

Reflexões a partir do Terceiro Quarteto de Cordas de Alfred Schnittke

João Francisco de Souza Corrêa¹
UFRGS/PPGMUS/DOCTORADO
SIMPOM: *Composição*
joaofscorrea@hotmail.com

Resumo: O presente artigo é uma reflexão sobre o segundo movimento do terceiro quarteto de cordas de Alfred Schnittke, no qual o compositor utiliza materiais de Di Lasso, Beethoven e a solmização de DSCH. Com foco no comportamento desses materiais citacionais, este artigo está orientado por três questões. A primeira busca compreender a organização das citações no decorrer do movimento. A segunda centra-se no modo como o compositor dialoga com os materiais citacionais. É nesse contexto que surge o conceito de camadas referenciais, ou seja, a maneira como os materiais são trabalhados pelo compositor. A terceira questão investiga como as ações resultantes do diálogo entre compositor e citações fluem e se dispõem na obra. Nesse ponto o conceito de fluxos será útil para refletir sobre a organização dos materiais e dos eventos ao longo do movimento. Este artigo traz como conclusão uma síntese sobre o diálogo do compositor com as camadas referenciais e sobre como as ações resultantes se dispõem nos fluxos.

Palavras-chave: Alfred Schnittke; Camadas referenciais; Fluxos.

Reflections on the Second Movement of Alfred Schnittke's Third String Quartet

Abstract: This paper investigates the second movement of Schnittke's Third String Quartet, in which quotations from Di Lasso, Beethoven, and Shostakovich are used. The main focus of the investigation is the behaviour of the quotations, as explained through three approaches: (1) the mapping of the quotations in the course of the third movement; (2) the dialogue between the composer and his quotation materials in the guise of quotation layers; (3) the events that are the result of the dialogue between composer and materials, and their organization and distribution in the piece's time continuum. This paper offers a synthesis of these approaches as its conclusion.

Keywords: Alfred Schnittke; Quotation Layers; Time Continuum.

¹ Orientador: Celso Loureiro Chaves; Agência de fomento: CAPES.

1. Considerações preliminares

Neste texto exponho uma abordagem analítico-experimental criada a partir do estudo do segundo movimento (*Agitato*) do Terceiro Quarteto de Cordas (1983) de Alfred Schnittke. Fruto de uma análise interpretativa estritamente pessoal, o conteúdo exposto a seguir apresenta uma série de conceitos que brotaram de reflexões sobre a obra. Este estudo teve como ponto de partida a maneira como o compositor trabalha e organiza os materiais citacionais². A partir desta observação sobre os materiais citacionais surgiram três interrogativas que nortearam o trabalho aqui realizado: (1) Qual o papel dos materiais citacionais e como eles são organizados e trabalhados ao longo da obra? (2) Como ocorre o diálogo entre os materiais citacionais e a própria voz do compositor? (3) Como os materiais fluem e se dispõem ao longo da obra?

2. Entendendo os materiais citacionais

De acordo com as indicações contidas no prefácio da partitura, são três os materiais citacionais empregados na obra: uma frase cadencial do *Stabat Mater* de Orlando di Lasso, o tema principal da *Grosse Fugue op. 133* de Beethoven, e a solmização de DSCH, representada pelas notas Ré – Mib – Dó – Si (que são as designações equivalentes em língua alemã às iniciais de Dimitri SCHOstakovich).

Exemplo 1 - Exposição das citações [1 – 8]³

² Entende-se por materiais citacionais aqueles elementos (motivo, frase, bloco harmônico, ritmo) abstraídos de alguma obra musical existente, que são re-empregados em uma nova obra. Conforme Burkholder (1995), o uso de citações musicais pode ser entendido como um “resultado de várias maneiras de basear uma composição em uma ou mais obras existentes” (p.3, 1995). Embora não diretamente, o modo como é entendido neste trabalho o uso de materiais citacionais, também vai ao encontro dos escritos de Klein (2005) e Korsyn (1991) relacionados ao campo da intertextualidade, e de Ferraz (2008) que adota o conceito de reescritura.

³ Com exceção deste exemplo extraído do primeiro movimento (*Andante*), as figuras que se seguem reportam somente exemplos do segundo movimento (*Agitato*).

Funcionalmente, estes três materiais podem ser organizados de duas maneiras. Por um lado, estão a frase cadencial abstraída do *Stabat Mater* de Orlando di Lasso e o tema da *Grande Fuga op. 133* de Beethoven, e por outro, a solmização de DSCH.

