

GUSTAVO RODRIGUES PENHA

REESCRITURAS NA MÚSICA DOS
SÉCULOS XX E XXI

Campinas, 2010

GUSTAVO RODRIGUES PENHA

REESCRITURAS NA MÚSICA DOS
SÉCULOS XX E XXI

Relatório apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Música e Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP para obtenção de Título de Mestre em Música.
Área de concentração: Processo criativos.
Orientação: Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho

Campinas, 2010

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

Penha, Gustavo Rodrigues.
P376r Reescrituras na música dos séculos XX e XXI. / Gustavo
Rodrigues Penha. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Berio, Luciano, 1925-2003. 2. Mello Filho, Silvio Ferraz.
3. Gervasoni, Stefano, 1962-. 4. Stravinsky, Igor, 1882-1971. 5.
Música contemporânea. 6. Intertextualidade. I. Mello Filho, Silvio
Ferraz. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: " Rewriting in the music of the XX and XXI century."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Berio, Luciano, 1925-2003 ; Mello
Filho, Silvio Ferraz ; Gervasoni, Stefano, 1962- ; Stravinsky, Igor, 1882-1971 ;
Contemporary music ; Intertextuality.

Área de Concentração: Processos Criativos.

Titulação: Mestre em Música.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho.

Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa.

Prof. Dr. José Augusto Mannis.

Prof. Dr. Jônatas Manzolli.

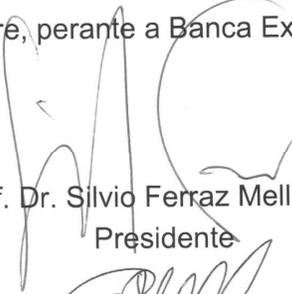
Profª. Drª. Denise Hortência Lopes Garcia.

Data da Defesa: 22/12/2010

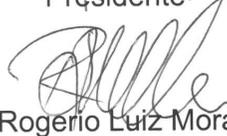
Programa de Pós-Graduação: Música.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Gustavo Rodrigues Penha - RA 088671 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho
Presidente



Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa
Titular



Prof. Dr. José Augusto Mannis
Titular

*aos pais e à família, por todo o apoio dado desde sempre, especialmente à Vó Cida.
à esposa, pela colaboração nos momentos críticos.
aos mestres, pelas cobranças e confiança.
aos amigos, pelas discussões e risadas.
aos gatos e cachorro, pelo companherismo, especialmente à Mia.*

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho, pelos ensinamentos, generosidade e confiança.

Aos Prof. Dr. José Augusto Mannis e Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa, pelas participações como titulares na banca de defesa do presente trabalho.

Aos Prof. Dr. Jonatas Manzolli e Prof^a. Dr^a. Denise Hortência Garcia, pelos pertinentes comentários e críticas ao trabalho no exame de qualificação.

Aos Prof. Dr. Claudiney Carrasco e Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles, pelas participações como suplentes na banca de defesa.

À FAPESP, pelo auxílio financeiro que muito contribuiu para a realização deste projeto.

Aos Prof. Dr. Paulo Zuben, Prof^a. Me. Vera Cury, Prof. Me. Sergio Kafajian, Prof. Me. César Sponton e demais professores da graduação, por terem colaborado num gostar de pensar sobre música.

Ao Jorge Lescano, pela leitura e sugestões ao trabalho.

Aos amigos Valéria Bonafé, Alexandre Dal Farra, Felipe Merker Castellani, Jose Manuel Gatica, Max Packer, Roberto Votta, Rodrigo Sachi e Said Bonduki, pelas leituras e trocas de materiais e ideias.

RESUMO

Este trabalho busca compreender o conceito de reescritura e aplicá-lo na análise de peças compostas durante os séculos XX e XXI. Num primeiro momento são delimitadas os campos de atuação da noção de reescritura tal como a compreendemos, a partir de uma fundamentação teórica provinda principalmente na crítica literária pós-estruturalista, em textos de autores como Gérard Genette, Monique Goulet e Anne-Claire Gignoux. Entretanto, a parte mais extensa do trabalho está na análise de diferentes ferramentas e operadores composicionais relacionados à reescritura na música, que serão observados em *Monumentum*, de Igor Stravinsky, *Chemins IV* de Luciano Berio, *AN* de Stefano Gervasoni, e *Passo de Manoel Dias* de Silvio Ferraz.

Como parte da pesquisa há também a partitura e uma breve análise de *entorno de nenhum, nenhuma*, peça composta pelo autor deste trabalho, com o intuito da aplicação direta da ideia da reescritura numa prática composicional própria.

ABSTRACT

This work seeks to understand the concept of re-writing and apply it in the analysis of musical works composed in the XX and XXI centuries. Firstly, the practice areas of the notion of rewriting are delimited, as we understand it, from a theoretical approach stemmed mainly in post-structuralist literary criticism in texts by authors such as Gérard Genette, Monique Goulet and Anne-Claire Gignoux. However, the most extensive part of this work is the analysis of different tools and compositional operators related to rewriting on music, which will be observed in *Monumentum* of Igor Stravinsky, Luciano Berio of *Chemins IV*, AN of Stefano Gervasoni, and *Passo de Manoel Dias* of Silvio Ferraz.

As part of the research there is also the score and a brief analysis of *entorno de nenhum, nenhuma*, piece composed by the author of this work, with the intention of the direct application of the idea of rewriting in his own compositional practice.

