assim, a justaposição e superposição temática, aparentemente caótica e desenfreada, segue um princípio de desenvolvimento aplicado sistematicamente, de modo análogo ao princípio germânico de construção. Em última instância, pode-se

dizer que a *Sinfonia nº 2* deriva do motivo inicial tanto quanto a *Quinta Sinfonia* de Beethoven é associada com o motivo que a celebrizou. Esse aspecto, no entanto, esconde-se sob algumas questões que envolvem a música e a biografia de Villa-Lobos. Primeiramente, por sabermos que em várias ocasiões ele se manifestou contra a “música de papel”; depois, por sua evidente vinculação com a escola francesa. Soma-se a isso seu autodidatismo e postura primitivista, o elogio à falta de método e ao intuicionismo. Há, portanto, uma *contradição* entre a gestualidade exteriorizada e o princípio interno de construção.

Em certo sentido, o caráter autobiográfico está todo presente no escamoteamento das estratégias formalizantes empregadas na obra. Villa-Lobos disfarça-se com o mesmo procedimento aplicado ao tema cíclico (a), sua *persona* autobiográfica nessa sinfonia. A gestualidade exagerada, as deformações e saturações, são uma espécie de “manifesto antropofágico” de um músico que devora suas influências como se fosse uma prática ritual, onde a obra resultante se recusa a ser um modelo bem acabado do que foi “ingerido”, mas se estabelece como uma cria mestiça e voraz, o *Abaporu* de Tarsila.

Conclusão

A *Sinfonia nº 2* é uma obra peculiar dentro do ciclo sinfônico-formal de Villa-Lobos; tudo indica que ela tenha sido a última das quatro sinfonias diretamente relacionadas ao método cíclico de Vincent d'Indy, provavelmente reelaborada ou composta durante a década de 1930. Vimos vários indícios que corroboram essa hipótese, ao longo desta análise:

1. A data de estreia, 1944, demasiado distante da data oficial de composição, 1917;
2. A presença de temas com caráter popular ou com alusão a elementos brasileiros, praticamente ausentes das demais sinfonias escritas até 1919;
3. A saturação do movimento sequencial dos temas em estilo de modinha (1º e 4º movimentos), desafiando a lógica e o equilíbrio que caracterizam a tradição europeia;

4. Exploração da simetria como elemento cadencial, recurso que Villa-Lobos desenvolveu mais sistematicamente após a década de 1920;
5. Uso de palíndromos e superposição de camadas texturais, que se tornaram comuns na poética villalobiana após a série de *Choros* nos anos 1920;
6. O caráter expressivo, a inserção episódica e a textura de acompanhamento de certos temas em estilo cantante, semelhante a obras dos anos 1930 como o *Quarteto de cordas nº 5* (obra claramente rapsódica) e certas passagens das *Bachianas Brasileiras*;
7. Referência a procedimentos notabilizados por Haydn, como monotematismo ou a retomada do tema principal na coda (4º movimento), alusão presente na música villalobiana no final da década de 1930;
8. Motivo e tema cíclico (c) com caráter bachiano, denotando proximidade com o ciclo das *Bachianas Brasileiras*, desenvolvido entre 1930-1945.

No entanto, a obra apresenta pontos em comum com as demais sinfonias, como a estrutura cíclica e a apresentação do tema inicial pelo naipe dos contrabaixos, sem falar na associação com algum tipo de programa extramusical, à maneira de um poema sinfônico. Devido a isso, a *Sinfonia nº 2* reúne características de juventude e maturidade do compositor. Considerando que a primeira biografia de Villa-Lobos, por Vasco Mariz, foi escrita na década de 1940 a partir de entrevistas com o próprio biografado (a 1ª edição é de 1949), é plausível imaginar que o músico estivesse envolvido com esse projeto a ponto de compor uma espécie de “autobiografia” sonora, como as breves notas de programa deixam entrever.⁵²

Loque Arcanjo observa que

[...] as narrativas de Villa-Lobos sobre si mesmo explicitam esta aceleração da fragmentação identitária que se constituiria desde fins do século XIX. Neste cenário de insegurança, instabilidade e até mesmo desorientação, suas narrativas autobiográficas e musicais que o vinculavam às mais diversas *comunidades*, atores,

52 Em 1941, o próprio Villa-Lobos publicou na Revista *Música Viva* uma “Biografia Autêntica Resumida”, o que demonstra que a construção de um registro autobiográfico era importante para ele, naquele período (MONTI, 2013). Na Introdução de *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro*, Vasco Mariz afirma que a “obra foi escrita exatamente há 43 anos, mas só veio à luz em 1949” (MARIZ, 1989, p. 7); assim, se a escrita da obra ocorreu em 1946, presume-se que as entrevistas e troca de correspondências com o compositor tenham ocorrido nos anos anteriores.

perspectivas musicais se apresentavam como *soluções* que supostamente traziam estabilidade, pertencimento, segurança e identificação (ARCANJO, 2013, p. 142).

Com relação a estrutura cíclica, na *Sinfonia nº 2* esta não se limita aos temas, mas também à retomada de texturas (como as figurações de palíndromos no primeiro e quarto movimentos) ou até mesmo em relação a certas evocações como o timbre (realejo) e gestualidade de *Petrushka* (2º e 4º movimentos);⁵³ as alusões a Bach, no tema (b) e no motivo “bachiano” a ele associado, assim como a Beethoven e Brahms, tecendo o percurso expressivo do *scherzo* para a valsa; há também a recorrência e saturação da modinha, que se manifesta no tema (g) do primeiro movimento e no tema (b) do quarto movimento. O motivo de notas repetidas que domina o terceiro movimento também recorre em outros pontos da obra e a tingem com reflexões sobre a morte.

Assim, a abundância de temas, que potencialmente poderia levar a uma dissociação e fragmentação dos elementos formais, é distribuída criteriosamente em uma estrutura de mosaico, evidenciando a preocupação do compositor com o controle em larga escala dos perfis intervalares e suas associações retóricas. A elaboração e desenvolvimento a partir de células motívicas permeia toda a obra, mas é mascarada pela gestualidade teatral que caracteriza a música de Villa-Lobos, tanto quanto sua personalidade como figura pública. A *Sinfonia nº 2*, é como uma narrativa musical em primeira pessoa.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. Tradução: Magda França. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- AGAWU, Kofi. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2009.
- ALMÉN, Byron. *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2008.
- ARCANJO, Loque. *Os sons de uma nação imaginada: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos*. Tese de Doutorado em História. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2013.

53 Marianne Wheeldon observa essa mesma expansão do método cíclico, envolvendo aspectos temáticos, texturais e timbrísticos, no *Quarteto de cordas em Sol menor* de Debussy (WHEELDON, 2005).

-
- BRAZILIAN Report of Villa-Lobos's First Los Angeles Visit. *Inter American Music Review*, Robert Stevenson (ed.), v. 9, n. 1, p. 9-10, 1987b. Disponível em: <https://revistas.uchile.cl/index.php/IAMR/issue/view/5102>, acesso em 8 mar. 2020.
- CAPLIN, William. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1998.
- COELHO DE SOUZA, Rodolfo. Hibridismo, consistência e processos de significação na música modernista de Villa-Lobos. *Ictus*, v. 11, n. 2, p. 151-199, 2010. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/ictus/article/view/34371>.
- CROWL, Harry. Villa-Lobos revisitado. In: Dossiê Música – *ComCiência*, Revista Eletrônica de Jornalismo Científico, LabJor-Unicamp, ISSN 1519-7654, apoio FAPESP/SBPC, março de 2018. Disponível em <http://www.comciencia.br/villa-lobos-revisitado/>. Acesso em 8 mar. 2020.
- D'INDY, Vincent. *Cours de composition musicale*. Paris: Durand, 1909.
- ENTREVISTA com Villa-Lobos. In: *Movimento Brasileiro*. Renato Almeida (org.), n. 9, Rio de Janeiro, p. 5-6, 1929.
- ENYART, John W. *The Symphonies of Heitor Villa-Lobos*. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in Music, University of Cincinnati, 1984.
- FLÉCHET, Anaïs. *Villa-Lobos à Paris: Un écho musical du Brésil*. Paris: L'Harmattan, 2004.
- FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.
- FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957.
- GREIMAS, Algirdas J. *Sobre o sentido II: ensaios semióticos*. Tradução de Dilson F. da Cruz. São Paulo: Nankin; Edusp, 2014 [1980].
- GUÉRIOS, Paulo. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. 2. ed. Curitiba: Edição do autor, 2009.
- GUIMARÃES, Luiz et al. *Villa-Lobos: visto da plateia e na intimidade (1912/1935)*. Rio de Janeiro: Arte Moderna, 1972.
- HATTEN, Robert. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- HEITOR Villa-Lobos's Los Angeles Connection: A Centennial Tribute. *Inter American Music Review*, Robert Stevenson (ed.), v. 9, n. 1, p. 1-8, 1987a. Disponível em: <https://revistas.uchile.cl/index.php/IAMR/issue/view/5102>, acesso em 8 mar. 2020.
- HEPOKOSKI, James; DARCY, Warren. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2006.
- HURWITZ, David. Review: Villa-Lobos: Symphony No. 2 "Ascensão"; New York Skyline; Carl St. Clair (conductor), Stuttgart Radio Symphony Orchestra (SWR); in: *Classics Today.com*, s. d., disponível em: <https://www.classicstoday.com/review/review-13263/>, acesso em 12 mar. 2020.

-
- KLEIN, Michael. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2005.
- LEITÃO, Robson dos Santos. *Heitor Villa-Lobos: da antropofagia às narrativas de Alejo Carpentier e Mário de Andrade*. Tese de Doutorado em Literatura Comparada. Niterói, RJ: Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2017.
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro*. 11. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- MONELLE, Raymond. *The sense of Music*. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2000.
- MONTI, Ednardo M. G. Quando poderemos ler o nosso livro? Villa-Lobos e sua formação musical, entre cartas e (auto)biografia. In: *Anais do VII Congresso Brasileiro de História da Educação*, SBHE, Cuiabá, MT: Universidade Federal do Mato Grosso, 2013. Disponível em: <http://sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe7/>. Acesso em 25 jul. 2020.
- MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos, sua obra*. 2. ed. Rio de Janeiro: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, 1972.
- MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos, sua obra*. 6. ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2018.
- PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos, The Music: An Analysis of his Style*. London; White Plains, NY: Kahn & Averill; Pro/Am Music Resources, 1991.
- RATNER, Leonard. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer, 1980.
- RODRIGUES, Pedro H. Belchior. *O maestro do mundo: Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e a diplomacia cultural brasileira*. Tese de doutorado em História. Orientadora Profa. Dra. Laura Antunes Maciel. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2019.
- SALLES, Paulo de Tarso. Intertextualidade e narratividade na *Sinfonia nº 1* de Villa-Lobos. *Musica Theorica – Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical*, v. 5, n. 1, 2020, no prelo. Disponível em: <https://revistamusicatheorica.tema.mus.br/index.php/musica-theorica>.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função*. São Paulo: Edusp, 2018.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos, processos composicionais*. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.
- SCHEINBERG, Esti. *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich: A Theory of Musical Incongruities*. Abingdon/ New York: Routledge, 2016.
- SPENCER, Stewart. A Idade Média de Wagner. In: Barry Millington (org.). *Wagner, um compêndio: Guia completo da música e vida de Richard Wagner*. Tradução: Luiz Paulo Sampaio e Eduardo F. Alves. Rio de Janeiro: Zahar, p. 185-187, 1995.
- STRAUS, Joseph. *Introduction to Post-Tonal Theory*. 4 ed. New York: Norton, 2016.
- TARASTI, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1994.

WHEELDON, Marianne. Debussy and La Sonate Cyclique. *The Journal of Musicology*, v. 22, n. 4, p. 644-679, 2005.

ZUCULOTO, Valci Regina M. As influências históricas da fase ouro do rádio comercial brasileiro nas emissoras do campo público: uma estação estatal comanda o espetáculo. *Anais do 7º Encontro Nacional de História da Mídia*, mídia alternativa e alternativas midiáticas. Fortaleza, CE, 19 a 21 de agosto de 2009. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/7o-encontro-2009-1/>. Acesso em 01 mar. 2020.

Estratégias de expansão da Teoria Schenkeriana a partir da música de Igor Stravinsky

Rafael Fortes
UFPI
for.rafael@gmail.com

Resumo

Este artigo apresenta um recorte do neo-schenkerianismo, delineando uma trajetória da dissolução e inversão dos fundamentos da teoria original. Foca-se nos problemas metodológicos ocasionados a partir das aplicações da Análise Schenkeriana na música de Igor Stravinsky. São nomeadas quatro estratégias e organizadas da mais próxima à mais distante da teoria original. São elas: (1) a reconfiguração da superfície; (2) a dedução de estruturas profundas; (3) a reconsideração da unidade mínima de referência; (4) e a atualização de hierarquias. Estas estratégias são discutidas em seus aspectos metodológicos, estéticos e éticos. Esse levantamento fomenta um amplo debate epistemológico sobre os limites e alcances da análise musical; e sobre a relação entre os sujeitos que analisam, seus modos de investigação e os objetos de estudo da musicologia sistemática.

Palavras chave: Análise Schenkeriana; Neo-Schenkerianismo; Epistemologia; Filosofia da música.

Expansion Strategies of Schenkerian Theory through Igor Stravinsky's music.

Abstract

This article presents a view of neo-schenkerianism, tracing the trajectory of the dissolution and inversion of the original theory's fundamentals. It focuses on the methodological problems occasioned from Schenkerian Analysis's application on Igor Stravinsky's music, one of the most approached composers on this panorama. Four strategies are

named and organized from the most close to the most distant from the Schenkerian Theory. They are: (1) surface reconfiguration; (2) profound structure deduction; (3) minimal unity of reference reconsideration; (4) actualization of hierarchies. Those strategies are discussed under the considerations of its methodological, ethical and esthetics aspects. This survey foments a broad epistemological debate about the limits and reaches of musical analysis; and the relation between the subjects that analyse, the modes of investigation and systematic musicology's objects of study.

Keywords: Schenkerian Analysis; Neo-Schenkerianism; Epistemology; Philosophy of Music.

A expansão da Teoria Schenkeriana para o repertório pós-tonal é um tópico que desperta grande interesse na literatura da musicologia sistemática. Ela recebe uma pluralidade de abordagens, que se estendem desde o otimismo com o desenvolvimento de metodologias até a negação completa de tal possibilidade de aplicação¹. O presente artigo² expõe um recorte desse panorama com enfoque em diferentes estratégias analíticas. Traça uma trajetória tanto do desenvolvimento quanto da fragmentação do projeto schenkeriano, delineando-a desde as primeiras propostas de expansão dos limites da metodologia original até as propostas que invertem seus princípios fundamentais³. Observa-se aqui, portanto, uma trajetória de expansão que apresenta tanto aprimoramentos da teoria original quanto sua dissolução.

As pesquisas são organizadas das mais próximas às mais distantes dos fundamentos da teoria original. Suas premissas teóricas são nomeadas como:

1. *Reconfiguração da superfície* (Schenker; Traut; seção 1), em que a estrutura hierárquica e o formato centrífugo do processo gerativo da teoria original é mantido integralmente, ampliando-se apenas a possibilidade de materiais considerados na superfície musical.

1 Para esta última abordagem, ver STRAUS, 1989.

2 Que é uma adaptação do quarto capítulo da tese de doutorado de autoria do presente autor (FORTES, 2020).

3 Para um bom exemplo da inversão dos paradigmas schenkerianos, ver COHN; DEMPSTER, 1992.

2. *Dedução de estruturas profundas* (Salzer; seção 2), em que outras estruturas profundas passam a ser concebidas a partir da consideração das singularidades harmônicas da obra.
3. *Reconsideração da unidade mínima de referência* (Travis; seção 3), em que as estruturas de referência da teoria original são ampliadas para conjuntos variados de notas.
4. *Atualização de hierarquias* (Forte; seção 3), em que se propõe uma hibridização em que aspectos da Teoria Schenkeriana e da Teoria dos conjuntos de classes de notas são aproveitados.

O presente artigo restringe as considerações dessa ampla trajetória nas análises das músicas de Igor Stravinsky, que é um dos compositores mais abordadas pelas diferentes gerações de autores neo-schenkerianos (além de contar com uma análise significativa do próprio Schenker). Nesse panorama, o interesse por Stravinsky se deve sobretudo à dificuldade de categorização de sua obra, que explora tanto a expansão dos limites do tonalismo (de seus encadeamentos locais e de seus arcos harmônico/formais) quanto materiais não-triádicos e pós-tonais. Uma fala do compositor é significativa nesse tópico e dialoga de diversas maneiras com as inversões e dissoluções do schenkerianismo que aqui se apontam:

Compor, para mim, é pôr em uma determinada ordem certo número de sons de acordo com certas relações de intervalos. Essa atividade leva à *procura de um centro para o qual a série de sons implicada em meu esforço possa convergir*. Assim, dado um determinado centro, terei de encontrar uma combinação que convirja para ele. (...) *A descoberta desse centro é que me sugere a solução do problema. É assim que satisfaço o meu pronunciado gosto por esse tipo de topografia musical.* (STRAVINSKY, 1996 [1942], p. 42, grifos meus)

Conscientemente ou não, o compositor estabelece diversos contrastes com os ideais schenkerianos. Os termos do discurso de Stravinsky (como a “descoberta” de “centros” e de tipos de “topografias musicais”) remetem à concepção da criação musical como o entrelaçamento de diversas estruturas que dialogam com as sugestões do próprio material musical. Tratam de processos que resultam de múltiplas forças, impulsos e hierarquias subjacentes. Contrastam, portanto, em diversos níveis com a

visão schenkeriana que entende a topografia musical essencialmente como a expressão conceitual e a manifestação sonora de um único e imutável centro (a *Ursatz*) que é elaborado a partir de um movimento centrífugo e homogêneo (da instância estrutural profunda, una e indivisível aos materiais plurais e heterogêneos na superfície musical).

Pode-se ler também a partir dessa fala a subversão da figura do gênio presente no schenkerianismo – figura que, operando como um meio de conexão entre a natureza e o espírito, faria expressar estruturalmente as propriedades imanentes aos materiais artísticos. Por sua vez, Stravinsky encara os centros possíveis como resultados de explorações singulares que são reiniciadas a cada peça, proporcionando sempre novas relações entre material e estrutura. É como se o lema de Schenker – *Semper idem sed non eodem modo*⁴ – fosse diretamente referido, propondo um outro lema: Sempre outro e singular. Nesse sentido, as investigações das obras de Stravinsky nos limites da Teoria Schenkeriana trazem para o interior dessa teoria embates além do âmbito das notas no papel: o embate entre o conservadorismo e a vanguarda; entre o romantismo e o modernismo; entre a figura do gênio e a do compositor pragmático, dentre outros.

A organização e as discussões presentes neste artigo evidenciam esses embates e refletem sobre as relações entre metodologia e pressupostos teóricos na trajetória do neo-schenkerianismo. Nesta trajetória, observa-se uma aceitação mais ampla do repertório de obras/objetos de análise e uma postura menos dogmática que trazem novas problemáticas à teoria original. Nesse sentido, o levantamento realizado neste artigo fomenta debates sobre os limites e alcances da análise musical; e sobre a relação entre os sujeitos que analisam, seus modos de investigação e os objetos de estudo da musicologia sistemática.

1 A reconfiguração da superfície

O início da trajetória do neo-schenkerianismo pode ser identificado em uma análise do próprio Schenker (Fig. 1, 2014b [1926], p. 73) do *Concerto para piano e*

4 Sempre o mesmo mas de maneiras diversas.

instrumentos de sopro de Igor Stravinsky (Fig. 18, c. 69-84). Essa análise se insere no contexto da fundamentação teórica da *Urlinie*, propondo aprimorar sua conceituação já realizada em trabalhos anteriores⁵.

A unidade conceitual de uma progressão linear implica a *tensão conceitual* entre o começo e o fim de uma progressão: a nota inicial deve ser retida *até o ponto em que a nota conclusiva aparece*. Essa tensão unicamente engendra a *coerência musical*. Em outras palavras, a progressão linear é o único veículo da coerência, da *síntese*.⁶ (SCHENKER, 2014b, p. 30, grifos meus)

Este trecho funde conceitos-chave na Teoria Schenkeriana. Em meio à teorização da Linha Fundamental [*Urlinie*], a “coerência musical” é o aspecto que resulta da associação dos eventos da superfície composicional à uma linearidade subjacente. Para o autor, a ordem dos eventos musicais torna-se não aleatória na medida em que ela possa ser justificada a partir dessa estrutura gerativa, segundo a qual os eventos são compreendidos como elaborações da sucessão linear arquetípica que ela representa. A causalidade resultante não é experienciada como uma entidade atemporal ou unicamente estrutural: ela se expressa temporalmente como uma teleologia linear – como entidade cuja existência é voltada de modo unidirecional a um fim. A expectativa deste fim, tanto em nível sensorial quanto abstrato, é nomeada como uma tensão conceitual – a essa sensação de “retenção” da nota inicial “até o ponto em que a nota conclusiva aparece”. Nessa conceituação da coerência musical, o termo *síntese* remete ainda ao aspecto de redutibilidade que a teoria invoca ao propor uma visão sinóptica da obra.

É em meio a essas considerações que Schenker realiza a análise (Fig. 2) do excerto de Stravinsky (Fig. 1). Nela, o autor propõe uma hipotética leitura tonal a partir do rearranjo da textura contrapontística de modo que o segmento possa ser compreendido por meio de estruturas triádicas. Basicamente, sua metodologia consiste em compreender os intervalos não triádicos (segundas, quartas e sétimas) como notas melódicas não resolvidas, considerando os acordes dissonantes como deslocamentos ou digressões de tríades virtuais. Ou seja, o analista *reconfigura a*

5 Segundo Schenker, em *Kontrapunkt I* (1910), *Kontrapunkt II* (1922) e *Der Meisterwerk in der Musik I* (1925).

6 Todas as traduções do inglês no presente artigo são de minha autoria.

superfície musical, de modo que possa projetar hierarquias tonais nos eventos musicais; de modo a inferir as intenções e inclinações tonais implícitas na partitura, relacionando-as a uma estrutura profunda.



All markings other than *fp sub.* at the upbeat are by the author of this Yearbook

Figura 1: Excerto do *Concerto para piano e instrumentos de sopro* de Stravinsky (c. 69-84) com indicações analíticas de Schenker (SCHENKER, 2014b [1926], p. 73).

Trata-se de uma estratégia para observar a singularidade da organização harmônica de Stravinsky nos limites do sistema analítico schenkeriano, ou seja, uma estratégia que permite analisar a obra de acordo com pilares harmônicos hierarquicamente organizados em relação a uma tonalidade. Nessa perspectiva, o contraponto de Stravinsky é tornado equivalente a um contraponto bachiano⁷ e analisado segundo essa espécie de normatização. A partir dessa estratégia, é possível inferir uma estrutura linear subjacente e um movimento harmônico direcional. Realiza-se assim, segundo Schenker, “o melhor que se poderia expor para ilustrar o que Stravinsky tinha em mente” (p. 74).

7 A comparação deste segmento com a técnica contrapontística de Bach, em tom de ácida ironia, é do próprio Schenker: “aqui nosso precioso público fareja um pouco de contraponto bachiano e chafurda no ritmo!” (2014b [1926], p. 75).

Embora a análise tenha clara intenção de criticar negativamente a composição de Stravinsky⁸, ela não deixa de ser interessante e de possibilitar diversas questões. É realizada em dois níveis estruturais, um mais próxima à superfície musical (Fig. 2a) e um mais distante (Fig. 2b). No primeiro desses níveis (Fig. 2a), Schenker compreende o segmento harmonicamente como duas amplas locuções harmônicas de formato S-D-T (IV-V-I), em Lá maior. Além dos algarismos romanos, essa divisão é reforçada por duas linhas (Fig. 2a, pontilhada e lisa, respectivamente). Ambas as locuções são subdivididas em duas partes, apresentando inicialmente um caminho similar da voz superior (lá4-fá#4), mas cada uma com diferente contextualização harmônico/contrapontísticas e desenvolvidas subseqüentemente de maneiras distintas (na primeira, após lá4-fá#4, de dó#5-lá4 e na segunda, de fá#4-lá3).

Figura 2: Análise de Schenker do excerto do *Concerto para piano e instrumentos de sopro*, de Stravinsky (SCHENKER, 2014b [1926], p. 74).

Schenker aponta na primeira locução da peça (Fig. 1, c. 1-7)⁹ uma inclinação ao II grau alterado (Si maior) (Fig. 1, c. 2-3 e c. 5, marcada por colchetes). Essa inclinação é reforçada na análise pelo movimento paralelo de terças nas vozes externas (Fig. 2,

8 Como fica evidente na nota anterior e na próxima citação recuada.

9 Embora o segmento se refira aos compassos 69-83, a partir da marca de ensaio número 11, refere-se a eles, por enquanto, na mesma forma isolada que Schenker o considera. Além de convergir com o caráter da análise de Schenker, esse formato manterá relativa simplicidade para a presente exposição, sendo considerada de acordo com o seu contexto apenas na análise subseqüente de Traut (2000).

marcado por linhas lisas internas, lá4-fá#4, na voz aguda e dó#3-lá#2, na voz grave). Em ambas as ocorrências da primeira inclinação na peça (Fig. 1, c. 2-3 e 5), a voz intermediária ofusca a leitura ao apresentar a nota si em tempo forte (ao invés de do#). Esse fato é interpretado por Schenker como um deslocamento ou uma supressão e, portanto, registrado na análise como dó# (Fig. 2a, voz intermediária do quarto acorde). A resolução dessa inclinação (Fig. 2b, lá#2-si2) prenuncia o movimento cadencial posterior com a sensível da tonalidade principal (Fig. 2b, sol#2-lá2), a partir do qual forma-se um padrão estrutural (Fig. 2b, marcado por colchetes subsequentes).

A análise em nível mais profundo (Fig. 2b) propõe na voz superior o dó#5 como nota implícita. Mesmo que só apareça na peça no compasso cinco, sua anotação analítica pressupõe uma presença latente desde os compassos iniciais. Desse modo, toda a movimentação da voz superior pode ser compreendida no âmbito de um simples intervalo de terça maior (Fig. 2b, dó#5-lá4). O caminho inicial da voz aguda é compreendido na inclinação ao II grau (Fig. 2a, lá4-fá#3). Em nível estrutural mais amplo (Fig. 2b), esse caminho é compreendido como uma voz intermediária que prolonga a conclusão do movimento principal da voz superior (Fig. 2b, dó#5-lá3).

A segunda locução harmônica (Fig. 1, c. 8-15) é suprimida da análise em nível mais amplo (Fig. 2b). Ela é compreendida como uma reiteração da primeira locução, já que prolonga por meio do desdobramento intervalar (Fig. 2a, lá4-lá3) a sua nota conclusiva. A movimentação harmônico/contrapontística da segunda locução é relativamente mais simples, sem inclinações. Após a chegada da voz principal em fá# (como na primeira locução), a progressão por graus conjuntos é percorrida sobre a base harmônica estável da função dominante – interpretação que se ampara no comportamento escalar da voz inferior (Fig. 1, c. 10).

De modo geral, essa análise reflete mudanças texturais e rítmicas realizadas a partir do compasso 8 (Fig. 1), no qual a movimentação da voz inferior se torna mais intensa e a da voz superior mais estática. Essa variação das configurações rítmico/texturais ganha uma leitura harmônica de acordo com o princípio fundamental de segmentação na linguagem tonal: a cadência. Assim, de modo geral, a análise

apresenta um arco harmônico linear relativamente simples projetado na complexa, tortuosa e labiríntica movimentação do contraponto stravinskiano.

Salta aos olhos neste caso a distância entre a obra e a análise de um modo diferente de suas análises de composições evidentemente tonais. Essa distância se faz presente tanto na quantidade expressiva de deslocamentos (com longas separações entre as notas do acorde e as dissonâncias, e com resoluções por vezes suprimidas ou em direções inesperadas), quanto nas compartimentações de longos e complexos segmentos em configurações tonais que parecem projetadas “à força”. É possível que a impressão dessa distância se dissolvesse caso a análise apresentasse cada uma das etapas de redução, de modo que o resultado do nível amplo fosse apresentado dedutiva e detalhadamente. Não sendo o caso, propositalmente ou não, a análise parece ilustrar um certo caráter intuitivo e impressionista que se ampara na visão do autor de sua própria teoria como mais artística que científica¹⁰.

No entanto, a análise convém à visão estética do autor. A partir dela, Schenker pretende argumentar que a composição sem uma distinção clara entre consonância e dissonância é incapaz de manter a coerência orgânica por grandes lapsos harmônico-temporais¹¹. O argumento é reiterado em diversas passagens de sua produção teórica como um todo: o status de acorde só pode ser conferido às consonâncias. Ele expressa a noção de que a elaboração composicional [*Auskomponierung*], só pode ser realizada sobre uma base harmônica estável (consonante), o que garantiria os movimentos de tensão (partida) e relaxamento (repouso) nos diversos níveis da estrutura musical. Nessa argumentação, o duplo consonância/dissonância é tornado equivalente ao duplo essencial/ornamental. As consonâncias são tratadas como referências estruturais: são como polos em uma dicotomia hierarquicamente superiores e presentes que justificam a existência do outro polo, inferior e ausente. É nesse sentido que Schenker argumenta, tornando diretamente equivalente as noções de coesão e consonância, que: “sem coesão, dissonâncias *nem chegam a existir*”

10 “Eu estou profundamente ciente de que minha teoria, como foi extraída dos próprios produtos da genialidade artística, é e deve permanecer uma arte, e portanto nunca se transformar em uma ciência” (SCHENKER, 2014c [1930], p. 54).

11 Essa visão reflete-se já no título da subseção em que a análise se encontra (“a dissonância é sempre uma ocorrência passageira, nunca um som composto”).

(p. 75, grifo meu). Em outras palavras, a existência do polo ausente das dissonâncias é secundária em relação ao polo presente das consonâncias. Não se trata de uma relação de complementaridade, mas de determinação unívoca¹².

É segundo essas considerações que Schenker desautoriza nos comentários de sua análise a proposta artística de Stravinsky.

É desnecessário contemplar que tipo de conexão a passagem citada poderia ter com a que a precede e a que a sucede; pois nenhum compositor pode efetivamente controlar a ampla dimensão de uma forma a não ser que ele seja capaz de expressar uma estrutura convincente em ao menos dezesseis compassos. (SCHENKER, 2014 [1926], p.115)

Trata-se de uma crítica ao suposto caráter de mosaico e uma conseqüente desconexão do trecho com uma imagem sinóptica do todo. Segundo os pressupostos de sua teoria, a passagem não poderia ter dimensões formais amplas já que não converge com a narrativa que justifica a dissonância a partir do fundamento teórico e sensorial da consonância. Conseqüentemente, não replicaria o todo em suas menores dimensões. Trata-se também de uma crítica à direcionalidade harmônica resultante dessa polifonia. O seu caráter pluridirecional acabaria contraditoriamente produzindo o efeito de estaticidade – um efeito que se deve à dificuldade de associar essa polifonia a uma lógica de redução como representada na *Urlinie*. Não sendo possível extrair uma estrutura direcional, não haveria então direcionalidade e, portanto, não haveria “tensão conceitual” (SCHENKER, 2014b, p. 30).

Segundo o musicólogo Felix Salzer, procedimentos composicionais como este (Fig. 1) revelam “a técnica stravinskiana de repetição e circulação em torno de um acorde ao invés do desenvolvimento temático em meio a prolongamentos de acordes” (1982 [1952], p. 219). Na visão de Schenker, essa técnica não pode ser validada artisticamente por não estar embasada na elaboração composicional de fundamentos harmônico/contrapontísticos estáveis (representados na *Ursatz*) e na conexão dos eventos musicais a uma linha estrutural simples e descendente (a

12 Essa dicotomia não se restringe a meras observações pontuais, mas constitui para Schenker a própria genealogia e fundamento do sistema tonal. Em suas palavras, “a *Ursatz* apresenta a primeira transformação de um tom dissonante da *Urlinie* em uma consonância” (1979 [1935], p. 61). E ainda, essa “transformação da dissonância em uma consonância possibilita a elaboração [*Auskomponierung*] (p. 61).

Urlinie). Não seria então possível justificar os eventos musicais de acordo com as qualificações de seus valores e pesos na estrutura hierárquica da obra.

Constata-se aqui um embate estético entre a narrativa organicista de Schenker, que nomeia os movimentos como prolongamentos harmônicos em grandes arcos direcionais, e o caráter maquinal da polifonia de Stravinsky, resultante da construção por blocos reiterados e energizados, numa espécie de artesanato desdobrado em si mesmo. Essa construção stravinskiana é denominada pelo musicólogo Robert Fink como “uma série de *platôs de tensão* – passagens curtas nas quais células melódicas repetidas são energizadas por complexas variações rítmicas” (2001, p. 117, grifo meu), apresentando nesse sentido aspectos que escapam aos pressupostos metodológicos da Teoria Schenkeriana. Em meio a esse embate teórico, pode-se afirmar que ela procura mais estabelecer territórios (*platôs de tensão*) e caminhos singulares de conexão entre territórios distintos do que submeter os elementos da composição a uma ideia de unidade linear.

A análise de Schenker é revisada e desenvolvida pelo musicólogo Donald Traut (2000), com o acréscimo de informações motivicas de diferentes seções da peça; a contextualização do excerto em um arco harmônico mais amplo e, mais importante, uma compreensão ainda mais flexível sobre as estruturas triádicas subjacentes à superfície musical. Este último aspecto é essencial para a sua proposta de expansão dos limites da Análise Schenkeriana a partir da metodologia da *reconfiguração da superfície*. Traut expande o sistema schenkeriano ao interpretar de modo mais versátil a adequação do material da superfície aos níveis intermediário e profundo. Essa posição teórica é justificada por meio da revisão do conceito de deslocamento na literatura schenkeriana (2000, p. 73). Nessa revisão, Traut demonstra que Schenker considera em passagens tonais situações bastante extremas para os processos de verticalização e normatização.

Assim, trata-se de uma reconfiguração da superfície mais inclusiva, que projeta estruturas tonais nas formações não triádicas com menos restrições. Sobre esse procedimento, Traut argumenta que “enquanto as análises podem não explicar todas as notas, elas se movem em direção a uma representação das referências

tonais escutadas na peça”¹³ (2000, p. 74). Ou seja, o autor reconhece a distância entre a superfície musical e sua projeção analítica tonal, reconhece os “elos perdidos” inerentes a esse

procedimento, mas não os entende como um impedimento da especulação teórico-analítica. Não parece se importar com o caráter intuitivo e impressionista que destoaria de uma pretensão científica, pois está mais interessado em expressar a sensação das referências tonais na escuta. Nesse sentido, Traut parte de premissas similares às de Schenker, com seu caráter mais artístico do que científico, mas no entanto sem a pretensão de invalidar a proposta estética de Stravinsky. Trata-se, portanto, de um caso exemplar de como estratégias analíticas similares, mas amparadas por diferentes visões estéticas, podem produzir resultados e discursos diversos.