As citações de Beethoven e Di Lasso aparecem muitas vezes de maneira independente e são responsáveis por fornecer a matéria-prima de grande parte do discurso da obra. Com certa frequência, o motivo Di Lasso aparece em sua função cadencial característica de finalização, localizando-se entre partes e eventos contrastantes. Ao mediar ações sonoras divergentes, este elemento sustenta a coerência orgânica da peça. O tema da *Grosse Fugue* de Beethoven, por sua vez, atua ligado ao discurso. Surge logo após o tema inicial do movimento, e ao longo da obra é transfigurado de maneiras variadas. Este tema também apresenta uma semelhança intervalar muito próxima à da solmização de DSCH⁴, e com frequência atuam conectados.

A solmização de DSCH, por outro lado, assume um papel diferenciado e mais abrangente em relação aos demais. Em função de seu conteúdo intervalar, sua sonoridade destoa da de outros materiais importantes empregados na obra, o que o faz figurar como elemento contrastante. Somado a isso, este conteúdo de notas transcende o papel de material temático ao cumprir funções além das ligadas ao discurso. Diferente do que acontece com as outras duas citações explícitas, esta solmização não está associada a uma configuração rítmica determinada. Desta forma, seu emprego ocorre em várias disposições, que vão desde células regulares a eventos rítmicos mais complexos. Sua aplicação também se dá com frequência na forma de blocos harmônicos e sobreposições de frases organizadas por meio de sua configuração intervalar. Esta configuração intervalar das notas da solmização funciona em alguns pontos como uma espécie de sistema ou corpo de regras que é aplicado a outros materiais como um meio de variação estrutural.

3. O diálogo do compositor com as citações

Ao longo da obra os materiais citacionais aparecem constantemente em circunstâncias próximas ao seu estado de origem. Estas circunstâncias tornam possível a identificação dos materiais como citações não importando a fonte de emissão (instrumento), o registro, ou a tonalidade no qual são expostos. O que fundamentalmente direciona o reconhecimento dos materiais são o contorno melódico e a configuração rítmica. Por outro lado, estes mesmos materiais muitas vezes aparecem em estados alterados. Em alguns

⁴ Mais sobre a relação entre a fuga de Beethoven e a solmização de DSCH ver: *Further Thoughts on Schnittke* (1989) de Hugh Collins Rice.

momentos, estes materiais são amplamente transformados e sua identificação como tendo origem nas citações só é revelada através da análise de suas estruturas.

O exemplo 2 apresenta lado a lado duas exposições do motivo Di Lasso pelo primeiro violino. No exemplo da esquerda, a melodia é projetada em seu estado intervalar natural, podendo ser facilmente identificada como alusão citacional. Já no exemplo da direita, o conteúdo melódico é distorcido por meio de variações estruturais. O que permitiu a analogia do exemplo da direita com o da esquerda foi fundamentalmente a configuração rítmica, entretanto, com a variação estrutural sobre o perfil melódico do motivo, a sonoridade se afasta drasticamente do conteúdo original.

**Exemplo 2 – Motivo Di Lasso em estado original [157 – 165];
Motivo Di Lasso melodicamente distorcido [189 – 197].**

Este e outros eventos desta natureza me fazem considerar que, quanto mais claras e próximas das citações permanecem os materiais resultantes, maior o nível de alusão aos elementos citacionais, enquanto que, quanto maior o nível de distorção destes mesmos materiais, mais se faz presente a voz do compositor. Esta hipótese inicial é o pressuposto que indica uma maneira de interpretar o diálogo entre o compositor e as citações. A partir daqui, faz-se necessário estabelecer alguns conceitos para direcionar as reflexões sobre o modo como se dá a interação entre a voz do compositor e os materiais citacionais.

3. 1 Camadas Referenciais

O que chamarei de “camadas referenciais” diz respeito ao modo como está representado o diálogo entre a voz composicional de Alfred Schnittke e as citações, destacando, além disso, o território onde estas duas vozes se chocam e interagem.

As camadas referenciais estão organizadas em três. A primeira camada, a dos materiais citacionais, contempla tanto os materiais previamente estabelecidos (motivo

Orlando di Lasso, a fuga de Beethoven e a solmização de DSCH⁵), quanto os materiais que expõem determinadas características do território citacional – um conteúdo harmônico tonal ou modal, um determinado conjunto de células rítmicas e desenhos melódicos, métrica regular, cânones, notas pedais, textura coral e polifônica. Além destas características, também fazem parte da camada citacional elementos oriundos de estilos de épocas passadas ou de determinadas tradições musicais⁶.