LISTA DE IMAGENS

- Ex. 01 Início do segundo movimento da *Primavera* de *As quatro estações* de Vivaldi
- Ex. 02 Trecho da ária de Galatea *Heart, the Seat of soft delight* de *Acis e Galatea* de Haendel
- Ex. 03 Segunda página do manuscrito bachiano da *Fuga (Ricercata) a 6 da Oferenda Musical* (a página se inicia no compasso 48; no compasso 49 há a entrada da 6ª voz)
- Ex. 04 Compassos 49 a 55 da orquestração de Werben da *Ricercata a 6* de J. S. Bach
- Ex. 05 Compassos 18 a 21 de *Musick to Heare*. Melodia de Timbres – ligação por justaposição
- Ex. 06 Compassos 16 e 17 de *Musick to Heare*. Melodia de Timbres – ligação por imbricação
- Ex. 07 Compassos 23 a 25 de *Musick to Heare*. Melodia de Timbres – ligação por silêncio
- Ex. 08 Compassos iniciais da segunda peça de *Monumentum*
- Ex. 09 Início de *Ma tu, cagion* do Livro V de Madrigais de Gesualdo
- Ex. 10 Compassos 9 a 12 da segunda peça de *Monumentum*
- Ex. 11 Compassos 21 a 25 da segunda peça de *Monumentum*
- Ex. 12 Hoqueto em *In seculum d'Amiens longum*, peça de compositor francês anônimo do fim do século XIII.
- Ex. 13 Compassos iniciais da terceira peça de *Monumentum*
- Ex. 14 Início de *Belta poi che t'assenti*, madrigal do sexto livro de Carlo Gesualdo
- Ex. 15 Valores rítmicos dos acordes iniciais da terceira peça de *Monumentum*
- Ex. 16 Compassos 5 a 9 da terceira peça de *Monumentum*
- Ex. 17 Compassos 9 a 12 da terceira peça de *Monumentum*
- Ex. 18 Compassos 20 a 22 da terceira peça de *Monumentum*
- Ex. 19 Disposição orquestral dos primeiros acordes da primeira peça de *Monumentum* (partitura em som real)
- Ex. 20 Movimentação das vozes no início de *Asciugate i begli occhi* de Carlo Gesualdo
- Ex. 21 Compassos iniciais da primeira peça de *Monumentum*
- Ex. 22 Compasso 9 do madrigal *Asciugate i begli occhi*.
- Ex. 23 Compasso 9 da primeira peça de *Monumentum*.
- Ex. 24 Compassos 10 a 11 de *Asciugate i begli occhi*.
- Ex. 25 Compassos 10 a 12 de *Monumentum*
- Ex. 26 Melodia da cifra 46 de *Sagração da Primavera*
- Ex. 27 Falso contraponto em *L'Histoire du soldat*
- Ex. 28 Falso contraponto nos compassos 16 a 18 da primeira peça de *Monumentum* (trompas em som real)
- Ex. 29 Compassos 24 a 29 de *Asciugate i begli occhi* de Carlo Gesualdo
- Ex. 30 Compassos 31 a 35 da primeira peça de *Monumentum*
- Ex. 31 Fragmento entre os compassos 79 e 81 de *Sequenza VII* para oboé solo
- Ex. 32 Parte do oboé no trecho correspondente ao exemplo anterior em *Chemins VII* (compassos 88 a 90)
- Ex. 33 Diferentes modos de execução sobre uma mesma nota. Compassos 13 a 17 de *Chemins IV*
- Ex. 34 Espacialização do pedal em *Chemins IV*, comp. 1-6.
- Ex. 35 Espacialização do pedal em *Chemins IV*, comp. 7-11
- Ex. 36 Espacialização do pedal em *Chemins IV*, comp. 12-13
- Ex. 37 Espacialização do pedal em *Chemins IV*, comp. 14-18
- Ex. 38 Espacialização do pedal em *Chemins IV*, comp. 19-20
- Ex. 39 Espacialização do pedal em *Chemins IV*, comp. 21-22
- Ex. 40 Espacialização do pedal em *Chemins IV*, comp. 23-24
- Ex. 41 Espacialização do pedal em *Chemins IV*, comp. 25-26

- Ex. 42 Espacialização do pedal em *Chemins IV*, comp. 27-28
- Ex. 43 Espacialização do pedal em *Chemins IV*, comp. 29-39
- Ex. 44 Espacialização do pedal em *Chemins IV*, comp. 40-43
- Ex. 45 Compassos 18 a 21 de *Chemins IV*
- Ex. 46 Compassos 22 e 23 de *Chemins IV*
- Ex. 47 Compassos 48 a 50 de *Chemins IV*
- Ex. 48 Compassos 81 a 83 de *Chemins IV*
- Ex. 49 Compassos 84 a 87 de *Chemins IV*
- Ex. 50 Compassos 219 a 222 de *Chemins IV*
- Ex. 51 Compassos 239 e 240 de *Chemins IV*
- Ex. 52 Compassos 26-27 de *An Laura* D.115 de Franz Schubert
- Ex. 53 Últimos compassos de *Entzückung an Laura* D.390 de Schubert
- Ex. 54 Dois compassos iniciais de *AN* (partitura em dó)
- Ex. 55 Trilos sobre as alturas retiradas de *An Laura*, de Schubert, nos compassos 20 e 21 de *AN*, de Gervasoni
- Ex. 56 Compassos 22 e 23 de *NA*
- Ex. 57 Compassos 26 e 27 de *NA*
- Ex. 58 Compassos 28 e 29 de *AN*
- Ex. 59 Compasso 30 de *AN*
- Ex. 60 Compassos 32 e 33 de *AN*
- Ex. 61 Compassos 48 e 49 de *AN*,
- Ex. 62 Compasso 64 de *AN*, entrada do objeto sonoro do violino que atravessa 32 compassos da peça
- Ex. 63 Citação de Schubert no compasso 90 de *AN*
- Ex. 64 Redução da movimentação das vozes em *Bajulans* (comp. 1-6)
- Ex. 65 Primeiros compassos do segundo movimento da 7ª *Sinfonia* de Beethoven
- Ex. 66 Últimos compassos do segundo movimento da 7ª *Sinfonia* de Beethoven
- Ex. 67 Primeiros compassos de *Passo de Manoel Dias*
- Ex. 68 Imbricamento de acordes em *Passo de Manoel Dias*
- Ex. 69 Compassos 6 a 8 de *Passo de Manoel Dias*
- Ex. 70 Compassos 23 a 25 de *Passo de Manoel Dias*
- Ex. 71 Compassos 30 a 33 de *Passo de Manoel Dias*
- Ex. 72 Compassos 17 a 19 de *Passo de Manoel Dias*
- Ex. 73 Sonograma do acorde de Ré maior do compasso 13 de *Bajulans* cantado por conjunto vocal.
- Ex. 74 Sonograma do acorde de Ré maior executado pelas cordas, compassos 16 e 17 de
- Ex. 75 Compassos iniciais de *nenhum, nenhuma*
- Ex. 76 Compassos 9 e 10 de *nenhum, nenhuma*
- Ex. 77 Compassos 10 e 11 de *entorno de nenhum, nenhuma*
- Ex. 78 Compassos 12 e 13 de *nenhum, nenhuma*
- Ex. 79 Compassos 14 e 15 de *entorno de nenhum, nenhuma*
- Ex. 80 Compassos 16 a 19 de *nenhum, nenhuma*
- Ex. 81 Compassos 17 a 19 de *entorno de nenhum, nenhuma*
- Ex. 82 Compassos 21 a 23 de *entorno de nenhum, nenhuma*
- Ex. 83 Compasso 41 a 43 de *entorno de nenhum, nenhuma*
- Ex. 84 Compassos 48 a 50 de *entorno de nenhum, nenhuma*
- Ex. 85 Compassos 63 a 65 de *entorno de nenhum, nenhuma*
- Ex. 86 Compassos 74 a 76 de *entorno de nenhum, nenhuma*