Em sua análise (Fig. 4), a unidade amostral é ampliada em 4 compassos (de c. 69-84 para c. 69-87), apresentando a seção completa do solo de piano (Fig. 3). Essa ampliação revela aspectos importantes como a clara modulação para Si maior no início da seção seguinte (Fig. 3, c. 80-89). A inclinação inferida por Schenker para um II grau alterado é reinterpretada como um choque entre as duas tonalidades Lá maior e Si maior. Traut interpreta o segmento como um impulso modulatório em larga escala, que vai sendo anunciado no decorrer da seção e que ocorre gradualmente. Esse impulso é delineado por um único trajeto global na linha superior (Fig. 4, de lá4, em c.

13 *“While these analysis may not always explain every note, they do move towards representing the tonal references heard in the piece.”*

The image displays two pages of a musical score for Igor Stravinsky's Concerto for Piano and Instruments. The left page shows measures 62 to 66, and the right page shows measures 70 to 85. The score includes parts for Flute (Flr.), Flute 1 (Fl. 1.1), Flute 2 (Fl. 1.2), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Piano (Piano), Trumpet 1 (Tr. 1), Trumpet 2 (Tr. 2), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Trombone 3 (Tbn. 3), and Cymbal (C.). The piano part is written for both hands. The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *f*, *mf*, *pp*, and *sf*.

Figura 3: Excerto estendido do *Concerto para piano e instrumentos de sopro*, de Igor Stravinsky (*apud* TRAUT, 2000, p. 70).

69, a fá#4, em c. 87), que reitera em maior escala os dois gestos descendentes que amparavam a segmentação de Schenker (Fig. 4, lá4-fá#4, em c. 69-74, atingindo V_5^6/II e, em c. 77-78, II).

This figure shows a musical score snippet from measures 69 to 87, focusing on the upper voice. The notes are connected by a thick line, indicating a single melodic line. Below the staff, Schenkerian symbols are provided for each measure: I, V_5^6/II , II, V_5^6 , I, IV, vii_5^6/II , and II. The symbols are placed under the corresponding notes, showing the harmonic structure of the passage.

Figura 4: Revisão de Traut da análise de Schenker do *concerto para piano e instrumentos de sopro*, de Stravinsky (TRAUT, 2000, p. 74).

Traut propõe a interpenetração das linhas e das seções por meio de dois grandes desdobramentos do intervalo de oitava que se sobrepõem como num cruzamento de fases. O movimento descendente inicial da voz superior (Fig. 4, lá4-fá#4, c. 69-74) é

continuado em vozes intermediárias estendendo-se até lá3 (Fig. 4, marcado por linha lisa)¹⁴. Um segundo movimento descendente a partir da mesma altura lá4 que se sobrepõe a esse é iniciado no compasso 77.

A análise de Traut apresenta um caráter mais fluido da seção como um todo, ao contrário da análise de Schenker que divide o segmento em duas partes, que por sua vez são subdivididos em mais duas. Enquanto a análise de Schenker infere um movimento cadencial que reflete a alteração rítmico/textural do movimento da voz inferior (Fig. 3, c. 77), Traut observa o segmento focando-se mais na relação das alturas. Sob esse aspecto, a análise de Traut pode ser compreendida como mais ortodoxa do que a de Schenker. Em comparação, ela mostra como Schenker se deixou levar por um aspecto da superfície musical na organização de suas segmentações, mesmo que sua teoria tenha como premissa a primazia das alturas. A análise de Traut desconecta-se desse evento de nível superficial e alcança uma visão menos comprometida com o que se manifesta aos ouvidos e à visão (é mais “platonicamente schenkeriana” nesse sentido). Ela é mais correta no sentido estrito da consistência da metodologia analítica, ao passo que a análise de Schenker é mais “audível”.

Não se amparando na segmentação cadencial, Traut fixa sua observação em aspectos estruturais subjacentes, sem pretender expressar aspectos formais superficiais. Ele segue a compreensão schenkeriana dos aspectos formais como instâncias de segunda ordem em relação à *Urlinie* – a compreensão de que “todas as várias divisões e classificações [...] desaparecem da vista quando relacionadas à *Urlinie*” (SCHENKER, 2004 [1921-1923], p. 21-22). Schenker, por outro lado, reflete em sua análise um aspecto rítmico/textural, compreendendo-o por meio da segmentação formal da cadência. Mesmo que o conceito de cadência não seja inteiramente adequado ao contexto, Schenker expressa com ele as variações rítmico/texturais, ou seja, expressa um aspecto da superfície da estrutura musical¹⁵.

14 Ao invés de ser interrompido por um salto ascendente para dó#5, como em Schenker. Em Traut, esse salto para a voz superior em dó#5 é compreendida apenas como uma transferência de oitava, um espelhamento de do# 3 (c. 74, traço liso e reto ligando dó#3 à dó#5).

15 Um aspecto que se choca com a narrativa da primazia das alturas elaborada a partir do ideário organicista (na narrativa que isola e evidencia o parâmetro das alturas de modo a projetar a imagem do crescimento a partir de uma única semente musical, formando sua conceituação do par uno/múltiplo).

Em outras palavras, a projeção de uma técnica de segmentação característica da música tonal tradicional no contraponto stravinskiano gerou um conflito entre metodologia de análise e objeto, ao mesmo tempo em que permitiu apontar características que fogem aos limites da Análise Schenkeriana. Ao registrar a superfície musical na estrutura analítica, a abordagem de Schenker seria mais neo-schenkeriana do que a de Traut (não intencionalmente, é claro).

Algumas razões para essas diferenças se refletem nos discursos que acompanham as duas análises. Amparado por uma visão de mundo diferente da de Schenker, Traut não pretende invalidar a proposta composicional de Stravinsky. Sua análise observa a produção neoclássica desse compositor por meio do diálogo (por vezes distante, por vezes próximo) que ele estabelece com as normas harmônicas e de condução de vozes do período clássico. Na visão de Traut, o neoclassicismo se comporta como uma versão distorcida da sonoridade e estrutura do período clássico. Desse modo, é possível inferir um protótipo harmônico por meio dessa espécie de recomposição normativa da peça, e, a partir dela, compreender seus prolongamentos harmônicos com as ferramentas da Análise Schenkeriana. Ele se opõe à ideia de que o prolongamento é um conceito endógeno ao tonalismo tradicional e propõe que a aplicação desse conceito é possível em contextos onde a relação entre consonância e dissonância é mais flexível e menos categórica.

Schenker, por sua vez, não pretende ampliar as normas de sua estrutura para fazer com que a música de Stravinsky se encaixe nela. Pelo contrário, pretende que método e objeto sejam incompatíveis, compreendendo o objeto de acordo com esse conflito.

É desnecessário disputar qual dessas análises seria mais acurada em relação ao objeto: ambas apresentam consistências no modo como convergem visões de mundo a uma metodologia. Embora utilizem metodologias que partem de uma mesma teoria, ambas comportam os limites dessas metodologias de acordo com os aspectos que pretendem salientar no seu ato interpretativo/analítico. Nesse sentido, esse caso ilustra uma diferença entre análises automatizáveis e não-automatizáveis. Nestas a interpretação participa do processo de geração dos dados – o que sem dúvida resulta na influência do olhar do pesquisador no levantamento desses dados, mas também em um cenário rico de projeções de discursos no gráfico analítico.

No decorrer dos 74 anos que separam essas duas análises, a do autor pioneiro (Schenker [1926]) e a do comentador/revisor (Traut [2000]), uma ampla variedade de estratégias foi desenvolvida para pensar os conceitos da Análise Schenkeriana no repertório pós-tonal, inclusive para peças em que o diálogo com o período da prática comum são remotos ou até nulos. Algumas questões surgiram nesse panorama: é sempre possível uma reformulação triádica para o repertório pós-tonal? O quanto de informação da superfície se perderia nesse tipo de reconfiguração? Na música em que o material triádico é inexistente, como pensar em termos de arcos de prolongamento harmônico/linear? Seria possível observar esses prolongamentos sem recompor as peças? Ou ainda, não seria o caso de abandonar completamente a noção de prolongamento na música pós-tonal e estabelecer um novo modelo para a compreensão de seus processos de elaboração composicional?

2 A dedução de estruturas profundas

Felix Salzer é um dos principais responsáveis pelo desenvolvimento e divulgação da Teoria Schenkeriana, especialmente com a publicação de seu livro *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*¹⁶, de 1952. Neste, o autor propõe tanto a organização da teoria para fins didáticos quanto a adaptação e organização de seus conceitos principais, por vezes até reformulando-os, mas sem se desviar de seus fundamentos. É um expoente do processo de “americanização” de Schenker¹⁷, ao separar os temas mais sensíveis e controversos dos aspectos mais diretamente musicais da teoria, além de esclarecer e formalizar as etapas da metodologia analítica em si.

Alguns resquícios do ideário estético e do contexto cultural que embasam a Teoria Schenkeriana permanecem vigentes no discurso de Salzer. Assim como em Schenker, sua proposta também estabelece estreito diálogo com o ideário organicista, como fica evidente, por exemplo, na relação que tece entre os conceitos de estrutura e prolongamento. Salzer relaciona esses conceitos a partir de uma compreensão da música como uma arte narrativa. Em meio a associação com outras artes, o evento

16 *Audição Estrutural: Coerência Tonal em Música*.

17 ver ROTHSTEIN, 1990 e BERRY, 2011.

isolado (o detalhe) adquire justificativa por meio de sua associação com a estrutura totalizante, de modo que as partes remetam ao todo, e vice-versa.

Toda novela ou peça de teatro possui uma ideia estrutural que pode ser expressa em poucas palavras. A elaboração desta ideia nos dá os detalhes artísticos, os desvios e percursos com todas suas tensões e *detalhes*. Na medida em que, conscientemente ou inconscientemente, sentimos as relações dos prolongamentos com a estrutura, adquirimos a impressão de um *organismo*. Em um *organismo*, podemos praticamente falar de uma interdependência entre estrutura e prolongamento. Pois a ideia estrutural somente recebe *vida* artística por meio de suas prolongações; por outro lado, o detalhe por si só, sem ser parte de um todo maior, não é nunca uma parte integral deste *organismo* mais amplo – não tem nenhum lar, e portanto permanece apenas um *detalhe*, mesmo que seja lindo e interessante. (SALZER, 1962 [1952], p. 29, grifo meu)

Esta passagem está repleta de tropos organicistas, mas de um modo diferente do discurso de Schenker. De modo geral, ela contém um caráter mais pragmático do que metafísico. A associação com a literatura, e em especial com o teatro, confere um novo “ar” para a Teoria Schenkeriana, associando o organicismo menos como uma expressão da natureza idealizada e mais como uma característica técnica da construção artística. Por meio das noções de teleologia e de integração parte-todo, ela associa a ideia de narratividade com a imagem de um organismo. Argumenta que a coerência narrativa resulta da integração entre a instância da profundidade (estrutura) e a superfície que dela se desdobra (o prolongamento). Esse processo de prolongamento da estrutura faz emergir a “vida artística” – faz com que os aspectos orgânicos da superfície se manifestem¹⁸. Embora já latentes na estrutura profunda, é apenas nesta manifestação que os aspectos vitais são expressos.

Diferente de Schenker, em que “a *Ursatz* nos mostra como o acorde da natureza torna-se vivo por meio do poder vital natural” (1979 [1935], p. 25), o processo vital muda de *topos* na narrativa de Salzer. Não é a profundidade (a *Ursatz*) que possui vida por si e essa vida se manifesta nos prolongamentos, mas são os prolongamentos que conferem vida para a estrutura. Essa mudança de ênfase no

18 Diferencia-se assim da concepção de Schenker em que “as mãos, pernas e ouvidos do corpo humano não passam a crescer após o nascimento: elas estão presentes na hora do parto” (p. 6), similarmente, no organismo musical, “um membro que não nasceu de certo modo junto aos níveis intermediários e ao profundo não pode crescer para ser uma diminuição” (1979 [1935], p. 6). Enquanto Schenker integra estrutura e prolongamento em um processo de crescimento do uno ao múltiplo, Salzer pensa essas duas instâncias separadamente.

topos (onde acontece) e na cronologia (em que momento acontece) dos processos vitais se reflete em diversas mudanças da metodologia analítica. Por extensão, reflete-se também em uma compreensão mais ampla dos universos artísticos que a metodologia da Análise Schenkeriana pode abarcar. O prolongamento não é mais visto como a consequência das contradições e movimentos internos da *Ursatz* (que incorpora consonância e dissonância em uma única estrutura simultaneamente fixa e móvel), mas uma consequência da elaboração de qualquer configuração estrutural (consonante ou não) em níveis mais superficiais.

Essa mudança é significativa de como o conceito de prolongamento passa a adquirir novas conotações no neo-schenkerianismo. Em Schenker, o conceito descreve principalmente os processos de transformação entre níveis estruturais (da profundidade una à superfície plural), aparecendo em trechos que reforçam o caráter de predeterminação a partir da instância subjacente. Por exemplo, referindo-se a um gráfico analítico, Schenker argumenta que ele “mostra o crescimento gradual dos prolongamentos das conduções de vozes, todos predeterminados no ventre da *Urlinie*” (2004 [1923], p. 180). Por outro lado, os usos mais recentes do conceito são múltiplos, levando a confusas polissemias e disputas sobre o seu significado. Nesse panorama posterior incluem-se tanto visões que procuram delimitar precisamente seus contornos metodológicos quanto as que procuram expandir suas possibilidades de uso¹⁹.

Em meio a essa mudança de narrativa e conceitos, Salzer propõe a expansão da Teoria Schenkeriana para o repertório pós-tonal, por ele referido como “nova tonalidade” (1982 [1952], p. 7), principalmente na música de Bartók, Hindemith e Stravinsky. Trata-se de uma revisão da teoria original convergente com sua percepção de que “a linguagem da tonalidade [...] após ter passado por um período de crise²⁰, está agora emergindo com grandes mudanças e novas possibilidades estruturais, constituindo um enriquecimento de suas potencialidades arquitetônicas”

19 Sobre este tópico. ver: POPLE 2004, p. 162-164; MORGAN, 2016 [1976], p. 3-46; LARSON 1997; STRAUS, 1987, dentre outros.

20 Esta crise refere-se, provavelmente, aos desenvolvimentos da técnica dodecafônica, protagonizada, principalmente, pelos compositores da denominada segunda escola de Viena (Arnold Schoenberg, Anton Webern e Alban Berg). Uma técnica que compreende, dentre outros resultados, a dissolução sistematizada da gravitação em torno de centros tonais.

(SALZER, 1982, [1952], p. 6). Argumentando que “progressões baseadas na progressão harmônica fundamental I-V-I não são de modo algum os únicos tipos de estrutura em que o movimento direcional encontra sua expressão” (1982 [1952], p. 26), Salzer propõe novas formas de organização dos níveis intermediário e profundo para pensar a relação entre prolongamento e estrutura nesse repertório. Assim, trata-se de uma revisão que se sobrepõe à fundamentação organicista da Teoria Schenkeriana. Se na teoria original a estrutura fundamental é necessariamente uma conformação da arte contrapontística com o “acorde da natureza” (SCHENKER, 1979 [1935], p. 10) formando invariavelmente a progressão primordial I-V-I, nessa revisão, o “acorde da natureza” não se desdobra necessariamente para a dominante (V), mas forma caminhos particulares de acordo com a superfície da obra. A progressão fundamental perde sua invariabilidade e passa a ser determinada pelo contexto.

Uma importante reflexão teórica que fundamenta essa revisão é a noção de que a audição estrutural envolve dois processos cognitivos simultâneos, comparáveis à dedução e à indução no campo da filosofia (SALZER, 1982 [1952], p. 206). O processo dedutivo opera de baixo para cima [*down-top*] e visa estabelecer o objetivo do movimento musical a partir da separação da voz principal de seus embelezamentos. Esse processo é realizado por etapas progressivas de redução da composição até alcançar a estrutura fundamental. O processo indutivo, percorrendo o caminho inverso, opera de cima para baixo [*top-down*]: parte da estrutura fundamental até chegar à composição propriamente, ou seja, observa os procedimentos pelos quais a composição elabora e prolonga a estrutura que a fundamenta. Transpostos à profundidade do espaço musical na Teoria Schenkeriana: o caminho dedutivo partiria da superfície (instância da pluralidade de temas, ritmos, estilos etc.) à profundidade (instância da unidade imutável, gerativa, fundamental) e o indutivo, da profundidade à superfície. Mesmo que não se trate, nesse caso, de inverter completamente a ordem de importância destes *topos* conceituais, a perspectiva de Salzer apresenta uma visão menos dogmática e metafísica do que a de Schenker. Para Salzer, os eventos de superfície não são apenas os pontos limítrofes de uma estrutura hierárquico-gerativa, mas estabelecem uma relação de tensão com essa estrutura, a ponto até de alterá-la.

Segundo a classificação de Cohn (1992), Salzer se aproxima mais do paradigma do *conflito construtivo* do que do paradigma da *unidade pura*. Sua estratégia de análise para o repertório pós-tonal trata de inferir estruturas a partir da superfície, em um processo no qual dedução e indução se inter-relacionam. Difere-se assim de Schenker e Traut que reconfiguram a superfície musical para encaixá-la em uma estrutura dada *a priori*. Assim, o método de Salzer remete ao *conflito construtivo* entre os materiais do nível superficial e os seus embasamentos estruturais, enquanto a reconfiguração da superfície de Schenker e Traut seria um processo no qual a dedução é regida pela indução, remetendo a uma *unidade pura*.



Figura 5: Comparação entre duas estruturas do nível profundo. Na esquerda a *Ursatz* schenkeriana (SCHENKER, 1979 [1935], p. 4) e na direita a estrutura contrapontística de Salzer deduzida do madrigal *lo pur respir*, de Carlo Gesualdo (SALZER, 1962 [1952], p. 222, Fig. 479, formatação da presente artigo)

A presença do paradigma do conflito construtivo na metodologia de Salzer é expressa por meio dos acordes contrapontístico-estruturais (Fig. 5, C.E.). O autor distingue o prolongamento *harmônico* (que prolonga a tônica por meio da *Umlinie* e o *Bassbrechung*, formando a *Ursatz*, Fig. 5, esquerda) do prolongamento *estrutural* (que prolonga a tônica por meio de acordes contrapontístico-estruturais, Fig. 5, direita). Considera que “se um acorde contrapontístico é usado para dar suporte a um tom estrutural na melodia, ele tem a significação de um acorde estrutural” (SALZER, 1982 [1952] p. 161). É nesse sentido que se pode entender o conceito de “estrutura contrapontística” (p. 204), como uma adaptação da *Ursatz* schenkeriana, em que acordes de origem contrapontística não amparados pelas privilegiadas relações de quinta também podem adquirir função estrutural. Assim, uma estrutura profunda poderia tomar a forma em que um acorde de VII grau assume o papel de ponto principal de distanciamento no grande arco harmônico em torno da tônica

(Fig. 5, direita). Seguindo esse princípio, dependendo do contexto ainda outras estruturas fundamentais podem ser deduzidas.

Salzer altera assim a narrativa da gênese da *Ursatz* como compreendida por Schenker. Enquanto nessa narrativa é transformado em uma consonância a partir do V no arpejamento baixo [*Bassbrechung*], de modo que reproduza de modo fractal uma relação consonante similar à que o gerou – na proposta de Salzer não mais reproduz a consonância original: ele resulta da inferência a partir do contexto analisado (*ad hoc*), e, portanto, tão específica e singular quanto a peça em si. Ou seja, inferir a estrutura fundamental de modo dedutivo (da superfície à profundidade) impede a narrativa fundacional da *Ursatz* enquanto uma elaboração do acorde da natureza a partir de características imanentes dos tons. Nesse aspecto, Salzer foi um dos primeiros teóricos a reformular o moto schenkeriano (*Semper idem sed non eodem modo*), já que a estrutura fundamental agora não é mais sempre a mesma.

Trata-se de um processo necessário devido às alterações nos objetos de estudo que Salzer quis incorporar na metodologia, mas que faz transbordar os limites segundo os quais a estrutura schenkeriana procurava delimitar a realidade (no caso, a realidade artística e estética que se apresentava cada vez mais plural durante o período em que Schenker compunha sua teoria). É um transbordamento, enfim, a partir do próprio núcleo da teoria, a *Ursatz*. Salzer elimina a tranquilidade da narrativa fundacional de Schenker amparada em uma imagem idealizada da natureza. Essa revisão e reformulação de princípios fundamentais abre portas para novos jogos analíticos e teóricos no âmbito da Teoria Schenkeriana.

No entanto, a influência de Schenker e de alguns de seus dogmas ainda é percebida em diversos aspectos da produção de Salzer. Na análise da *Sinfonia em Três Movimentos*, novamente de Igor Stravinsky (SALZER, 1982 [1952], p. 218-219), por exemplo, pode ser observado o conflito entre as inovações teóricas e os trejeitos analíticos característicos da teoria original. Esses trejeitos podem ser identificados principalmente em suas predileções por tônicas e intervalos de quinta.

Nesta análise (Fig. 6), Salzer propõe a leitura do excerto inicial como um movimento teleológico da tônica à dominante. Por outro lado, reconhece o caráter cíclico

e reiterativo da construção de Stravinsky, no qual esse sentido teleológico é interrompido, desviado e tangenciado, constituindo o que nomeia como a “técnica de criação de blocos de acordes” (SALZER, 1982 [1952] p. 219, grifo meu). Nessa concepção, Salzer reconhece outra lógica de desenvolvimento em que a imagem da semente una que cresce centrifugamente coabita (e por vezes é suplantada por completo) com a imagem de construção de territórios que se interpenetram. Esta interpenetração é similar ao que Fink nomeia como “platôs de tensão”²¹ (2001, p. 117). Os “blocos de acordes” de Salzer são um modo de se referir à constituição destes “platôs” – conjunto dinâmicos de intensidades que formam territórios transitados musicalmente.

Gráfico b

Gráfico d:

Figura 6: Análise do nível intermediário e profundo das 38 marcas de ensaio iniciais da *Sinfonia em Três Movimentos*, de Igor Stravinsky. (SALZER, 1962, p. 218 - fig. 472b e d)

A análise é dividida em quatro níveis estruturais (Fig. 6, apresentando níveis b e d apenas), procurando demonstrar detalhadamente os processos de redução. Dividida em duas seções, ela apresenta primeiramente uma projeção do acorde de

21 Termo que faz referência à obra *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, de Deleuze e Guattari (2000 [1980]).

Sol (fig. 6b e 6d, primeira seta), e depois o alcance do objetivo na dominante alterada com sétima maior e nona (fig. 6b e 6d, segunda seta).

Segundo o autor, a primeira seção (Fig. 6b, n. 1-28) apresenta um “gigantesco prolongamento de sol” (p. 219), subdividido em três sub-prolongamentos (Fig. 6b, n.1, 16 e 21, marcados por colchetes). Nesses, a voz superior percorre três caminhos ascendentes a partir do mesmo ponto inicial, a tônica sol. Ela ascende, respectivamente: (1) a sib⁴, amparada pelo movimento do baixo ao lá¹; (2) a si⁴, amparada pelo movimento do baixo ao dó²; (3) e, finalmente, a ré⁵, com o baixo estático. Essa trajetória descreve um acorde com duas terças, reforçando em nível profundo a duplicidade e o conflito entre os modos maior e menor.

O fato de o acorde de Sol completo (com quinta) ser apresentado apenas nessa última ascensão a ré⁵ (final da primeira seta, Fig. 6b e 6d) remete à imagem de uma tonalidade que emerge, ao invés de uma que se prolonga. Ou seja, a tonalidade de Sol não é um *a priori* que se desdobra naturalmente, mas o resultado posterior de um percurso. A estrutura profunda (Fig. 6d) não pode apresentar o acorde de Sol como um ponto de partida, já que esse acorde não se apresenta com importância estrutural no início da peça. A representação de Sol na estrutura profunda seria inconsistente com o embate entre forças tonais que se instaura já nos gestos iniciais da peça, nos quais o baixo circunda o polo sol mas é harmonizado pelas notas vizinhas fá e láb (Fig. 6b, segundo acorde).

De modo geral, trata-se do problema de representar poliacordes com as ferramentas schenkerianas, segundo as quais os acordes expressariam necessariamente tonalidades. No entanto, a reformulação do propósito original não implica que essas ferramentas não sejam mais adequadas para expressar as ambiguidades tonais do segmento. A incompatibilidade entre método analítico e objeto musical é paralela à incompatibilidade do jogo composicional de Stravinsky entre claras referências ao tonalismo e constantes negações dele.

A segunda seção (Fig. 6b, n. 29-38) apresenta o caminho em direção à dominante passando pelos pontos estruturais mi¹ (n. 29-33) e si¹ (n. 34-37). Esses pontos permitem a ascensão da voz superior por dois intervalos de quinta (de sol³ a ré⁴, e de ré⁴ a lá⁴). Com a exclusão do ponto estrutural mi¹ na estrutura profunda

(Fig. 6d), Salzer sugere o prolongamento (em retrospectiva) do acorde da tônica no âmbito global do segmento. Embora o eixo estrutural representado pela nota *mi*¹ ocupe um lapso temporal considerável, ele é excluído da última etapa de redução, uma escolha que demonstra a predileção por estruturas tonais.

Mesmo com a radical revisão de conceitos centrais (como a relativização do necessário movimento descendente da *Urlinie* e a inclusão de acordes alterados ou incompletos na estrutura fundamental), alguns aspectos tonais da estrutura profunda inferida por Salzer revelam a influência e a permanência de fundamentos da teoria original. A escolha do V como ponto estrutural, por exemplo, é questionável. Uma leitura sem os mesmos comprometimentos teóricos poderia reivindicar que, a partir da marca de ensaio 34 (Fig. 7), a nota *si* funciona como o eixo no baixo de maior importância estrutural (Fig. 7 prolongado com as trompas²²). Também a súbita cadência em Ré (Fig. 7, um compasso antes da marca de ensaio 38) não passa de um evento secundário, intermediário entre a vigência de duas seções em *Si menor* e, portanto, pertencente ao nível superficial da peça.

Segundo essas interpretações, o caminho em direção à dominante não é a força motriz do segmento inteiro: não é uma força que faz emergir um acorde tonal em meio a uma superfície que questiona continuamente o tonalismo. Pelo contrário, o evento cadencial de Ré é apenas um desvio momentâneo. Mesmo que seja tentador inferi-lo como eixo estrutural a partir do pressuposto de que o tonalismo ainda é uma força operante nesta peça, essa interpretação se choca com um princípio mais básico da teoria original: o princípio das forças subjacentes. Trata-se de uma situação bastante ambígua em que a função dominante (Ré) se apresenta na superfície e a função mediante (*Si*) na profundidade. É como se o polo estrutural da teoria original fosse projetado na superfície, enquanto o evento de ligação (III) entre I e V ocupa o seu lugar estrutural. Em outras palavras, como argumenta o próprio Salzer em sua reformulação da *Ursatz*, a força contrapontístico-estrutural suplanta a força harmônica.

22 Na peça, prolongadas até a marca de ensaio 43.

Esse tipo de questionamento (e a conseqüente sugestão de diferentes leituras do segmento) não é difícil de ser realizado em análises como as de Salzer no universo pós-tonal. A projeção de uma estrutura subjacente tonal em meio à linguagem repleta de poliacordes de Stravinsky carece de verificabilidade, e acaba necessitando uma espécie de salto de fé por parte do leitor. A leitura de Salzer envolve um expressivo



Figura 7: Marcas de ensaio 33-38 da *Sinfonia em Três Movimentos*, de Igor Stravinsky (1984, p.18)

Requite e habilidade por parte do analista, características que parecem necessárias para que a análise se sustente: mais necessárias do que os dados da peça em si. Assim, a estrutura subjacente pode parecer forçada, pois é incompatível com o material de superfície. De modo geral, é um problema que pode ser identificado na ausência de fractalidade: a estrutura micro do acorde na superfície não é um retrato fiel da estrutura macro na profundidade.

Um exemplo desse tipo de questionamento é encontrado em Fink:

Pode-se protestar que Stravinsky não articulou de modo algum seu trajeto ascendente em dois saltos de quinta. Os primeiros 108 compassos apresentam ao ouvinte dois movimentos de superfície ascendentes: primeiro, o espaço de uma

oitava (sol¹ - sol²) que conecta o tutti centrado em sol com o seu retorno (n. 16); e depois a clara ascensão de uma sexta maior da marca de ensaio 16 à massiva chegada em Mi menor (n. 29). Tampouco podem os saltos estruturais em quintas realmente ajudar a explicar o que está se passando por baixo (no plano harmônico). A polaridade de centros tonais não envolve Sol (tônica) e Ré (dominante); é o Mi menor que emerge na marca de ensaio 29 como uma área de tônica secundária, um eixo entre os polos sol e ré bemol relacionados por trítono. (FINK, 2001, p. 116)

Novamente, não se trata aqui de disputar qual análise estaria mais correta, mas de apontar a relação entre os fundamentos teóricos e o resultado analítico. Esse caso exemplifica como um analista pode acabar escolhendo como pontos estruturais aqueles que melhor se adequam ao seu discurso. Salzer demonstra os vestígios do tonalismo em Stravinsky, ou ainda, como a tonalidade ainda está presente como força de estruturação em seu período neoclássico. A escolha do V grau como um ponto estrutural e das ascensões por quintas nas progressões lineares (tanto na linha superior quanto no baixo) remete à influência do ideal schenkeriano de elaboração composicional do “acorde da natureza”. Nesse sentido, pode-se observar como o processo dedutivo de Salzer é inter-relacionado com o processo indutivo e como este está contaminado por pressupostos tonais. A análise de Salzer apresenta assim escolhas e seleções em relação ao objeto musical que favorecem a narrativa organicista, na qual a multiplicidade é expressa como elaboração e desenvolvimento do simples e imutável, do uno primordial.

Em um aspecto positivo, a busca pelo V grau funciona para Salzer como um direcionador do procedimento analítico. Mesmo que se possa questionar sua vigência como eixo estrutural, essa busca permite a Salzer delimitar as ferramentas e o modo de observação do objeto. É, portanto, uma estratégia heurística que organiza e regimenta a metodologia. Tomando-se como premissa que o intuito da análise musical não é produzir uma verdade inquestionável acerca do objeto observado, Salzer foi bem-sucedido em sua projeção do V grau, já que ela permitiu uma empreitada analítica consistente com suas observações teóricas. Embora os aspectos técnicos de sua análise possam trazer dúvidas quanto a sua consistência, a estrutura que ela projeta no mundo dá início a jogos de linguagem eficientes, detalhados, amparados por uma visão de mundo, e, acima de tudo, interessantes. Em outras palavras, mesmo que seja questionável, a partir dela epifanias e discursos são gerados.

3 A reconsideração da unidade mínima de referência e a atualização de hierarquias.

Nesta seção, debate-se a comparação proposta por Forte entre sua própria análise e a de Roy Travis dos compassos iniciais da *Sagração da Primavera* (Fig. 8), de Igor Stravinsky. As duas análises e os quase 30 anos que as separam (1959-1988) são uma amostra das mudanças paradigmáticas no neo-schenkerianismo: de como certos conceitos foram alterados ou obliterados; das mudanças nas inquietações teóricas e nas metodologias; e, sobretudo, da dissipação da influência dos princípios da Teoria Schenkeriana, que, contraditoriamente, coabita com a persistência em invocar essa mesma influência.

A análise de Roy Travis desenvolve as propostas de expansão da Teoria Schenkeriana iniciadas por Salzer. No entanto, enquanto Salzer ainda se fia em estruturas triádicas para pensar suas diversas estruturas fundamentais subjacentes (o que poderia ser denominado como *Ursätze*), Travis propõe o conceito de “sonoridade tônica” (1959, p. 260), que amplia as possibilidades da unidade mínima de referência para além da tríade. Esse conceito avança uma etapa na fragmentação do quadro teórico schenkeriano, que pode ser organizado, no âmbito deste artigo, em três momentos significativos:

1. *Ursatz* imutável com estruturas triádicas (Schenker [1935]),
2. *Ursätze* mutáveis ainda com estruturas triádicas (Salzer [1952])
3. *Ursätze* mutáveis com estruturas não-triádicas (Travis [1959]).

Essa trajetória é marcada por dois questionamentos-reformulações do “acorde da natureza” que sustenta a *Ursatz* schenkeriana: primeiro (em Salzer), questiona-se a necessidade da progressão fundamental I-V-I que dele derivaria; depois (em Travis), questiona-se a necessidade de tê-lo como referência para a compreensão das estruturas profundas, ou seja, questiona-se a própria constituição interna (tríade) da estrutura fundamental. Em termos linguísticos, um questionamento “sintático” e outro “morfológico”.

Figura 8: Redução para piano dos compassos iniciais da *Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky. (RAPHLING, 1979, p.3)

A “sonoridade tônica” de Travis é definida de acordo com a ampliação do próprio conceito de tonalidade. Em suas palavras, “a música é tonal quando o seu movimento desdobra no tempo um tom, intervalo ou acorde” (1959, p. 261). Sua definição difere da de Salzer em aspectos significativos. Enquanto para este, a tonalidade é “um movimento prolongado na estrutura de uma única progressão determinadora, constituindo a derradeira estrutura de toda a peça” (1982 [1952], p. 227), atrelando tonalidade a uma progressão fundamental global (por exemplo, I - CS -I) – a definição de Travis permite observações locais, em que um único segmento pode instaurar pontualmente movimentos “tonais”. Junto a isso, enquanto a definição de Salzer reflete ainda a prevalência da tríade como material de referência, a de Travis reflete uma visão que prescindir dela. A partir dessa ampla definição, Travis extrai conceitos fundamentais da Teoria Schenkeriana e aplica-os em outros sistemas musicais. Basicamente então, para o autor, tonalidade é identificada quando um segmento apresenta pontos estruturalmente significantes aos quais se pode inferir movimentos de partida e retorno a partir dos desenvolvimentos de

um material ou estrutura de referência. O conceito de “sonoridade tônica” nomeia esse tipo de referência no âmbito dessa definição de tonalidade.

