

REMINISCÊNCIA E PARÁFRASE: ESTUDO DE CASO

Maurício De Bonis

Universidade de São Paulo – ECA-USP

Doutorado

Linguagem e Estruturação Musical

SIMPOM: Subárea de Linguagem e Estruturação Musical

Resumo

Em meio a uma pesquisa sobre citações e referências históricas em processos de criação na música contemporânea, comecei a cotejar os objetos de estudo com alguns casos análogos em minha própria produção como compositor. Na peça para piano *Réminiscences de Turandot*, imaginei uma espécie de paráfrase, “à maneira” das paráfrases operísticas de Liszt, mas com os recursos composicionais dos dias de hoje. Muito mais que ao virtuosismo instrumental, dediquei-me à elaboração harmônica, polifônica e textural a partir de alguns materiais extraídos do *Turandot* de Puccini. Nos textos de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira, a intenção semântica operada com esse procedimento metalinguístico é vista como uma possibilidade criativa de importância marcante no estado atual da linguagem musical.

Palavras-chave: paráfrase; metalinguagem; composição.

Introdução

Em meio à minha pesquisa de doutorado, dedicada à utilização de citações e referências históricas na música contemporânea — e na obra de Willy Corrêa de Oliveira em particular — comecei a considerar a possibilidade de inserir análises de obras minhas que compartilham desses recursos composicionais. Os procedimentos intertextuais em geral são comuns a diversos momentos da história da música, mas desde o século XIX — e com muita força desde o século XX — a prática de citações e referências de diversas ordens ocorre em acentuada heterogeneidade, com a reutilização de materiais provindos de outras épocas da história da música, ou das músicas populares e folclóricas. Os materiais a que Willy faz referência em sua obra são em geral fragmentos de obras do passado da história da música, em colagens ou, mais frequentemente, em citações surgidas em meio a um tecido diverso, provocando uma sensação superficial de heterogeneidade por sobre uma unidade estrutural mais profunda. Em muitos casos o material básico da obra é derivado do fragmento citado ou de sua estrutura interna; em outros há uma similaridade estrutural ou uma condução gradual, através de variações motivicas, ao universo musical da citação. Willy reutiliza materiais musicais desde a



I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música

XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO

Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010

Renascença até o século XX, mas na maior parte dos casos suas referências se dirigem ao Classicismo e ao Romantismo, a Mozart, Chopin, Schumann, Mahler, entre outros. Em sua obra mais recente, somam-se a essas referências diversas músicas populares e folclóricas, ligadas à memória pessoal do compositor. Damos início à pesquisa sobre esses procedimentos em nosso trabalho sobre seu ciclo de peças para piano *Miserere* (DE BONIS, 2010).

No decorrer do levantamento histórico e conceitual para essa pesquisa, considerei a possibilidade da inclusão de análises de algumas peças minhas em que recorri a procedimentos similares, uma prática não tão corrente em minhas composições. Escolhi as peças para piano *Crepúsculo republicano* e *Réminiscences de Turandot*, e ainda *Outras maneiras de descrever a chuva*, para três cantores e três instrumentistas.

Réminiscences de Turandot

Compus a peça para piano *Réminiscences de Turandot* a pedido de um amigo, o pianista Gabriel Rhein Schirato — foi escrita em grande parte entre as atividades do Festival de Prados (Minas Gerais) de 2009, no qual eu lecionava. Ao pensar uma peça para o Gabriel, um pianista apaixonado pela grande tradição operística de Mozart a Puccini, a relação possível entre o piano e a ópera me remeteu imediatamente às paráfrases e transcrições de Liszt — muitas delas obras em que a invenção harmônica, textural e de perfis pianísticos é veiculada a partir de um material reconhecível, porém transcendendo a perder de vista a peça de circunstância e o virtuosismo técnico puro e simples. A referência às inúmeras paráfrases operísticas de Liszt permeia o título e o cabeçalho da partitura, baseada sobre a última ópera de Puccini, *Turandot*, inacabada — duas conclusões foram propostas por outros compositores, a de Franco Alfano, à época, e a de Luciano Berio, em 2001.