SUMÁRIO

01	INTRODUÇÃO
04	CAPÍTULO 1. Sobre o conceito de reescritura
14	CAPÍTULO 2. <i>Monumentum</i> (1960) de Igor Stravinsky
44	CAPÍTULO 3. <i>Chemins IV</i> (1975) de Luciano Berio
61	CAPÍTULO 4. <i>AN</i> (1989) de Stefano Gervasoni
74	CAPÍTULO 5. <i>Passo de Manoel Dias</i> (2009) de Silvio Ferraz
87	CAPÍTULO 6. <i>entorno de nenhum, nenhuma</i> (2010) de Gustavo Penha
96	CONCLUSÃO
100	BIBLIOGRAFIA GERAL
104	ANEXOS

INTRODUÇÃO

A reescritura implica num diálogo entre diferentes pensamentos criativos historicamente determinados de uma mesma manifestação artística. Aquele que reescreve lança um olhar para trás e faz confrontarem-se os pensamentos e procedimentos composicionais presentes no texto que será reescrito, com aqueles próprios seus e de seu contexto histórico, e dessa maneira acaba por lançar um olhar a si mesmo, como que num espelho. Ao reescrever um autor se apresenta também como um leitor crítico, e é justamente uma leitura, ou uma escuta¹, que ele tratará de escrever a partir de suas próprias ferramentas composicionais, atualizando, assim, a obra original; ele *reescreve* porque escreve uma leitura sua de um texto já escrito.

Podemos observar a reescritura em diferentes períodos históricos. No renascimento encontramos, por exemplo, a intabulação de peças para o alaúde ou vihuela, como processo que em pôr em tablatura, ou seja, de transcrever para uma escrita instrumental determinada, obras escritas originalmente para formação vocal. Neste processo, o que caracteriza a reescritura é o acréscimo de elementos idiomáticos da execução instrumental a um texto vocal, que poderiam nos indicar um trabalho de tradução na música. No período barroco, as harmonizações corais de melodias utilizadas na liturgia protestante – como aquelas realizadas por Dieterich Buxtehude e J. S. Bach – podem ser compreendidas também como reescrituras, na medida em que tornam polifônicos e/ou homofônicos textos fundamentalmente monódicos. Durante o período clássico, a reescritura parece atuar entre limites mais fechados e pré-determinados, sendo os casos mais comuns aqueles de variação *sobre um tema de* ou a realização de pastiches, caracterizada pela colagem de diferentes fragmentos construídos *à maneira de*. Do século XIX podemos citar as transcrições das Sinfonias de Beethoven realizadas por Liszt, que re-configuraram a técnica pianística, bem como por suas

¹ Sobre escrever uma escuta, ver SZENDY, 2001.

paráfrases sobre Haendel e Verdi. As orquestrações também podem ser apontadas como modo de reescritura, devido à atualização timbrística envolvida neste processo, como pode ser observado no trabalho de Schoenberg sobre o Quarteto para piano de Brahms e de Ravel sobre o *Quadros de uma exposição* de Mussorgsky, entre tantos outros possíveis.

Entretanto, notoriamente a partir do século XX a reescritura passa a ser cada vez mais explorada pelos compositores e parece ganhar novas dimensões devido às transformações da linguagem musical ocorridas a partir de então. Com a não existência mais de um código comum e a multiplicação de poéticas a reescritura se potencializa, visto que o texto do passado sofrerá transformações intensas ao ser atravessado por ideias que lhe são completamente alheias². O trabalho de orquestração de Anton Webern sobre a *Fuga (Ricercata) a 6 vozes da Oferenda Musical* de J. S. Bach, em que se atualiza a noção de espaço e insere a noção de cor numa obra construída prioritariamente sobre o plano das alturas, das notas musicais, é um exemplo dessa prática. Podemos encontrar este trabalho de reescritura também no terceiro movimento de *Sinfonia*, de Luciano Berio, na medida em que o compositor deforma o texto o Scherzo da 2ª Sinfonia de Mahler pelo acréscimo de camadas constituídas ou de fragmentos de diversas peças orquestrais ou de transformações sobre os próprios materiais mahlerianos. Stravinsky é outro compositor que adota esta prática em algumas de suas obras, como *Pulcinella* (1920), escrita inicialmente sobre cópias de manuscritos de Pergolesi³, e *Monumentum pro Gesualdo di Venosa* (1960), na qual o compositor re-escreve para um grupo instrumental três madrigais do compositor renascentista italiano, possibilitando, assim, uma nova concepção espacial e sonora destas peças escritas originalmente para formação coral. A lista de compositores é extensa, mas ainda vale citar outros nomes que trabalham que adotam esta prática, como Luigi Nono, George Crumb, Salvatore Sciarrino, Stefano Gervasoni, Willy Correa de Oliveira e Silvio Ferraz.