Em uma segunda camada estão presentes os elementos alheios às citações, que para fins de definição, chamarei de camada dos materiais do compositor. Aqui, adotei como critério separar as características e sonoridades observadas na obra que me parecessem dessemelhantes daquelas vindas do material citacional, como polirritmia, deslocamento métrico, micro-tonalismo, espacialização da instrumentação, cores e sons texturais, ações instrumentais complexas, ausência de centros tonais e técnicas expandidas. É aqui onde o trabalho de transfiguração supera o dado referencial e torna-se autêntica voz expressiva. Assim, nesta camada os materiais que emergem como representativos da voz do compositor se sobrepõem ao material citacional.

Entre estas duas camadas, há outra camada que intitulei de inter-relacional. Aqui a fusão entre materiais citacionais e os do compositor criam um território híbrido. Esse hibridismo torna nebulosa a identificação de uma procedência específica. Nesta camada todo elemento é capaz de transcender sua origem a partir de transformações pontuais e obter novo caráter. O lugar onde os elementos se liquefazem uns nos outros, transformando materiais citacionais sólidos em sonoridades particulares, é o território que esta camada abrange⁷.

3.2 Camada Estético/Referencial em *II. Agitato, String Quartet no. 3*

Este movimento contempla uma alternância muito grande entre partes contrastantes. Citações, alusões, frases e motivos, se intercalam e se misturam, se apresentam e se ausentam, gerando um discurso fragmentado. Esta constante fragmentação decorre em parte do contraste sonoro entre os elementos oriundos das diferentes camadas referenciais.

⁵ Nesse caso atuando em sua forma original, como a que está exemplificada na figura 1.

⁶ Esta camada tem relação direta com os preceitos sobre citação e alusão discutidos por Schnittke em *Polystylistic Tendencies in Modern Music* (1971).

⁷ A solmização de DSCH, por exemplo, contribui para a presença de um caráter inter-relacional. Por ser apenas um conjunto de notas/intervalos, sua exposição implica necessariamente algum contexto rítmico e fraseológico. Portanto, para esta solmização ganhar forma, o compositor organiza as notas a seu modo. Essa ação direta sobre o material representa um elo entre o material citacional e o próprio Schnittke. Por isso entendo que este conjunto de notas se confunde com a própria busca expressiva do compositor.

A camada citacional no *Agitato* se faz presente não só quando aparecem as citações, mas também quando ocorrem alusões a estilos de uma determinada época. Nestes pontos, Schnittke abstrai destes estilos recursos harmônicos, rítmicos, estruturais e expressivos. No exemplo 3, um processo canônico se desenvolve a partir de uma variação do motivo inicial⁸ do *Agitato*. A distribuição do motivo em arpejos triádicos, a textura canônica, a métrica ternária, a fórmula cadencial V – I, o ritmo regular e constante, e o caráter vivo do scherzo que permeia esta e outras partes do *Agitato* fazem alusão direta a uma convenção estilística ligada ao território citacional.

Exemplo 3 – Camada citacional, [251 – 260].

Muitas são as partes no *Agitato* onde a voz do compositor e as citações interagem em equilíbrio. Este equilíbrio é o fator chave da camada inter-relacional, que se mostra bastante presente ao longo da obra. Vejamos no exemplo 4, onde um padrão rítmico simples ligado ao território citacional é submetido a um processo gradativo de adensamento vertical. Este processo parte de células regulares que se transformam em um evento polirrítmico caótico. Somado a isso, ainda há a mudança de contexto harmônico. Se originalmente este material rítmico está associado a elementos do território citacional, e, portanto, de ordem tonal, agora a sonoridade é rigorosamente distorcida por um agregado harmônico constituído pelas notas da solmização de DSCH.

⁸ Este motivo inicial pode ser visualizado na pauta do primeiro violino do exemplo 6.

Exemplo 4 – Camada inter-relacional [106 – 121].

Um pouco menos freqüente como as demais, a camada ligada à voz do compositor se instaura quando a sonoridade da obra transcende qualquer dado de origem citacional através de amplos procedimentos de transformação. Nestes pontos, o alto grau de discrepância advém, sobretudo, do modo como as ações são organizadas entre os instrumentos. Dois aspectos fundamentais desta discrepância em relação à sonoridade dos materiais citacionais estão representados no exemplo 5. O primeiro, diz respeito às múltiplas ações rítmicas, fruto de uma distribuição espacializada do discurso entre os instrumentos, enquanto, o segundo, se reflete pela sonoridade insólita provocada pelo conteúdo harmônico/intervalar, discrepante em relação ao vocabulário harmônico citacional⁹.