Nos trabalhos de Travis e Salzer, o conceito de prolongamento é utilizado de modo flexível e polissêmico. Ele estabelece um par com o conceito de estrutura: implica movimento, desdobramento e elaboração a partir daquilo que é fixo e referencial. Em sentido geral, ele adquire novas conotações em relação à teoria de Schenker, não se referindo somente à integração por meio de subordinação hierárquica, mas também e sobretudo à ideia de prevalência estrutural por meio da replicação ou vigência de uma determinada configuração sonora. Assim, além de suas acepções originais, ele nomeia tanto transposições de acordes e progressões intervalares, quanto a influência de notas estruturais em um determinado segmento.

Figura 9: Análise dos compassos iniciais (1-9) da *Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky. (TRAVIS, p. 1959, p. 262 *apud* FORTE, 1988, p. 318).

Sua análise (Fig. 9) representa bem o entendimento flexível e polissêmico do conceito de prolongamento. Elencando a sonoridade láb2-réb3-dó4 (c. 4) como a referência estrutural ou “tônica” (I, c. 1-3 e 7-9), Travis observa como ela é

apresentada, desenvolvida e retomada. Em sua apresentação (c. 4), ela contextualiza harmonicamente a melodia diatônica e o jogo entre os modos maior-menor nas duas vozes dos compassos iniciais (c. 1-3). A nota láb_2 que a constitui refrata em retrospectiva as possíveis leituras modais ou tonais desses compassos, sugerindo ao mesmo tempo sua independência da tônica implícita (lá). A sonoridade é desenvolvida por meio de transposições em terças descendentes (c. 5-6), que, preenchendo o âmbito de uma oitava, retornam às alturas de origem (c. 7). O segmento ainda contém uma espécie de confirmação cadencial (c. 8) ao transpor a sonoridade uma segunda acima (na voz superior retomando o gesto diatônico inicial e nas vozes inferiores de modo cromático) e retornar a ela na sequência. Essas premissas permitem compreender a “sonoridade tônica” tanto no nível auditivo imediato (mais evidente nos compassos 4, 7 e 9), quanto como uma referência estrutural no nível profundo do segmento (Fig. 9, último sistema).

Acompanhando o prolongamento por meio de transposições da “sonoridade tônica”, a voz superior prolonga no âmbito geral a nota dó_4 , que por meio de saltos de terça atinge sua nota estruturalmente vizinha (ré_3 , c. 6) e retorna ao ponto de origem. A vizinhança com a classe de altura ré já é anunciada nos compassos iniciais: a voz inferior, ainda em um suposto modo maior, alcança em uma bordadura essa mesma vizinhança que se projeta no âmbito global do segmento (c. 2, seta ascendente). O movimento descendente de terça que circunscreve as aparições do gesto inicial ($\text{dó}_4\text{-láb}_3$, c. 1-5) é replicado duas vezes ($\text{láb}_3\text{-fá}\#_3$ e $\text{fá}\#_3\text{-ré}_3$, c. 5-6). Enquanto os primeiros desdobramentos do intervalo de terça são diatônicos, a última transposição ($\text{fá}\#_3\text{-ré}_3$, c. 6) é preenchida cromaticamente, assim como o último preenchimento do movimento original ($\text{dó}_4\text{-láb}_3$, c. 4-5). A relação entre cromatismo e diatonismo pode ser lida nesse sentido como uma entre estabilidade (estrutura) e instabilidade (prolongamento): é o cromatismo interno que põe em movimento o intervalo estrutural inicial ($\text{dó}_4\text{-láb}_3$), levando aos novos pontos estruturais e enfim, ao retorno novamente estável/diatônico. Em uma acepção mais ampla, pode-se então argumentar que o movimento estrutural gerado pelo cromatismo contextualiza em uma roupagem moderna o folclorismo diatônico dos compassos iniciais.

Segundo as considerações de Stravinsky²³, entende-se essa relação entre diatonismo e cromatismo nos termos do que ele denomina como “topografia musical” (1996 [1942], p. 42). Nesse espaço sonoro, o compositor procura por um centro “para o qual a série de sons implicada possa convergir” (p. 42). Em meio à manipulação das sonoridades cromática e diatônica, o diatonismo parece relacionar-se à “descoberta do centro [...] [que lhe] sugere a solução do problema” (p. 42). Ou seja, o problema da instabilidade cromática é resolvido na estabilidade diatônica: o centro para o qual ela converge servindo de referência ao segmento. A análise de Travis é bem-sucedida em demonstrar como, nesta espécie de mapa, a estratégia de Stravinsky baseia-se na geração de centralidades para navegar o espaço sonoro sem perder a direção.

Forte (1988) questiona a análise de Travis baseado tanto em críticas amplas ao neo-schenkerianismo como um todo quanto em críticas pontuais²⁴. Sua crítica é fica evidente a partir de um comentário sobre análises precedentes de *Tristão e Isolda*, em que questiona a “ortodoxia schenkeriana irrefletida” (p. 326). Em suas palavras, este conjunto de análises

exibe uma aderência exageradamente rígida a um modelo de estrutura profunda que determina virtualmente todos os aspectos da interpretação da superfície e portanto perde contato com certas apreensões musicais importantes e imediatas, mais notavelmente com as configurações motivicas da música que são tão essenciais tanto para a música quanto para o drama. (FORTE, 1989, p. 326-327, grifo meu)

Forte argumenta que a dependência de um modelo subjacente determinante impede a informação mútua e continuada entre a superfície e a profundidade. Optando por ignorar os dados da superfície de modo preciso e direto (com a descrição dos conjuntos, por exemplo), essa “ortodoxia irrefletida” restringe a observação de homologias inter-níveis (como, por exemplo, em segmentos organizados com a mesma estrutura de notas de um de seus motivos componentes). Especialmente em contextos pós-tonais – em que, em tese, as estruturas intermediárias e profundas não

23 Na passagem citada na introdução deste artigo.

24 Questionamentos convergentes com o de Forte podem ser encontrados nas ideias de modelo associativo, de Joseph Straus (1987) e de produtos de rede, de Cohn e Dempster (1992).

seriam dadas *a priori* como propõe a *Ursatz* schenkeriana – essa restrição dificulta a associação de conjuntos não-triádicos nos diversos níveis da estrutura global.

No âmbito mais específico, dirigindo-se diretamente à análise de Travis, Forte questiona respectivamente os critérios de integração global e segmentação. Ele pergunta: “como a subestrutura do baixo se relaciona com o resto da música? De modo mais simples, por que o analista extraiu em particular essa sucessão de terças do cromatismo descendente geral e não alguma outra?” (1988, p. 317). De fato, quanto ao primeiro critério, a análise de Travis não parece preocupada com o restante da música, mas apenas com os compassos iniciais: fato que a análise de Forte entende como um equívoco e procura solucionar. Quanto ao segundo critério, sabe-se que na análise de Travis a replicação da sonoridade elencada como “tônica”, segundo os critérios explicitados pelo autor, é o atributo responsável pela seleção da progressão de terças descendentes. A pergunta de Forte é retórica, chamando atenção para a sua própria sugestão de segmentação, que evita apelos ao *estésico*²⁵ e incorpora as informações da superfície aos níveis mais profundos. Dessa forma, o autor propõe uma nova via analítica frente àquela “ortodoxia irrefletida”.

A partir dessas reflexões, o autor considera sua proposta analítica e a de alguns de seus contemporâneos como “uma síntese entre as análises schenkeriana e do conjunto de classes-de-notas” (1988, p. 319), compreendida no âmbito do que o autor nomeia como Análise Linear. Amparando-se em princípios fundamentais da Análise Schenkeriana, como a integração hierárquica e sua projeção na dimensão temporal/linear, Forte define essa corrente analítica como:

Abordagens que enfatizam a contribuição de configurações de larga escala à forma e à estrutura musical e que podem identificar sucessões harmônicas locais, diminuições e outros componentes musicais de menor escala como uma categoria subsidiária. (FORTE, 1988, p. 315)

O autor interpreta o segmento de modo radicalmente diferente de Travis, em especial no que se refere às estruturas de referência que guiam a interpretação das

25 Como, por exemplo em Travis: “se nós *ouvirmos esta passagem diversas vezes*, começamos a perceber que este acorde predominante, neste espaçamento, funciona de fato como uma sonoridade tônica para o segmento (TRAVIS, 1959, p. 260, grifo meu).

notas na superfície, provocando *atualizações nas hierarquias* das notas de acordo com contextos locais. Sua análise (Fig. 10) descreve o segmento como resultante da interação de duas sonoridades subjacentes que se relacionam tanto no âmbito linear global quanto em movimentos e configurações harmônicas locais. São elas: o octacorde octatônico (conjunto 8-28 [0134679A], a escala diminuta “semitom-tom”) e o octacorde diatônico (conjunto 8-23 [0123578A], uma mistura entre os modos frígio e eólio), dos quais derivam quatro subconjuntos (4-10 [0235], 4-3 [0134], 4-17 [0347], 4-23 [0257]). Assim, não há em sua análise uma sonoridade vertical única de referência (como em Travis), mas duas sonoridades que coordenam a manifestação de diversos subconjuntos no nível superficial, refletindo “vários modos de interação entre elementos octatônicos e diatônicos” (1988, p.321). Uma dessas sonoridades é manifestada integralmente na superfície composicional como uma progressão de terças nas vozes inferiores (Fig. 10, segundo sistema, a partir da marca de ensaio 1).

Figura 10: Análise dos compassos iniciais (1-10) da *Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky (FORTE, 1988, p. 320).

A interação vertical/contrapontística entre as sonoridades octatônicas e seus subconjuntos é sugerida apenas nos dois gestos iniciais (Fig. 10, dó#3, ré3 e ré4, marcado por linhas pontilhadas e ligações de hastes em colchetes), enquanto o resto das indicações analíticas dos conjuntos restringem-se ao âmbito do sistema em que as notas se encontram. Desse modo, a interpretação das estruturas subjacentes manifesta-se no nível superficial da textura musical (conjuntos na voz superior vs. conjuntos no acompanhamento), no âmbito dos registros (conjuntos no grave vs. conjuntos no agudo) e ainda em sua organização gráfico/notacional (conjuntos

na clave de fá vs. conjuntos na clave de sol). Portanto, nesta análise o segmento comporta-se como uma sobreposição de camadas semi-independentes no qual as interações verticais são subprodutos indiretos.

Na Análise Linear de Forte, os operadores gráficos da Análise Schenkeriana (hastes, ligaduras, colchetes e preenchimentos das notas) referem-se não mais aos níveis hierárquicos baseados na tríade e seu fundamento na *Ursatz*, mas às hierarquias estabelecidas localmente em cada conjunto. Embora o autor não defina as regras sintáticas desses símbolos²⁶, sua proposta de síntese entre as duas metodologias analíticas pode ser compreendida na notação do gesto inicial. A partir dele, pode-se inferir as seguintes informações: entre os componentes do conjunto 4-17 [0347]²⁷ (Fig. 10, primeira segmentação, dó4, lá3, dó#3 e mi3), dó4 e lá3 são estruturalmente importantes pois circunscrevem o gesto completo na voz superior (replicado quatro vezes em sequência); dó#3 tem o mesmo nível de importância estrutural por servir como um contraponto no âmbito local e conectar-se ao gesto subsequente de terças descendentes na voz inferior; mi3 é inferior porque sua manifestação limita-se ao gesto local²⁸. Não participando do conjunto 4-17 [0347], si3 conecta-se a mi3 por ser diretamente inferior a ele, mas mais prevalente no gesto do que sol3. Assim, si3 ajuda a circunscrever sol3, que representa o ponto limítrofe inferior dessa pequena hierarquia. O gesto seguinte instaura uma nova hierarquia baseada em outro conjunto e assim por diante.

Além da descrição no âmbito gestual/local, um argumento que reforça a escolha dos conjuntos é a sua replicação em outros segmentos da peça. Assim, Forte compreende o primeiro gesto não como 3-3 [014] (dó-dó#-lá), restringindo sua observação apenas ao segmento, mas como 4-17 [0347] (incluindo o mi) devido a interseção que ele estabelece entre os conjuntos 8-23 [0123578A] e 8-28 [0134679A], ambos reiterados em momentos significativos da obra. A maleabilidade dos conjuntos permite a Forte ambições analíticas mais amplas, como reivindicar que

26 Em suas palavras, “embora regras sintáticas que governam a construção dos gráficos analíticos possam ser inferidas das análises, eu não vou formalizar procedimentos analíticos neste artigo, mas adiarei este tópico para publicações subsequentes” (1988, p. 317).

27 Derivado de T₀ 8-28 e/ou T₁₁ 8-23.

28 Embora a segunda aparição desse gesto conecte por vizinhança esse mi3 com o fá#3 que é estruturalmente importante por ser o ponto final do caminho de terças descendentes iniciado no dó4 da voz superior.

“*todos os tetracordes rotulados [nesta análise] são objetos temáticos na Sagração da Primavera*” (1988, p. 321, grifo meu).

Nesse jogo analítico, o conceito de prolongamento adquire uma nova conotação. Refere-se mais à compreensão da identidade harmônica do segmento do que à elaboração do uno ao plural a partir de “sementes musicais”. Assim, Forte interpreta a sequência de terças menores (mi³-dó^{#3} e ré³-si²) a partir da segunda aparição de fá[#] como uma sequência de dois tetracordes 4-10 [0235] circunscritos em um tetracorde 4-23 [0257] e nomeia essa interseção de conjuntos como um “prolongamento de uma classe-de-notas octatônica, Fá[#]” (1988, p. 321). O processo de derivação que forma os tetracordes é descrito como um “movimento que incorpora dois níveis temporais da estrutura” (1988, p. 321), de modo que os tetracordes são lidos como manifestações pontuais dos dois octacordes (8-23 [0123578A] e 8-28 [0134679A]) que constituem o segmento em âmbito global. Fá[#] é então prolongada no sentido específico em que funciona como ponto de interseção conectando conjuntos em níveis diversos. A partir dele, desdobra-se uma interação local de conjuntos que reflete a interação das duas sonoridades em nível global.

A comparação entre as propostas de Travis e Forte para o mesmo segmento inicial da *Sagração da Primavera* gera um rico debate, delineado aqui em três tópicos. São eles: (1) a redução, (2) a segmentação e (3) o prolongamento. Principalmente, observa-se aqui os possíveis graus de interseção no âmbito da Análise Linear entre as análises schenkeriana e dos conjuntos de classes de notas.

(1) A análise de Forte forma as estruturas intermediárias a partir da consideração da superfície em seu estado bruto. Por esse motivo, não há de fato redução em nível global, mas apenas organizações hierárquicas locais.

Por exemplo, enquanto em Travis os quatro gestos iniciais são reduzidos de antemão para a sequência diatônica de dó⁴-lá³, implicando que as diferentes elaborações não alteram a estrutura por eles compartilhada – em Forte os gestos são diferenciados de modo a gerar subconjuntos que possam ser relacionados adiante. Assim, a sequência de dó⁴-lá³ não é estrutural por representar elaborações de uma *Urfinie* mais ampla, mas porque expressa um conjunto cuja contagem de manifestações (entradas) é significativa. Em outras palavras, a diferenciação desses gestos iniciais

é significativa em Forte por oferecer mais possibilidades de associação, ajudando a garantir a integração de estruturas subjacentes no nível intermediário, e não tanto por oferecer a leitura de uma linearidade subjacente.

É nesse sentido que, ao invés de uma redução do gesto inicial, Forte o descreve como sendo “*circunscrito* pela terça menor dó4-lá3 e pela primeira nota do baixo dó#2, ambos constituintes do conjunto octatônico em sua forma T_0 ” (p. 321, grifo meu). O termo circunscrição representa bem esse processo analítico: não se trata de reduzir a superfície musical de modo a inferir sua genealogia a partir da origem em uma estrutura de referência, mas de circunscrever e segmentar no modo que sugira o maior número de associações possíveis. Nesse sentido, sua análise segue mais um modelo associativo do que um prolongacional nos moldes schenkerianos.

O procedimento analítico de Forte resulta em uma intensa atualização da referência harmônica (Fig. 10, quase um tetracorde por compasso). Essa característica é conflitante com a inferência da linearidade hierárquica global do segmento. Mesmo que haja uma unidade subjacente aos tetracordes, a intensidade dessa atualização restringe as possibilidades de redução analítica e a observação de linearidades que esse processo almeja. Em outras palavras, a ampliação da importância das harmonias locais resulta na perda da clareza de suas funções na estrutura linear: quanto mais identidade se confere ao evento singular, menos se pode inferir de sua relação como parte de um todo. Generalizando essa observação: quanto mais heterogeneidade dos elementos, menos níveis na estrutura hierárquica²⁹, o que no presente caso se traduz em: a ênfase na informação da superfície é conflitante com a projeção de uma profundidade totalizante.

No quesito redução, portanto, a hibridização com a Análise Schenkeriana é meramente pontual. Ela serve como uma referência vaga na inferência de uma ordem interna dos segmentos locais considerados em estado bruto. Por essa razão, uma possível redução completa para uma *Ursatz*, na análise de Forte, não diria muito sobre

29 Um argumento similar é defendido por Herbert Simon, em seu famoso ensaio sobre a complexidade de sistemas hierárquicos. “Sistemas hierárquicos são geralmente compostos por apenas alguns poucos tipos de subsistemas, em várias combinações e arranjos” (1962, p. 478). Para uma apresentação mais detalhada de seu pensamento, ver FORTES, 2016, p. 22-28. Esse tema também é discutido por Leonard B. Meyer (1976) ao abordar a relação entre a simplicidade gramatical e a riqueza relacional.

o sentido linear/temporal do segmento global, mas sim sobre as muitas identidades harmônicas que dele se podem inferir a partir da análise de seus fragmentos.

(2) A análise de Forte difere da de Travis substancialmente no quesito da segmentação³⁰. Enquanto em Travis as leis de preferência³¹ para a segmentação baseiam-se em uma sonoridade vertical e indivisível, em Forte essas leis são baseadas em duas sonoridades extensamente divisíveis³². A lei de preferência que se pode inferir da segmentação de Travis é simples: em qualquer ambiguidade analítica, escolha a “sonoridade tônica”. Em Forte, a lei de preferência que se pode inferir é um pouco mais complexa: em qualquer ambiguidade analítica, escolha aquela que possua maior replicação e que se relacione com uma das duas sonoridades de referência.

Uma das razões da maior complexidade na lei de preferência de Forte é a natureza limitada do quesito apontado anteriormente: a redução. Dois critérios da segmentação ficam sujeitos a uma maior variabilidade devido às restrições impostas à redução: (2a) a extensão da circunscrição do gesto local; e (2b) a natureza das interações verticais.

(2a) No primeiro caso, não se apoiando em linearidades globais nem em estruturas mínimas subjacentes de referência, a segmentação de Forte apresenta tanto estruturas no âmbito de um compasso (Fig. 10, c. 1, tetracorde 4-17 [0347]) quanto no âmbito de três compassos (Fig. 10, c. 4-6, octacorde T_1 (8-28 [0134679A])). Ou seja, enquanto a Teoria Schenkeriana pressupõe uma clara referência para o mínimo (nota) e para o todo (*Ursatz*), na Análise Linear ambas essas instâncias são variáveis. Além disso, não há nenhuma razão intrínseca para que tricordes, pentacordes, hexacordes etc. não sejam considerados como subconjuntos das escalas octatônicas elencadas como referência. A eleição de tetracordes como o único subconjunto manifestado analiticamente se deve mais a uma consistência

30 Para uma crítica mais ampla sobre a segmentação na análise de Forte e na teoria dos conjuntos de modo geral, ver HAIMO, 1996, p. 180-191.

31 Tomando emprestado o conceito de Lerdhal e Jackendoff (1983).

32 Derivam-se dos conjuntos 8-28 e 8-23, respectivamente, 14 e 22 tetracordes. Ou seja, apenas no âmbito de tetracordes, são possíveis 36 subdivisões.

das associações internas uma vez estabelecidas pelo analista do que de fato a uma informação continuada entre superfície e profundidade³³.

A reivindicação de que determinado subconjunto participa de outros segmentos da peça é exemplar de um argumento de autoridade no sentido em que invoca algo ausente do objeto em questão para justificar escolhas e posturas sobre esse mesmo objeto³⁴. Esse não é de modo algum o cerne da argumentação de Forte, além de ser expresso como um comentário passageiro. No entanto, o argumento é posto e ampara suas escolhas analíticas. Expandindo a passagem supracitada:

Eu devo dizer aqui, *de modo passageiro*, que todos os tetracordes indicados [na análise] são objetos temáticos da Sagração da Primavera. O tetracorde diatônico 4-23 proeminente, por exemplo, é familiar a todos como a base do pungente tema de quatro notas do “Círculo Místico das Adolescentes”. (FORTE, 1988, p. 321, grifos meus)

(2b) No segundo caso, as interações verticais são tidas como subprodutos das duas camadas semi-independentes, não fornecendo informação significativa à profundidade estrutural. Sua constituição é quase fortuita, sendo observada apenas indiretamente pelo analista.

Um exemplo na diferença das duas abordagens quanto à consideração das verticalidades pode ser visto no compasso seis da *Sagração* (Fig. 11). Sendo a “sonoridade tônica” uma referência vertical, Travis elenca o sib-mib-ré (Fig. 9, c. 6.2.2) como o último ponto estrutural do desenvolvimento cromático antes do retorno à sonoridade diatônica de origem. Essa sonoridade é simplesmente uma transposição de sua “tônica” (láb-réb-dó) ambas, portanto, conjuntos idênticos 3-4 [015]. Mesmo que situada em parte fraca do pulso, sua significação harmônica é suficiente para que seja destacada estruturalmente.

33 Essa questão é expressa por Agawu da seguinte forma: “céticos podem argumentar que as notas são agrupadas simplesmente de modo a obter conjuntos particulares, que são então relacionados a conjuntos em outras partes da peça de modo a tornar a explanação coerente” (1989, p. 293-294).

34 O mesmo se poderia dizer sobre a *Ursatz* schenkeriana, sobre como ela reivindica uma autoridade apelando por uma instância subjacente, profunda, metafísica e quase mítica.



Figura 11: Sexto compasso da redução para piano da *Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky. (RAPHLING, 1979, p.3)

Para Forte, por outro lado, não há retorno à sonoridade de origem: o início e o fim do segmento são descritos como duas diferentes entidades harmônicas. Em sua análise (Fig. 10), o 4-17 [0347] inicial, implicando interação contrapontística em nível estrutural e superficial entre as duas camadas, é descrito no final do segmento como dois 4-23 [0257] independentes. Nesse contexto, a interpretação do compasso 6 fica sujeita não mais ao arco de partida e retorno, mas às interações locais que melhor replicam os subconjuntos predefinidos. Assim, si-mi-dó# (Fig. 11, c. 6.2.1) e sol#-dó#-si (Fig. 11, c. 6.3) representam indiretamente para o autor a interação vertical do compasso 6.

Na análise de Forte, a “sonoridade tônica” de Travis (láb-réb-dó) e duas de suas transposições coincidem como subprodutos das duas camadas semi-independentes (a partir da marca de ensaio 1). No âmbito vertical imediato, a consideração dessas novas sonoridades (si-mi-dó# e sol#-dó#-si) implica alteração do conjunto 3-4 [015] para 3-7 [025]. Essa alteração não é comentada pelo analista devido a sua maior atenção às duas sonoridades no nível intermediário do que às interações superficiais/contrapontísticas entre elas. Assim, se por um lado há um claro interesse na superfície para compreender os motivos como definidores das entidades harmônicas, por outro o aspecto superficial da textura e das verticalidades imediatas não é considerado.

Além da replicação dos tetracordes, outra razão para a escolha das sonoridades estruturais do compasso 6 é o que o autor chamará, em outra análise desse mesmo artigo, de “coincidência temporal” (1988, p. 323): ou seja, a confluência com o pulso e a métrica. Segundo Forte, esse é um quesito de “extrema importância para a leitura linear, na qual o analista não pode apelar para determinadores operacionais *a priori*, como aqueles representados na condução de vozes tonal” (1988, p. 323). Nesse ponto,

a distância com os pressupostos analíticos da Teoria Schenkeriana se intensifica. O apelo à confluência rítmica (em sentido amplo) é significativo da prevalência de critérios locais em detrimento de uma abordagem global, o que diverge dos princípios fundamentais da teoria à qual se propõe a hibridização.

Em outra publicação (1985, p. 42), delineando diretrizes gerais para o sucesso de uma proposta analítica, Forte aponta o critério da testabilidade, em que “análises diferentes usando o mesmo método produzem resultados que se cruzam de modos significativos”. As maiores variabilidades nos critérios de segmentação obstruem parcialmente a testabilidade de seu método.

(3) O abandono das acepções originais do conceito de prolongamento por Forte é significativo da incompatibilidade entre as duas propostas analíticas. A diferença reside no fato de que, enquanto na Teoria Schenkeriana o conceito se refere à relação *do uno ao múltiplo*, na Análise Linear a peça é observada *do geral ao particular*. Em Forte, a estrutura global não resulta de uma unidade mínima que se expande, mas de uma rede ampla *a priori* (os conjuntos octatônicos) capaz de abarcar as diversas manifestações locais. Ele está mais interessado na associação das notas por meio da inferência de seus pertencimentos a conjuntos determinados do que em interpretar a elaboração do segmento a partir de um único gesto unificador. Ao invés de encontrar o mínimo que justifique o plural, Forte infere superestruturas (octacordes, no caso) de modo que cada particularidade seja conformada em subestruturas (tetracordes, no caso). Assim, o seu “prolongamento de uma classe de notas octatônica, F \sharp ” (1988, p. 321) refere-se mais à catalogação dos tetracordes como “categoria subsidiária” (1988, p. 315) dos dois octacordes que regem o segmento do que à extensão deste F \sharp por meio de processos de integração de elementos a ele subordinados, como em um prolongamento tradicional. Ou seja, sua acepção desse termo implica mais identidade de um evento com categorias mais amplas, do que projeção desse evento por lapsos temporais em que ele é a instância mais ampla do segmento considerado.

Não é então fortuita a cautela com que o autor utiliza o conceito de prolongamento. De fato, sua utilização é mais um empréstimo reminescente da Teoria Schenkeriana do que uma representação direta de suas formulações. É um empréstimo que, conscientemente ou não, procura trazer indiretamente para a análise dos conjuntos de

classes de notas os aspectos positivos que a Teoria Schenkeriana agrega ao discurso analítico: como sua descrição do movimento estrutural, sua inferência da *poiesis* por meio da ideia de elaboração composicional, seu modo de agrupar elementos em uma direcionalidade propositada, etc. Mas sobretudo, é um empréstimo que busca solucionar as lacunas entre dois paradigmas analíticos hegemônicos³⁵.

A dissolução do conceito de prolongamento, no entanto, evidencia duas estratégias de análise baseadas em diferentes pressupostos teóricos. É nesse sentido que Agawu argumenta que “a análise de Forte [...] leva a um problema ao invés de uma solução, o problema da reconciliação de dois tipos de hierarquias que derivam de dois diferentes, e nesse caso opostos, princípios estruturais” (1989, p. 294). As diferenças dessas hierarquias e desses princípios estruturais manifestam-se de diversas maneiras. A pouca importância dada ao movimento de partida e retorno, por exemplo, representa outra compreensão do conceito de movimento estrutural. A temporalidade em Forte não é necessariamente linear e teleológica: ela traça no objeto analisado tanto retrospectivas quanto enjanelamentos temporais diversos³⁶. Enquanto a origem deve ser rastreada na Teoria Schenkeriana para que o método seja iniciado, na Análise Linear a relação com a origem é menos rígida. Associações no âmbito superficial são incentivadas como um modo de coletar informações para a projeção dessa(s) origem(ns) (na análise da *Sagração*, por exemplo as “origens” são duas sonoridades 8-23 [0123578A] e 8-28 [0134679A]). Nesse sentido, a própria ideia de unidade originária, central no schenkerianismo, é estranha à Análise Linear. Em Forte, trata-se mais de um espelhamento entre sonoridades de diferentes extensões, categorizadas como subsidiárias ou como repositórios mais amplos, do que da imagem de uma filiação genética, cronológica e hierárquica.

Assim, em Forte, a peça é analisada mais como uma rede de interações do que de acordo com princípios de crescimento. A peça não é reduzida a uma única origem, não brota de dentro pra fora como uma semente, mas resulta das interações

35 Um paralelo pode ser traçado com a proposta do próprio Schenker, no prefácio de seu primeiro livro sobre contraponto (1910), da fusão das concepções de Fux e C.P.E. Bach com a de Rameau.

36 O que, apesar de todas as divergências que aqui se aponta, dialoga parcialmente com o intuito de Schenker de descrever em sua análise “a *precisão estritamente lógica na relação* entre as simples sucessões de tons e as mais complexas” (1979 [1935], p. 18).

entre sonoridades tanto de um nível amplo que se manifesta em instâncias locais quanto em jogos locais que informam a estrutura geral. Trata-se de uma rede de complementaridades e confluências, em que o movimento de fora pra dentro é tão significativo quanto o seu oposto.

Considerando-se esses argumentos, a hibridização com a Análise Schenkeriana é, portanto, pontual. No quesito redução (1), ela serve apenas como uma inferência de uma ordem interna dos segmentos; a segmentação (2) como um todo utiliza mais critérios da teoria dos conjuntos do que da Análise Schenkeriana; e o prolongamento (3), enfim, perde sua potência conceitual: é mais uma apropriação que invoca influências de uma antiga teoria, não apresentando consequências operacionais significativas.

Há aqui uma tendência ao acontextualismo em que a concepção de *pós-tonalidade* suplanta as considerações sobre uma *tonalidade expandida*. Agawu elabora essa crítica observando como a preocupação com a consistência da metodologia analítica por parte dos teóricos dos conjuntos de classes de notas ofusca percepções sobre a obra e certos pontos pacíficos do senso comum. Em suas palavras, “a atenção então haveria mudado, na moda desconstrutivista, de um objeto da linguagem para a metalinguagem, da obra para um discurso sobre a obra”³⁷ (1989 p. 294). Por outro lado, o mérito dessas propostas, quando aplicadas ao tonalismo expandido, consiste na possibilidade de gerar informações novas sobre a peça: uma possibilidade atrelada justamente à concentração no nível neutro e ao seu conseqüente acontextualismo histórico/cultural.

Considerações finais

O presente artigo apresentou um pequeno recorte do amplo panorama do neo-schenkerianismo, focando-se na obra de Igor Stravinsky. Demonstrou como a

37 Um argumento poderia ser feito defendendo que toda análise é metalinguística ao instaurar suas próprias ferramentas de observação do objeto. A própria Análise Schenkeriana é metalinguística nesse sentido. Em convergência com o argumento de Agawu, entende-se que há, no entanto, diversos graus em que essa metalinguagem se manifesta e que em alguns casos a distância do objeto é de fato maior. Haveria então, ferramentas mais adequadas do que outras de acordo com os contextos determinados. Em outras palavras, em relação a pregar um prego, um martelo é invariavelmente mais adequado do que uma lupa.

linguagem híbrida das peças desse compositor provoca aporias no âmbito da teoria/ análise musical que se refletem em disputas metodológicas. Pode-se concluir que a vigência de análises desse compositor no neo-schenkerianismo não se deve somente à sua importância no *métier* musical, mas sobretudo às dificuldades intrínsecas à sua linguagem. Suas peças intercalam inclinações a polos tonais e modais com materiais não-triádicos, de modo que conflitam com a ideia de um sistema analítico único que dê conta das suas contradições internas. Nesse sentido, a negligência das implicações tonais em sua música pode ser tão enganosa quanto a da consideração da superfície em estado bruto – apenas propostas de hibridização no âmbito analítico podem dar conta dessa linguagem musical também híbrida em seu cerne.

No âmbito das reflexões e desenvolvimentos metodológicos do neo-schenkerianismo, é interessante notar como as eventuais inadequações da música de Stravinsky com o modelo teórico de Schenker são significativas de embates mais amplos entre visões estéticas, éticas e culturais. A trajetória da dissolução e inversão dos princípios metodológicos da Teoria Schenkeriana é paralela à da contestação, tanto em termos composicionais quanto analíticos, do paradigma da *unidade orgânica*³⁸ que os fundamentam. O confronto com este paradigma é uma chave de leitura com potencial para investigações epistemológicas, já que marca o caminho de diversos movimentos de vanguarda e da ideia de modernidade na música, remetendo à significados singulares para impulsos estéticos como os que aqui se observou na música de Stravinsky.

Referências Bibliográficas

- AGAWU, Kofi. Schenkerian Notation in Theory and Practice. In.: *Music Analysis* Vol. 8, No. 3, pp. 275-301, 1989.
- BERRY, David Carson. "Schenker's First 'Americanization': George Wedge, the Institute of Musical Art, and the 'Appreciation Racket'". In: *A Music- Theoretical Matrix: Essays in Honor of Allen Forte (Part III)*, ed. David Carson Berry, *Gamut* 4/1, p. 143–230. 2011

38 Para uma discussão mais extensa sobre este paradigma, ver FORTES 2020.

-
- COHN, Richard. Schenker's Theory, Schenkerian Theory: Pure Unity or Constructive Conflict? In.: *Indiana Theory Review*, n. 13, v. 1, p.1-19, 1992.
- _____.; DEMPSTER, Douglas. Hierarchical Unity, Plural Unities. In.: *Disciplining Music*. p. 156-181. Chicago: Chicago University Press, 1992.
- DELEUZE, Guilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2000 [1980].
- FINK, Robert. Going flat: Post-Hierarchical Music Theory and the Musical Surface. In.: *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- FORTE, Allen. New Approaches to the linear music. In.: *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 41, No. 2, pp. 315-348, 1988.
- FORTE, Allen; GILBERT, Steven. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: W. W. Norton and Company, 1982.
- FORTES, Rafael. *Modelagem e particionamento de Unidades Musicais Sistêmicas*. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.
- _____. *A Estrutura Orgânica da Música na Teoria Schenkeriana*. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal Estado do Rio de Janeiro, 2020.
- HAIMO, Ethan. Atonality, analysis and the intentional fallacy. In: *Music Theory Spectrum*, v. 18, n. 2, p. 167-199, 1996.
- LERDHAL, Fred; JACKENDOFF, Ray. *A generative theory of tonal music*. Massachusetts: MIT Press, 1983.
- MEYER, Leonard. Grammatical simplicity and relational richness: the trio of Mozart's G minor concerto. In.: *Critical Inquiry*, Vol. 2, N. 4, p. 693-761. 1976
- RAPHLING, Sam. *The Rite of Spring: complete ballet for piano solo*. Florida: Lyra Music Company, 1979
- SALZER, Felix. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New york: Dover, 1982 [1952].
- SCHENKER, Heinrich. The spirit of musical technique [*Der Geist der Musikalischen Technik, 1895*]. Traduzido por William Pastille. In.: COOK, Nicolas. *The Schenker project: Culture, Race, and Music Theory in Fin- de-siècle Vienna*. Oxford: Oxford university press, 2007. p. 319-332. [1895]
- _____. *Counterpoint: a Translation of Kontrapunkt. Volume 1* New York: Schimmer books, 1987 [1910].
- _____. *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music. Volume 1: issues 1-5*. Oxford: Oxford University Press, 2004 [1921-1923].
- _____. *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music. Volume 2: issues 6-10*. Oxford: Oxford University Press, 2005 [1923-1924].
- _____. *The Masterwork in Music. Vol. 1*. Ed. William Drabkin. New York: Dover Publications, 2014a [1925].
- _____. *Vol. 2*. Ed. William Drabkin. New York: Dover Publications, 2014b [1926].
- _____. *Vol. 3*. Ed. William Drabkin. New York: Dover Publications, 2014c [1930].
-

-
- _____. *Free composition*. New York: Schimmer Books, 1979 [1935].
- SIMON, Herbert. The architecture of complexity. In: *Proceedings of the American Philosophical Society*, v. 106, n. 6, p. 467-482, 1962.
- SMITH, Charles. Form and fundamental structure: An Investigation of Schenker's 'Formenlehre'. *Music Analysis*. V. 15, n 2/3, p. 191 - 297, 1996.
- STRAUS, Joseph. The problem of prolongation in post-tonal music. In.: *Journal of Music Theory*. V. 31, No. 1, p. 1-21, 1987.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética musical em seis lições*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1996 [1942].
- _____. *Symphony en Three Movements*. Mainz: Schott, 1984 [1942-1945].
- TRAVIS, Roy. Toward a new concept of tonality? In.: *Journal of Music Theory*, vol. 3, n. 2. p.257-284, 1959.