² FERRAZ, 2008.

³ Cf. STRAVINSKY. apud GENETTE., 1982, p, 541.

É importante ressaltar que a reescritura não é prática exclusivamente musical, podendo ser encontrada também nas outras manifestações artísticas, como na série de nove pinturas de Pablo Picasso sobre *As Meninas* de Diego Velásquez e em *Ulisses* de James Joyce reescrito sobre a *Odisseia* de Homero. Jorge Luis Borges também trata desta ideia ao expor, no conto *Pierre Menard, autor do Quixote*, a árdua tarefa a que Pierre Menard se propôs de, três séculos depois, re-escrever o *Dom Quixote* tal qual o de Miguel de Cervantes.

Pretendemos, neste trabalho, num primeiro momento apontar para uma fundamentação teórica na qual o conceito de reescritura está envolvido, visando melhor compreendê-lo e determiná-lo, para então, a partir de análises de peças dos séculos XX e XXI, verificar ferramentas composicionais de reescritura que estejam diretamente relacionadas às poéticas dos compositores estudados.

SOBRE O CONCEITO DE REESCRITURA

Tomemos a noção primeira de reescritura enquanto “ato ou ação de reescrever”, mas antes de nos adentrarmos na problemática da reescritura, faz-se necessária uma breve explanação a respeito da ideia de texto e das relações possíveis entre os textos, já que ao escrever nos relacionamos, de diferentes maneiras, com todos os textos já existentes.

Compreendemos a noção de texto etimologicamente, do latim *textu*, enquanto tecido. Escrever estaria, então, relacionado à ideia de tecer (*texere*), de fazer (teia ou tecido) com fios; urdir, tramar. “O texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento infinito” (Barthes, 1987) com outros textos. O texto, visto como tecido, não está exclusivamente ligado à noção de uma ocorrência linguística oral ou escrita, mas também nos é apresentado por imagens e sons, e é nesse sentido que podemos observar um quadro, ver um filme ou ouvir uma música abordando-os como texto. Assim compreendido, o texto, quando de sua aplicação no campo da música, pode ser verificado tanto numa partitura, que possui um sistema de escrita definido, quanto na enunciação sonora de uma peça musical.

Esta imagem do entrelaçamento infinito entre os textos sugerida por Barthes nos aproxima da noção de intertextualidade, definida, principalmente, por Michel de Riffaterre, que afirma que “a intertextualidade é a percepção, pelo leitor, entre uma obra e outras que a precederam ou a seguiram” (Riffaterre, 1980); e Julia Kristeva⁴, para quem

a intertextualidade não é da ordem da imitação ou da filiação, mas da ordem da combinatória ou do movimento browniano, ou seja, um texto se constrói com a ajuda de todos os textos existentes, que são de alguma maneira seu vocabulário. A intertextualidade é um fenômeno que em parte escapa ao autor: este, por um lado, inscreve indiretamente, às vezes sem querer, e mesmo sem saber, os textos que carrega em si, e, por outro lado, oferece ao seu leitor as leituras dos textos que este última carrega em si. A intertextualidade é um processo de escritura e de leitura simultaneamente (...). (Goullet, 2005, Tradução do Autor)

⁴ Cf. KRISTEVA J. *Séméiotike*, Paris, Le Seuil, 1969.

O leitor, portanto, possui um papel fundamental para a intertextualidade, visto que é este cruzará o seu próprio repertório individual de leituras com um determinado texto. Assim, pode-se mesmo criar complexas e intrincadas redes de relações entre textos, mas essas relações são de naturezas diferentes e será necessário distingui-las para melhor compreendermos nossa concepção de reescritura.

TERMINOLOGIA DE GERARD GENETTE

O campo da intertextualidade foi amplamente analisado e teorizado pelo crítico literário francês Gerard Genette, que dividiu em cinco os tipos possíveis de relações entre os textos. Utilizando alguma alteração sugerida por Monique Goulet⁵ na terminologia definida por Genette⁶, apontaremos para essas cinco diferentes relações entre os textos, que são:

- *A paratextualidade*, relação que um texto tem com seu título, subtítulo, prefácio, pós-fácio, notas marginais, notas de rodapé, advertências, indicações em bulas de partitura (no caso da música) e outros tantos sinais que são considerados como partes relativamente autônoma ao texto propriamente dito.
- *A metatextualidade*, relação que possui um texto com qualquer forma de discurso sobre ele próprio, como o comentário ou a crítica.
- *A arquitekstualidade*, relação que um texto tem com as taxinomias, as catalogações e as ordenações, como tipos de discurso (separados, principalmente, por vocal, instrumental e acusmático no caso da música), além das noções de gênero e modo, entendendo o gênero do

⁵ GOULLET, 2005.

⁶ GENETTE, 1982.

discurso, enquanto categoria literária (ou musical, como no caso das diferentes danças e formas pré-estabelecidas) e o modo de enunciação como categoria linguística, apontando assim, respectivamente, para os conceitos de modelo e de gramática.

- *A relação de co-presença*, relação horizontal entre dois ou mais textos, caracterizada pela presença efetiva de um texto noutro, como na alusão, no re-emprego, na citação e na colagem
- *A hipertextualidade*, relação que, como num palimpsesto, une um texto B (*hipertexto*) construído sobre um texto A (*hipotexto*) que lhe é anterior. O hipotexto não é necessariamente anulado pelo hipertexto e a relação entre ambos difere daquela do comentário.