Exemplo 5 – Camada materiais do compositor [290-301].

⁹ Excluindo neste caso a sonoridade do DSCH.

4. Fluxos

Para expor a maneira como os materiais fluem e se dispõem ao longo da obra, adotarei neste trabalho o conceito que chamarei de “Fluxos”. Os fluxos correspondem à sonoridade que emerge da maneira como os materiais e as ações instrumentais se dispõem e se comportam no continuum temporal. Constituídos por uma série de fatores, os fluxos determinam o caráter sonoro de trechos e eventos. Elementos como ritmo, fraseologia, textura, densidade e intensidade, subsistem em maior e menor grau nos três tipos de fluxos – Motórico, Textural e de Ação – que percebo na obra.

No Fluxo Motórico o movimento linear e constante dos materiais é o fator preponderante do seu *modus operandi*. Esse nível abarca todo conteúdo rítmico de base¹⁰ e suas variantes que não desestabilizam a métrica sugerida. Aqui os materiais proporcionam maior propulsão e movimento à obra. Sua textura geralmente é estabelecida por melodia acompanhada, processos canônicos, ostinatos e sobreposições rítmicas estáveis.

No Fluxo Textural a densidade no nível vertical – mais que a própria falta dela – será um dos fatores responsáveis por sugerir o caráter deste nível. Aqui o uso de blocos harmônicos, notas pedais, textura coral, variações no timbre dos instrumentos e explorações de colorido suplantam a sonoridade da obra. Geralmente, neste tipo de fluxo os materiais imprimem um caráter de permanência à obra.

O Fluxo de Ação se estabelece pela maneira como estão imbricadas as ações instrumentais. Nesse nível ocorre com maior ímpeto uma espécie de espacialização instrumental em detrimento de um discurso projetado pela ação de um único instrumento. Aqui o discurso se estabelece através da trama inter-relacionada das ações instrumentais conduzidas a partir de um movimento multilinear. Acentuações, polirritmia, deslocamentos métricos e assimetrias fraseológicas, uso plural e (des)combinatório do material rítmico de base, são elementos deste nível que de certa forma fazem com que o discurso dos materiais adquiram um caráter rítmico complexo.

Também é comum ao longo da obra diferentes fluxos coexistirem em um mesmo um trecho ou seção. Esta coexistência ocorre tanto de forma contígua quanto simultânea. Na disposição contígua as diferentes espécies subsistem através do eixo horizontal do continuum temporal. Como gestalt aurais subseqüentes, os diferentes fluxos se avizinham e se

¹⁰ O conteúdo rítmico de base a que me reporto diz respeito a uma série de células rítmicas recorrentes ao longo do agitato:



relacionam lado a lado em uma disposição ordenada. Na disposição simultânea, por sua vez, os diferentes fluxos se inter-relacionam verticalmente através do eixo temporal. Geralmente, um ou mais aspectos de fluxos distintos são dispostos entre as ações instrumentais proporcionando um caráter híbrido aos trechos e seções.

4.1 Fluxos em *String Quartet no 3, II. Agitato*

A estrutura fragmentada deste movimento é reflexo direto da maneira como os fluxos estão dispostos. A constante alternância entre os tipos de fluxos gera mudanças repentinas no caráter sonoro da obra. Isso ocorre em virtude da diferença de um tipo para outro, cujas características contribuem para o estabelecimento de cenas musicais particulares.

Vinculado diretamente à propulsão e ao movimento constante dos materiais, o fluxo motórico se faz muito presente nas passagens mais aceleradas do *Agitato*. O exemplo que separei (exemplo 6) apresenta em todas as linhas instrumentais elementos que suplantam a motricidade das ações. O padrão repetido de motivos ritmicamente regulares, a textura em melodia acompanhada com duas linhas ou planos instrumentais bem definidos (discurso em cânone entre o primeiro violino e a viola; e a condução em ostinato pelo segundo violino e o violoncelo), e a conseqüente estabilidade rítmica, geram um movimento constante e linear dos materiais.

Exemplo 6 – Fluxo Motórico [1 – 5].