O Pentatonismo na *Sonata para Piano nº 3 e nas Duas Dansas Brasileiras* para piano de Claudio Santoro

Ernesto Hartmann –
UFES
UFPR
ernesto.hartmann@ufes.br.

Resumo

O presente trabalho investiga os processos composicionais pertinentes à manipulação do material pentatônico em duas obras para piano do período nacionalista de Claudio Santoro. Para tal, proponho algumas definições do termo pentatonismo e analiso extratos das duas obras, visando elucidar uma possível evolução no manejo destes materiais – cuja natureza “folclórica” incrusta-se na literatura sobre o pentatonismo. Como contribuição original almejo demonstrar que Santoro efetivamente superou a simples cópia do idioma nacional, transformando-o em material para composições que transcendem o folclorismo, possibilitando-o uma nova, original e pessoal linguagem composicional e pianística em suas obras da década de 1950.

Palavras-chave: Claudio Santoro; Realismo Socialista; Pentatonismo; *Sonata para piano nº3* de Claudio Santoro; *Duas Dansas Brasileiras para piano* de Claudio Santoro.

Pentatonicism in Claudio Santoro's *Sonata nº 3* and *Duas Dansas Brasileiras* for Piano

Abstract

This work investigates the compositional processes involved in the manipulation of pentatonic material in two piano works of Claudio Santoro's nationalist period. In order to do so, I propose some definitions of the term pentatonicism and analyze extracts from both works, aiming to elucidate a possible evolution in the handling of these materials whose “folk” nature is embedded in the literature on pentatonicism. As an original contribution, I aim to demonstrate that Santoro has effectively surpassed the mere copy of the national language, transmuting it into material for compositions that

transcend mere folkloricism enabling him a new, original and personal compositional and pianistic language in his works of the 1950s.

Keywords: *Claudio Santoro; Socialist Realism; Pentatonicism; Claudio Santoro's Sonata para piano nº3; Claudio Santoro's Duas Dansas Brasileiras para piano.*

Como bem afirma a pesquisadora Ermelinda Paz, em seu trabalho *O Modalismo na Música Brasileira*,

muitos autores explicam certas características modais em nossa música como sendo de origem ibérico-gregoriana, já alguns justificam este aparecimento através da influência ibérico-mourisca, outros ainda dizem ser autóctones e há, todavia, indicação de origem africana ou acústica, sendo também através da série harmônica, esclarecida a origem das alterações que geram a escala modal (PAZ, 2002:27).

Seja qual for a origem do modalismo na música nacional – levando-se em consideração que a autora define a escala pentatônica em sua forma mais comumente conhecida – é fato que essa escala apresentou-se como um material de simples manipulação e disponível para o compositor que estivesse interessado em uma estética de perfil nacionalista e ou folclorista em meados do século XX. Ainda, segundo a autora, “nos países latino-americanos encontramos também farto material modal, especialmente com base na escala pentatônica” (PAZ, 2002:23).

Dentre os compositores que a empregaram de forma sistemática no século XX, podemos confortavelmente posicionar Claudio Santoro, amazonense, nascido em 1919, radicado cedo no Rio de Janeiro e, posteriormente, na Alemanha e em Brasília até seu falecimento em 1989. Durante a década de 1950, Santoro buscou uma experiência estética vinculada ao Nacionalismo, fortemente orientada e alinhada às diretrizes do II Congresso Internacional de Compositores Progressistas de Praga, realizado em 1948 (Zhdanovismo e Realismo Socialista – HARTMANN, 2010) e que teve-o como único representante do Brasil e, mais especificamente, do Partido Comunista Brasileiro, partido ao qual era filiado e efetivo militante naquela ocasião.

A participação de Santoro neste congresso foi muito ativa, visto que ele concordava inteiramente com as propostas políticas, inclusive mostrando-se disposto a alterar sua postura estética e a abarcar integralmente a concepção hegemônica do Congresso para se alinhar com as resoluções ali tomadas. O estudo de música

brasileira que nunca interessou seriamente ao compositor estava entre seus planos quando da ocasião de seu retorno ao Brasil em setembro de 1948.

um deles é ver se fico uns dois anos no norte, isto é, Recife, por exemplo, a fim de estudar seriamente o nosso folclore e formar uma série de estudos profundos sobre a origem modal da nossa música, quais as leis que inconscientemente a regem, colher tudo o que puder para ver se organizo um livro sobre as bases da construção da nossa música, como formação melódica e daí partir para um possível livro sobre contraponto e harmonia (SANTORO, 1948, s/p).

Este projeto está em plena consonância com as resoluções do Congresso de Praga: educação musical fundamentada nas bases populares e folclóricas de cada região, e estudo destas mesmas manifestações musicais para subsidiar o material utilizado na composição, de forma a construir uma música com identidade nacional e “positiva” capaz de penetrar nas camadas mais populares da sociedade, porém, sem ser banal (HARTMANN, 2010).

Na verdade, o projeto de Santoro de pesquisar a música brasileira nunca se realizou, retornando, ele, para uma fazenda no estado de São Paulo¹, atribuindo a falta de oportunidades a uma campanha de silêncio contra ele devido as suas posições políticas. Contudo, em suas obras da década (1950-1960) percebemos um aprofundamento da técnica de manipulação dos elementos folclóricos que de longe ultrapassam a reprodução de ritmos característicos ou a apropriação de melodias populares. Santoro reelabora o material de forma dialética, permitindo que ele se transforme em uma música com elementos nacionais, mas sem que esta seja ou soe superficial. Suas transformações do material são arrojadas, complexas e profundas, almejando a intensidade e superação preconizadas pelo Zhdanovismo.

As Duas Dansas² Brasileiras (1951), uma de suas primeiras obras pianísticas da fase nacionalista e a *Sonata para Piano nº3*, obra de 1955, são representativas deste caso, sendo o objeto de estudo deste trabalho. Através da análise dos

1 Santoro empregou como material de apropriação folclórica, canções amplamente conhecidas, como no caso das *Dansas Brasileiras* e da *Quarta Sonata para Piano* (1957), onde cita Terezinha de Jesus no segundo e terceiro movimento. De fato, a não realização da viagem o impossibilitou de ter o contato *in loco* com as fontes que desejava.

2 Santoro opta pela grafia com s ao invés de ç

processos composicionais destas duas obras, é possível observar sua manipulação da escala pentatônica, um dos elementos mais simples atribuídos ao folclore brasileiro, vislumbrando a técnica e o progressivo grau de sofisticação empregado pelo compositor.

Dedicadas a Janette Alimonda e Heitor Alimonda as *Duas Dansas Brasileiras para Piano* de Claudio Santoro apresentam estruturas simples, sendo a primeira uma clara forma ternária ABA com Coda e a segunda a elaboração contínua de um motivo que se apoia em um *ostinato* na mão esquerda. Nesta segunda *Dansa* a repetição jamais é literal, impondo um caráter de contínuo discurso e elaboração à peça, não obstante existirem apenas poucos motivos e um único tema propriamente dito. Tratam essas peças de uma das primeiras experiências do compositor em sua nova estética da década de 1950, o nacionalismo, o que se reflete na utilização de recursos simples e mesmo citação de motivos de melodias folclóricas (*Oh! Minas Gerais*), recurso esse infrequente nas obras de Santoro. De acordo com Gandelman (1997), são obras de nível médio de dificuldade técnica, mas que exigem muita pujança rítmica e energia em sua interpretação.

A *Sonata para Piano nº 3* de Claudio Santoro data de 1955 e foi dedicada a Heitor Alimonda, que a estreou em Salvador no mesmo ano. Sua estrutura em três movimentos reproduz a essência de um dos modelos de sonata clássica mais comuns, revista à luz do Neoclassicismo: dois movimentos rápidos intermediados por um lento, porém com um idioma tonal radicalmente ampliado. Procedimentos composicionais já observados em obras anteriores desta como as *Dansas Brasileiras* (1951) e as *Paulistanas* (1952-53) estão presentes nesta obra, solidificando o estilo nacionalista de Santoro e se aproximando do nacionalismo presente na linguagem de outros compositores de relevância contemporâneos de Santoro como César Guerra-Peixe e Camargo Guarnieri. Um destes procedimentos mais marcantes é a utilização de um gesto inicial em uma textura monofônica exposto por uníssonos e ou notas Oitavas, geralmente com alguma célula rítmica tipicamente brasileira como motivo base.

Se nas *Paulistanas* e nas *Dansas Brasileiras* os polos tonais (ou modais) apresentam-se de forma clara, nesta Sonata inicia-se um processo de obscurecimento destes polos, seja pela utilização de uma harmonia menos diatônica, mais cromática e dissonante, seja pela sua rápida oscilação, criando áreas de instabilidade e ambiguidade, ou mesmo pela utilização de coleções pentatônicas que oscilam de

polo eventualmente sobrepondo-se. Este processo será aprofundado em obras posteriores do compositor e pode ser observado pela interessante discordância de opiniões sobre o centro tonal em outros trabalhos sobre a *3ª Sonata para Piano*³. Todavia, esta é uma característica mais marcante nos movimentos externos, pois o movimento central fixa de forma clara o principal centro em Ré^b.

Sobre a obra, Salomea Gandelman reitera o fato de estarmos tratando de uma obra de tendência nacionalista manifesta, corroborando a minha opinião,

Forma sonata bitemática. Primeiro tema enérgico, suspensivo, de direção geral ascendente, dobrado a duas oitavas, gradativamente expandido. Pregnância de sua 1ª célula – duas quartas justas ascendentes. Segundo tema lírico, contrastante com o anterior pelo caráter, andamento (*Poco meno*), intensidade (*p*) e direção (descendente). Desenvolvimento basicamente sobre elementos do 1º tema. Reexposição iniciada pelo 2º tema, com pequeno desenvolvimento terminal, seguido de Coda - 1º movimento.

Forma ternária A/A'/A'', no espírito de toada. Longo *ostinato* rítmico-melódico, sobreposto ou combinado à linha melódica no baixo. Transposição e dissolução do *ostinato*, respectivamente em A' e A'' – 2º movimento.

Forma A/B/A', antecedida e seguida por introdução e Coda. Longo *ostinato* rítmico com um batuque, apresentado na introdução; transformação lenta e sutil de seus intervalos. *Ostinato* sotoposto a tema em acordes – derivado do primeiro -, ou dobrado a duas oitavas ou, ainda, interpolado com o próprio tema, em A. B – *Meno* – seção muito curta, como um coral modal contrastante com as demais no caráter – ausência do *ostinato* – apesar de aspectos comuns: interpolação de linha de acordes com outra, dobrada a duas oitavas, ambas, por sua vez, derivadas de fragmentos do tema. A' com sucessivas modificações do *ostinato*, mantendo-se sua interpolação com o tema – 3º movimento (GANDELMAN, 1997:275).

Sobre as questões técnicas desta sonata, a autora assinala:

Blocos arpejados (acordes quebrados). Articulação fraseológica por vezes conflitante com a métrica. Saltos. Movimento paralelo – dobramento a duas oitavas – em velocidade (1º movimento). *Cantabile* expressivo e malemolência rítmica (2º movimento). Esquerda enérgica, percussiva e poderosa. Vigor e precisão rítmica, alternância de mãos, predomínio da articulação *Staccato*. Saltos, acordes (3º movimento). Nível Avançado II (GANDELMAN, 1997:276).

3 Dentre eles, Marly Kubota. *A Sonata na Música Pianística de Claudio Santoro*. Dissertação de Mestrado, Porto Alegre, UFRGS, 1996 e Maria Cristina do Nascimento. *A Sonata nº 3 de Cláudio Santoro sob a concepção de um novo Nacionalismo*. 01/04/1998. Mestrado. UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO - MÚSICA.

Em virtude destas características da obra apontadas por Gandelman e de um tratamento não superficial ou simplista do material folclórico-temático pelo compositor neste caso, além de se tratar de uma obra do meio da década “nacionalista” de Santoro, elegi a exposição do 1º movimento da *Sonata nº 3 para piano* de Claudio Santoro para ser analisada no aspecto do tratamento das coleções pentatônicas, de forma a ilustrar como este procedimento está relacionado à manipulação mais sofisticada do material folclórico pelo compositor. Ao final da análise do extrato em questão estabelecerei uma comparação com extratos de outra obra já mencionada, anterior da fase nacionalista – as *Dansas Brasileiras* (1951) – promovendo, assim, uma comparação do uso do material composicional e dos modos pentatônicos.

Antes disso apresento uma sucinta revisão da literatura sobre o termo *pentatonismo e escala pentatônica*.

A escala pentatônica na literatura

De acordo com o *Grove Dictionary of Music and Musicians*, pentatônica é

um termo aplicado a uma escala, ou por consequência a um estilo musical ou sistema caracterizado pelo uso de cinco alturas. O termo é usado mais especificamente para descrever a chamada coleção pentatônica Anhemitônica composta da coleção Dó, Ré, Mi, Sol e Lá. Dos cinco modos gerados desta coleção o maior (com a tônica em Dó) é geralmente considerado a escala pentatônica comum, apesar da iniciada em Lá (eólia) também ser relevante (O'CONNELL *in* SADIE, 1989:989)⁴.

Ainda,

no século XX, graças em grande parte a Debussy e Bartók a escala pentatônica ganhou seu espaço dentre os materiais da música de concerto ocidental e conseqüentemente se tornou menos pitoresca apesar de sua forte e permanente associação com a música folclórica e tradicional ... Os teóricos, ao gerarem a escala pentatônica a partir de um círculo de quintas justas observaram uma quantidade de propriedades da escala que podem ser acústica e psicologicamente interessantes. Por exemplo, a coleção desfruta de uma singular multiplicidade de

4 A term applied to a scale, or, by implication, a musical style or system characterized by the use of five pitches or pitch-classes. The term is used more strictly to describe the so-called Anhemitonic pentatonic collection, typified by the set C–D–E–G–A; of the five modes arising from the collection, the major (i.e. with tonic C) is generally regarded as ‘the (common) pentatonic scale’, although the Aeolian mode is also important.

classes intervalares (<032140>) e, portanto, a *optimum consonance* (Huron) ... até que ponto estas peculiaridades contribuem para a universalidade do pentatonismo ainda é uma hipótese especulativa (O'CONNELL *in* SADIE, 1980:989)⁵.

A colocação de O'Connell, neste verbete, atribuindo um valor universalista e simbolicamente representativo da música folclórica e tradicional está em consonância com a sua utilização pelos compositores nacionalistas de diversas origens, entre elas a brasileira.

Para Vincent Persichetti,

Existem dois tipos de escalas básicas de cinco sons ou pentatônicas. Algumas das mais conhecidas são a Diatônica (Dó, Ré, Mi, Sol, Lá), a Pelog (Dó, Ré^b, Mi^b, Sol, Lá^b), a Hirajoshi (Dó, Ré, Mi^b, Sol, Lá^b) e a Kumoi (Dó, Ré, Mi^b, Sol, Lá). A construção técnica modal que produz os sete modos diatônicos produz os cinco modos de cada escala pentatônica. As cinco formas modais da escala pentatônica são as seguintes: 1º Modo (Dó, Ré, Mi, Sol, Lá), 2º Modo (Ré, Mi, Sol, Lá, Dó), 3º Modo (Mi, Sol, Lá, Dó, Ré), 4º Modo (Sol, Lá, Dó, Ré, Mi) e 5º Modo (Lá, Dó, Ré, Mi, Sol), todos passíveis de transposição. As escalas diatônicas de cinco sons estão limitadas harmonicamente por sua carência de semitons (quando os cinco sons de uma escala pentatônica soam simultaneamente formam uma espécie de acorde estático). Por tanto é extremamente difícil conseguir uma direção harmônica e melódica de uma forma puramente pentatônica. Quando a melodia e harmonia são pentatônicas pode-se prevenir a monotonia variando as versões modais da escala movimentando-se de uma a outra (PERSICHETTI, 2000:48).

De grande riqueza em informações e detalhando as questões referentes às limitações do uso da escala, o autor ainda nos recomenda que,

Um uso consistente de notas melódicas, pedais e frequentes intercambios modais a outras pentatônicas também auxiliarão a prevenir a monotonia harmonica, porém a música puramente pentatônica (não polimodal, etc.) é mais eficiente se utilizada por curtos espaços de tempo. Os materiais pentatônicos funcionam bem melódica ou harmonicamente, porém raramente as duas coisas. As melodias pentatônicas são, de um modo geral, harmonizadas com acordes estranhos a escala. Um modo pentatônico combina bem com outro modo sobre o mesmo ou diferente centro tonal. Acorde de três, quatro e cinco sons por quartas tem um sabor pentatônico.

5 *In the 20th century, thanks in large part to Debussy and Bartók, the pentatonic scale earned its place among the materials of Western art-music and, consequently, became somewhat less 'marked' despite its enduring association with various folk and traditional musics ... theorists, generating the pentatonic scale from a cycle of perfect 5ths, have observed a host of scalar properties that may be acoustically or psychologically desirable. For instance, the set enjoys unique multiplicity of interval classes (<032140>) and so-called 'optimum consonance' (Huron) ... The extent to which these features account for the apparent universality of pentatonicism, however, remains speculative.*

A forma com cinco sons contém todos os graus da escala pentatônica no modo diatônico (PERSICHETTI, 2000:96).

Destarte, para Persichetti, o uso da escala por si só não representa grande avanço nas técnicas composicionais do século XX, questão central em seu livro de onde advém a precedente citação. Ainda, é relevante notar que, assim como O'Connell, ele reconhece a possibilidade de construção da escala pela superposição de intervalos de Quintas justas e também de sua viabilidade de aplicação em um sistema que inclua notas não presentes na escala original, mas que possam ter justificativa nas ornamentações ou mesmo em um sistema polimodal, análogo ao politonalismo.

Leon Dallin tipifica o uso de escalas pentatônicas em seu capítulo *recursos escalares adicionais*. Para ele,

As escalas consideradas até então estavam limitadas às que consistiam de sete sons compreendendo cinco notas e dois semitons. Apesar destes padrões escalares terem dominado a música europeia por muitos séculos, não há justificativa para restringir os recursos melódicos exclusivamente a elas. Outros padrões escalares sempre estiveram presentes em culturas não europeias, e recentemente a prática na música ocidental tende a tomar elas de empréstimo e mesmo inventar novas escalas. Traçar as origens e a distribuição geográfica das várias escalas é uma tarefa fascinante, mas a principal preocupação dos compositores e intérpretes é a sua utilização na música viva. Escalas pentatônicas estão dentre as mais antigas e universais. A mais comum tem um padrão similar a escala maior com o terceiro e sétimo graus omitidos tal qual as teclas pretas do piano ... qualquer nota na escala pentatônica pode servir como centro ou tônica, e as notas onde ocorrem cadências ou realçadas tendem a ser percebidas como tal. De qualquer forma, pessoas acostumadas a fortes relações funcionais no modo maior e menor tem um sentido de comparação com estas devido principalmente a falta de sensível (DALLIN, 1964:33).

Novamente, pode-se ver um autor apontar para o sentido de ancestralidade e, literalmente, universalidade destas coleções.

Em Kostka temos a definição do termo pentatônica como,

pentatônica é um termo genérico para qualquer escala de cinco sons, mas quando referimos a escala pentatônica a escala é geralmente a sua forma mais comum. Observe que apenas contém segundas maiores e terças menores. Em virtude de não conter intervalos de semitom essa escala pentatônica é, eventualmente, denominada anhemitônica. A escala pentatônica é normalmente utilizada para dar um sabor oriental a uma determinada passagem, mas certamente ela ocorre mui frequentemente em outras regiões que não o oriente, particularmente em melodias folclóricas e canções infantis. Qualquer membro da escala pentatônica pode ser

uma tônica, portanto, cinco modos ou rotações são possíveis. A escala pentatônica é obviamente uma fonte limitada de recursos melódicos e harmônicos terciais. Os únicos acordes terciais possíveis podem ser construídos a partir de Dó e Lá, destarte os acompanhamentos de suas melodias serão provavelmente ou não terciais ou não-pentatônicos ou mesmo os dois simultaneamente. Outras versões da escala pentatônica são possíveis, versões empregando segundas menores e terças maiores, mas elas ocorrem menos frequentemente na música ocidental (KOSTKA, 2006:23)⁶.

Para Allen Forte e Joseph Straus, qualquer conjunto de cinco sons pode ser organizado como uma escala pentatônica. Não obstante, já há uma diferenciação em Straus quando, na ocasião de um exercício em seu livro *Introdução à Teoria Pós-tonal*, este autor solicita ao leitor que identifique a “coleção pentatônica” (STRAUS, 2000:16). De acordo com a nomenclatura de Allen Forte exposta em *The Structure of Atonal Music* (FORTE, 1973) e discutida na obra mencionada de Straus (2000), a coleção pentatônica mais frequente na música folclórica brasileira é representada pelo nome de 5-35. Trata-se da superposição de quatro Quintas justas, intervalo mais consonante da série harmônica após a Oitava justa sobre uma dada fundamental (figura 01).



Fig. 01 Gênese da escala pentatônica a partir da superposição de 5^{as} justas.

Em uma última definição, cito Margareth Wilkins que afirma que:

existem cinco tipos de formas da escala pentatônica (cinco sons), muito usadas na música do oriente. Estas dependem da nota inicial. Uma escala pentatônica é formada por três intervalos de segunda maior e dois intervalos de terça maior. Algumas canções folclóricas escocesas usam a escala pentatônica. Auld Lang Sine pode ser tocada exclusivamente nas teclas negras do piano (que representam

6 *Pentatonic* is a generic term for all five-note scales, but when one refers to the pentatonic scale, the scale in Example 2-1 is usually the one that is meant. Notice that it uses only major seconds and minor thirds. Because this version of the pentatonic scale contains no half steps, it is sometimes called the anhemitonic pentatonic scale. The pentatonic scale is often used to give an oriental flavor to a passage, but it certainly occurs often enough outside of the Orient, particularly in folk melodies and children's songs. EXAMPLE = C,D,E,G,A. Any member of the pentatonic scale can serve as tonic; thus, five "modes," or rotations, are available. The pentatonic scale is obviously a limited source of melodic pitch material, and it is also limited in its tertian harmonies. The only tertian chords that could be constructed from Example 2- 1 are triads on C and A and a minor 7th chord on A. This means that the accompaniment to a pentatonic melody will probably be either non tertian or nonpentatonic or both. Other versions of the pentatonic scale are possible- versions employing minor 2nds and major 3rds-but they occur less often in Western music.

uma escala pentatônica) iniciando com Dó[#] e Fá[#], todas as escalas podem ser transpostas para qualquer altura⁷ (WILKINS, 2006:61).

Como uma síntese das definições dos autores referidos sobre o termo pentatônica, pode-se elencar as seguintes características:

- a. A universalidade da escala pentatônica mais comum sublinhada pela maior parte dos autores.
- b. A forte presença, como consequência da universalidade, na música folclórica de diversas nações.
- c. A existência de um modo mais comum, este visto pelos autores como universal, apesar da existência, mesmo no folclore, de outros modos.
- d. A sua limitação, em virtude de seu conteúdo intervalar, desprovido de semitons, não obstante suas interessantes particularidades.
- e. A necessidade técnica da combinação de sua estrutura com outras de polos e ou modos diferentes, ou até mesmo com outras técnicas de forma a propiciar diversidade e variedade no discurso harmônico, superando assim a natural e possível monotonia causada pelo seu uso exclusivo.
- f. A sua paradoxal flexibilidade, permitindo-a ser tratada polarmente (alguns autores como Persichetti chegam até a denominar 1º, 2º, 3º, 4º e 5º modo), multipolarmente ou apolarmente (Straus e Forte), sendo, neste último caso, referida por 5-35 na nomenclatura da Teoria dos Conjuntos.

A escala pentatônica e o folclore

“As influências ibérica e africana foram, incontestavelmente, as mais importantes no processo de formação da nossa música” (PAZ, 2002:27). Tudo indica que a utilização da escala pentatônica enquanto tentativa de nacionalização do som, para o compositor brasileiro da primeira metade do século XX, significava uma associação

⁷ *There are five forms of the Pentatonic (5-note) scale, much used in music of the Far East. These depend on the starting note. A Pentatonic scale is made up of three intervals of a M2 and 2 intervals of a m3. Some Scottish folk songs also use the Pentatonic scale. Auld Lang Sine can be played on the black notes of a keyboard (which represent one form of the Pentatonic scale), beginning C#, F#. All of the scales and modes may be transposed to any starting note.*

com o componente africano fortemente presente em nossa cultura. Paz novamente nos informa em sua pesquisa sobre a origem das melodias folclóricas que utiliza em suas coletâneas que as melodias baseadas na escala de cinco sons, sem trítomo e sem semitom são “de uso frequente nas músicas de candomblé” (PAZ, 1989:19). Todos seus exemplos com esta escala, tanto na coleção de 1989, como na de 1993 são extraídos destes rituais, não obstante a presença de outras melodias com escalas de cinco sons, estas últimas denominadas pela autora de escalas incompletas.

Como referência simbólica do uso da escala pentatônica como representativo da música de origem e prática africana no imaginário do compositor nacionalista brasileiro da primeira metade do século XX, podemos citar dois exemplos “nacionalistas”, a *Dança de Negros* de Frutuoso Vianna para Piano (1924-1932) e de Lorenzo Fernandes o *Jongo – Dança de negros*, a terceira peça da *3ª Suíte Brasileira para Piano* (1942) (figuras 02 e 03). Em ambos os casos, identifica-se o uso de escalas exóticas além de rítmica frenética, obstinada e movimentada, sugerindo o batuque das senzalas. Ainda, no segundo caso, o dobramento em Quintas de parte da melodia acentua o caráter modal e primitivo que se quis impor a este exemplo, reforçando uma das possíveis gêneses da escala pentatônica, a superposição de Quintas justas.

Sendo assim, corroborando para a opinião dos autores acima descritos, é razoável inferir a característica de folclórica – porém, não exclusivamente brasileira – a algumas práticas composicionais que tenham a escala pentatônica como foco central da construção melódica. Superar a condição de mera imitação e reprodução deste simples padrão, assim como dos padrões rítmicos mais tipicamente simbólicos da “música brasileira”, era a grande questão de ordem estético-composicional que se apresentava para Santoro na década de 1950, questão essa fortemente influenciada, conforme já mencionamos, pelas diretrizes do Congresso de Praga de 1948.



Fig. 02. Escala pentatônica na *Dança de Negros* para piano de Frutuoso Vianna, c.64-67.



Fig. 03. Escala pentatônica no *Jongo para piano da 3ª Suíte Brasileira* de Oscar Lorenzo Fernandez, c.-sem compasso, p.1.

Análise das *Dansas Brasileiras* a partir do seu emprego da escala pentatônica

O primeiro gesto da *Dansa Brasileira nº 1* já demonstra que a escala pentatônica terá um papel primordial na estruturação melódica e harmônica da peça. A figura 04 destaca três elementos que organizam a parte A: A estrutura diatônica formada pelo pentacorde Ré, Mi, Fá, Sol e Lá (representando o modo que pode ser apenas intuído por não estar completo – como o Dórico de Ré), a estrutura em Quintas sobrepostas – Sol-Ré-Lá-Mi (representando um fragmento da escala pentatônica) e o intervalo Lá-Mi progredindo para a Oitava Ré-Ré na transição do segundo para o terceiro compasso indicando um componente tonal, pois reproduz o tradicional V-I do tonalismo.

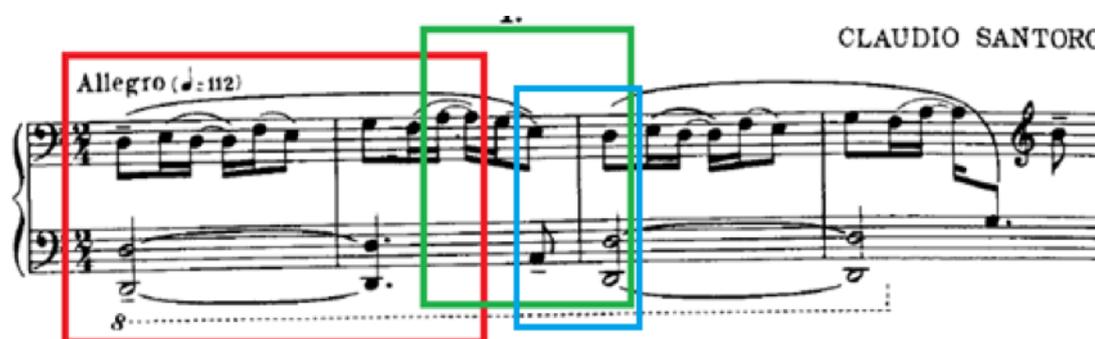


Fig. 04 Claudio Santoro – *Dansa Brasileira nº 1* c.1-4. Oposição entre Modalismo (vermelho), Pentatonismo (verde) e Tonalismo (azul).

Com o início da melodia principal, após os dois primeiros compassos introdutórios, novamente, a ambiguidade se estabelece. Inicialmente, a linha se expressa em um hexacorde diatônico (naturalmente, ainda incompleto), mas que, diferentemente da introdução, agora conta com o Fá#, induzindo a um possível modo Mixolídio. Imediatamente após a repetição deste motivo de dois compassos de duração, um novo motivo ritmicamente relacionado retoma o Fá natural, que sobre a tríade de Sol (com o Mi como bordadura da 5ª ou 6ª do acorde) novamente indica o modo Dórico de Ré (figura 05).

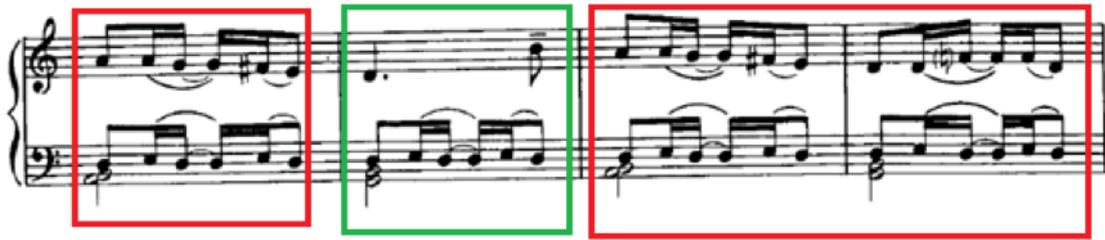


Fig.05 Claudio Santoro – *Dança Brasileira nº 1* c.5-8. Oposição entre Modalismo (vermelho) e Pentatonismo (verde).

Seguindo, uma escala completa com dobramento em tríades é apresentada, mantendo a síncope característica do motivo principal do tema. Esta é uma escala completa de Ré Mixolídio – não obstante algumas notas do dobramento a contestem (fato de menor importância, pois apenas são dobramentos). A mão esquerda expressa uma harmonia que, nos compassos 9-10, é construída por superposição de Quintas (novamente sugerindo a coleção pentatônica) e, do meio do compasso 10 para o compasso 11, por uma tríade de Lá menor com sua Sexta Maior (tipicamente Modal). O conjunto união de todas as notas empregadas na harmonia é a coleção de Ré Mixolídio (figura 06).



Fig 06. Claudio Santoro – *Dança Brasileira nº 1* c.9-11. Melodia modal harmonizada pentatonicamente e modalmente. Em laranja o modo Mixolídio de Ré, em verde a harmonização pentatônica e em vermelho a harmonização modal.

Um processo modulatório ocorre no compasso 12, porém, ainda mantendo as características de ambivalência modal-pentatônica presentes até o momento. Com a introdução de um novo plano harmônico através desta modulação, uma citação estilizada do fragmento mais conhecido da canção folclórica mineira *Oh! Minas Gerais* pode ser apontada (figura 07).

Fig 07. Claudio Santoro – *Dansa Brasileira nº 1* c.13-17. Ambivalência modal: harmonização com inflexão em direção a Solb em laranja (incompleta) e na melodia em vermelho a Réb (incompleta) em azul “en passant” uma citação de Oh! Minas Gerais, canção folclórica brasileira de origem italiana.

A parte central (B) harmoniza o tema recomposto (agora decididamente no modo Mixolídio de Ré) com terças paralelas. Este paralelismo ainda insiste na oposição entre Fá e Fá#, diferença essencial entre os modos de Ré Dórico e Ré Mixolídio (figura 08).

Fig 08. Claudio Santoro – *Dansa Brasileira nº 1 Lento*. Harmonização por terças paralelas.

A segunda *Dansa* demonstra uma utilização muito mais definida de cada modo, usando na apresentação de seu tema, exclusivamente, a coleção de Dó

Lídio. A utilização de um único motivo simples, convida o compositor a observá-lo sob diversos aspectos e ele o faz através da utilização dos modos de Dó Lídio, Ré Mixolídio e Ré Dórico. A figura 09 ilustra a clara expressão do modo Lídio nos compassos iniciais da *Dansa*, expressos tanto no uso da coleção de notas do motivo (escala completa se considerado até o c.10) com seus repousos no Dó, quanto no motivo empregado no *ostinato* do baixo – exclusivamente sobre o trítono Do-Fa#, intervalo característico do Modo de Dó Lídio⁸.