Jacques Drillon (1986) comenta como se, por um lado, as transcrições de Liszt veiculam uma surpreendente reinvenção dos instrumentos e meios de expressão em que são compostas, por outro, expressam, já em meados do século XIX, a busca — na solidão do compositor — de um diálogo com seus antecessores, a necessidade da referência histórica no ato da criação.

No século XX, umas das principais referências tanto para a reflexão teórica como para as possibilidades criativas a partir desses procedimentos é Henri Pousseur, que de fato foi uma influência marcante sobre Willy Corrêa de Oliveira. Em seu texto *Composer (avec) des identités culturelles* (1989), Pousseur chama a atenção para a necessidade de que as citações se “costurem” em um todo orgânico, através da utilização de um sistema subjacente suficientemente forte, para que a composição metalinguística atinja todo o seu potencial poético e semântico. Sua visão, com a



qual compartilhamos na composição dessa peça, distingue, assim, a composição metalinguística (a partir de materiais pré-existentes) da colagem pura e simples ou de combinações aleatórias. Ele vislumbra uma composição cuja estrutura, cuja construção sintática, não seja abalada pela presença de elementos reconhecidos como pertencentes a outra obra.

Mais de século afastado do contexto que deu origem às paráfrases de Liszt, encontrei mais sentido em trabalhar com uma distância maior do material, correndo por vezes o risco de que ele não seja reconhecido, concentrando a composição especialmente sobre a elaboração harmônica. A harmonia é um elemento marcante de *Turandot*, desde a influência oriental em modalismos exóticos e pentatônicas até o “timbre harmônico” do acorde mais utilizado na obra, eventualmente conhecido como “acorde de Turandot”. Já no início do primeiro ato, chega-se a um momento estático sobre os acordes superpostos de ré menor e dó sustenido maior, formando um acorde dissonante porém estável, como uma tríade menor acrescida das sensíveis da nota fundamental e da quinta. Todos os movimentos harmônicos dos compassos 5 a 38 ocorrem por paralelismos estritos, sempre sobre o mesmo acorde.

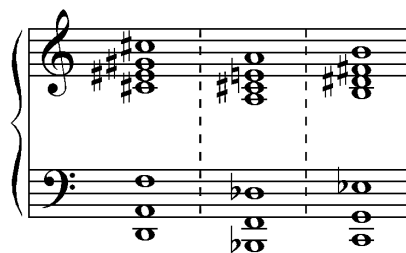


Figura 1. Três disposições do acorde utilizado no início de *Turandot*.

Com o apoio sobre a tríade de fá sustenido menor como o acorde anterior a esses encadeamentos harmônicos, o acorde também pode ser visto como uma acumulação das funções de dominante (na tríade superior) e submediante menor (na tríade inferior). Essa leitura é reforçada na reaparição deste material harmônico no início do terceiro ato, quando uma melodia em oscilações de segundas maiores (abaixo da nota superior) sugere a sétima de dominante na tríade superior.

Materiais melódicos e harmônicos utilizados

Na composição de *Réminiscences de Turandot*, buscando a possibilidade de reconhecimento do material musical — a confirmar o caráter de uma paráfrase, tomei como material básico para a peça o momento mais memorizável e mais conhecido, à maneira de Liszt: a ária do tenor no terceiro ato, *Nessun Dorma*. Com o partido tomado da elaboração harmônica, busquei outros materiais pelo interesse de sua

constituição intervalar: além da retomada orquestral dos primeiros compassos da ópera no início do terceiro ato, a melodia dos enigmas propostos por Turandot a Calaf no final do segundo ato.

A peça é dividida em quatro seções bastante contrastantes; as três primeiras em crescimento gradual da densidade de eventos, e a quarta um retorno aos materiais da primeira seção. Essas seções extremas são meditações lentas, em variações harmônicas sobre a primeira parte da ária *Nessun Dorma*.