Quando as ações musicais do *Agitato* substituem a propulsão acelerada por um fluir mais calmo dos materiais, torna-se presente o fluxo Textural. Por diversas vezes ao longo da obra este fluxo emerge a superfície sonora, trazendo consigo um caráter contemplativo. Este estado de permanência, de movimento mais estático dos materiais e das ações, emana principalmente da experiência com cores e texturas em bloco. O exemplo 7 representa um entre alguns trechos da obra que contemplam estas características. A textura coral, o

deslocamento equilibrado das linhas instrumentais, as nuances no timbre e na intensidade, fazem com que a sonoridade alcance ambiências singulares imprimindo a sensação de estaticidade a determinados trechos.

Exemplo 7 – Fluxo Textural [60 – 73].

Algumas vezes a sonoridade da peça adquire uma organização rítmica mais complexa. Esta organização a que me refiro, corresponde mais a maneira de como os padrões rítmico/motívicos são distribuídos entre as linhas instrumentais, do que a própria a complexidade destes padrões. A complexidade existe, mas ela advém do efeito sonoro colaborativo entre as ações, em uma espécie de espacialização do discurso. O exemplo 8 mostra um exemplo deste processo, onde ritmos simples são distribuídos entre as linhas do quarteto de maneira que o resultado desta distribuição adquira contornos menos convencionais em relação aos demais. Nesse contexto, o discurso rapidamente se transporta de um instrumento para outro produzindo um efeito espacializado das ações. Acentuações irregulares; articulações secas; cambio entre pausas e gestos abruptos; ações convergentes e divergentes coexistindo o mesmo espaço; também contribuem para a emergência do fluxo de Ação.

Exemplo 8 – Fluxo de Ação [312 – 316].

Em alguns momentos da obra também se faz presente a confluência entre diferentes tipos fluxos. Se voltarmos ao exemplo 4 poderemos ter uma ideia desta simultaneidade. Ritmos estáveis e notas pedais vão sendo gradativamente substituídos por um complexo aglomerado rítmico em cânone, num processo de transformação em curto espaço de tempo, que se inicia com características motóricas e texturais e colapsa em um fluxo de ação sem precedentes. Estas passagens híbridas, que concentram características particulares de diferentes fluxos, muitas vezes estão interpostas entre fluxos bem definidos. Com isto há um processo mais orgânico na mudança de um contexto sonoro para outro.

Considerações finais

Diante do que foi visto, pode-se dizer que as camadas referenciais se reportam a maneira como o compositor dialoga com as citações, e nesse contexto a distância sonora/estrutural entre os materiais citacionais e materiais transformados são importantes para compreender este diálogo. Enquanto que os fluxos representam a maneira como estes mesmos materiais estão organizados no decorrer da obra. Desta forma, nas camadas referenciais se trabalham os materiais e seus níveis de transformação e nos fluxos a disposição e fluidez destes.

O último passo deste trabalho foi refletir sobre como o diálogo do compositor com os materiais citacionais (camadas referenciais) se relaciona com a maneira como as ações resultantes se dispõem no tempo (fluxos).

Baseado no número de ocorrências presentes no *Agitato* pode-se perceber que os materiais extraídos da camada citacional apresentam um número de incidências maior no fluxo motórico, o que mostra a influência dos materiais citacionais sobre a ação motora (movimento) da obra. Já o fluxo textural é o campo onde se observa o maior equilíbrio entre o diálogo do compositor com as citações. Neste nível de fluxo há um grande número de ocorrências distribuídas entre as três camadas, o que torna possível aferir que no nível textural os materiais assumem uma forma mais orgânica e maleável. Por outro lado, os materiais transformados que correspondem à própria voz do compositor apresentam uma maior incidência no fluxo de Ação. Isso mostra que a (des)combinação de ações é onde o nível de transformação atinge seu ponto máximo, refletindo a voz expressiva do compositor que subjaz a obra.

Referências

BURKHOLDER, J. Peter. *All made of tunes: Charles Ives and the uses of musical borrowing*. New Haven: Yale University Press, 1995.

FERRAZ, Silvio. *A fórmula da reescritura*. III seminário de música, ciência e tecnologia - sonologia, São Paulo: LAMI/USP. p. 47-58, 2008.

KLEIN, Michael. *Intertextuality in western art music*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

KORSYN, Kevin. Towards a new poetics of musical influence. *British Journal-Music Analysis*, Vol. 10. p. 3-72, 1991.

RICE, Hugh Collins. *Further Thoughts on Schnittke*. *Tempo* 168, p. 12–14, 1989.

SCHNITTKE, Alfred. Polystylistic Tendencies in Modern Music (1971), em *A Schnittke Reader* (ed. Alexander Ivashkin). Traduzido por John Goodliffe. Bloomington: Indiana University Press, 2002.