É importante ressaltar que os cinco tipos de relações possíveis entre textos não devem ser compreendidos como classes estanques, pelo contrário, suas relações são diversas e freqüentemente decisivas:

a arquitextualidade genérica se constitui quase sempre, historicamente, por via da imitação, portanto da hipertextualidade; a propriedade arquitextual de uma obra é freqüentemente declarada por via de índices paratextuais; esses próprios índices são os inícios do metatexto (esse livro é um romance), e o paratexto, prefácio ou outro, contém também outras formas de comentário... o metatexto crítico se concebe, mas não se pratica minimamente sem uma parte – freqüentemente considerável – do intertexto citado como apoio.... a hipertextualidade, como classe de obras, é ela mesma um arquiteyto genérico, ou melhor transgenérico: eu entendo por uma classe de textos que engloba certos gêneros canônicos, como o pastiche, a paródia, a fantasia... (Genette, 1982, Tradução do Autor).

A reescritura, para Genette, se estabeleceria então enquanto uma relação hipertextual, entretanto não adotaremos nesta pesquisa o termo hipertextualidade. Um dos fatores que contribui para essa nossa escolha é que o para a ciência da computação, a noção de *hipertexto* é de importância extrema, tendo sido

vislumbrado, embora não nomeado, já em 1945 por Vannevar Bush no artigo “*As we way think*”, no qual critica os sistemas de armazenamento de informações da época, que deveriam ser percorridos seguindo às ordenações lineares (numérica ou alfabética) ou hierárquicas (por classes e sub-classes) dos catálogos. Bush se baseia na ideia de que o pensamento humano não funciona de maneira linear, mas sim através de associações, e, assim, projetou um dispositivo chamado Memex, que seria construído segundo este princípio e que muito se assemelha às ferramentas de busca atuais. Outros cientistas da computação estão diretamente relacionados à ideia de hipertexto, como Ted Nelson, “inventor” do termo⁷ e Douglas Engelbart, que desenvolveu juntamente com sua equipe um sistema em que se pôde manipular múltiplas janelas numa mesma área de trabalho, construída em interface gráfica.

Na crítica literária há também uma tendência em aplicar o termo hipertexto para definir uma obra-rizoma (baseada no pensamento de Deleuze e Guattari), uma obra aberta (como para Eco), obra esta que reúne os princípios de multiplicidade, heterogeneidade, ruptura assignificante, interconectividade, cartografia e decalcomania⁸.

Apesar da não utilização nesta pesquisa do termo hipertextualidade, vale apontar para duas maneiras distintas nas quais esta noção se estabelece: como relação *direta*, ou seja, uma reescritura de *um* texto determinado; e como relação *indireta*, uma escritura que se relaciona com um *conjunto* de obras que formam um *corpus* e que determina um gênero ou um estilo. A diferença parece se dar, portanto, entre singular e plural, ao se estabelecer uma relação ou com uma peça determinada ou com um conjunto de peças. Um busca dizer o mesmo de outra maneira (reescritura direta), enquanto o outro busca dizer outra coisa da mesma maneira, *à maneira de* (reescritura indireta).

Compreenderemos nesta pesquisa o conceito de *reescritura enquanto relação direta*, mas antes de nos fixarmos neste ponto de vista vale apontar uma

⁷ Cf. WANDELLI, 2003.

⁸ Idem, p. 32

maneira na qual se constitui a relação indireta para melhor identificá-la e melhor determinar nossa concepção de reescritura.

Observemos dois exemplos de peças musicais do século XVIII, de dois compositores contemporâneos entre si e que viveram em regiões diferentes, são eles, Haendel e Vivaldi. Ambos se utilizam de uma mesma figura rítmico-melódica (pontuada em movimento ondulatório de segundas) para trazer à música uma ideia de murmúrio. Para Vivaldi, se trata de um murmúrio das folhas e plantas (Ex. 1), enquanto que para Haendel é o murmúrio da fonte em que se transformou Acis após a sua morte (Ex. 2). Não podemos afirmar que Vivaldi em *As quatro estações* (1723) reescreveu *Acis e Galatea* (1718) de Haendel, mas sim que ambos se utilizam de um mesmo vocabulário e uma mesma gramática. A relação entre ambas as peças se dá de maneira indireta, portanto, não tendo sido uma criada a partir da outra, mas sim a partir de materiais e procedimentos composicionais comuns a uma época.

Largo
 'E quindi Sul fiorito ameno prato Al caro mormorio di fronde e piante Dorme'l Caprar col fido can' à lato.'
 Il Caprarò che dorme

Violino Principale
 Solo

Violino Primo
 Mormorio di frondi, e piante

Violino Secondo
 Mormorio di fronda, e Piante

Alto Viola
 Il Cane che grida
 si deve suonare sempre molto forte, e Strappato

Ex. 1 – Início do segundo movimento da *Primavera* de *As quatro estações* de Vivaldi

murm'ring still his gen - tle love, murm' -
 murm'elnd sei - nen Lie - bes - sang, mur'

Ex. 2 – Trecho da ária de Galatea *Heart, the Seat of soft delight* de *Acis e Galatea* de Haendel

A relação indireta estaria então relacionada a essa ação de apropriação de materiais e procedimentos composicionais comuns, que caracterizam um gênero ou um estilo, para a criação de um texto novo que será escrito *à maneira de* tal gênero ou estilo. Aqui não há a referência a uma obra específica, como seria na relação direta, mas a um *corpus* de obras. Não é assim que compreenderemos a reescritura. Para nós a reescritura se potencializa justamente nesta ligação entre obras específicas, nas quais é possível se observar como se relacionam e se confrontam diferentes pensamentos criativos historicamente determinados.

Apesar de termos abordado as relações possíveis entre textos (para, aqui, meta, inter e hipertextualidades) compreendidas por Genette, bem como as ideias de relação direta e indireta, não pretendemos nesta pesquisa fixarmo-nos nesta terminologia anteriormente apontada, embora não excluamos possíveis usos desta. Tais aspectos foram aqui tratados com o intuito de demonstrar uma fundamentação teórica recente a respeito das possíveis relações entre os textos. Nos interessa, no campo da intertextualidade definido por Kristeva e abordado por Genette, a ideia de que as relações entre os textos são traçadas tanto pelo autor quanto pelo leitor, cada qual a partir de seu próprio repertório individual. É dessa maneira que um texto pode se entrelaçar ao infinito com outros textos, mas não é assim que necessariamente se constitui uma reescritura.