Fig 09. Claudio Santoro – *Dansa Brasileira nº 2* c.1-12 – modo Lídio de Dó claramente expresso – em vermelho: Trítono; em azul: Coleção Lídia com polo em Dó.

Igualmente ao procedimento adotado no compasso 17 da primeira *Dansa*, aqui, de forma a introduzir um elemento de variedade, Santoro utiliza na segunda *Dansa*, nos compassos 24 e 26, notas alteradas em relação ao modo local (no caso, as notas Lá^b e Si^b respectivamente – figura 10) e emprega um deslocamento rítmico do motivo principal (c.33-42) (figura 11)

8 No compasso 9 Santoro opta por utilizar o Fá Natural de modo a preservar a fluência da linha melódica, não influenciando diretamente (posto que a nota ocupa uma função ornamental) no conteúdo geral da frase.



Fig 10. Claudio Santoro – *Dança Brasileira nº 2* c.18-30 – emprego de notas alteradas



Fig 11. Claudio Santoro – *Dança Brasileira nº 2* c.31-36 – deslocamento rítmico do motivo.

O Modo Dórico de Ré está claramente expresso na seguinte passagem, onde destaca-se a fragmentação do tema. Neste trecho, o material motivico principal é redistribuído nas diversas camadas texturais, sobre a coleção de Ré Dórico e com a polarização potencializada pelo emprego do *ostinato* no intervalo Ré-Sol no baixo. Após uma breve passagem nos compassos anteriores pela ambiguidade entre Ré Mixolídio e Ré Dórico – promovida pelo emprego alternado de Fá e Fá# – no compasso 74 estabiliza-se o modo de Ré Dórico pelo uso de sua coleção diatônica (figura 12).



Fig 12. Claudio Santoro – *Dança Brasileira nº 2* c.74-78 – coleção diatônica e polarização em Ré Dórico.

De fato, a segunda *Dansa* **não apresenta, tampouco desenvolve elementos diretamente relacionados as técnicas composicionais de manipulação da escala pentatônica** objeto deste trabalho. Porém, o emprego de diversos polos e modos a partir de uma construção monotemática aponta para o repertório de técnicas que o compositor desenvolveu para expressar suas concepções estéticas deste período, tendo impactos relevantes na sua manipulação da escala pentatônica em obras posteriores como será demonstrado a seguir.

Análise da Exposição do Primeiro Movimento da Sonata nº 3 para Piano a partir do seu emprego da escala pentatônica

A *3ª Sonata para Piano* de Santoro apresenta em linhas gerais a forma tradicional da Sonata: três movimentos, o primeiro em forma sonata, o segundo lento em forma ternária e o terceiro ao estilo de uma *Tocatta*. O tratamento da tonalidade por Santoro admite a utilização da nomenclatura de Allen Forte para conjuntos e coleções, visto que diversos destes conjuntos e coleções não se apresentam funcionalizados, ou seja, dentro do contexto de uma função tonal. Ainda, existe a utilização pelo compositor de recursos politonais e até mesmo polimodais o que sugere uma frequente alternância entre diversas ferramentas analíticas e conceitos.

A tabela 01 ilustra um panorama geral do esquema do primeiro movimento:

Exposição			Desenvolvimento ou Elaboração				Reexposição	Desenvolvimento Terminal	Coda
1-10	11-17	18-32	33-45	46-89	90-106	107-119	120-129	130-182	183-194
Estrutura expositiva A	Transição	Estrutura expositiva B	S1	S2	S3	Retransição	Estrutura expositiva B		

Tabela 01 – Análise do primeiro Movimento da Sonata nº3 para Piano de Claudio Santoro.

Do primeiro movimento, selecionei a Estrutura expositiva A, que contém a maior parte do material a ser trabalhado nesta peça. Esta, inicia-se com um tema enunciado em uníssono onde a transformação intervalar da Quarta para a terça é de grande relevância motivica (figura 13). O arpejo inicial é feito sobre um acorde de Quartas Mi^b, Lá^b, Ré^b (todas estas teclas pretas). A escrita em Quartas tem uma sonoridade pentatônica, pois

trata-se (conforme observou-se na literatura revisada) de um subconjunto relevante da escala pentatônica. Imediatamente, o enunciado é respondido por uma sequência de duas Terças, uma menor e outra maior respectivamente. Ambas utilizam somente as teclas brancas criando uma polarização interna do motivo.



Fig.13. Célula rítmica do tema principal.

Este mesmo motivo é repetido literalmente no segundo compasso, porém, a dinâmica indicada é *piano*, o que possibilita uma nova oposição em outro parâmetro. Apesar de seus dez compassos de duração (com alternância de fórmula) a construção desta estrutura expositiva poderia ser reduzida a um período de duas frases que, originalmente, teriam quatro compassos cada uma. A primeira inicia no compasso 3 com uma cadência suspensiva sobre o acorde de Ré com 7^a, 9^a menor e 6^o (compasso 6) e a segunda sobre um Tetracorde de Quartas com nota adicionada, cuja construção é uma síntese da elaboração intervalar apresentada no motivo inicial. Os dois primeiros compassos são uma antecipação do motivo incompleto, que, considerado o jogo entre teclas brancas e pretas oferecido, delineiam uma escala pentatônica formada pelas teclas pretas do instrumento (figuras 14 e 15):

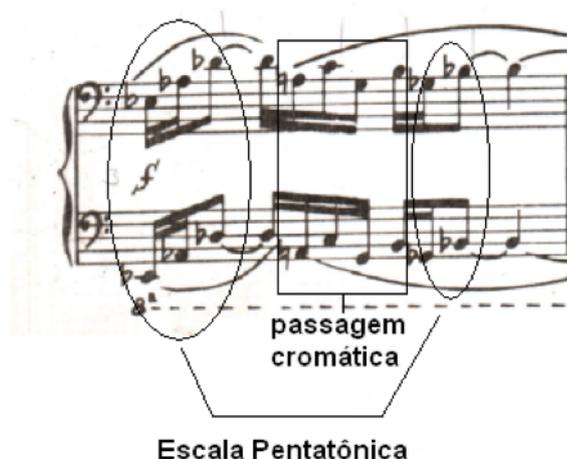


Fig. 14. Motivo principal completo, Claudio Santoro, *Sonata para Piano nº 3*, 1^o Mov. compasso 3.

Fig. 15. Estrutura expositiva A, compassos 1-10.

Praticamente todos os intervallos derivam da oposição intervalar Quarta x Terça apresentada no gesto inicial. Em detalhe, o compasso 4 é um excelente exemplo: após dois arpejos ascendentes de acordes em Quartas distantes por uma Quinta justa (Mi^b, Lá^b, Ré^b e Si^b, Mi^b, Lá^b), ambos sobre as teclas pretas, um conjunto de três notas dá início a uma nova figuração que se estenderá até a primeira cadência (compasso 6). Si, Dó e Sol formam tanto intervallos de Terças quanto de Quintas (inversão da Quarta), quando observados através de sua permutação. O compasso seguinte (5) dá sequência a esta ordem intervalar, alternando os mesmos tipos de intervalo (Figura 16).

Fig. 16. Elaboração motívica intervalar na estrutura expositiva A, Claudio Santoro, *Sonata nº 3 para Piano, 1º Mov.* compassos 4 e 5.

A segunda frase aprofunda a oposição entre as coleções constituídas pelas teclas brancas e teclas pretas. Concluindo na tétrede Do[#], Fá[#], Si e Lá (escala pentatônica

incompleta) pressupõe uma cadência suspensiva, o que é reforçado pelo súbito *decrecendo* e dinâmica *piano*. É notável a oposição entre a coleção pentatônica Lá^b, Ré^b, Sol^b, Mi^b, Fá (compasso 7) e a passagem que inclui a coleção diatônica Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si (compasso 9). Apesar de não trabalhar serialmente nesta obra, Santoro utiliza uma técnica que é remanescente de sua fase serial. A apresentação da escala cromática incompleta, geralmente com grupos de dez ou doze sons. No caso presente, a frase inicial utiliza até o compasso 5 dez sons da escala cromática, excluindo apenas o Ré, Mi e o Fá. Não à toa, estes três sons aparecem decisivamente no compasso seguinte (o da cadência). Este recurso será observado mais uma vez, porém de forma menos evidente na estrutura expositiva B (compasso 29).

The image shows a musical score for the first movement of Claudio Santoro's Sonata for Piano No. 3, measures 7-10. The score is written for piano in 2/4 time. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is characterized by pentatonic and diatonic collections. Labels below the score identify these collections: 'pentatônica' (measures 7-8), 'pentatônica incompleta' (measures 9-10), 'pretas' (measures 11-12), 'mistura' (measure 13), 'brancas' (measures 14-15), 'coleção diatônica' (measures 16-17), and 'pentatônica incompleta' (measures 18-19). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano).

Fig. 17. Coleções diatônicas e pentatônicas na Estrutura expositiva A, Claudio Santoro, *Sonata para Piano nº 3, 1º mov. C. 7-10.*

A Transição que se segue estabelece uma continuação do processo de alternância entre coleções pentatônicas iniciado na exposição. Entretanto, se estabiliza na coleção pentatônica Mi, Lá^b, Ré^b, Sol^b, Si após três compassos de suspensão do Mi grave pela sua apojetura superior Fá (aqui, nota-se um recurso comum na linguagem pianística de Santoro, a utilização de acordes de Quarta arpejados organizados em grupos de três progredindo em movimento contrário à tríades sobre as teclas brancas – compassos 11, 12 e 13) – figura 18. Esta passagem se comporta como uma ligação entre a primeira coleção pentatônica Mi^b, Si^b, Lá^b, Ré^b, Sol^b (compassos 10 e 11) e a segunda – Mi, Lá^b, Ré^b, Sol^b, Si (compasso 17). A transição liquida os elementos secundários do tema

fazendo restar apenas o motivo básico (arpejo de Quartas ascendentes). Este arpejo será utilizado como contraponto à primeira frase da estrutura expositiva B onde a coleção diatônica centrada em Ré^b será o foco da polarização.



Fig. 18. Transição, Claudio Santoro, *Sonata para Piano nº 3*, 1º mov, compassos 11-17.

A figura 19 ilustra as progressões do baixo da estrutura expositiva A e da transição além de realçar a alternância entre as coleções pentatônicas:

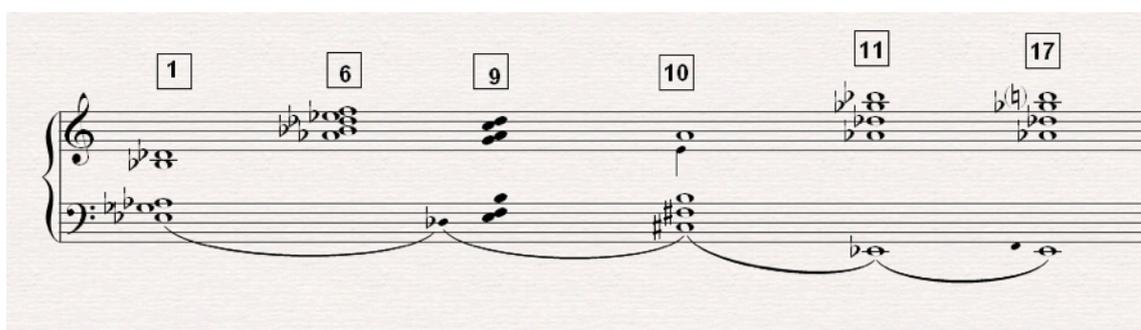


Fig. 19. Coleções pentatônicas da estrutura expositiva A e da transição, Claudio Santoro, *Sonata para Piano nº 3*, 1º mov, compassos 1-17.

Através da análise deste extrato podemos visualizar a relevância do sentido harmônico-temático da sonoridade pentatônica neste movimento. Essencialmente, podemos resumir o percurso a uma variação entre diversos polos da coleção

pentatônica 5-35, ora (c.6) oposta à sua coleção complementar (7-35, coleção diatônica), ora oposta a outros polos (c.10 e c.17). Vale mencionar que o gesto final do movimento é exatamente a coleção 5-35 com as teclas pretas, ou seja, a mesma coleção inicial e referencial da estrutura expositiva A (figura 20).



Fig. 20. Coleção pentatônica referencial do movimento – teclas pretas, Claudio Santoro, *Sonata para Piano nº 3, 1º mov, compassos 192-194.*

Comparação entre as análises

Algumas questões clarificam-se após a comparação das análises:

- O processo dialético⁹ de proposição de elementos contrastantes e, através desta oposição percorrer e explorar os conflitos resultando em uma síntese ocorre na obra de Santoro, ao menos desde as *Danças Brasileiras*. A constante utilização da oposição Fá#-Fá natural decorrente da oposição do modo Dórico-Mixolídio opera paralelamente a oposição de harmonização pentatônica-modal dos motivos. Conforme observou-se, o cerne deste processo encontra-se já nos primeiros compassos da primeira *Dansa*.
- Na *Sonata nº 3*, independente da proposta mais avantajada e arrojada pressuposta na forma, observa-se uma maior sofisticação no uso deste processo dialético. Já vencida a etapa de oposição de pentatonismo e modalismo/diatonismo – procedimento esse norteador das oposições constantes no conjunto das *Duas Danças Brasileiras para Piano* – o compositor

9 Vide HARTMANN (2015).

elabora estratégias de utilização topográfica do instrumento, transformando as particularidades do Piano (teclas Brancas e Teclas Pretas) em questões composicionais de primeira ordem, ou seja, como a base de sua estratégia composicional. Se Debussy (e mesmo Villa-Lobos) já haviam empregado esta técnica anteriormente, não o fizeram atrelados à questão dialética que permeava o pensamento de Santoro, cujo objetivo final era servir sua estética que, em si, era, na verdade, veículo de sua perspectiva ideológica.

- c. Uma abordagem ideológica séria já se desenhava desde o início da década de 1950, sendo objeto de reflexão do compositor para elaborar e propor uma estratégia composicional em uma linguagem muito distinta da anterior a sua aderência ao projeto nacionalista.

Considerações Finais

Através dos exemplos comparados e extratos analisados conclui-se que o tratamento dado à coleção pentatônica nas duas obras reflete o grau de aprofundamento do compositor no projeto nacionalista. Na perspectiva do Realismo Socialista, a utilização do folclore deveria elevá-lo a condição de universal. Pensamento não muito distante deste, conta com paralelos no Brasil, especificamente na figura de Mario de Andrade.

Ao comparar as duas obras de propostas estético-estilísticas similares (nacionalistas) objeto deste trabalho, nota-se que a manipulação da escala pentatônica ocorreu com inserção de notas estranhas (agregadas) ao acorde, oscilação de polos e modos em curto espaço de tempo, oposição a coleções complementares e utilização sistemática de acordes não terciários para sua sustentação harmônica. Estas técnicas foram verificadas com maior frequência e complexidade na *Sonata nº 3*, corroborando para a comprovação da hipótese de que a superação da simples manipulação do material folclórico ou referente ao folclore nacional foi alcançada por Santoro já em meados da década de 1950, permitindo que o compositor dispusesse de um amplo repertório de técnicas e procedimentos que viessem a contemplar seu projeto ideológico-estético alinhado com o Realismo Socialista.

Referências

- DALLIN, Leon. *Techniques of twentieth century composition*. Wm. C. Brown, 1964.
- FORTE, Allen. *The structure of atonal music*. YALE: Yale University Press, 1973.
- GANDELMAN, Saloméa. *36 Compositores Brasileiros; Obras para Piano (1950/1988)*. Rio de Janeiro: Funarte, Relume Dumará, 1997.
- HARTMANN, Ernesto. *Estética Musical e Realismo Socialista em obras nacionalistas para piano de Claudio Santoro: Janelas Hermenêuticas*. Tese de Doutorado, UNIRIO, 2010.
- HARTMANN, Ernesto. O processo de composição dialético-materialista na *Paulistana nº 1 para piano* de Claudio Santoro. Anais do IV Simpósio de Música na Amazônia – SIMA, 2015, p.147-162.
- KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*. 3rd ed. New Jersey: Pearson Education Inc., 2006.
- KUBOTA, Marly. *A Sonata na Música Pianística de Claudio Santoro*. Dissertação de Mestrado, Porto Alegre, UFRGS, 1996.
- NASCIMENTO, Maria Cristina. *A Sonata nº 3 de Cláudio Santoro sob a concepção de um novo Nacionalismo*. 01/04/1998. Mestrado. UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO - MÚSICA.
- O'CONNEL, Jeremy in SADIE. *The new Grove dictionary of music and musicians*. 1980. Verbete: Pentatonic, 1980.
- PAZ, Ermelinda Azevedo. *500 canções Brasileiras*. Rio de Janeiro: Luis Bogo Editor, 1989.
- PAZ, Ermelinda Azevedo. *O modalismo na música brasileira*. Brasília: MUSIMED, 2002.
- PERSICETTI, Vincent. *Armonia del siglo XX*, Madrid: Real Musical, 2000.
- SANTORO, Claudio. Correspondência a Curt Lange, 13 de Setembro de 1948, Acervo Curt Lange, UFMG, Belo Horizonte.
- STRAUS, Josef. *Introdução à Teoria Pós-tonal*. Segunda edição. Tradução de Ricardo Mazzini Bordini. New Jersey: Prentice Hall, Upper Saddle River, 2000.
- WILKINS, Margareth Lucy. *Creative music composition: the young composer's voice*. New York: Routledge, 2006.

Partituras

- LORENZO FERNANDEZ, Oscar. *Suite Brasileira nº 3 para Piano (sobre temas originais)*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1942.
- SANTORO, Claudio. *Danças Brasileiras para Piano*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1955.
- SANTORO, Claudio. *Sonata para Piano nº 3*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1959.
- FRUCTUOSO, Vianna de Lima. *Dança de Negros*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, 1926.

A Interpretação da Música Eletroacústica: Aspectos Técnicos

Fábio Scucuglia

Prof. Dr. Maurício Funcia De Bonis (orientador)

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP

Resumo

O presente artigo tem por objetivo discutir o papel do intérprete de música eletroacústica sob o ponto de vista técnico, elencando e qualificando os instrumentos necessários para a captação, o tratamento e a difusão de objetos sonoros. Para isso, recorreu-se ao mapeamento do caminho percorrido pelo sinal de áudio (que pode ser de natureza acústica, elétrica, eletrônica ou digital) durante uma situação de concerto de música mista, realizando-se também uma discussão sobre situações hipotéticas e as escolhas envolvidas na interpretação.

Palavras-Chave: Música Eletroacústica; Interpretação Musical; Produção Musical.

The interpretation of electroacoustic music: technical aspects

Abstract

This article aims to discuss the role of the electroacoustic music interpreter from a technical point of view, listing and qualifying the instruments necessary for the capture, treatment and diffusion of sound objects. For this, we mapped the path taken by the audio signal (which can be of an acoustic, electrical, electronic or digital nature) during a live-electronics concert situation, discussing about hypothetical situations and the choices involved in the interpretation.

Keywords: Electroacoustic Music; Music Interpretation; Music Production.

1. Instrumentos, interfaces e controles eletroacústicos

Para a realização de uma análise prolífica sobre a interpretação da música eletroacústica (seja ela acusmática, mista com tape ou mista com *live-electronics*), é necessário avaliar os tipos de escritura musical que possibilitam a incorporação do instrumental historicamente contingenciado e específico de tal prática. É importante, para isso, a delimitação do termo 'escritura' musical em seu caráter autônomo à escrita¹ musical, como processo de elaboração atuante em diversas etapas da criação musical, desde a composição até a interpretação. Existem diferentes níveis em que tal escritura pode se apresentar com a emancipação do objeto sonoro criado a partir das transformações eletrônico-digitais, sejam elas em tempo real ou em tempo diferido, realizadas pelo aparato eletroacústico e controladas pelo intérprete de difusão². No presente texto, discorreremos sobre os aspectos técnicos envolvidos na montagem e interpretação de obras que fazem uso de tais tecnologias.

Com o passar dos anos, o papel do técnico de estúdio, que na década de 1950 "limitava-se" ao controle de osciladores e manuseio de fita magnética, passou a incluir a gestão de interfaces construídas especificamente para as obras, através de *softwares* que demandam adesão conjunta (o que, em si, já se revela um problema). Isso faz com que a compreensão musical exigida atualmente, muitas vezes, torne

-
- 1 Explorada inicialmente por Roland Barthes em seu livro *Le Degré Zéro d l'Écriture*, publicado em 1953, no qual o autor realiza a diferenciação na literatura entre o ato de escrever o texto em seu formato final e a atividade criativa do autor (a escritura, fruto dos processos diversos que desembocam na escrita), tal teorização encontra terreno fértil no campo das artes em geral. Isso porque os processos artísticos geralmente encerram uma infinidade de processos que não necessariamente deixam-se clarificados na obra em sua forma final (sua aparência estética). No campo da composição musical, particularmente, Pierre Boulez (1985, 1986) realiza uma reflexão a esse respeito, transpondo tal conceituação ao debate sobre a música serial (mas não só sobre ela), no qual o termo escritura passa a ser considerado como o conjunto de processos criativos, dos quais a escrita não seria senão uma parte. No Brasil, Flo Menezes (2003, 2013) defende a utilização do termo para designar o processo criativo do compositor desde a concepção do sistema de relações primordiais dos materiais até a organização sintagmática dos termos na escrita da partitura. Nesse sentido, consideramos no presente texto o termo escritura em seu sentido barthesiano: a manipulação dos materiais musicais em seu aspecto profundo e não apenas no caráter superficial da escrita da obra na partitura.
 - 2 O papel do intérprete aqui é considerado pelas perspectivas de COOK (2005, 2006) e TARUSKIN (1995), percebendo-o como co-criador da obra musical. Embora pudéssemos nos ater à nomenclatura presente na portaria N.397 de 09/10/2002 do Ministério do Trabalho (a saber, Técnico em Áudio – CBO3741), optamos pela definição Intérprete de Difusão Eletroacústica por essa se relacionar de forma mais direta (sob nossa perspectiva) à realidade do concerto, momento definido para a "formalização" de uma interpretação conscientemente elaborada (objeto cuja cristalização mostra-se pertinente haja vista os objetivos da pesquisa em curso).

o próprio compositor o único apto a operar o sistema eletroacústico em concerto. Tal fato, longe de ser uma exceção, está presente na prática eletroacústica desde seus primórdios. Isso posto, gostaríamos de elencar as possibilidades instrumentais eletroacústicas e relacioná-las aos ambientes tecnológicos pertinentes.

Na figura a seguir, está representado um diagrama com as possíveis conexões instrumentais³ na prática musical eletroacústica. Ainda que alguns elementos descritos não sejam imprescindíveis (como no caso dos equipamentos periféricos), no contexto de um concerto de música com *live-electronics* existe a obrigatoriedade do fluxo: MICROFONES > PRÉ-AMPLIFICADOR > AMPLIFICADOR DE POTÊNCIA > ALTO FALANTES.

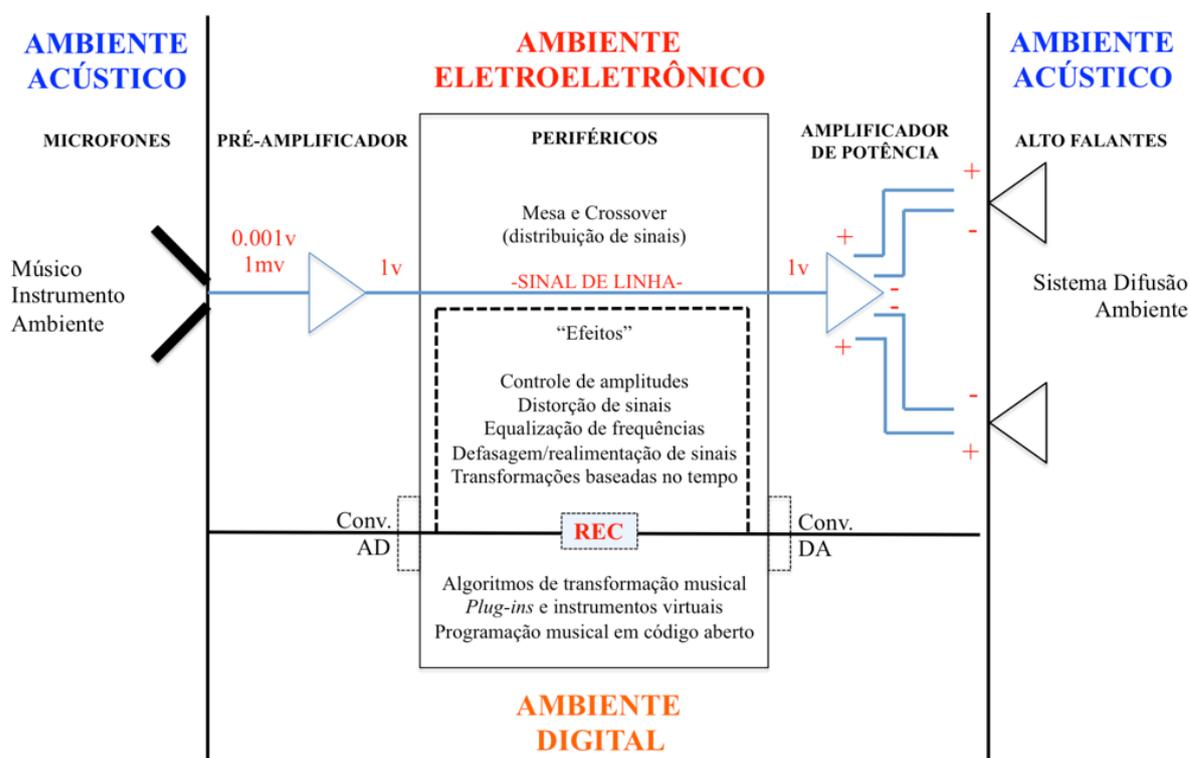


Fig. 1.1 – Diagrama de conexões eletroacústicas

Nota-se, analisando a figura 4.1, que o universo da interpretação eletroacústica lida com três “ambientes” particulares, a saber: 1) o ambiente acústico no qual a

3 A utilização do termo ‘instrumental’ para referir-se aos equipamentos eletroacústicos já incorpora a visão sistêmica exposta até aqui, na qual as contingências técnicas envolvidas habilitam possibilidades de variável grau de complexidade. Analogamente ao instrumento musical (ainda que de singular execução, muitas vezes com resultado sonoro em tempo diferido), os instrumentos eletroacústicos dependem de especificações técnicas precisas e permitem escolhas interpretativas em diferentes níveis.

música é realizada; 2) o ambiente eletrônico ao qual as conexões são submetidas; 3) o ambiente digital responsável por possível computação algorítmica prevista na escritura. Abordemos cada um individualmente a seguir.

1.1 O Ambiente Acústico

Quando observamos o ambiente acústico, devemos ter em mente os elementos matemáticos que regem o comportamento do som no espaço. Isso porque existe uma objetividade bastante exata nos cálculos acústicos utilizados para mapear o comportamento do som nos diferentes ambientes. Aqui, devemos ter em mente todas as variáveis existentes no ato da execução musical, incluindo questões no campo da organologia, bem como os repertórios específicos. São imposições de ordem prática que se colocam frente ao intérprete de difusão, que deverá escolher os microfones e seus respectivos posicionamentos (bem como o posicionamento dos músicos no espaço) de acordo com tais imposições.

É no ambiente acústico que atuam também os alto falantes, transformando os sinais elétricos novamente em sinal acústico: os conhecimentos necessários para o posicionamento eficaz dos microfones são também necessários para o planejamento de sonorização, sendo o posicionamento dos alto-falantes, em consonância com o posicionamento dos microfones, crucial para que a montagem eletroacústica seja realizada com acurácia. Ainda no ambiente acústico deve-se conhecer os microfones disponíveis, suas características e padrões polares: através de escolhas inteligentes pode-se evitar a realimentação do sinal dos alto-falantes no microfone numa situação de sonorização com retorno para o músico. Somente considerando as circunstâncias específicas da obra, tanto técnica quanto esteticamente, é possível realizar o dimensionamento correto dos equipamentos e seus respectivos posicionamentos no ambiente. Em muitos casos, microfones dinâmicos (menos sensíveis e, por esse motivo, frequentemente deixados de lado em situações de gravação), podem ser as opções mais pertinentes em algumas situações não ideais, nas quais contingências arquitetônicas podem influenciar negativamente os microfones condensadores mais sensíveis. Trata-se de uma escolha que oscila entre o técnico e o artístico.

1.2.2 Contingências Acústicas

Sobre o ambiente na qual a música é executada, ele tem forte influência sobre a recepção da obra, podendo interferir negativamente de forma aguda sobre determinadas frequências em determinados pontos do espaço. Eric Brandão (2016) elenca três níveis gerais de equilíbrio entre reflexão e absorção sonora: a reflexão especular (reflexão de um som que atinge uma superfície lisa), reflexão difusa (reflexão de um som que atinge uma superfície rugosa e/ou em relevo) e a absorção (superfície macia). O cálculo sobre a porcentagem de cada uma dessas três tipologias de superfície em uma determinada sala permite-nos verificar se ela é adequada para diferentes utilizações, exemplificadas na figura a seguir.



Fig. 1.2 – Equilíbrio entre reflexão e difusão em diferentes ambientes (BRANDÃO, 2016 P.110)

Avaliando a figura, pode-se notar que uma sala adequada para a realização de música de concerto pode não ser adequada para a realização de uma aula, pois a quantidade de reflexão necessária para a música é muito diferente daquela necessária para a compreensão da língua falada. Dessa forma, é possível que em um concerto realizado em uma sala altamente absorvedora, pode ser necessária a utilização de simuladores de *reverb* na sonorização. Em casos opostos, é possível calcular quais frequências serão mais problemáticas e mitigar alguns problemas através de equipamentos eletrônicos. No casos específicos de salas pequenas e de proporções coincidentes (como no caso hipotético de uma sala construída em formato quadrado com

4 metros de lado, por exemplo), tais interferências seriam praticamente inevitáveis em frequências graves, sendo o estudo dos modos acústicos⁴ de uma sala imprescindíveis para o bom posicionamento dos instrumentos, microfones e alto-falantes no espaço. Por esse motivo, o formato e tipo da sala na qual será realizado concerto eletroacústico mostra-se como altamente contingencial para a boa execução da difusão.

Tais verificações nos permitem elencar condições altamente impositivas, cujas materialidades práticas determinam as contingências envolvidas. Gostaríamos de abrir um parêntese para citar que o próprio estudo da acústica iniciou-se frente a uma imposição de ordem prática: o físico Wallace C. Sabine (1868-1919) foi solicitado a transformar o som de uma sala de aula da Universidade de Harvard em 1895 que havia sido construída para ser uma sala de aula, mas quando o professor proferia sua palestra ninguém compreendia o que ele dizia (TRUFELMAN, 2016). Tal fato se dava por conta de que a inteligibilidade das consoantes é muito prejudicada em ambientes com muita reflexão sonora. Percebeu-se, desde então, que os ambientes acusticamente ideais para a realização de palestras deveriam ser muito diferentes daqueles utilizados para apresentação de música, por exemplo⁵. Frente a tais problemas arquitetônicos, desenvolveu-se um prolífico conhecimento sobre as propriedades acústicas, particularmente sobre como as diferentes regiões frequenciais comportam-se diferentemente no ambiente. Isso posto, nota-se que o conhecimento do comportamento do som nos diferentes espaços é essencial para a escolha do

4 Os modos acústicos são padrões de pressão sonora dentro de uma sala de paredes rígidas. As diferenças na pressão sonora de tais padrões geram grandes interferências, sobretudo em frequências graves, em diferentes pontos do espaço, que devem ser evitados para o posicionamento dos microfones de captação. Segundo Brandão (2016), as salas com plantas retangulares são as mais problemáticas, sendo desejável que a energia sonora “se distribua no espectro de forma mais uniforme possível [...] evitando a concentração de modos em uma única frequência.” (BRANDÃO, 2016 p.298). Como a alteração dos modos acústicos de uma sala está atrelada a modificação da geometria da sua planta, no que diz respeito à interpretação musical os modos acústicos apresentam-se, sempre, como uma contingência acústica.

5 Apesar de hoje parecer-nos algo óbvio, na época em que se desenvolveram os estudos iniciais das propriedades acústicas dos materiais tal conhecimento confrontou a sociedade com um paradoxo curioso: com o passar dos séculos, os templos cristãos, outrora planejados e construídos em pedra e altamente eficientes para a música coral lá produzida, tornaram-se inaptos para o culto protestante moderno baseado no sermão, praticado na transição dos século XIX para o XX (e também para o culto católico praticado após o concílio de 1962, no qual a mudança para o sermão falado na língua vernácula passa a exigir inteligibilidade daquilo que é dito). Um caso particular dessa problemática pode-se ser encontrado na St. Thomas Church em Nova Iorque, que contratou Sabine para desenvolver telhas que absorvessem parte da reverberação do que era dito, tornando-se um dos exemplos mais característicos no campo da arquitetura acústica.

posicionamento dos microfones para captação de áudio, principalmente no caso de eventos musicais. Henrique (2011) chama especial atenção para o conhecimento da radiação sonora dos diferentes instrumentos. Para ele, o conhecimento das características da radiação particular aos diferentes instrumentos musicais é importante em muitas situações, pois “permite otimizar o posicionamento dos instrumentos num conjunto instrumental, é fundamental para decidir a colocação dos microfones numa gravação e permite tirar o melhor partido da acústica de uma sala.” (HENRIQUE, 2011 p. 322). Na figura a seguir, temos o exemplo da radiação sonora de uma trompa em diferentes regiões de frequência, permitindo-nos visualizar como o posicionamento dos microfones, tanto no eixo vertical quanto no horizontal, pode gerar objetos sonoros com características morfológicas distintas, de distribuição frequencial variável.