Andante sostenuto

Nes-sun dor-ma! nes-sun dor-ma! Tu pu-re, o Prin-ci - pessa, nel-la tua fred-da
stan - za guar - di le stel - le che tre-ma-no d'a - mo - re e di spe - ran - za!_____

Figura 2. Melodia da primeira parte da ária *Nessun dorma*.

A melodia nessa seção ocorre sempre sobre a oscilação entre dois acordes, em relação estreita com os acordes do início do primeiro ato (que comentamos acima): aqui, a tríade de sol maior e um acorde formado pela superposição da submediante menor (rebaixada) e da dominante, aqui com a sétima em lugar da quinta:

Figura 3. Relações harmônicas na primeira parte da ária *Nessun dorma*.

O início de *Réminiscences de Turandot* tece variações sobre esses dois acordes, sempre em movimento cadencial, do mais instável ao mais estável. Segue-se o perfil da ária, apenas vagamente reconhecível entre o desenrolar dos acordes: de início, a repetição do ré (como na melodia), o eixo comum aos dois acordes. Após duas oscilações entre os dois acordes, seguem-se os pontos de apoio da melodia do tenor: Ré, Si, Fá# (Solb), Mi/Ré, Sib, Sol.

Figura 4. Início de *Réminiscences de Turandot*, marcadas as ocorrências dos pontos de apoio da melodia original.

As variações harmônicas nesse início partem dos dois primeiros acordes, quase idênticos aos de *Nessun dorma* — acrescentados mi e fá# ao acorde de Sol maior, a aumentar sua estabilidade e reforçar o timbre do intervalo de segunda, que será predominante nos acordes seguintes. Os dois acordes que se seguem têm como eixo comum a segunda Sol-Lá, os acordes do compasso 4 a segunda Dó-Ré, os dos compassos 5 e 6 a segunda Ré-Mib.

Dos compassos 7 a 17 ocorrem variações sobre os mesmo materiais, em expansões e contrações pelo campo de tessitura, além de variantes rítmicas, encerrando-se a primeira parte sobre o acorde do início da ópera, transitando harmonicamente para a segunda seção da peça.

A segunda seção se estrutura polifonicamente em três planos: como pano de fundo, os materiais musicais do início do terceiro ato da ópera: uma melodia em oscilações de segundas maiores, sobre acordes derivados do início do primeiro ato.

Figura 5. Materiais melódicos do início do terceiro ato de *Turandot*.

Mesclam-se a esses materiais gestos do início do primeiro ato, ao qual essa seção da ópera faz referência: os gestos mais espaçados e esparsos nos ataques dos acordes, e o contracanto sugerindo a escala de tons inteiros no agudo.

Em contraponto a esses materiais ataca-se simultaneamente a melodia dos enigmas propostos por Turandot a Calaf no segundo ato, um dos momentos de maior concentração dramática na ópera. Para evitar a similaridade métrica com outra parte da polifonia, essa melodia é variada utilizando a semínima duplamente pontuada como referência para as proporções entre as durações das notas.

Figura 6. Comparação entre a melodia do primeiro enigma proposto por Turandot na ópera e sua variação na segunda seção de *Réminiscences de Turandot*.

Na sequência, as melodias são ainda variadas em seus desenhos por transposições de oitavas das alturas originais, gerando novos choques, uníssonos e cruzamentos de vozes.

Figura 7. Segunda seção de *Réminiscences de Turandot*.

Com as outras seções da peça centradas sobre os materiais musicais associados a Calaf, essa seção oferece um contraste baseando-se sobre materiais associados a Turandot e a suas ordens públicas — proferidas por um mandarim no primeiro ato, e por seus arautos, no terceiro.

A terceira seção irrompe em contraste na densidade das durações e na intensidade, em geral mais alta. É a única seção que se desenrola integralmente como variação sobre a ária *Nessun dorma* completa, já que não ocorrera referência ao material musical de sua segunda parte. Sob a melodia da primeira parte da ária, timbrada em segundas e sétimas, ocorre um moto perpétuo em outras divisões métricas, derivado das alturas da segunda parte da ária transpostas meio-tom acima. Esse material permanece, alternando-se em forma de perguntas e respostas, quando surge o material melódico da segunda parte da ária — variado, ele é sugerido nas notas superiores de uma sequência de acordes paralelos, superpondo-se a um desenho cromático descendente e um volteio em segundas maiores e menores.