É importante ressaltar que a compreensão de que a reescritura, para nós, se estabelecerá como uma relação direta entre o novo texto e um outro anterior específico, e não como uma relação indireta do novo texto com um *corpus* que compõe um gênero ou um estilo.

Passemos agora a observar outra terminologia sobre reescritura que parte de unidades de base diferentes daquelas de Genette.

TERMINOLOGIA DE ANNE-CLAIRE GIGNOUX

Outra terminologia interessante de ser apontada é aquela definida por Anne-Claire Gignoux, que em *La réécriture: formes, enjeux, valeurs autour du*

Nouveau Roman (2003) distingue três grandes tipos de reescritura baseados sobre as noções práticas de autor e livro:

- *reescritura intratextual*, como auto-citação num mesmo livro.
- *reescritura macrotextual*, enquanto auto-citação num macrotexto, compreendido como o conjunto da obra.
- *reescritura intertextual*, na qual um autor cita um livro de outro .

Anne-Claire Gignoux (2003) mantém como unidade de base o livro, pois trata de crítica literária, mas aqui podemos assumir a noção de peça musical. Algo que deve ser observado é que a reescritura intratextual, que na literatura é analisada quando da relação entre capítulos distintos, se determinará no caso de uma peça musical quando de sua evidência em diferentes movimentos (no sentido de partes de uma música).

A reescritura intratextual, enquanto auto-citação numa mesma peça, pode ser observada, por exemplo, em duas obras tardias de Beethoven, a *Grande Fuga*, Op. 133, e na *Nona Sinfonia*, Op. 125, nas quais no último movimento se abre janelas para a inserção de fragmentos dos movimentos anteriores, implicando assim num jogo com a memória do ouvinte e com o próprio tempo da escuta. Também no quinto e último movimento da *Sinfonia* de Luciano Berio pode ser encontrados exemplos da reescritura intratextual, na medida em que o compositor se utiliza de materiais presentes nos quatro movimentos anteriores, retrabalha sobre esses materiais como que digerindo tudo aquilo que foi anteriormente exposto em busca de um equilíbrio, de um balanço ao final da peça.

Já a reescritura macrotextual é a mais rara entre as três, e pode ser observada, por exemplo, nos *Chemins* de Luciano Berio, nos quais o compositor reescreve *sobre* uma outra peça de sua autoria, ao acrescentar um conjunto instrumental a uma *Sequenza* ou mesmo outro *Chemins* anterior, para citar, comentar, deformar e fazer proliferar o material da peça anteriormente composta.

Enfim, a reescritura intertextual, na qual um autor cita uma peça de outro autor, é a mais comum dentre as práticas de reescritura e será a que mais abordaremos neste trabalho.

Apontamos para duas termologias distintas que abordam a noção de reescritura, mas o que mais nos interessará nesta pesquisa serão os procedimentos singulares de reescritura e algumas de suas aplicações em diferentes compositores dos séculos XX e XXI. Buscaremos observar técnicas e ferramentas composicionais específicas de reescritura musical, que serão abordadas a partir de três maneiras distintas de tratar o texto fonte, o texto de partida, são elas: a reescritura como metalinguagem, a reescritura por derivação e a reescritura por deformação. Dessa maneira, não fixaremos-nos na terminologia de Genette, na qual é abordada as possíveis relações entre texto, nem na terminologia de Gignoux, que se baseia nas unidades autor, livro e obra, mas sim concentraremos nossas observações a partir desses diferentes operadores composicionais, a deformação, a derivação e a metalinguagem.

OPERAÇÕES DE REESCRITURA: DEFORMAÇÃO, DERIVAÇÃO E METACOMENTÁRIO.

Nesta pesquisa as proposições tanto de Kristeva, de Genette e de Gignoux servirão apenas como ponto de partida, importando-nos uma ferramenta de formalização que permita pensar a ação composicional, as distâncias que um compositor adota face a um texto que ele reescreve. É neste sentido que propomos as noções de deformação, derivação e metacomentário.

Na ideia de metalinguagem estão inseridos o plágio, a alusão, a citação e a colagem. Aqui se tem a operação quase que direta do copiar e colar, no qual a inserção do texto antigo no novo se dá de forma direta e o fragmento antigo não sofre transformações intrínsecas. O original, na metalinguagem, é ainda perfeitamente reconhecível. Há certamente um olhar crítico nesta ação de citação,

mas não nos pretendemos nesta pesquisa aprofundarmos neste sentido, mas sim nas outras duas maneiras de reescritura.

A derivação, por sua vez, atua num pólo oposto ao da metalinguagem, e se caracteriza pelo desaparecimento total do texto de origem. Esta maneira de se trabalhar com a reescritura atua fazendo proliferar os mais diferentes materiais a partir de uma mesma matriz, a qual estará relacionada com um texto anterior que permanecerá irreconhecível. Assim, por exemplo, um conjunto de alturas recolhido de uma determinada peça pode ser tratado como uma matriz sobre a qual se construirá os diferentes objetos sonoros de uma peça, como no caso de *AN* de Stefano Gervasoni, em que o compositor trabalha sobre um conjunto de quatro notas retirados de um fragmento de *Lied An Laura* D.115 de Franz Schubert. Não se tem aqui uma relação direta *no tempo* com o texto de origem, mas apenas na elaboração fora do tempo [*hors-temps*], que faz proliferar um material de base das mais diferentes maneiras.

Por fim, temos a deformação de um texto, que pode ser feita em diferentes graus, de maior ou menor proximidade do novo texto com o anterior. Enquanto deformação podemos entender desde uma transcrição sem nenhuma transformação gramatical e sintática significativa, até reescrituras em que o original se apresenta quase que desfeito, pouco reconhecível, mas ainda ali presente, como no caso das reescrituras de Silvio Ferraz. Também o processo de ampliação, no qual se acresce camadas a um texto anterior, pode ser caracterizada como deformação como veremos quando tratarmos de Luciano Berio.