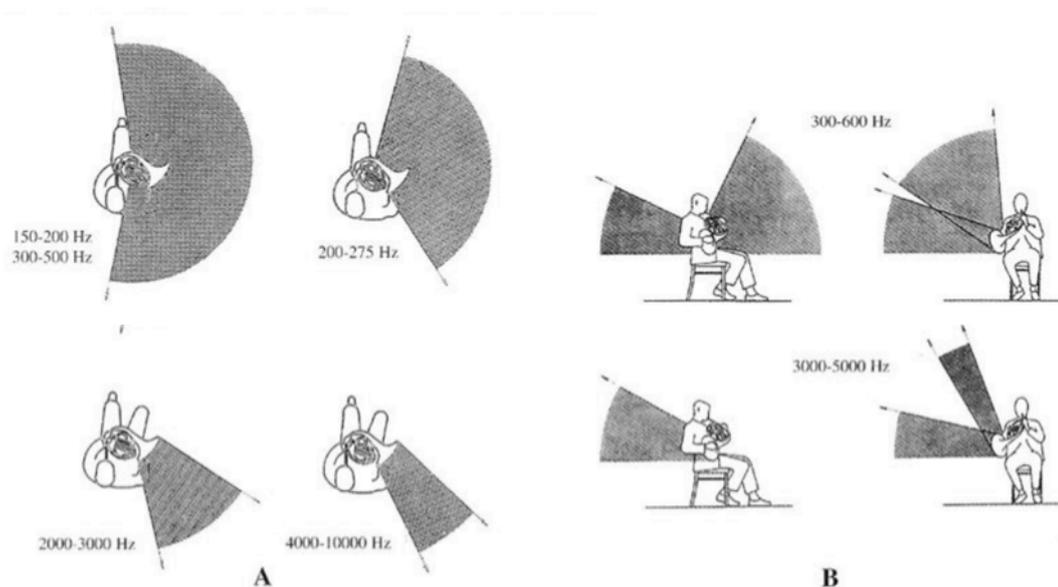


Fig. 1.3 – Exemplo de radiação no som da trompa em diferentes frequências. A: plano horizontal; B: planos verticais. (MEYER, Jürgen apud. HENRIQUE, 2011 p.324)

Dessa forma é possível entender quais instrumentos podem ter problemas de ressonância em determinados locais. Em condições ideais, tais conhecimentos são pouco necessários, pois salas de concerto costumam ser projetadas para que não haja qualquer tipo de problema acústico. No entanto, em condições não-ideais (como em situação de ensaio ou concerto em locais pequenos), tais conhecimentos possibilitam uma previsão bastante precisa sobre as interferências de onda para a captação e

sonorização adequada, sendo o ambiente reverberante comumente uma imposição contingencial em situações de concerto, obrigando o intérprete de difusão a desenvolver alternativas para o atingimento do melhor resultado possível frente a tais contingências.

1.2 O Ambiente Eletroeletrônico

No ambiente eletroeletrônico, incluem-se todos os equipamentos necessários para a condução dos sons captados pelos microfones (ou captadores magnéticos, como no caso de instrumentos como a guitarra elétrica e os órgão Hammond⁶, por exemplo) ao gravador e/ou aos alto falantes. Independentemente do tipo de microfone utilizado, o princípio básico consiste em transformar ondas sonoras em impulsos elétricos. Como essa transformação não é muito eficiente, a voltagem gerada pelo microfone é muito baixa, gerando um sinal com cerca de 1mv (0,001v). Por esse motivo, todo microfone precisa de um pré-amplificador, responsável por aumentar esse sinal em até cerca de 1v (chamado sinal de linha). Todos os processos de manipulação sonora ocorrem em sinal de linha, incluindo os processos de gravação em fitas magnéticas, os processos de efeitos e os sinais gerados por osciladores e sintetizadores eletrônicos. Nesse ambiente, através de conexões eletrônicas, é possível uma infinidade de combinações para a produção de sons sintéticos e alteração morfológica dos sons gravados.

Note-se que, como demonstrado na figura 4.1, o pré-amplificador é conectado diretamente ao amplificador de potência, passando pelo quadro de periféricos (que, como o nome já indica, não são essenciais para a transmissão do som do microfone aos falantes). O sinal de linha, tendo uma tensão próxima a 1v, deve, então, ter sua potência novamente amplificada para que tenha energia suficiente para deslocar a membrana do alto-falante. Essa nova amplificação, por gerir a conversão final de sinal elétrico para sinal acústico, deve ser definida tendo-se em conta o nível de pressão sonora desejado para os diferentes pontos no espaço. Através de fórmulas matemáticas pragmaticamente definidas, pode-se antever com grande acurácia o nível de pressão sonora que atinge

6 O órgão Hammond é um instrumento eletromecânico inventado em 1935 por John M. Hanert. Trata-se de um instrumento de teclas que produz ondas eletromagnéticas através da rotação de discos dentados e as transforma em sinais elétricos através de captadores eletromagnéticos.

cada ouvinte no espaço. Em condições ideais, tais elementos devem ser problemas a serem resolvidos pelos projetistas de sonorização dos diferentes espaços de concerto. No entanto – tendo os autores circulado por diversos festivais e simpósios de música pelo Brasil e na América Latina –, sabe-se que a realidade, muitas vezes, é impositiva num contexto onde geralmente deve-se fazer o melhor possível com uma lista de equipamentos disponíveis. Nessas ocasiões, como por exemplo ocasiões nas quais o aparato de sonorização deve ser dimensionado para a realização de concertos em locais temporários, emancipa-se novamente a figura do intérprete de difusão, que deve extrair o nível operacional ótimo para a conexão elétrica entre microfones e alto-falantes, passando pelos pré-amplificadores e amplificadores de potência, dimensionando os equipamentos disponíveis para o melhor aproveitamento do sistema.

Além disso, é imperativo também que se conheçam profundamente as possibilidades de síntese sonora e transformação de áudio existentes em diversas plataformas diferentes. Alguns desses equipamentos permanecem muito utilizados desde os primeiros experimentos da música eletroacústica ainda na década de 1950, como é o caso do seletor de amplitudes, existente ao menos nos três principais estúdios de produção eletroacústica da época (RFI na França, RAI da Itália e WDR na Alemanha) e que ainda permanece bastante utilizado. Tal equipamento permite-nos explorar alguns dos problemas relacionados à interpretação das obras eletroacústicas, pois ele pode ser encontrado atualmente em diversos formatos, incluindo pedais com controladores, *racks* de efeitos, além de digitalmente, como *plug-ins* em softwares de edição e através de software de programação. No entanto, o funcionamento é o mesmo em todos os modelos: o controle sobre as diferenças dinâmicas existentes no sinal elétrico (e que representam as diferenças dinâmicas dos sinais acústicos captados pelos microfones), podendo tanto diminuir a distância entre o som mais baixo e o mais alto em decibel (dB) (*compressor/limiter*) quanto aumentar tal diferença (*expander/gate*). Independentemente do formato utilizado, as funções do processamento devem incluir um seletor de amplitudes, através do qual escolhe-se o volume mínimo necessário para “disparar” o processamento, além de poder possuir outros parâmetros, como velocidade em milissegundos para início da atuação e para o fim do acionamento. Além disso, deve-se poder selecionar a razão do processamento: quanto do volume

será aumentado ou diminuído em relação ao som original. São esses parâmetros que devem ser levados em conta pelo compositor no momento da escritura, lembrando que, quanto mais controle for demandado, menores se tornam as possibilidades diferentes de montagem (pois muitos equipamentos possuem quantidade reduzida de controles).

Muitas tipologias de equipamentos eletrônicos sofreram modificações com o passar do tempo que permitiram a utilização cada vez mais discreta sobre seus parâmetros. Se tomarmos o caso, por exemplo, do simples processo de gravar e reexecutar um som com defasagem controlável em relação ao original (conhecido como *delay*, ou “atraso” em tradução livre), perceberemos que o desenvolvimento mercadológico possibilitou o uso dessa nova tecnologia tanto para correções técnicas de sonorização (através do atraso do sinal de alto falantes distantes no espaço, a fim de eliminar cancelamento de fase do sinal original) quanto para a criação de objetos sonoros esteticamente ativos. Além disso, a gravação do som em fita magnética, que tornou possível a gravação e reprodução de tal atraso em tempo real, permitiu ainda a manipulação da velocidade dos sons reproduzidos, dando origem a uma infinidade de possibilidades que, apesar de rudimentares no que diz respeito à complexidade de processamento, possuem forte impacto na morfologia dos sons gravados.

Outro tipo de conexão eletrônica que teve forte impacto na composição eletroacústica foi a modulação em anel. Tal processo de modulação consiste originalmente numa conexão eletrônica específica que, através de circuitos elétricos, multiplica duas diferentes frequências para gerar uma mistura de complexidade proporcional às relações matemáticas das frequências envolvidas. Através de tais relações matemáticas entre diferentes frequências é possível obter resultados sonoros diversos, que oscilam entre o som tônico (quando as frequências multiplicadas possuem relações consonantes) e o ruído complexo (construído através de relações dissonantes). Costumeiramente utilizada para a geração de timbres, a modulação em anel pode ser utilizada por compositores de forma bastante prolífica, pois permite a quantização específica dos elementos e um alto controle sobre o resultado. Por esse motivo, durante as décadas de 1960-1970 muitos compositores fizeram uso desse tipo de modulação, sendo a obra *Mantra*, para dois pianos em modulação em anel (1970), de Karlheinz Stockhausen, um dos exemplos mais notáveis de sua utilização. Atualmente, a modulação em anel pode ser gerada de

forma bastante simples através de softwares digitais, que comentaremos mais adiante. Gostaríamos de atentar, aqui, para o fato de que a possibilidade de oscilação periódica de sinais (sejam eles gravados ou sintéticos) encontra-se na base de muitos efeitos de transformação, além de técnicas mais avançadas de sintetização (como, por exemplo, as sínteses por modulação de amplitude e frequência: AM e FM⁷, respectivamente) e seu conhecimento por parte de compositores e intérpretes encontra-se presentes em diversas práticas eletroacústicas.

Esse é o caso dos chamados 'efeitos baseados no tempo' (*time based effects*). Dentre tais efeitos, encontram-se aqueles cuja transformação consiste em variações periódicas em características do som captado: *phaser*, *chorus* e *flanger*, *tremolo* ou qualquer outro efeito que incida periodicamente sobre o som. Em tais circunstâncias, elementos quantificados podem ser utilizados pelo compositor para indicar variações dos parâmetros de oscilação temporal. Mais uma vez, as indicações do compositor devem distanciar-se de circunstâncias particulares a um ou outro equipamento, mas antes, delimitar informações que permitam ao intérprete realizar estratégias de execução. No entanto, a sonoridade de tais efeitos, talvez pelo seu uso bem estabelecido no universo da música de mercado, quase sempre é evitada pelos compositores de música de concerto.

Por fim, gostaríamos de citar ainda um tipo de conexão eletrônica que tem ganhado espaço nos últimos anos, chamada de *Circuit Bend*. Tal prática consiste na manipulação física de conexões eletrônicas, criando diferentes tipos de curto-circuito que geram diferentes tipos de ruídos como resultado. Embora o resultado sonoro seja de certa forma imprevisível, a utilização da sonoridade ruidosa desse tipo de prática tem ganhado cada vez mais espaço no campo da música experimental.

1.2.1 Contingências Eletroeletrônicas

Como visto até aqui, o sinal de linha (1v) é fruto uma contingência física, sujeita às leis da elétrica, sendo que o atual mercado de periféricos analógicos e

⁷ AM = *Amplitude Modulation*; FM = *Frequency Modulation*.

digitais é uma realidade em plena expansão. Não é objetivo do presente trabalho descrever pormenorizadamente todas as possibilidades apresentadas pelo aparato eletroacústico atualmente disponível no mercado, mas antes apontar alguns aspectos técnicos que permitam uma valoração objetiva e o controle de seus parâmetros. Como visto anteriormente, os inícios da prática eletroacústica em estúdio foram realizados com equipamentos que contavam com pouquíssimas opções de controle e, ainda assim, foram capazes de produzir obras de importância indiscutível.

Entretanto, atualmente existem especificações mercadológicas que devem ser levadas em consideração no momento de realizar as conexões elétricas adequadamente, afinal, as contingências instrumentais apontadas anteriormente acabam impondo uma materialidade inescapável. Particularmente, os níveis operacionais dos equipamentos podem ser fonte de inconsistências prejudiciais. Isso porque tais equipamentos são fabricados respeitando-se certas especificações universais que acabam por determinar se se trata de um equipamento profissional ou amador (pois está vinculado aos modelos de ligação elétrica). O nível operacional do instrumento elétrico determina a voltagem das conexões de áudio, variando no mercado entre +4dBu (1,23v) até -10dBv (0,32v). Essa variação faz com que a conexão de equipamentos com níveis operacionais diferentes deva ser compensada pelo operador (ou, para nós, o intérprete de difusão). Por exemplo: imaginemos que, numa montagem, será utilizada uma mesa distribuidora de sinais com nível operacional -10dBv conectada a um equalizador com nível operacional +4dBu. Nessa situação hipotética, quando o medidor de sinal da mesa de som atingir 0dB, significa que a voltagem do sinal enviado pelas conexões possui 0,32v de tensão. Ao conectá-lo ao equalizador com nível operacional de +4dBu, o segundo equipamento deverá marcar nos medidores algo próximo a -6dB, pois seu 0dB indicaria uma tensão de 1,23v. Numa cadeia longa de conexões, essas diferenças podem ocasionar uma séria oscilação no volume final, cujo controle passa a ser aproximativo ao invés de preciso. Por isso, é necessário compreender que toda e qualquer conexão realizada através de *hardwares* eletroacústicos analógicos possui um nível operacional específico, cujo conhecimento é imperativo quando se possui diretrizes específicas a respeito dos valores em dB numa partitura, por exemplo. Ainda sobre esse tema, o problema da realização com equipamentos com diferentes níveis

operacionais pode fazer com que os seletores em dB do seletor de amplitudes fiquem menos controlável, pois estariam em -6dB: por ser uma escala logarítmica, -6dB faz com que a sensibilidade para aumento ou atenuação seja bastante comprometida. Nesse caso, seria preferível que, no equipamento com saída em -10dB (a mesa de distribuição, no nosso caso), trabalhe-se com o medidor de saída em +6dB (perto de gerar ruído, mas garantindo que a sensibilidade do seletor de amplitude esteja devidamente controlável através dos faders e/ou knobs).

Da mesma forma, na conexão entre pré-amplificador e o amplificador de potência, existe outra contingência mercadológica envolvida, materializada no nível operacional do segundo aparelho (que determina a voltagem ótima do sinal de entrada para a máxima transferência de energia para os alto falantes). Aqui, no entanto, outro parâmetro deve ser levado em consideração, chamado 'Fator de Crista' do sinal. Esse termo faz referência, em linhas gerais, à diferença existente entre a amplitude máxima e mínima de determinados tipos de sinais. Por exemplo: um objeto sonoro ruidoso, com morfologia semelhante a um ruído branco, por exemplo, possui um fator de crista baixo, pois em tal sinal tem-se pouca variação entre suas máximas e mínimas amplitudes; de modo antagônico, uma sonorização de um objeto sonoro com grandes momentos de baixa amplitude (como uma flauta tocada em pianíssimo, por exemplo) e poucos impactos de grande amplitude (como grandes ataques numa caixa-clara, por exemplo) possui um fator de crista muito mais alto, exigindo que a escolha do amplificador de potência considere essa variação e mantenha os níveis operacionais condizentes com os sinais que serão executados pelo aparato eletroacústico.

Outra contingência que vale a menção aqui é a utilização de qualquer periférico idealizado especificamente para determinados instrumentos, como, por exemplo, o uso de efeitos comercializados em pedais de guitarra ou baixo. Tais escolhas esbarram nas limitações mercadológicas relacionadas ao instrumento ao qual se designa, pois os parâmetros controláveis através de botões, por exemplo, têm seus limites superiores e inferiores otimizados para o espectro específico da guitarra e para os usos mercadologicamente estabelecidos. Isso faz com que, por exemplo, as oscilações periódicas sejam frequentemente limitadas a *Low Frequency Oscillators* (LFO), cujo limite de velocidade não costuma passar de 10Hz, simulando um certo

tipo de “*vibrato*”. Um compositor, no entanto, pode desejar oscilar tal parâmetro numa frequência bem mais alta (em 440Hz, por exemplo), fazendo com que a utilização desses tipos de equipamento devesse ser limitada. Tal fato nos conduz, inevitavelmente, às possibilidades apresentadas pelo ambiente digital explicitado na figura 4.1.

1.3 O Ambiente Digital

O ambiente digital apresenta-se como portador de possibilidades que, embora muitas vezes limitem-se a imitar conexões eletrônicas em plataformas de programação, fornecem novas alternativas tanto na ampliação do controle sobre os parâmetros analógicos quanto no fornecimento de processamento cada vez mais eficiente, ampliando a complexidade daquilo que pode ser gerado em tempo real durante um concerto. Cabe-nos salientar que a computação musical desenvolvida na década de 1980 permitiu aos pesquisadores em música⁸ um novo tipo de escritura, relacionada à programação computacional. Embora seja inegável que, com o passar do tempo, a prática eletroacústica tenha transformado a interpretação da música eletrônica, foi no campo da composição musical (e, por consequência, na escritura musical) que a computação trouxe elementos realmente inovadores. Laurent Fichet, em seu livro *Les Théories Scientifiques de la Musique* (1996), atenta para a utilização da informática musical em dois níveis distintos, relacionados, respectivamente, à análise e à composição. No primeiro dos casos (sobre o qual não nos aprofundaremos no presente trabalho), lastreando-se nos trabalhos no campo da teoria da informação (que já haviam utilizado cálculos para definir graus de articulações formais de uma música), a computação possibilitou análises e comparações de elementos quantificáveis numa partitura num nível inédito, fazendo com que autores como Hiller e Isaacson (1979) criassem diferentes experiências de composições musicais feitas por computadores que, hipoteticamente, pudessem ser “confundidas” com composições realizadas por humanos. No entanto, embora tais pesquisas tenham elucidado alguns pressupostos

8 Referimo-nos aqui não somente aos compositores e intérpretes, mas também aos teóricos e apreciadores da arte musical: defendemos que mesmo um ouvinte não-musicista deve compreender as novas possibilidades escriturais para ampliar a fruição estética dos sons produzidos pelo aparato eletroacústico.

a respeito dos traços distintivos musicais ao nível da articulação formal, é no campo da criação musical, tanto na composição quanto na interpretação, que a informática musical trouxe as maiores revoluções.

Na década de 1990, softwares como o *PatchWork* (desenvolvido pelo IRCAM em Paris) surgem como alternativas para auxiliar os compositores na criação de sistemas musicais com bases seriais, amalgamando tarefas concernentes à geração de resultados cada vez mais complexos na escrita musical. Nesses casos, ao invés de o computador ser utilizado para a geração de objetos sonoros, ele atua na geração de “objetos semânticos”, ou seja, utiliza sua capacidade de processamento para desenvolver parâmetros seriais complexos e na sua “tradução” em signos musicais numa partitura. Um caso de particular interesse pode ser encontrado no processo criativo do compositor Brian Ferneyhough, que faz uso do *PatchWork* para gerar os padrões rítmicos de extrema complexidade presentes em suas obras. Segundo Louis Fitch, em seu livro *Brian Ferneyhough*, da série *Critical Guides to Contemporary Composers* (2013), essa dialética entre a escritura musical e a computação levanta uma questão fundamental sobre a relação entre os processos composicionais e a aparência notacional das obras compostas com o auxílio dessas ferramentas. Isso porque através de sequências de números inteiros numa plataforma como o *PatchWork*, por exemplo, pode-se obter resultados que dependem de uma escrita musical extremamente elaborada, gerada automaticamente pelos softwares em questão.

Ainda no campo da composição musical, segundo Fichet (1996), o primeiro passo importante na aplicação da computação foi a descoberta de como gerar padrões aleatórios utilizando a matemática dos números irracionais. Isso possibilitou a aplicação de modelos randômicos oriundos de outras áreas do conhecimento a parâmetros musicais (como, por exemplo, a aplicação da Teoria Cinética dos Gases, cuja matemática guiou Xenakis na concepção da obra *Pithoprakta*, composta nos anos de 1955-56). O mesmo acontece com a aplicação das Cadeias de Markov na criação da música estocástica composta pelo mesmo compositor, na qual, conforme aponta Fichet: “através dos processos markovianos, Xenakis acredita possuir um modelo prático para controlar todas as nuances possíveis entre a ordem total e a desordem absoluta,

entre entropia mínima e entropia máxima⁹ (FICHET, 1996 p.239). Nesse sentido, considerando o interesse crescente na aplicação na aleatoriedade na música durante as décadas de 1950-70 (principalmente entre os integrantes da Escola de Darmstadt), a informática aplicada possibilitou à linguagem musical o acesso a uma matemática mais fina, dependente de grande processamento de dados. Durante as décadas 1980-90, observou-se uma proliferação de softwares e plataformas digitais, tanto para auxiliar na composição (como geradores de séries aleatórias, ritmos complexos, etc.) quanto para o tratamento e síntese de áudio. Atualmente, plataformas de código aberto permitem um prolífico fluxo entre compositor e intérprete, do qual trataremos a seguir.

Paralelamente aos casos citados até aqui, alguns procedimentos de tratamento sonoro também só tornaram-se possíveis com a introdução do ambiente digital no fluxo interpretativo. Como apontado na figura 4.1, alguns procedimentos como *freezing*, *time-stretching*, *pitch detection* e *re-synthesis* (entre outros) dependem de algoritmos que gravam um determinado som, fazendo uso de *buffers* (memórias físicas utilizadas para armazenamento temporário de informações) para realização de tratamentos em tempo diferido (ainda que sejam disparados imediatamente após a captação). Nesses casos, a utilização do computador é imprescindível para a realização da armazenagem temporária, análise computacional e aplicação de tratamentos, sendo que os softwares de código aberto podem ser programados para a realização de uma sequência específica de tarefas, incluindo a gravação e análise morfológica dos sinais, otimizando o tempo de processamento. No entanto, deve-se ter em mente que tais tarefas podem, na maioria dos casos, serem realizadas de outras formas, contanto que tenha-se em mente o tempo estimado para a sua realização, sendo a programação, muitas vezes, uma forma de se economizar tempo durante a performance.

É importante que se leve sempre em consideração que a relação que o compositor pode construir com o intérprete de difusão é plural e deve ser considerada tendo-se em vista, além dos resultados morfológicos desejados, as ferramentas que podem ser utilizadas para o atingimento de tais resultados. Dito isso, é imperativo que o compositor

9 “Avec les procédés markoviens, Xenakis pense avoir un moyen pratique pour contrôler toutes les nuances possibles entre un ordre total et un désordre absolu, entre entropie minimale et entropie maximale” (FICHET, 1996 p.239 – tradução nossa).

possua conhecimento das ferramentas disponíveis e dos processos por elas permitidos, sendo o caso específico dos softwares de código aberto certamente uma das opções mais prolíficas. No entanto, atualmente, tem-se a impressão de que o compositor deve ser um programador para que possa escrever música eletroacústica, o que não é necessariamente verdade. Como dito anteriormente no presente artigo, existem iniciativas do próprio IRCAM que incentivam uma aproximação entre compositores e programadores, criando uma espécie função intermediadora (*o réalisateur en informatique musicale*), cujas habilidades englobariam toda parte de programação para tornar possível as ideias do compositor, que geralmente tomam corpo num ambiente muito diferente do computacional. Nesse sentido, a escritura composicional não precisa necessariamente estar atrelada ao ato da programação, mas sim empenhada na especificação de resultados almejados, sejam por quais meios o intérprete desejar.

Atualmente, softwares como o MAX/MSP, Pure Data, Super Collider, entre outros, fornecem plataformas com praticamente infinitas possibilidades, sempre atrelando a escritura musical à programação computacional, tendo sido uma ótima opção para o atingimento de resultados musicais os mais diversos.

1.3.1 Contingências digitais

Como visto até aqui, com o advento da computação musical, tornou-se possível a realização de processamentos matemáticos que puderam ser aplicados na área da música. Um dos casos que melhor exemplificam tal fato é o caso da Transformada Rápida de Fourier (cujo nome homenageia o matemático e físico francês responsável pelo início dos estudos sobre as funções periódicas: Joseph Fourier – 1768-1830). Através das equações de Fourier, foi possível decompor um sinal complexo no domínio do tempo em diversas ondas senoidais no domínio da frequência. Uma vez no domínio da frequência, o eixo do tempo deixa de existir, sendo possível somente o registro das frequências num determinado ponto do tempo, como se fosse uma “foto” daquele curtíssimo momento. Dessa forma, no contexto de um sinal de áudio, o que se tem é uma sequência teoricamente infinita de estados frequenciais, sendo o acompanhamento em tempo real de tais variações demandante de uma quantidade maciça de processamento,

tornada facilmente atingível somente no ambiente digital, possibilitando a criação do algoritmo de filtragem FFT¹⁰. Tal algoritmo mudou completamente a forma de utilização de equalizadores de frequência¹¹ no domínio digital, pois ao invés de simular circuitos analógicos (como também pode ser feito quando os algoritmos se limitam a imitar as conexões elétricas dos equipamentos de equalização analógicos), a passagem do domínio temporal para o domínio frequencial permitida pela transformada de Fourier, possibilitou o acesso a grupos frequenciais cada vez mais restritos. Na figura a seguir, temos a representação do som em ambos os domínios:

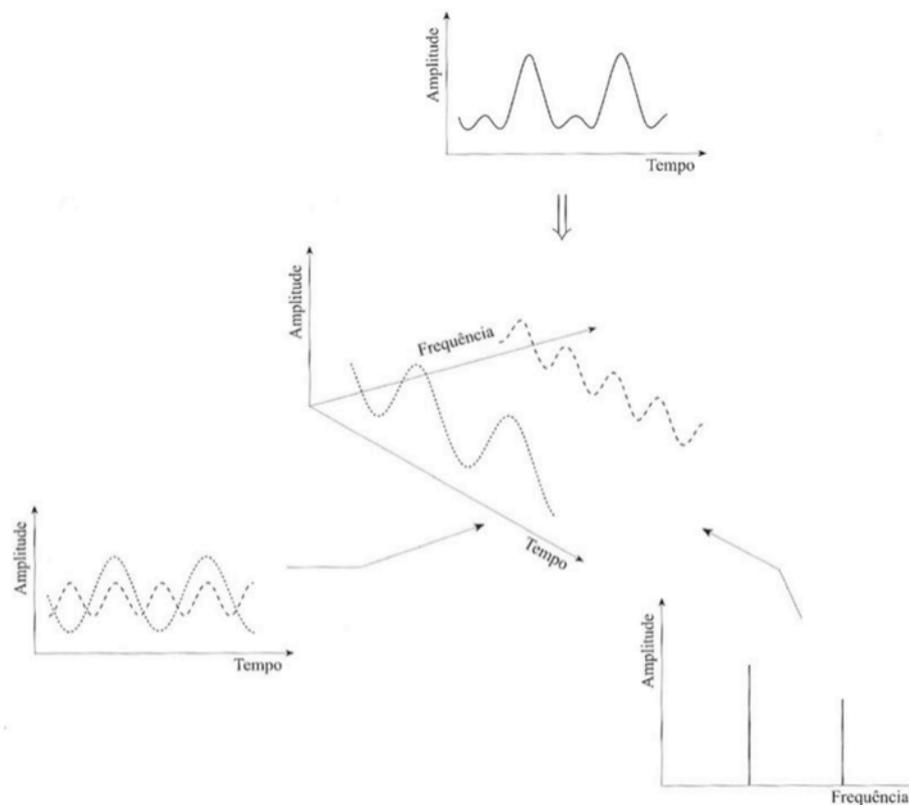


Fig. 1.4 – Representação do som nos domínios temporal e frequencial (HENRIQUE, 2011 p.256)

- 10 O filtro FFT (abreviação para *Fast Fourier Transformation*) consiste numa forma digital de realizar alterações no espectro do som, aumentando ou diminuindo a intensidade das diferentes regiões frequenciais do sinal original. Com tal processamento, obtém-se um controle muito preciso sobre frequências específicas, diferentemente dos equalizadores analógicos disponíveis no mercado.
- 11 Os equalizadores de frequências são equipamentos idealizados para controlar os volumes das diferentes áreas frequenciais de um arquivo de áudio, permitindo a divisão e manipulação dos volumes das regiões graves, médias e agudas do material gravado.

Se chamamos a atenção aqui para o filtro FFT, o fazemos pelo fato de que o ambiente digital possibilitou a utilização de algoritmos potentes o suficiente para a manipulação precisa de frequências específicas (ao invés da realização aproximativa possibilitada pelos equalizadores convencionais). No mundo da composição musical, pela primeira vez conseguiu-se atenuar ou aumentar com bastante acurácia largura de bandas extremamente fechadas, tornando a manipulação dos objetos sonoros no campo da amplitude frequencial uma tarefa de precisão “cirúrgica”. Isso significa que, em determinados casos apontados pelo compositor, o ambiente digital pode apresentar-se como uma contingência sem a qual é impossível a realização da escritura. Pode-se, nesse sentido, imaginar composições musicais nas quais o ambiente digital seja obrigatório enquanto que para outras o ambiente eletroeletrônico seja suficiente (cada vez menos comuns), diferenciando tipologias distintas dentro da composição eletroacústica.

Outro processo que permite-nos avaliar o ambiente digital de forma bastante prolífica é o caso particular do *time-stretching*¹². Pelo fato de tal efeito consistir no prolongamento do som no tempo, ele está intimamente ligado ao *pitch-shifter* (idealizado para alterar as frequências do som gravado, acima ou abaixo¹³). Isso porque, ao se realizar mecanicamente uma alteração no tempo de um som gravado (pressionando uma fita enquanto ela roda num cabeçote de leitura a fim de diminuir a velocidade, por exemplo), obrigatoriamente tem-se a alteração da afinação, que fica mais grave se rodarmos a fita mais lentamente, ou mais agudo ao acelerarmos a rotação. Através de algoritmos relativamente simples, pode-se realizar análise discreta sobre os espectros sonoros, possibilitando posteriormente a sua manipulação e permitindo um processamento de *time-stretching* que mantivesse a afinação. Existem diversas formas de realizar tal algoritmo, sendo atualmente possível realizar através de diversas interfaces, fazendo-se uso de diferentes algoritmos, cada um com certas particularidades sonoras.

12 O efeito de *time-stretching* (alongamento do tempo, em tradução livre) consiste em “algoritmos criados para alterar a taxa de reprodução de um áudio enquanto preservam as alturas originais”. (LEE, 2007 p.40 – tradução nossa). (“*Algorithms for altering the playback rate of audio while preserving the original audio pitch*”).

13 Tal “habilidade” algorítmica foi muito bem recebida no mercado de gravações musicais, pois passou a permitir a correção de afinação de notas em gravações. Alguns algoritmos, inclusive, passaram a ser otimizados para as frequências da voz humana (*vocoder*), permitindo que tal processo seja atualmente usado tanto para correção de imperfeições quanto como efeito para distorção arbitrária do sinal.

Outro componente importante no trabalho com sinais de áudio e que não podemos deixar de citar é o conversor responsável pela transformação do sinal elétrico em sinal digital (conversão analógico-digital – A/D na figura 4.1) e vice-versa (conversão digital-analógico – D/A na figura 4.1). Existem diversas formas diferentes de realizar conversões analógico-digitais, todas lidando com a quantização discreta de um sinal contínuo. Dessa forma, existem maneiras mais e menos eficientes de realizá-las, sendo a escolha do conversor uma etapa sensível do processo de gravação/sonorização, com total influência sobre os aspectos morfológicos do som resultante. No entanto, tal processo de transmutação entre os domínios elétrico e digital é realizado por instrumentos específicos, sempre inseridos numa realidade de mercado e cujo controle consiste somente na escolha do equipamento. Sendo assim, tal fato apresenta-se, na maioria dos casos, como uma contingência relacionada com o equipamento disponível para a sonorização. Atualmente, toda interface digital de áudio possui um conversor interno, sendo a sua qualidade frequentemente relacionada com seu valor de mercado. Em certo sentido, os conversores poderiam ser comparados aos microfones e alto-falantes, todos inseridos no circuito eletroacústico como conversores entre os ambientes aqui expostos (acústico/eletroeletrônico e eletroeletrônico/digital).

2. A prática eletroacústica e as escolhas do intérprete de difusão

Avaliemos agora uma situação hipotética, na qual diferentes estratégias permitem a realização de um mesmo resultado. Imaginemos, por exemplo, que um compositor escreva na partitura a seguinte situação: um percussionista deve executar certas estruturas rítmicas numa caixa-clara, cujo som será captado por microfones e enviado para controlar um seletor de amplitudes, no qual um nível de corte em decibéis pode ser selecionado. Toda vez que o percussionista tocar a caixa, o som captado deve abrir o controle de amplitude do som de um violino (por exemplo), que também deve ser executado e captado por outro microfone. Imaginemos agora que o compositor cifrou na partitura os locais onde os microfones devam ser posicionados, os momentos nos quais o sinal do microfone do violino deva ser aberto, os momentos em que o seletor de amplitude deva ser acionado, além do tipo de som almejado (do

ponto de vista estésico). Na preparação dessa obra hipotética, seria necessária a montagem do aparato e de sua regulação, desde a escolha do microfone adequado (que não pode ser nem sensível a ponto de realimentar o sistema de difusão, nem muito “duro” a ponto de impedir a captação das variações dinâmicas do toque do percussionista) até as estratégias de montagem e operação da mesa de difusão para os alto-falantes. Tudo deve ser realizado por alguém com conhecimento técnico e estético para que o resultado seja satisfatório. Nessa situação hipotética, inclusive, um intérprete de eletroacústica poderia programar em um software de código aberto a exata ligação de sinais que acabei de escrever, tudo digitalmente. Trata-se de contatos diferentes com a obra, todos relacionáveis aos preceitos da interpretação musical.