Figura 8. Início do segundo momento da terceira seção de *Réminiscences de Turandot*, quando surge a referência à segunda parte da ária *Nessun dorma*.

No terceiro momento dessa terceira seção da peça, a melodia é reharmonizada em quintas diminutas e nonas, envolta ainda por pontos nos extremos do campo de tessitura. A seção se encerra

sobre outra forma do acorde inicial da ópera, desta vez com os acordes incompletos (quintas justas sobre Ré e Dó#, sem a terça dos acordes).

Figura 9. Final da terceira seção de *Réminiscences de Turandot*, com as notas finais da ária *Nessun dorma* assinaladas.

A quarta e última seção da peça é uma variação da primeira seção, dando mais relevo à nota Ré repetida no início da ária *Nessun dorma*. São intercaladas aos materiais da primeira seção reminiscências fragmentárias a solidificar a memória na construção da peça. Primeiro surge uma variação sobre as figuras pausadas em segundas descendentes no primeiro enigma de Turandot no segundo ato. Em seguida, há uma variação sobre as figuras nos extremos do campo de tessitura no final da seção anterior da peça, enfatizando-se agora as duas notas marcantes da ascensão melódica ao agudo na ária original, Lá e Fá#.

Figura 10. Na quarta e última seção de *Reminiscences de Turandot*, uma variação sobre os materiais da terceira seção, enfatizando-se ao final as notas Lá e Fá#.

Ao final da peça, sobre a ressonância dos acontecimentos anteriores sustentados pelo pedal, poucos acordes diluem uma variação harmônica sobre algumas das notas finais da ária *Nessun dorma*: da primeira e última enunciações da palavra “vincerò”, Lá-Mi-Ré, e em seguida Si-Lá. A harmonização prioriza (a reforçar o caráter conclusivo) os intervalos de quinta justa — ao lado dos intervalos de sétimas e nonas, reminiscentes da harmonia do início da ópera.

Figura 11. Últimos compassos de *Réminiscences de Turandot*.

Considerações finais

A peça como um todo se desenvolve a partir da riqueza do material harmônico e intervalar da ópera, afastando-se do universo linguístico e expressivo original, derivando estruturas harmônicas bastante distintas das de Puccini. Nessa mesma direção usei pouco do material melódico, sempre riquíssimo em Puccini, afastando-me igualmente do caráter épico ou da especificidade lírica de seus temas melódicos. Há assim uma abertura de horizontes semânticos na

peça, a partir da variedade de resultantes intervalares e estruturas harmônicas que descrevemos, sendo estas ao mesmo tempo sempre claramente derivadas dos materiais musicais da ópera.

Nesse sentido essa composição se propõe na herança de uma linha de pensamento musical perpassada pela influência de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira. Em seus *Cadernos*, muitas vezes aproximando-se do pensamento de Pousseur, Willy (1996) vê a composição metalinguística ao mesmo tempo como um sintoma de um estado crítico da linguagem musical e como uma saída possível para esse estado de coisas, pelo quanto a reflexão sobre a história pode apontar novos caminhos para a criação e para a comunicabilidade, na recuperação de uma operação semântica a partir da utilização de materiais pré-existentes.

Referências bibliográficas

DE BONIS, Maurício. *O Miserere de Willy Corrêa de Oliveira: “aporia” e “apodíctica”*. São Paulo: Annablume, 2010.

DRILLON, Jacques. *Liszt transcripteur, ou la charité bien ordonnée*. Paris: Actes Sud, 1986.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Cadernos*. São Paulo, 1996. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

POUSSEUR, Henri. *Composer (avec) des identités culturelles*. Paris: Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, La Villette, 1989.