Antes de abordarmos o repertório especificamente musical, recapitulemos algumas ideias anteriormente abordadas para melhor definirmos como o conceito de reescritura será aqui compreendido.

Vimos as cinco categorias genettianas de relações possíveis entre textos – categorias não excludentes entre si, sendo por vezes determinante a conexão entre duas ou mais categorias – observando que a reescritura se configura enquanto uma relação hipertextual *direta*, ou seja, quando um novo texto

reescreve outro texto *determinado*, diferentemente da relação indireta na qual o texto novo se utiliza de elementos gramaticais e sintáticos de um *corpus* de textos que formam um gênero ou um estilo.

Abordamos também para as categorias de Anne-Claire Gignoux, que são baseadas sobre as unidades de autor, livro e obra, e divididas entre reescritura intertextual, reescritura intratextual e reescritura macrotextual. Se buscarmos relacionar os quadros teóricos de Genette e de Gignoux, consideraríamos as categorias de Gignoux enquanto relações hipertextuais diretas, visto que na relação direta a presença de um texto e um autor determinados são fundamentais, diferentemente da relação indireta no qual pode-se relacionar com um conjunto de compositores e de obras.

Entretanto, não pretendemos nesta pesquisa mantermo-nos fixos a essas terminologias, embora não as excluamos, o que torna possível utilizá-las eventualmente. Pretendemos, sim, buscar ferramentas composicionais que contribuam na compreensão das diferentes operações de reescritura já anteriormente apontadas, quais sejam, a reescritura por deformação, a reescritura por derivação e a reescritura enquanto metacomentário.

Vale ainda ressaltar que ao tratarmos de reescritura, não estamos apontando para a ação de revisão, na qual se substitui um texto original por uma nova versão. No processo de reescritura ambos os textos permanecem autônomos; o texto novo não melhora ou corrige o anterior. Não se confunde com reescritura também a noção de *work-in-progress*, caracterizada por uma revisão e/ou ampliação ou redução de uma peça num processo contínuo, determinando um resultado sempre em aberto, a ser trabalhado. Reescritura e *work-in-progress* não são excludentes entre si, mas também não são uma só e mesma coisa, podendo no máximo ser complementares.

Iniciemos agora, primeiramente numa análise de Stravinsky, nossa investigação específica no campo musical, a fim de buscarmos ferramentas e operadores composicionais utilizados na reescritura de peças anteriores.

MONUMENTUM (1960) DE IGOR STRAVINSKY

Nos anos 50, Stravinsky começa a demonstrar forte interesse pela música do compositor, príncipe e assassino Carlo Gesualdo de Venosa (1561-1613). Em entrevista a Robert Craft⁹, o compositor russo afirma que já em 1954 pensou sobre a possibilidade de transcrições instrumentais de madrigais de Gesualdo, entretanto por considerar sua música de caráter unicamente vocal, abandonou o projeto. Stravinsky se restringe então, num primeiro momento, a trabalhar sobre as peças de Gesualdo exclusivamente no âmbito vocal. Tendo em mãos fotocópias das *Sacrae Cantiones*, decide completar as partes faltantes do sextus e do baixo de *Ilumina Nos*, criando uma nova peça que seria executada por um coro a capela em setembro de 1956, quando da estreia de *Canticum Sacrum* na Basílica de São Marcos de Veneza. Entretanto, os venezianos não concordaram com a apresentação de uma peça de um compositor napolitano em sua basílica¹⁰, o que fez com que Stravinsky adiasse o projeto e o retomasse apenas em 1959, quando completou também as partes do quintus, do sextus e do baixo dos motetos *Assumpta est Maria* e *Da Pacem Domine*, ambos pertencentes às *Sacrae Cantiones*. As recomposições destes três madrigais de Gesualdo foram então agrupadas por Stravinsky sob o nome de *Tres Sacrae Cantiones*.

Sobre esse trabalho de reescritura das partes perdidas de Gesualdo em *Tres Sacrae Cantiones*, Stravinsky, em entrevista a Robert Craft, diz o seguinte:

Quando eu terminei de copiar as cinco partes existentes na partitura, o desejo de completar a harmonia de Gesualdo, de suavizar alguns de seus *malheurs*, tornou-se irresistível para mim. Deve-se executar a peça sem nada adicionar para compreender o meu trabalho; e a expressão “adicionar” não é mais exata: o material existente foi apenas meu ponto de partida, com ele recompus o todo. As partes encontradas impõem limites definidos em alguns casos, e muito indefinidos em outros. Mas, mesmo se essas partes não dispensassem soluções acadêmicas, o conhecimento de outras obras de Gesualdo o faria. Não tentei adivinhar “o que Gesualdo teria feito”, embora desejasse muito ver o original; optei mesmo por soluções que, estou certo, não seriam as de Gesualdo. E

⁹ STRAVINSKY, CRAFT, 1981, p. 104.

¹⁰ Cf. BOUCOURECHLIEV. 1982, p. 363.

embora a segunda voz e a sétima de Gesualdo justifiquem as minhas, não encaro meu trabalho sob esse ângulo. Minhas partes não são tentativas de reconstrução. Elas são tão minhas quanto de Gesualdo. (Stravinsky, Craft, 2004, p. 24)

É interessante notar neste depoimento que em *Tres Sacrae Cantiones* Stravinsky não buscou reconstruir, restaurar o texto *à maneira de* Gesualdo, tal como este teria feito, mas sim recompor as partes perdidas de tal modo que modificassem o resultado final das peças, que não será mais “um puro Gesualdo, mas uma fusão dos dois compositores” (Craft apud Boucourechliev, 1982, p. 363).