Gostaríamos agora de citar outro elemento crucial para a música eletroacústica, cujas origens também remontam à década de 1950: a espacialização sonora. Conhecimentos no campo da acústica musical nos permitem saber que a defasagem espacial de um mesmo som pode afetar o seu aspecto morfológico. A diferença temporal na recepção de um mesmo sinal emitido por fontes distintas (como, por exemplo, dois alto-falantes posicionados assimetricamente em relação a um ouvinte) faz com que o som resultante no exato ponto no qual o ouvinte esteja posicionado seja diferente do almejado. Isso ocorre porque as frequências do espectro sonoro, ao se deslocarem pelo espaço físico, interferem umas com as outras e com o ambiente ao seu redor, fazendo com que, dependendo da diferença de tempo na defasagem, algumas frequências do espectro sejam totalmente canceladas. Citamos esse fato aqui para ilustrar uma situação específica, na qual uma obra acusmática composta para 4 canais, por exemplo, deva ser executada num sistema octofônico. Nesse caso, o intérprete de difusão tem duas opções: ou ele desliga metade dos alto-falantes disponíveis, fazendo coincidir o número de canais com o de alto-falantes (mantendo-se, obviamente, o posicionamento quadrifônico ao redor do público), ou ele duplica cada sinal em dois alto falantes. Nesse segundo caso, surge o problema da defasagem do mesmo sinal emitido por diversas fontes: para aqueles poucos ouvintes posicionados simetricamente em relação aos falantes duplicados nada vai se alterar; para a grande maioria posicionada assimetricamente, no entanto, essa duplicação significa, sob o ponto de vista estésico, a perda de algumas frequências do espectro sonoro (apesar de o mesmo som estar sendo

emitido por dois alto-falantes, o resultado psicoacústico é diferente de acordo com o posicionamento do ouvinte na sala de concerto). Tal cancelamento por defasagem pode, inclusive, ser precisamente mensurado, permitindo a verificação empírica de alguns problemas. Imaginemos outra situação hipotética de uma peça acusmática quadrifônica que, em determinado momento, faça uso de uma senoide com frequência 80Hz no alto-falante frontal direito. Numa situação de apresentação num sistema octofônico, umas das práticas mais comuns é a duplicação desse sinal frontal em dois alto falantes, posicionados como demonstrado pela próxima figura:

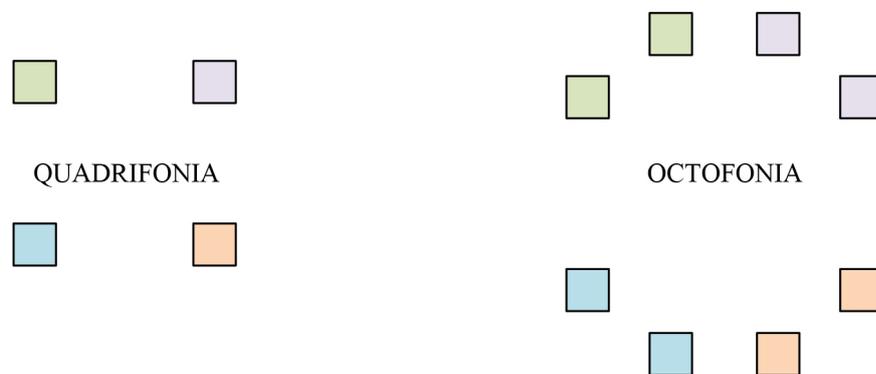


Fig. 2.1 – Esquema da adaptação de uma obra quadrifônica para sistema octofônico

Observando a figura anterior, consideremos agora o posicionamento de um ouvinte qualquer, cuja posição na sala de concerto faça com que ele fique distante de cada alto-falante como demonstrado na figura a seguir:

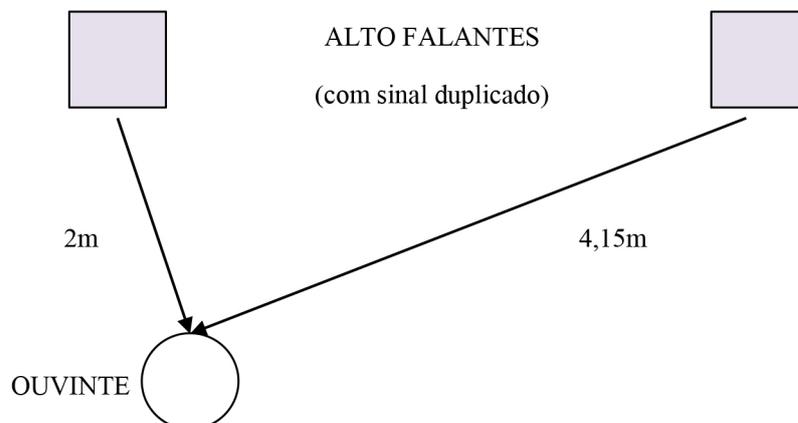


Fig. 2.2 – Representação de posicionamento assimétrico do ouvinte

Para descobrir qual frequência será cancelada nesse caso específico, faz-se necessário descobrir qual frequência possui o comprimento com o dobro da diferença de distâncias: nesse caso específico, a diferença de 2,15m (4,15m – 2m) cancela totalmente a frequência com 4,30m de comprimento de onda. Trata-se justamente dos 80Hz que deveriam ser sonorizados pelo par de alto-falantes em questão. Por esse motivo, esse ouvinte específico nessa situação específica simplesmente não escutará tal frequência (que pode servir, ademais, como elemento estético essencial para a compreensão da mensagem musical e sua significação). Isso significa dizer que nunca deve-se realizar tal duplicação de alto-falantes? A resposta para essa pergunta é: depende da obra que será executada. Nesse caso hipotético específico, no qual uma senoide pura fica estática nos dois alto-falantes, seria recomendada a não duplicação; numa obra com elementos transitórios entre os diferentes falantes, tal cancelamento seria desprezível, pois ocorreria apenas durante o curto período em que o sinal ficasse “posicionado” entre esses alto-falantes. Esse motivo ilustra bem por que o conhecimento das características estéticas é tão importante para uma boa execução eletroacústica.

No caso específico da espacialização sonora, trata-se de uma das habilidades específicas que sempre esteve sob a responsabilidade do intérprete, relacionando o conhecimento específico do espaço físico em que a obra será realizada com escolhas relativas ao âmbito geral das intensidades a serem empregadas e à expressão clara da polifonia. Não por acaso, na criação de obras da década de 1950 como *Gruppen* (para três orquestras), *Carré* (para quatro orquestras e quatro coros) e *Kontakte* (obra quadrifônica mista) de Stockhausen, uma das principais referências foram as obras multicorais da escola renascentista veneziana, especialmente as de Giovanni Gabrieli (veja-se Stockhausen, 1975, p.67-68). As habilidades exigidas no processo de difusão da música eletroacústica transcendem o aprofundado conhecimento técnico necessário para essa atividade, constituindo um campo de ação de intérprete, propriamente, mesmo que, ainda, esse protagonista do processo de realização da obra não sempre seja sempre abordado ou tratado dessa forma. Na música eletroacústica em geral esse intérprete pode ser muito mais responsabilizado por escolhas próprias do processo de composição de que em boa parte do repertório histórico, devido ao caráter experimental dessas obras e ao impacto das diferenças entre os espaços em que podem ser realizadas.

3. Considerações finais

Em todos os casos, hipotéticos ou não, expostos até aqui, percebe-se que responsabilidades técnico-estéticas já eram exigidas na interpretação eletroacústica ainda nos seus primeiros anos: mesmo com seus equipamentos relativamente rudimentares, as escolhas de montagem e sonorização (mesmo que seja de uma obra sem transformações em tempo real) sempre permitiram uma aproximação artística, fosse ela de realização simples ou não. Atualmente, têm-se inúmeras interfaces digitais que permitem uma interação muito maior, incluindo sensores de movimento e teclados (ou *pads*) digitais que podem ser utilizados para controle de diversos parâmetros. Os sensores de movimento permitem a utilização do corpo para a produção de sons, aproximando o executante de tais dispositivos do intérprete tradicional (que faz uso do corpo no controle do instrumento, como total necessidade de atuação em tempo real). Nos casos dos teclados e controladores que imitam instrumentos tradicionais, mais do que um intérprete de difusão, tem-se a utilização de um instrumentista tradicional (pianista, no caso dos teclados digitais, ou percussionistas, no caso *dos pads* digitais, por exemplo) para a ativação de elementos eletroacústicos; por esse motivo não aprofundaremos nossas discussões sobre tais dispositivos. Vale-nos, isso sim, o processo da elaboração dos timbres que possam porventura ser controlados por tais dispositivos.

É muito comum atualmente que compositores, juntamente com a partitura, componham *patches*¹⁴ de programação em determinados softwares, os quais são imprescindíveis para a execução da obra (e por isso fazem parte de sua escritura). Mas é possível vislumbrar uma realidade na qual o compositor passe por escrito, através de símbolos (na própria partitura), os elementos constitutivos para a realização da síntese sonora por um intérprete, que possa realizar os timbres de acordo com a escrita (e não baseando toda interpretação eletroacústica através da escritura em tempo diferido realizada pelo compositor em algum *software* específico). Nesse sentido, é possível imaginar a emergência, inclusive, de uma prática de música acusmática realizada em

14 Os *patches* consistem em rotinas de programação criadas para a realização de diferentes processos de áudio, podendo conter comandos de gravação e reprodução de sinais, aplicação de efeitos, reconhecimento de notas, etc.

tempo real, na qual, ao invés de executar um arquivo finalizado por alto-falantes, o intérprete de difusão trabalhe com microfones e controladores gravando e tratando em tempo real todos os elementos da obra, sem a utilização de nenhum instrumental fora o aparato eletroacústico.

Por fim, gostaríamos de salientar um problema implícito nas práticas mais atualmente disseminadas de programação de música computacional: a necessidade de adequação protocolar em casos de descontinuidade de *software*. Uma obra eletroacústica composta em algum software no início dos anos 2000 pode não conseguir mais ser acessada em 2020, pois os formatos dos arquivos digitais se transformam numa velocidade muito elevada. Existem obras cuja execução eletroacústica depende de linhas de programação elaboradas em plataformas descontinuadas, tornando necessária a reconstrução da programação em uma nova plataforma. Por esse motivo, defendemos ainda que o compositor deva fornecer nas obras mistas, juntamente com a partitura, as linhas de código e/ou as programações ocultas dos *patches* utilizados, para que possam ser traduzidas em quaisquer circunstâncias, com os equipamentos disponíveis na ocasião.

4. Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004 [1953].
- BOULEZ, Pierre. *A música hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- _____. *Orientations*. Massachusetts: Harvard University Press, 1986.
- BRANDÃO, Eric. *Acústica de salas: projeto e modelagem*. São Paulo: Blucher, 2016.
- COOK, Nicholas. Analysing Performance and Performing Analysis. In.: *Rethinking Music*. Org. Nicholas Cook e Mark Everest, p.239-261, 2010.
- FITCH, Louis. *Brian Ferneyhough*. Inglaterra: Intellect Ltd, 2014 (Critical Guides to Contemporary Composers).
- HENRIQUE, Luís. *Acústica Musical*. 4ª Edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- FICHET, Laurent. *Les Théories Científicas de la Musique – XIX^e et XX^e siècles*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1996.
- LEE, Eric. *A Semantic Time Framework for Interactive Systems*. Gottingen: Cuvillier Verlag, 2007.
- LIETTI, Alfredo. Évolution des moyens techniques de la musique électronique. In.: *Revue belge de Musicologie, Vol.13, N.1/4, pp40-43*. Société Belge de Musicologie, 1959.

-
- MENEZES, Flo. *Acústica Musical em Palavras e Sons*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- _____. *Matemática dos Afetos*. São Paulo: Edusp / Fapesp, 2013.
- STOCKHAUSEN, K. Music in Space. *Die Reihe*, Vol. 5, pp. 67- 82, trad. Ruth Koenig. Universal Edition Publishing, 1975.
- TARUSKIN, Richard. *Text and act: essays on music and performance*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1995.
- TRUFELMAN, Avery. *Reverb: the evolution of architectural acoustics*. Disponível em <www.99percentinvisible.org>, episódio 236. 2016.
- XENAKIS, Iannis. *Formalized music: thought and mathematics in composition*. Pendragon Press, Stuyvesant NY, 1992.

The influence of Chopin on Villa-Lobos: *Hommage à Chopin, Mazurka-Choro*, and arrangements for cello

Lars Hoefs
Unicamp
hoefs@unicamp.br

Abstract

The influence of Polish composer Chopin on Villa-Lobos is frequently cited by musicians and scholars, but few studies have seriously dealt with the topic. I will investigate the issue by examining two of Villa-Lobos' works that clearly exhibit the influence of Chopin, the *Hommage à Chopin* (1949) for piano and the *Mazurka-Choro* (1908) for guitar, revealing similarities between those works and various mazurkas, waltzes and scherzos by Chopin. I will examine the significant presence of Chopin's music within Villa-Lobos' early circle of friends and colleagues, especially regarding his first wife Lucília Guimarães, a pianist who studied in the lineage of Chopin; and I will address the lost transcriptions of Chopin's *Prelude in F-sharp minor* and *Nocturne, opus 9 No. 2* for cello and piano that Villa-Lobos arranged and performed himself on the cello.

Keywords: Heitor Villa-Lobos; Frederic Chopin; piano; guitar; arrangements for cello and piano; mazurka.

A influência de Chopin em Villa-Lobos: *Hommage à Chopin, Mazurka-Choro* e arranjos para violoncelo

Resumo

A influência do compositor polonês Chopin sobre Villa-Lobos é frequentemente citada por músicos e estudiosos, mas poucos estudos trataram seriamente do assunto. Nesse artigo, investigarei essa questão examinando duas obras de Villa-Lobos que exibem claramente a influência de Chopin, *Hommage à Chopin* (1949) para piano e *Mazurka-Choro* (1908) para violão, revelando semelhanças entre essas obras e várias mazurkas, valsas e scherzos

de Chopin. Investigarei a presença significativa da música de Chopin no círculo inicial de amigos e colegas de Villa-Lobos, especialmente a relação de sua primeira esposa Lucília Guimarães, uma pianista que estudou na linhagem de Chopin; e, além disso, abordarei as transcrições perdidas do *Prelude* de Chopin em F \sharp menor e do *Noturno*, *opus 9 n^o 2* para violoncelo e piano que Villa-Lobos arranjou e se apresentou tocando violoncelo.

Palavras-chave: Heitor Villa-Lobos; Frederic Chopin; piano; violão; arranjos para violoncelo e piano; mazurka.

Introduction

Chopin has exerted a profound and widespread influence on many composers and musicians since his death in 1848. Villa-Lobos, however, is rarely included among them. The Brazilian composer lived from 1887 – 1959 and is generally regarded as the first authentic and recognizable Latin American voice of twentieth-century classical music, one who successfully and prodigiously married the popular and folk music of his country with prevailing traditions and vocabularies of Western classical music. An exhaustive amount of research and scholarship has been dedicated to the subject of Villa-Lobos' music, much of it focusing on the connections and associations with Brazilian folk and popular elements. Those studies that concentrate on Villa-Lobos' influences from classical models invariably deal with Bach (as Villa-Lobos composed a series of *Bachianas Brasileiras*), with French models (D'Indy, Debussy, et al.) and with Stravinsky and other associates that Villa-Lobos knew and interacted with in Paris in the 1920s. The question of the influence of Chopin on Villa-Lobos, however, has only rarely been discussed in academic publications, and in most cases, with fleeting and sparse treatment.

This paper will show that there is a clear influence of Chopin found in the music of Villa-Lobos, especially in his works for solo piano and solo guitar. We will focus on two works in particular: *Hommage à Chopin* (1949) for solo piano and *Mazurka-Choro* (1908) for solo guitar. In addition to evidence of recognizable influence in musical style and content, the influence of Chopin on Villa-Lobos is reinforced by the presence and importance of Chopin's music in the lives of Villa-Lobos and his circle of family and colleagues, especially with regards to his first wife, the pianist Lucília Guimarães.

Villa-Lobos' repertoire for piano solo and his *Hommage à Chopin*

Villa-Lobos was a composer remarkably prolific and productive across a wide gamut of genres, and this includes a healthy catalog of music for piano. His complete works for piano solo fill eight CDs,¹ with works differing greatly in style and length. We find a number of collections of short character pieces intended for children, whether pedagogic or nationalistic;² on the other hand we have the huge and wildly virtuosic *Rudepoema* composed for Polish pianist Arthur Rubinstein.³ Villa-Lobos wrote enormous piano parts for his early chamber music works and composed five piano concertos during his late period, the *Piano Concerto no. 5* a commission from Polish pianist Felicja Blumental. Concertante piano parts also figure prominently in a number of large-scale orchestral works, especially *Choros No. 11* and *Bachianas Brasileiras No. 3*.

Villa-Lobos was not a performing pianist himself – while his conducting engagements were ubiquitous later in his life, he only performed publicly on one instrument, the cello. As a young man he worked as cellist in Rio's cinema orchestras, and performed some of his own works for cello and piano with his first wife Lucília Guimarães around Rio in 1915 and on tour throughout the states of Sao Paulo, Minas Gerais and Parana in the early 1930's, though never performing his more challenging cello works in public. A number of researchers contend that Lucília Guimarães was instrumental in the development of Villa-Lobos' piano writing, that after they married in 1913 and Villa-Lobos lived in close proximity with this excellent pianist his works took on much more command, virtuosity and idiomatic pianistic qualities (Corrêa do Lago, 2010; Cruz, 2014). He also obviously trusted Lucília Guimarães' abilities as interpreter, as she premiered many of his early chamber works with enormously difficult piano parts including the *Cello Sonata no. 2*, *Violin Sonatas nos. 1 and 2*, and *Piano Trios nos. 1 and 3* between the years 1915 – 1921 (Museu Villa-Lobos, 2009).

1 The Naxos label released a set of eight compact discs of Villa-Lobos' complete works for solo piano performed by pianist Sonia Rubinsky between 1994 and 2007.

2 Collections include *A prole do bebê nos. 1 and 2*, *Cirandas*, *Cirandinhas*, *Guia Prático vols. 1 - 11*, among others.

3 After first meeting the relatively unknown Brazilian composer playing cello in Rio's cinema orchestras in 1917, Arthur Rubinstein went on to champion Villa-Lobos' music (Kater, 1987).

Of particular interest to this paper is the fact that Lucília Guimarães studied in the lineage of Frederic Chopin (Almeida, 2007, p. 113; Cruz, 2014, p. 23). She studied piano with Elvira Bello, who studied with Alfredo Bevilacqua, who had studied with Chopin's student George Mathias (1826-1910). Marek Zebrowski writes, "George Mathias was Chopin's student for at least six years...Beginning in 1862 Mathias became a professor of piano at the Paris Conservatoire and during his tenure of thirty years trained a great number of French pianists in the Chopin tradition" (Zebrowski, 2010, p. 138).

Later in his life, Villa-Lobos was not shy to demonstrate on the piano when working on his music with collaborators and interpreters. Anna Stella Schic gives us some insight into Villa-Lobos' approach at the instrument:

Without being a pianist, Villa-Lobos obtained from the instrument an exceptional sonorous quality, because he "dared" to make the piano sound. He would attack the notes with his hands in a fist when necessary or clutch his hands on the keyboard, trying to highlight a "cantabile" with absolute equality in the middle of the rhythmic accompaniment ... Nothing irritated him more than in some works, the shyness of a touch that is percussive and dry, and above all without pedal (Schic, 1987, p. 111)⁴.

Hommage à Chopin

A Irving Scherke 1

HOMMAGE À CHOPIN

I. NOCTURNE

H. VILLA-LOBOS
(Paris, 1949)

Moderato (69 = ♩)

PIANO

Figure 1: Nocturne from *Hommage à Chopin*, bars 1-3.

4 Schic, a pianist from Campinas, was the first to record the complete works for solo piano of Villa-Lobos.

Of all Villa-Lobos' music, his final work for solo piano is the piece that most obviously speaks to Chopin's influence. A commission from UNESCO to commemorate the centenary of Chopin's death, the piece was premiered at the Salle Gaveau in Paris, October 3, 1949 alongside 10 other commissions for the occasion⁵.

I. Nocturne – In this context the title obviously refers to the nocturnes for piano solo of Chopin, but also implied are the *serestas* (serenades) of Brazilian music. Villa-Lobos composed *serestas* throughout his career, and the genre has been sustained and enriched by contemporary Brazilian composers such as Edino Kreiger (born 1928), and Liduino Pitombeira (born 1962). Besides the expected serenity and poetry associated with a Chopin nocturne, here we find evoked the mysterious, foreboding, even dangerous Brazilian night. As with many of his works, Villa-Lobos had a remarkable capacity for creating an atmosphere of a wild and primitive nature, and this tenor permeates both movements of this work. Additionally, as we will discuss later in this paper, a young Villa-Lobos arranged one of Chopin's nocturnes for cello and piano.

II. Ballade – The second and final movement continues in the dark and dreadful vein of the first. Besides indulging his well-rehearsed ominous Amazonian *misterioso*, here Villa-Lobos taps into the *morbidezza* so characteristic of much of Chopin's music. James Melo writes, "Its theme suggests in its melodic contours the beginning of Chopin's C sharp minor *Waltz, Op. 64 no. 2*" (Melo, 1999). While Lucia Barrenechea writes, "the *Ballade*...remains closer to the French center of gravity, which reinforces the link with the production of Villa-Lobos whose early piano music reflects French characteristics in both the titles and the choices of language elements" (Barrenechea, 1995, p. 22). Barrenechea's exhaustive study of the influence of Chopin on Villa-Lobos in his work *Hommage à Chopin*⁶ finds evidence in the work's texture, melodic and harmonic content,

5 The other composers commissioned for the occasion, writing for a variety of instrumentation, were (in program order): Alexandre Tansman, Oscar Espla, Jacques Ibert, Andrzej Panufnik, Howard Hanson, Lennon Berkeley, G. F. Malipiero, Carlos Chavez, Bohislav Martinu, and Florent Schmitt.

6 "This paper aims to investigate the insinuating Chopin influence operating at deeper levels in the piano works of Heitor Villa-Lobos" (Barrenechea, 1995, p. 14), also "The musical and pianistical gestures identified with the idiom...are framed by nineteenth-century conventions and Chopin in particular." (Barrenechea, 1995, p. 18 – 19).

musical gestures and *stil brilliant*, and rhythmic content and keyboard topography, shown through numerous musical examples.⁷

While the piece is a tribute to Chopin, in fact Villa-Lobos dedicated the work to Irving Schwerke, one of the composer's American advocates who helped champion his music in the USA.⁸ It appears that the dedication was simply fulfilling an outstanding promise already made by Villa-Lobos to Schwerke. As we see in the correspondence from the composer to Schwerke on August 12, 1949, "You did very well to remind me of the dedication I promised you and you can be sure that next time I shall do some piano music for you." In a letter from November 10 of the same year, Villa-Lobos wrote Schwerke again, "I am waiting for '*Hommage à Chopin*' to be printed to send you a copy. If you want to have a manuscript copy with the dedication, tell me so and I shall send it to you at once" (Peppercorn, 1994, p. 116, 121)⁹.

The occasion of the Chopin centenary UNESCO commission provided a clear reason for ostensible and overt influence of Chopin in Villa-Lobos' *Hommage à Chopin*, and the one piece on its own would not very well justify the subject of this paper. Indeed, many other classical composers figure more prominently as models of influence in the oeuvre of Villa-Lobos. The most celebrated and obvious composer to exercise influence on Villa-Lobos' music was J. S. Bach, clearly evidenced in Villa-Lobos' most famous works, the series of nine *Bachianas Brasileiras* suites¹⁰. Villa-Lobos himself declared Haydn as his model for his string quartet writing (Salles, 2018), a genre in which he

7 Barrenechea includes examples from the following pieces by Chopin: *Nocturnes op. 9 no 2, op. 9 no. 3, op. 15 no. 1, op. 62 no. 1, posthumous in E minor; Valse op. 64 no. 2; Preludes op. 28 no 6, 15, 22, 24; Ballades op. 23 and op. 47; Improviso op. 36; Sonata in B minor op. 58, IV.*, dialoguing these with corresponding examples from Villa-Lobos' *Hommage à Chopin*.

8 The United States became the center of Villa-Lobos' musical activity in his final period, from 1945 – 1959. He received and fulfilled a remarkable volume of commissions from orchestras, soloists, choreographers, and organizations in the USA during this period, in addition to conducting numerous concerts of his works throughout the country.

9 Letters sent from Villa-Lobos to Schwerke's residence in Appleton, Wisconsin.

10 Composed between 1930 – 1945, these nine suites were a clever and successful way for Villa-Lobos to take advantage of the newly empowered Getulio Vargas regime in Brazil, elevating the composer's status to Brazilian composer non plus ultra. The works combine elements of Bach's musical language with traditional and popular Brazilian music and are scored for diverse forces, the most unusual being *Bachianas Brasileiras No. 1* for orchestra of cellos and *No. 5* for soprano and orchestra of cellos. These two works continue to be among the composer's most performed pieces, and *No. 5* is probably the best-known work of Latin American classical music throughout the world.

excelled prodigiously, composing 17 terrific exemplars. Most recognizable in his early chamber music is the influence of French music, especially that of D'Indy, Franck, Saint-Saëns, and Debussy (Salles, 2009, p. 16, 24).¹¹ The influence of Stravinsky and his three early scores for the *ballet russes* is also incontestable, as witnessed in both the musical language and the synopses of Villa-Lobos' ballet scores *Uirapuru* and *Amazonas* as well as in other works. Indeed, Villa-Lobos himself spoke of the influence of Bach, Stravinsky, and Florent Schmitt in an interview with Fernando Lopes Graça (Barrenechea, 1995, p. 17).

Despite Chopin occupying a less visible position on the list of significant influences, nonetheless we find the influence of Chopin in a variety of other solo piano works by the Brazilian composer. Castro finds the influence of Chopin in Villa-Lobos' *Impressões seresteiras* (Castro, 1972, p. 67), and Tarasti writes, "... the waltz melody of *Impressões Seresteiras* is like *Chopin in Mato-Grosso*" (Tarasti, 1981, p. 53). Cruz cites the influence of Chopin's *Etude op. 25 no. 1* in Villa-Lobos' *Ondulando (Estudo) – Romance sem palavras* (Cruz, 2014, p. 65). Chopin's influence is also recognizable in a number of waltzes for solo piano by Villa-Lobos. The remarkably beautiful *Valsa da Dor* (Valse de douleur) implies an expressive and uniquely pianistic rubato as well as communicating a profound sadness, two characteristics extending back to Chopin. And I was surprised to discover in the opening gesture of Villa-Lobos' *Valsa Scherzo* (1907) an undisguised nod to the opening of Chopin's *Ballade no. 3*, as seen below.

Villa-Lobos' *Valsa Scherzo* opening gesture:

11 Cyclic form is common in Villa-Lobos' early chamber works, and he had access to D'Indy's treatise *Cours de composition musicale*.

VALSA SCHERZO.

H. VILLA-LOBOS. Op. 17

The image shows the first seven bars of the piece 'Valsa Scherzo' by Heitor Villa-Lobos. The score is for piano and is marked 'Allégro con brio'. The first staff is the right hand, starting with a melody in G minor. The second staff is the left hand, providing a rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *sfz*, *p*, and *f*. There are also accents and slurs over the notes. The piece is in 3/4 time.

Figure 2: Villa-Lobos, *Valsa Scherzo*, op. 17, bars 1-7.

Compared with the opening gesture of Chopin's *Ballade no. 3*:

The image shows the first six bars of the opening of Chopin's 'Ballade no. 3'. The score is for piano and is marked 'Allegretto mezza voce'. The first staff is the right hand, starting with a melody in G minor. The second staff is the left hand, providing a rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings such as *f*, *rall.*, and *molto leggero*. There are also slurs and accents over the notes. The piece is in 3/4 time.

Figure 3: Chopin, *Ballade op. 47, n. 3*, bars 1-6.

The manuscripts of a number of early works by Villa-Lobos have been lost, most notably a three-movement *Trio in C minor* for piano, flute and cello from 1913. Among those early works that have since disappeared are a few that invoke the influence of Chopin, namely a *Mazurleska* for solo piano, composed in 1911, as well as a *Mazurka em Ré maior* for solo guitar, composed by Villa-Lobos in 1901, both lost and never published (Museu Villa-Lobos, 2009, p. 139, 148).

Villa-Lobos' music for solo guitar, and the *Mazurka-Choro*

After Chopin, composers outside Poland began composing mazurkas as well. Notably in Russia, mazurkas count among the works of Glinka, Borodin, Tchaikovsky, and Scriabin. Mazurkas were also produced by Latin Americans – the Mexican composer Manuel Ponce (1882-1948) wrote a number of mazurkas for solo piano, and Brazilian composer Alberto Nepomuceno's (1864-1920) opus 1 was in fact a *Mazurka for cello and piano in a minor* (1887). In *fin de siècle* Brazil, especially in the erstwhile capital city of Rio de Janeiro, an urban instrumental music style similar in practice and ancestry to jazz in the United States began to evolve, *choro*, melding African rhythms with European harmonic and melodic characteristics. Particular European popular dances and musical styles were appropriated, including the polka, waltz, schottische, and the mazurka. By the time that a teenage Villa-Lobos was sneaking out of his parents' house to the bars, selling his father's books to buy drinks for the *choro* musicians in exchange for an informal musical education, mazurkas were part of the Brazilian popular instrumental musical language. And at these nocturnal jam sessions, it was the guitar that Villa-Lobos played (Hoefs, 2010).

Whereas the name Chopin is synonymous with the piano the world over, Villa-Lobos' name enjoys a similar if less ostensible status relative to the guitar. Just as Chopin created a style of music specifically pianistic, music at once highly expressive and uniquely idiomatic to the instrument, Villa-Lobos succeeded in a similar coup with his works for solo guitar, leaving a newly elevated repertoire for this likewise polyphonic and non-sustaining instrument. Two collections of works for solo guitar by Villa-Lobos already beg comparison to Chopin's preludes and etudes in their titles: *Doze Estudos* (Twelve Etudes) composed in 1929 in Paris, and *Cinco Prelúdios* (Five Preludes) written in 1940 in Rio de Janeiro.

The collection of twelve etudes for guitar came about at the request of guitarist Andrés Segovia, with whom Villa-Lobos had contact in Paris in the 1920s. Segovia asked the composer for an etude, and the ever-fertile Villa-Lobos supplied him with a series of twelve. Segovia wrote that they could be compared to the etudes of Chopin and the sonatas of Scarlatti (Negwer, 2008, p. 177). More recently, a number

of musicians and scholars have also commented on the influence of Chopin in these guitar etudes. Fabio Zanon writes, "With these etudes, Villa-Lobos was the first composer to let the musical ether emanate from the guitar's fingerboard. This can be noticed already in the first etude, with a unique pattern of arpeggios in thirds, alluding to Bach and Chopin's *Etude no. 1*" (Zanon, 1997). Paulo Salles writes, "It should be noted that the fingering symmetries were employed by composers prior to Villa-Lobos, such as Chopin, for example. Villa-Lobos's symmetries of phrasing resemble Chopin's symmetries more than those of serialists" (Salles, 2009, page 51). And about the opening of Villa-Lobos' first guitar etude, Salles writes, "The first section does not present great compositional interest, if only its latent harmonic proposal is observed. The harmony proceeds to the dominant in a conventional way, by way of a traditional harmonic progression, while the instrumental gesture repeats the figuration of certain piano etudes of Chopin" (Salles 2009, page 58).

Besides the *Cinco Prelúdios* and *Doze Estudos*, Villa-Lobos composed two other works for solo guitar: *Choros No. 1*, and *Suite Popular Brasileira*. The latter consists of five movements, the first of which is a *Mazurka-Choro*.

Mazurka-Choro

Composed in 1908 and dedicated to Maria Tereza Teran,¹² Villa-Lobos' *Mazurka-choro* would become the first movement of his *Suite Popular Brasileira* for solo guitar, together with four more movements: II. *Schottisch-choro* (1908), III. *Valsa-choro* (1912), IV. *Gavota-choro* (1912), and V. *Chorinho* (date unknown) (Museu Villa-Lobos, 2009, page 149).

The *Mazurka-choro* follows a simple ABACAD plan, where D functions as a coda. Marek Zebrowski¹³ brought to my attention the following examples of Chopin's influence in this piece.

12 Maria Tereza Teran and her husband, Spanish pianist Tomas Teran, were close friends of Villa-Lobos. Maria Tereza would later present Villa-Lobos with a guitar by the Parisian luthier Joseph Bellido (Bissoli, 2015).

13 Marek Zebrowski is director of the Polish Music Center at the University of Southern California and a frequent chamber music collaborator and long-time friend of the author.

In the opening two bars of Villa-Lobos' *Mazurka-choro*, we already find the influence of Chopin's mazurkas in the rising arpeggio shape of the melody, and a dominant 7th chord on top of a tonic pedal:

SUITE POPULAIRE BRÉSILIENNE
Nº I. MAZURKA-CHÔRO

Pour Guitare

H. VILLA - LOBOS



Figure 4: Villa-Lobos *Mazurka-choro* opening.



Figure 5: Chopin *Mazurka op. 6 no. 3*, bars 9-12 (rising arpeggio shape).



Figure 6: Chopin *Mazurka op. 7 no. 1*, bars 7-10 (dominant 7th chord on top of tonic pedal).

Villa-Lobos' first phrase (bars 5 – 8) concludes with still another allusion to Chopin's mazurkas, this time in descending melodic shape:



Figure 7: Villa-Lobos *Mazurka-choro* bars 5-8.



Figure 8: Chopin *Mazurka op. 67 no. 4* bars 1-4 (melodic shape).



Figure 9: Chopin *Mazurka op. 67 no. 4*, bars 9-12.

After repeating the opening phrase of his *Mazurka-choro*, Villa-Lobos continues with the B section (bars 9 – 12), almost a direct quote from a Chopin waltz:



Figure 10: Villa-Lobos *Mazurka-choro*, bars 9-12.



Figure 11: Chopin *Waltz op. 34 no. 2*, bars 37-40.

For the C section of the *Mazurka-choro*, Villa-Lobos shifts from A minor to the parallel major, and here the harmonic progression resembles that of the Polish Christmas carol *Lulajże Jezuniu*, the same progression of which Chopin availed himself in his *Scherzo no. 1, op. 20*. Marek Zebrowski writes, “The extraordinary drama of the B-minor Scherzo is offset by its middle section, where Chopin inserted a well-known melody of one of the most touching Polish Christmas carols, *Lulajże, Jezuniu* [Sleep Baby Jesus]” (Zebrowski, 2010, page 77). Villa-Lobos uses this touching harmonic progression for his *Mazurka-choro* in the same way - as a major key middle section, to offset and contrast the melancholy minor mode of the rest of the piece.



Figure 12: Villa-Lobos *Mazurka-choro*, C section.

Molto più lento. (♩ = 10♩.)
sotto voce e ben legato.

Figure 13: Chopin Scherzo no. 1, op. 20, bars 305-319

For the coda of the *Mazurka-choro* (Figure 14), Villa-Lobos alternates the harmony between A minor and D minor (i and iv), employs an ostinato vanishing figuration, and lands on a chord of ambiguous harmony in the third-to-last bar. We see these traits in the codas of two Chopin mazurkas below (Figures 15 and 16).

a tempo (Final)

Figure 14: Villa-Lobos *Mazurka-choro*, D section (coda).

The image shows three systems of musical notation for the coda of Chopin's Mazurka op. 33 no. 2. The first system includes piano and cello staves with a series of chords marked with 'Q' and asterisks. The piano part features a melodic line with an 'accel.' marking. The second system continues the piano and cello parts. The third system shows the piano part with a 'smorz.' marking and a final cadence marked with an asterisk.

Figure 15: Chopin *Mazurka op. 33 no. 2* coda, ostinato vanishing figuration, alternating i – iv harmony, ambiguous final harmony.

The image shows a single system of musical notation for the coda of Chopin's Mazurka op. 24 no. 3. It consists of piano and cello staves. The piano part has a melodic line with a 'dolciss.' marking and a 'perendosi' marking. The cello part provides harmonic support with chords marked with 'Q' and asterisks.

Figure 16: Chopin *op. 24 no. 3* coda, vanishing figuration.

Whereas the influence of Chopin is abundant in Villa-Lobos' *Mazurka-choro*, I do not presume that the Brazilian composer was necessarily aware of the Chopin examples cited above. It's possible that he knew the pieces and channeled their influence subconsciously, or even that by this point the flavor and style of the mazurka had so infiltrated Brazilian *choro* music that Villa-Lobos was intellectually unaware of making direct connections to Chopin's works.

Villa-Lobos wrote remarkably well for the guitar and indeed composed more than 800 works for an eclectic and varied pool of performers and instrumental formations,

but one instrument always remained closest to him, and that was the cello. Villa-Lobos began learning to play the cello from his father at age 6, he supported himself as a young man by playing cello in the cinema orchestras in Rio de Janeiro, and he later laid the foundation for the cello ensemble genre with his groundbreaking works *Bachianas Brasileiras Nos. 1 and 5* (Hoefs and Suetholz, 2018).

Arrangements for cello – a natural extension

The entire catalog of Chopin's works is almost exclusively dedicated to piano solo, with one important exception: the cello. The cello was the only instrument besides the piano for which Chopin wrote significant music, and those works add up to roughly an hour of music. It was only natural that other instrumentalists would arrange Chopin's piano music for them to play on their instruments, and this held especially true for cellists. Auguste Franchomme, Chopin's dear friend and the cellist for whom Chopin composed the g minor *Cello Sonata* and with whom Chopin collaborated in composing the *Grand Duo Concertante*, made many arrangements for cello and piano of Chopin's solo piano music. Others to arrange Chopin's piano music for cello and piano included Alexander Glazunov; cellists David Popper, Emanuel Feuermann, Gregor Piatigorsky, and yes, even Heitor Villa-Lobos.

Among the aforementioned lost mazurkas listed in the catalog of works by Villa-Lobos at the Museu Villa-Lobos, the catalog also lists two arrangements of Chopin by Villa-Lobos for cello and piano: the *Prelude in F sharp minor*, and the *Nocturne, opus 9 No. 2*. The scores of both arrangements by Villa-Lobos have also been lost and never published, but their onetime existence is of special interest, showing clearly the importance of Chopin for Villa-Lobos not just as a composer but as a performing cellist. Villa-Lobos made many arrangements of works by Bach: in particular, he arranged various preludes and fugues from Bach's *The Well-Tempered Klavier*, some arranged for cello and piano, some arranged even for an orchestra of cellos. But the only other composer whose music Villa-Lobos arranged for cello and piano was Chopin. And we know that Villa-Lobos performed on the cello his arrangement of the nocturne on at least one occasion, at the Teatro Amazonas in Manaus in 1912 with pianist Joaquim

França (Pilger, 2013, p. 273). Continuing in the tradition and practice of Franchomme and Villa-Lobos, as a natural extension, I commissioned arrangements for cello and piano of the two works examined in this paper, Villa-Lobos' *Hommage à Chopin* and *Mazurka-choro*, from composers Marek Zebrowski and David Ashbridge, respectively.¹⁴

The presence of Chopin's music in Villa-Lobos' early circle

Besides the recognizable influence of Chopin's music scattered across Villa-Lobos' works for solo piano and solo guitar, Chopin's music was present in the lives of Villa-Lobos and his circle of friends and colleagues and held a revered place within Brazil's early 20th century musical milieu. The most intimate place for Chopin's music in Villa-Lobos' life was filled by his first wife, the abovementioned pianist Lucília Guimarães, witnessed already in the first encounter of the would-be-couple with Lucília performing Chopin. Guimarães told of that first meeting,

"It was on All Saints Day (01/11/1912) that we received the visit of Villa-Lobos brought by a friend of my parents, Arthur Alves, the reason was that we would listen to a boy who played the guitar very well...The evening of music went very well, extremely pleasant and for us the guitar in the hands of Villa-Lobos was a success. At the end of his performance, Villa-Lobos expressed a desire to listen to the pianist, and I then touched on some of Chopin's pieces, the performance of which seemed to me to have impressed technique and interpretation. Villa-Lobos however, felt embarrassed; perhaps even inferior, because at that time the guitar was not a concert hall instrument, of real music, but a vulgar instrument of *chorões* and *seresteiros*. Suddenly, as if overcoming a depression, he declared that his true instrument was the cello, and he made a point of arranging a meeting in our house to make himself heard on cello" (Guimarães, 1972, p. 223).

Ernesto Nazareth was another close associate of Villa-Lobos in early 20th century Rio de Janeiro with a tremendous affinity for the music of Chopin. A celebrated composer of Brazilian tangos, *choro*, and all kinds of Brazilian popular music, Nazareth worked together with Villa-Lobos in cinema orchestras for silent film theaters in Rio

14 These arrangements were premiered in Krakow at the Historical City Museum in July 2016 by pianist Malgorzata Podstawska and the author on cello, and performed again in Pasadena, California for the 3rd annual Villa-Lobos International Chamber Music Festival by pianist Marek Zebrowski and the author on cello in January 2017, and in Campinas, Sao Paulo, at the 2nd annual Festival de Musica Polonesa at the Universidade Estadual de Campinas in April 2017 by pianist Marek Szlezer and the author at the cello.

de Janeiro, Villa-Lobos still basically unknown as a composer, playing cello; it was in this context that Villa-Lobos met the illustrious visiting musicians Darius Milhaud and Arthur Rubinstein. Villa-Lobos and Ernesto Nazareth even performed together on at least one occasion Saint-Saëns' *Le Cygne* for cello and piano at a concert in June of 1909 at the Instituto Nacional de Música in Rio de Janeiro (Pilger, 2013, p. 274). Villa-Lobos called Nazareth "the true incarnation of the Brazilian soul" (Machado, 2007, page 175). Nazareth held Chopin's music in extremely high regard and felt a personal connection to it, as evidenced in his meeting with Arthur Rubinstein in 1918. The visiting Polish virtuoso pianist wished to hear Nazareth's own Brazilian tangos, but Nazareth insisted instead on playing Chopin for him! Yet curiously on the subject of the affinity of his own music with that of Chopin, Nazareth said that he would be fired if he played Chopin in the lobby of the cinema theater. Guiomar Novaes testified that, "Nazareth interpreted very well Chopin's waltzes, from which nothing separated his Brazilian affinities" (Machado, 2007, p, 27, 94, 96 – 97, 182).

The same Guiomar Novaes, one of Brazil's most celebrated pianists, herself had a close connection to Chopin's music. At the *Semana da arte moderna* (Modern art week) in Sao Paulo in 1922, a landmark event for Villa-Lobos where his music was heard for the first time by Sao Paulo's artistic elite, Novaes was personally offended by the performance of a work by Satie satirizing Chopin's funeral march, writing, "I felt sincerely saddened by the public exhibition of satirical pieces alluding to Chopin's music" (Mariz, 2005, page 88). And much later, performing in 1963 for a Human Rights Day concert at the United Nations General Assembly Hall in New York, Novaes chose for her repertoire works by two composers: Chopin and Villa-Lobos.

Conclusion

The music of Chopin, his nocturnes and preludes and etudes and mazurkas, along with generic European forms such as the mazurka, waltz, schottische, and polka, have become part of Brazilian music. The way and the extent to which these European dances were adopted, appropriated and transformed by Brazilian popular music and turned into Brazilian forms such as the *maxixe*, Brazilian tango, *choro*, and *samba*,

is a topic well beyond the scope of this study. But the links between Brazilian music, European forms, and Chopin are tenable and substantiated. We see the influence clearly in various works by Villa-Lobos, as explored in this paper. Barros relates that Villa-Lobos even recognized Chopin in folk music from Northeast Brazil, “In the Bahian capital, for example, he appreciated *modinhas* that reminded him, unmistakably, of Chopin’s lyric melodies” (Barros, 1951, p. 35).

Since the death of Villa-Lobos the influence of Chopin has continued to leave its mark in Brazil. The celebrated *bossa nova* musician Antonio Carlos Jobim claimed Chopin as a major influence for him, calling him a genius and going so far as to say that Brazilian music seems very similar to Chopin (Ripke, 2018). And when I play musical examples of Chopin’s mazurkas for the Brazilian students in my music history class at the Universidade Estadual de Campinas, the students invariably respond by telling how much Chopin sounds to them like Brazilian *bossa nova*. Even in the heart of Rio de Janeiro, at the foot of the city’s iconic Sugarloaf mountain on *praia vermelha*, a statue of Chopin stands on the beach, looking out to the ocean – a musical figure whose influence continues to travel across oceans and hemispheres, across cultures, and across centuries.

References

- Almeida, Renato Morais de. *A tradição pianística no Brasil: um estudo historiográfico interpretativo*. Masters thesis, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007
- Barrenechea, Lucia S. and Gerling, Cristina C. “Villa-Lobos e Chopin: o diálogo musical das nacionalidades”, *Serie Estudos*, no. 1. Porto Alegre: Nucleo de Estudos Avancados UFRGS, 1995.
- Barros, Paul C. *O romance de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1951.
- Bissoli, Andrea. Villa-Lobos: The Guitar Manuscripts vol. III, Naxos CD liner notes, 2015.
- Castro, Enio de Freitas de. “Aspectos da harmonia e forma em Villa-Lobos”, *Presença de Villa-Lobos*, vol. 7. Rio de Janeiro: MEC, DAC, Museu Villa-Lobos, 1972.
- Corrêa do Lago, Manuel. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo Musical no Rio de Janeiro Antes da Semana*. Rio de Janeiro, Reler, 2010.
- Cruz, Luis Gustavo Torres. *O Ondulando op. 31 de Heitor Villa-Lobos: uma abordagem histórico-interpretativa*. Masters thesis, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

-
- Guimarães, Luis. *Villa-Lobos visto da platéia e na intimidade*. Rio de Janeiro: Grafica Editora Arte Moderna, 1972.
- Hoefs, Lars. *Brazil, Bach, and the Cello – Unknown Treasure for Cello and Piano by Heitor Villa-Lobos*. String Visions, Ovation Press (online), 2010.
- Hoefs, Lars and Suetholz, Robert. O conjunto de violoncelos: traçando a evolução de um gênero. In: *Anais do IV Simpósio Villa-Lobos*, Universidade de São Paulo ECA/USP, 2018.
- Kater, Carlos. “Villa-Lobos de Rubinstein”, *Latin American Music Review*, vol. 8, no. 2, 1987, pages 246 – 253.
- Machado, Cacá. *O Enigma do Homem Célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. Sao Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.
- Mariz, Vasco. *Villa-Lobos - o homem e a obra*. 12, ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2005.
- Melo, James. Villa-Lobos Piano Music Vol. I, Naxos CD liner notes, 1999.
- Museu Villa-Lobos. *Villa-Lobos, Sua Obra*. 3. Ed. Rio de Janeiro, Museu Villa-Lobos/ Minc/Ibram, 2009.
- Negwer, Manuel. *Villa-Lobos: O florescimento da música brasileira*. Translated by Stefano Paschoal. Mainz: Schott Music, 2008.
- Peppercorn, Lisa. *The Villa-Lobos Letters*. London: Toccata Press, 1994.
- Pilger, Hugo Vargas. *Heitor Villa-Lobos, o violoncelo e seu idiomatismo*. Curitiba, PR: CRV, 2013.
- Ripke, Juliana. Villa-Lobos e Tom Jobim. *Revista Da Tulha*, Ribeirao Preto 4(1), 2018.
- Salles, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos Compositivos*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 2009.
- Salles, Paulo de Tarso. *Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos: Forma e Função*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.
- Schic, Anna Stella. *Villa-Lobos: Souvenirs de l'indien blanc*. Arles, Actus Sud, 1987.
- Tarasti, Eero. “Paradigmas do estudo sobre Villa-Lobos”, tr. MarjaParno Guimaraes, *Presença de Villa-Lobos*, vol. 12, 1st ed. Rio de Janeiro: ProMemoria, Museu Villa-Lobos, 1981.
- Zanon, Fabio. *Heitor Villa-Lobos: Obra completa para violão solo*. CD liner notes, BiscoitoClassico, 1997.
- Zebrowski, Marek. *Celebrating Chopin & Paderewski*. Warsaw: Ministry of Foreign Affairs of the Republic of Poland, Department of Public and Cultural Diplomacy, 2010.

O Terceiro Movimento da Sonata para Trompete e Piano, de José Alberto Kaplan: Um Modelo de Processo Intertextual

Gláucio Xavier da Fonseca
UFPB
glaucioxf@gmail.com

Resumo

Este trabalho objetiva demonstrar o processo intertextual utilizado por José Alberto Kaplan no planejamento composicional do terceiro movimento da Sonata para Trompete e Piano. São identificados os elementos da obra de partida e suas influências na construção desse movimento e estudados os aspectos rítmico-melódicos e o processo de elaboração motivico-temática do novo texto. Demonstra-se que Kaplan conseguiu imprimir características estilísticas próprias no desenvolvimento melódico da sua obra apesar do uso de técnicas intertextuais.

Palavras-Chaves: José Alberto Kaplan. Intertextualidade. Análise musical. Sonata para trompete e piano.

The Third Movement of the Sonata for Trumpet and Piano by José Alberto Kaplan: A Model of Intertextual Process

Abstract

This work aims to demonstrate the intertextual process undertaken by José Alberto Kaplan in the composition planning of the third movement of his Sonata for Trumpet and Piano. The departure elements and their influences on the construction of this movement are identified, and the rhythmic and melodic aspects and the motivic-thematic elaboration of the new text are studied. It is shown that Kaplan has managed to print his own stylistic characteristics in developing his melodic work notwithstanding the use of intertextual techniques.

Keywords: José Alberto Kaplan. Intertextuality. Musical analysis. Trumpet and piano sonata.

Introdução

O compositor, José Alberto Kaplan (1935-2009), nasceu em Rosário na Argentina, tendo adotado a cidadania brasileira em 1969. Após alguns anos residindo no sul do Brasil, Kaplan fixou residência em João Pessoa, PB em 1961, onde viveu até seu falecimento. Sua principal atividade na Paraíba foi a de compositor e professor de piano na UFPB. A Sonata para Trompete e Piano foi composta em 1987 e tem três movimentos — *Allegro*, *Lento* e *Rondó Allegro*, (KAPLAN, 1987a, 1987b). Para a construção de sua única sonata para trompete e piano, Kaplan adotou procedimentos intertextuais baseando-se em duas obras de Paul Hindemith (1895-1963), a Sonata para Oboé e Piano, composta em 1936, e a II Sonata para Piano, de 1938, (HINDEMITH, 1936, 1939). No terceiro movimento de sua sonata, Rondó Allegro, Kaplan faz referências intertextuais ao *Rondó (Bewegt)* do também terceiro movimento da II Sonata para Piano, de Hindemith, tomando a mesma estrutura métrica binária (2/2), andamento (semínima = 100-108), centro tonal (Sol) e nível de intensidade dinâmica em *mezzo forte*, (NOGUEIRA, 2006, p. 70). Os outros dois movimentos também se mantêm intertextualmente relacionados com as duas sonatas de Hindemith citadas. O primeiro movimento *Allegro* apresenta estreita relação no plano intertextual com o também primeiro movimento da Sonata para Oboé e Piano de Hindemith, (FONSECA, 2005, 2014). O segundo movimento *Lento*, conforme observado por Nogueira (2006, p.65), “corresponde à introdução lenta (*Sehr Langsam*) do terceiro movimento da II Sonata para Piano de Hindemith”. Nesse movimento Kaplan apropria-se da mesma estrutura métrica (6/8, colcheia = 69), andamento e do centro tonal (Si). Diante dessa perspectiva, teremos como objetivo identificar os elementos de partida da obra de Hindemith e suas influências na elaboração do novo texto musical, assim como esclarecer a elaboração motivico-temática, estudando os aspectos rítmicos e melódicos correspondentes.

O Terceiro Movimento da Sonata para Trompete e Piano, de J. A. Kaplan

Ao compararmos o terceiro movimento (*Rondó Allegro*) da sonata de Kaplan, e o terceiro movimento da segunda sonata para piano, de Hindemith, *Rondó (Bewegt)*, nota-se o uso de intertextualidade. Como mostrado nas Tabelas 1 e 2, a estrutura

formal desses movimentos, tanto em Kaplan quanto em Hindemith, é basicamente a mesma, constando de Exposição, Desenvolvimento, Reexposição e Coda.

EXPOSIÇÃO (91 Compassos)										DESENVOLVIMENTO (51 Compassos)			REEXPOSIÇÃO (41 Compassos)					CODA							
Macroestrutura																									
A Refrão Ref. Tonal: Sol			B Episódio Ref. Tonal: Si - Ré			A Refrão Ref. Tonal: Sol Si \flat -Ré \flat -Sol			C Episódio Ref. Tonal: Mi - c. 45 Fá \sharp - c. 64			A Refrão Ref. Tonal: Mi			D Episódio Ref. Tonal: Dó - Lá \flat - Sol - Mi \flat Dó \sharp - Fá - Si			A Refrão Ref. Tonal: Sol			B Episódio Ref. Tonal: Si - Mi \flat		A Refrão Ref. Tonal: Mi - Dó \sharp - Sol \flat - Mi \flat		Ref. Tonal: Mi \flat - Sol
Microestrutura																									
a	b	c	b/c'	b/c'	a	b	c/a	Material de B - c''	a	b	a	Material de a	a	b	c	b/c'	b/c'	a fragmentado							
c. 1-4	c. 4-8	c. 9-11	c. 12-20	c. 20-25	c. 26-29	c. 30-33	c. 34-45	c. 45-81	c. 81-84	c. 84-87	c. 88-91	c. 91-143	c. 143-146	c. 146-150	c. 151-154	c. 154-159	c. 160-166	c. 166-177	c. 177-183						
c. 1 – 91												c. 91 – 143			c. 143 – 183										

Tabela 1 – Estrutura formal básica do Rondó (Allegro) da II Sonata para Piano, de Paul Hindemith.

EXPOSIÇÃO (88 Compassos)										DESENVOLVIMENTO (31 Compassos)			REEXPOSIÇÃO (33 Compassos)					CODA							
Macroestrutura																									
A Refrão Ref. Tonal: Sol - Si			B Episódio Ref. Tonal: Si - Mi \flat - Si \flat - Ré			A Refrão Ref. Tonal: Sol - Si \flat - Ré \flat - Sol			C Episódio Ref. Tonal: Mi - c. 45 Fá \sharp - c. 64			A Refrão Ref. Tonal: Mi			D Episódio Ref. Tonal: Dó - Dó \sharp - Fá - Si			A Refrão Ref. Tonal: Sol			B Episódio Ref. Tonal: Si - Mi		A Refrão Ref. Tonal: Mi - Dó \sharp - Sol \flat - Mi \flat		Ref. Tonal: Mi \flat - Sol
Microestrutura																									
a	b	c	b/c'	b/c'	a	b	c/a	Material de B - c''	a	b	Material de a	a	b	c	b/c'	b/c'	a fragmentado								
c. 1-4	c. 4-8	c. 9-12	c. 12-20	c. 20-25	c. 26-29	c. 29-33	c. 34-45	c. 45-81	c. 81-84	c. 84-88	c. 89-119	c. 120-123	c. 124-127	c. 128-131	c. 131-135	c. 135-146	c. 146-152								
c. 1 – 88												c. 89 – 119			c. 120 – 152										

Tabela 2 – Estrutura formal básica do terceiro movimento da Sonata para Trompete e Piano, de J. A. Kaplan.

Exposição

Em ambos os casos, a exposição é constituída de cinco seções (A-B-A-C-A). Além disso, há igualdade com relação à referência tonal inicial de cada seção, quais

sejam: Sol (Seção A), Si (Seção B), Sol (Seção A), Mi (Seções C e A). Por outro lado, observa-se que as subseções a, b, a, da microestrutura, correspondentes à última Seção A da macroestrutura, na Exposição em Hindemith (Tabela 1), é constituída de 11 compassos (c. 81-91), enquanto que, em Kaplan (Tabela 2), elas têm apenas 8 compassos (c. 81-88).

De fato, como ressaltado por Nogueira (2006, p. 61)

Num total de 152 compassos, o movimento de Kaplan realiza algumas elisões dos 183 compassos do Rondó de Hindemith. Os 31 compassos da diferença não correspondem a uma sequência inteira, mas a vários trechos de tamanhos distintos retirados em pontos distintos; por exemplo, entre os compassos 88 e 89 de Kaplan corresponde a elisão de um trecho de 18 compassos de Hindemith; entre os compassos 118 e 119, houve a elipse de um trecho de 5 compassos, e entre os compassos 134 e 135, corresponderia um trecho de 7 compassos. Com esses trechos omitidos, Kaplan realiza encurtamentos nas seções episódicas do seu modelo de Rondó.

Na microestrutura, à exceção das subseções correspondentes à última Seção A da macroestrutura na Exposição, todas as subseções, em ambos os casos, coincidem em número e quantidade de compassos. Além disso, existe ainda estreita relação rítmica e perfeita coincidência das mudanças de fórmula de compasso em toda a Exposição.

Desenvolvimento

A extensão total do desenvolvimento na segunda sonata para piano em Hindemith é de 53 compassos; na sonata para trompete de Kaplan, é de 32 compassos. Essa diferença se deve aos encurtamentos realizados por Kaplan ao longo do desenvolvimento nesta obra de Hindemith. Exemplos de como são processados esses encurtamentos podem ser encontrados no desenvolvimento da sonata de Kaplan. Percebe-se neste caso uma evidente relação intertextual harmônica, com manutenção também de algumas ideias rítmicas, do desenvolvimento em Hindemith, quando Kaplan utiliza-se de vários centros tonais com menor espaçamento entre eles, o que resulta em menor número de compassos.

Reexposição

Em ambos os casos, a Reexposição é constituída da Seção A, com referência tonal Sol, Seção B, com referência tonal Si, e Seção A, com referência tonal Mi. A Reexposição em Kaplan é ligeiramente menor (8 compassos) que em Hindemith. Na microestrutura, à exceção das subseções correspondentes à Seção B da macroestrutura, todas as subseções, do ponto de vista formal, coincidem em ambos os casos.

Coda

A extensão da Coda, nos dois casos, é de 7 compassos; a referência tonal é Mib e Sol; e a ideia rítmico-melódica é, relativamente, a mesma, evidenciando a intensa relação intertextual entre elas.

Estrutura Rítmica

A estrutura métrica do *Rondó* na sonata para trompete de Kaplan não é a mesma encontrada no também *Rondó* da segunda sonata para piano de Hindemith. Em Kaplan temos 152 compassos, enquanto que em Hindemith totalizamos 183. Embora haja esta diferença de extensão, o texto rítmico do terceiro movimento na sonata de Kaplan foi definido com base no arquétipo do texto rítmico do *Rondó* do terceiro movimento da segunda sonata para piano de Hindemith. As figuras 1 a 12 exemplificam as frases correspondentes aos dois textos. Convém observar que, quando uma frase não apresentar variação no padrão rítmico, ou seja, ideia rítmica diferente, um único exemplo representará a frase como sendo dos dois textos, como é o caso da Figura 1.

Piano e Trompete

4



Figura 1 – Estrutura rítmica do Piano no *Rondó* na Sonata de Hindemith e do solo do trompete do *Rondó* na Sonata de Kaplan (compassos 1 a 4).

4 Piano

8

10

Figura 2 – Estrutura rítmica da Sonata de Hindemith (compassos 4 a 12, mov. III – Piano).

4 Trompete

8

10

Figura 3 – Estrutura rítmica da Sonata de Kaplan (compassos 4 a 12, mov. III – Trompete).

178 Piano

179

180

181

Figura 4 – Estrutura rítmica da Sonata de Hindemith (compassos 178 a 183, mov. III – Piano).

The image shows a musical score for Trompete and Piano, measures 147-152. The score is in 3/8 time. Measure 147 is labeled 'Trompete' and shows a sequence of eighth notes. Measure 148 is labeled 'Piano' and shows a sequence of eighth notes. Measure 149 is labeled 'Piano' and shows a sequence of eighth notes. Measure 150 is labeled 'Trompete' and shows a sequence of eighth notes. Measure 151 is labeled 'Piano' and shows a sequence of eighth notes. Measure 152 is labeled 'Piano' and shows a sequence of eighth notes. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat.

Figura 5 – Estrutura rítmica da Sonata de Kaplan (compassos 147 a 152, mov. III –Trompete).

Estrutura Melódica

Nogueira (2006, p.70) observa a relação melódica entre o terceiro movimento da sonata de Kaplan para trompete com o movimento correspondente em Hindemith, o *Rondó* no terceiro movimento de sua segunda sonata para piano.

A correspondência da linha melódica [do terceiro movimento da Sonata para Trompete e Piano, de Kaplan, com o *Rondó* do terceiro movimento da II Sonata para Piano, de Hindemith] se realiza segundo os mesmos artifícios de manipulação elementar das células rítmico-melódicas, respeitando o princípio de que a uma manipulação maior numa célula corresponda uma menor manipulação na seguinte; dessa forma, as frases de um e outro compositores mantêm um nível médio de correspondências.

Quanto ao aspecto melódico do terceiro movimento, serão aqui utilizadas as mesmas frases já exemplificadas ritmicamente nas figuras anteriores. O objetivo é mostrar o grau de transformação melódica utilizado por Kaplan na sua sonata.

Tomando como exemplo os doze compassos iniciais em Kaplan, nota-se que eles são formados por três frases com quatro compassos cada uma. Nesse período, a melodia do trompete (Figura 6) mostra identidade rítmico-melódica muito próxima à da linha da mão direita da segunda sonata para piano de Hindemith (Figura 7). Em contrapartida, a parte de piano da sonata de Kaplan (Figura 6) mostra relação rítmico-melódica com a escrita da mão esquerda na sonata de Hindemith (Figura 7).

III

Rondó Allegro $\text{♩} = 100-108$

Trompete C

Piano

[6]

Tpt.C

Pno.

Figura 6 – Terceiro movimento da sonata de Kaplan (compassos 1 a 12 – Trompete e Piano).

Rondo $\text{♩} = 100-108$
Bewegt

20

28

Figura 7 – *Rondó (Bewegt)* do terceiro movimento da II Sonata para Piano, de Hindemith (compassos 1 a 12 – Piano).

Da confrontação entre o período inicial do terceiro movimento da sonata de Kaplan com o *Rondó* de Hindemith (Figuras 8 a 11), constata-se uma estreita relação rítmico-melódica e de notas, conforme assinala Nogueira (2006, p. 71)

A correspondência de notas nos primeiros tempos de cada um dos doze compassos ocorre em 2/3 do período; as mudanças geralmente ocorrem para notas da mesma tríade (por exemplo, Ré correspondendo a Si em Sol Maior), ou para as notas reais, eliminando apojeturas (comp. 10), ou para notas correspondentes em outros registros (comp. 9-11). Das três frases, a intermediária (comp. 4/2 - 8) é aquela onde ocorre uma reinterpretação harmônica, de forma que, também nesse sentido, 2/3 do período correspondem ao modelo original.

Rondo
Bewegt $\text{♩} = 100$

Piano



Figura 8 – Frase melódica da sonata de Hindemith (compassos 1 a 4, mov. III – Piano).

Trompete C

III

Rondó Allegro
 $\text{♩} = 100-108$



Figura 9 – Frase melódica da sonata de Kaplan (compassos 1 a 4, mov. III – Trompete.).



Figura 10 – Frase melódica da sonata de Hindemith na linha da mão direita. (Compassos 4 a 12, mov. III – Piano).



Figura 11 – Frase melódica da sonata de Kaplan (compassos 4 a 12, mov. III – Trompete).

Esse processo se repete de maneira análoga até o fim do movimento. É oportuno observar que, no compasso 147 do terceiro movimento (Figura 12), Kaplan retoma o tema do compasso 16 do segundo movimento da sonata, mostrado aqui na Fig. 13. Ressalte-se que, nesse ponto, Kaplan utiliza a mesma estrutura métrica (9/8), o mesmo andamento e a mesma dinâmica, vindo, assim, a interligar tematicamente o segundo e o terceiro movimentos. Tal procedimento reflete o mesmo esquema utilizado por Hindemith, à exceção da dinâmica e da melodia.

The musical score for measures 146 to 152 is presented in two systems. The first system (measures 146-149) features the trumpet playing a melodic line starting with a half note G4, followed by eighth notes. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. The second system (measures 150-152) shows the trumpet playing a melodic phrase with a 'poco rit.' instruction. The piano part continues with a 'calmando' instruction and a 'poco rit.' instruction. A '8vb' marking is visible in the piano part at measure 151.

Figura 12 – Frase melódica da sonata de Kaplan (compassos 146 a 152, mov. III– Piano, III).

The musical score for measures 15 to 17 is presented in three systems. The first system (measures 15-17) shows the trumpet playing a melodic phrase starting with a half note G4, followed by eighth notes. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. The second system (measures 15-17) shows the piano part with an 'espressivo' instruction. The third system (measures 15-17) shows the piano part with a 'mf' dynamic marking.

Figura 13 – Melodia harmonizada no segundo movimento da sonata de Kaplan (compassos 15 a 17 – Trompete e Piano). (FONSECA, 2016, p. 60).

Tomando de empréstimo a linguagem matemática, seria apropriado dizer que, na elaboração do terceiro movimento (*Rondó Allegro*) da sua sonata, Kaplan usou

recursos da análise combinatória, como permutações e combinações. Como resultado desse processo de assimilação e transformação, esse terceiro movimento constitui um novo texto musical que difere auditiva e esteticamente do texto de Hindemith, caracterizando, de fato, um trabalho consciente e imaginoso de recriação musical, no sentido mais amplo da prática intertextual.

Sua Sonata para Trompete e Piano é representada por uma arquitetura de empréstimos e recriações textuais. Kaplan faz a omissão dos textos originais de Hindemith, praticando uma espécie de palimpsesto. Trata-se, na verdade, do exercício das técnicas de citação e apropriação, tão comuns na história da criação musical, como esclarecido pelo próprio Kaplan (2002, ênfases nossas)

A utilização total ou parcial de obras já existentes não era nenhuma novidade na história da criação musical. Costumava-se falar de influências, fontes, alusões, apropriações, empréstimos, etc. Nas análises que realizei de obras de diversos períodos da evolução musical, encontrei inúmeros exemplos dessa forma de compor. A técnica do Cantus Firmus, tão utilizada pelos compositores dos séculos XIV e XV, é evidentemente um trabalho desse tipo, assim como o aproveitamento que J. S. Bach fez das melodias do hinário protestante (nenhuma das mais de 300 melodias dos corais de suas Cantatas e Paixões são dele). Outro caso típico é a técnica da variação, que não é senão a construção de uma obra a partir de um tema geralmente pertencente a outro autor. Também os “empréstimos” que Haendel tomou de muitos compositores da sua época, como Gottlieb Muffad, [Johann Kaspar von] Kerll e Alessandro Stradella, e o tratamento composicional que deu a essas apropriações, corroboram a minha afirmação anterior. Trechos inteiros desses autores foram usados por Haendel no seu oratório Judas Macabeu, na Ode para Santa Cecília e em muitas de suas óperas. Essa prática era, por sinal, muito comum na época Barroca. Mas, para minha surpresa, verifiquei que também nos nossos dias essa forma de criar era bastante comum. Em 1972, o grande compositor Francisco Mignone [...] me mostrou como, através de um trabalho imaginoso de transformação, tinha aproveitado a melodia da mão esquerda do tango [Tenebroso] de [Ernesto] Nazareth na elaboração de sua valsa [Valsa da Esquina n.º 11]. Finalmente, vim a descobrir, por um acaso, que minha maneira de compor música tinha sido – e era – profusamente usada na literatura, na pintura, no cinema; enfim, em todas as outras artes.

Considerações Finais

A análise comparativa aqui realizada permite inferir sobre alguns dos aspectos particulares do estilo composicional de José Alberto Kaplan presentes no terceiro

movimento da Sonata para Trompete e Piano. De fato, foi demonstrado que esse movimento se referenciou numa estrutura nitidamente hindemithiana. Kaplan utilizou como texto referencial o *Rondó (Bewegt)* do terceiro movimento da II Sonata para Piano, de Paul Hindemith. Embora Kaplan se tenha apropriado do arquétipo rítmico e harmônico dos textos de Hindemith, a audição da sua sonata permite identificar características estilísticas próprias no desenvolvimento melódico da sua obra, explorando de forma adequada a tessitura e a qualidade sonora dos instrumentos.

A manipulação de material de outro compositor para a criação de obra própria pode ser vista com reservas por alguns autores. Entretanto, acreditamos que o processo intertextual utilizado por Kaplan na Sonata para Trompete e Piano confere a essa obra qualidade peculiar dentro do repertório brasileiro para o trompete. Entendemos que qualquer que seja o juízo de valor atribuído a essa obra ou ao seu processo composicional, impõe-se como mais relevante as particularidades próprias deste processo composicional e sua contribuição ao repertório trompetístico brasileiro.

Referências

- . Intertextualidade e Aspectos Técnico-Interpretativos na Sonata para Trompete e Piano, de José Alberto Kaplan. Tese (Doutorado em Música) Universidade Federal da Bahia, Salvador: 2005. 179 p.
- _____. A Influência de Paul Hindemith na Sonata para Trompete e Piano, de José Alberto Kaplan. *Ictus*, Salvador, vol. 13, n. 2, p. 6-29, 2014.
- _____. O Segundo Movimento da Sonata para Trompete e Piano de José Alberto Kaplan: uma construção intertextual. *Debates*, Rio de Janeiro, n. 16, p. 52-62, 2016.
- HINDEMITH, Paul. *Sonate II for Piano*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1936.
- _____. *Sonate for Oboe and Piano*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1939.
- KAPLAN, José Alberto. Sonata para Trompete e Piano. Cópia de manuscrito; acervo do compositor, João Pessoa: 1987a.
- _____. Sonata para Trompete e Piano. Parte do trompete, Cópia de manuscrito; acervo do.
- _____. Como Componho II. Palestra proferida no evento Diálogos da Criação, UFPB/PRAC/COEX, João Pessoa: 17 jul. 2002.
- NOGUEIRA, Ilza. A Sonata para Trompete e Piano de J. A. Kaplan: reciclagem estilística e modelagem intertextual. *Claves*, João Pessoa, n. 1, p. 57-72, 2006.