Em *Monumentum pro Gesualdo* (1960) Stravinsky torna ainda mais radical seu trabalho de reescritura e se depara novamente com um problema que o havia feito abandonar a ideia de instrumentar os madrigais de Gesualdo seis anos antes: como tornar instrumental um texto musical de caráter estritamente vocal? Para Stravinsky, algumas figuras melódicas dos madrigais, como grupos de semicolcheias rápidas, mudariam muito de caráter ao serem instrumentadas, e não pretendendo perder o contorno das peças¹¹, seu caráter mesmo, Stravinsky opta por evitar a escolha de madrigais que possuam tais tipos de figuras. O compositor também explora os contrastes presentes nos madrigais, nos quais a cada novo verso/linha do texto literário uma nova textura se estabelece, diferenciando-se entre escrituras por blocos, cânones, hoquetos, e harmonias cromáticas e diatônicas.

Durante o renascimento era frequente a adaptação de peças vocais a uma prática instrumental, solista ou de acompanhamento. Num primeiro momento tais adaptações eram realizadas para teclados ou alaúde e posteriormente para conjuntos instrumentais mais amplos. Entretanto, em tais transcrições ou intabulações o pensamento musical de individuação e simultaneidade de vozes permanece o mesmo, mesmo nos casos em que há exploração de elementos idiomáticos próprios e característicos da prática de um instrumento musical específico, o que poderíamos considerar como tradução. Não é com este

¹¹ STRAVINSKY, CRAFT, 1981, p. 105.

procedimento que Stravinsky trabalhará. O problema, para ele, está mais diretamente relacionado com uma intenção de distinguir as noções de instrumental e vocal¹² e para isso se utilizará de procedimentos composicionais e orquestrais característicos da escritura instrumental da primeira metade do século XX.

Dos diferentes procedimentos composicionais utilizados por Stravinsky em *Monumentum*, vale destacar a técnica da Melodia de Timbres [*Klangfarbenmelodie*]. Antes de entrarmos na análise de *Monumentum*, é importante abordar algumas diferenças no tratamento desta ideia na obra de Schoenberg e Webern.

Em seu tratado teórico Harmonia [*Harmonielehre*], de 1911, Schoenberg apresenta esta proposta da Melodia de Timbres:

Acho que o som faz-se perceptível através do timbre, do qual a altura é uma dimensão. O timbre é, portanto, o grande território, e a altura, um distrito. A altura não é senão o timbre medido em uma direção. Se é possível, com timbres diferenciados pela altura, fazer com que se originem formas que chamamos de melodias, sucessões cujo conjunto suscita um efeito semelhante a um pensamento, então há de também ser possível, a partir dos timbres da outra dimensão – aquilo que sem mais nem menos denomina-se timbre –, produzir semelhante sucessões, cuja relação entre si atue com uma espécie de lógica totalmente equivalente àquela que nos satisfaz na melodia de alturas. Isto parece uma fantasia futurística, e provavelmente o seja. Mas se há algo em que acredito firmemente é que ela se realizará. E acredito firmemente que nos levará, de forma inaudita, os prazeres dos sentidos, do intelecto e da alma que a arte oferece. (Schoenberg, 1999, pp. 578-579)

Vejamos o exemplo mais consagrado da aplicação da Melodia de Timbres, a orquestração de Webern da *Fuga (Ricercata) a 6 vozes da Oferenda Musical* de J. S. Bach. Observando, primeiramente, o manuscrito de Bach desta peça (Ex. 3), nos deparamos com uma complexa e impressionante elaboração no plano das alturas que leva a escritura polifônica em dois pentagramas (escritura de teclado) ao limite, havendo momentos em que se torna muito difícil a distinção das vozes individuais. A composição aqui se constrói primordialmente na dimensão das

¹² STRAVINSKY, CRAFT, 1981, p. 105

alturas, não havendo qualquer referência direta a uma instrumentação para a realização das vozes.



Ex. 3 - Segunda página do manuscrito bachiano da *Fuga (Ricercata) a 6* da *Oferenda Musical* (a página se inicia no compasso 48; no compasso 49 há a entrada da 6ª voz no baixo)

Na orquestração de Webern da *Fuga (Ricercata) a 6* é amplamente explorada a fragmentação das linhas individuais pela alternância da execução entre diferentes instrumentos, (cf. Ex. 4). Webern faz com que o texto musical bachiano, construído prioritariamente no plano das alturas, seja atravessado por novas ideias quando do acréscimo de novas camadas que lhe deformarão e lhe trarão também novas dimensões espaciais não presentes no texto original. Uma dessas dimensões de noção de espaço está ligada à disposição dos músicos no palco e à emissão sonora dos instrumentos que se diferenciam timbricamente e se alternam na realização de fragmentos das linhas melódicas da Fuga. Destas camadas destacamos uma relacionada à espacialização dos fragmentos melódicos no conjunto orquestral, determinada pela disposição no palco dos instrumentos, e outra à movimentação do colorido orquestral, definida pela combinação entre intensidade dinâmica, combinações orquestrais e diferentes modos de execução, criando variação de profundidade, além expansões e contrações de densidade orquestral e acrescentando, assim, ao menos mais uma dimensão espacial no texto bachiano, que é então deformado.

A utilização que Schoenberg faz desta ideia é completamente diversa da de Webern. A respeito disso, Paulo Zuben, ao analisar a peça *Farben* (terceiro movimento do op. 16 de Schoenberg), em seu livro *Ouvir o Som* (2005), propôs uma distinção terminológica interessante para diferenciar as duas aplicações da ideia. Pelo fato de que em *Farben* Schoenberg não trabalha especificamente com melodia, mas sim altera a orquestração de acordes estáticos e que dessa forma “compõe uma sutil tapeçaria de cores sobre uma extensa camada de acordes” (Zuben, 2005, p. 76), o autor propõe o uso do termo Coloração de Acordes [*Akkordfärbungen*]. Mais adiante, Zuben faz a seguinte observação

O trabalho de orquestração da Fuga (Ricercata) da Oferenda Musical de Bach (1685-1750), feito por Webern em 1935, pode ser considerado como a principal aplicação integral da idéia de Melodia de Timbres. Os procedimentos de composição sobre timbres vistos até então nos compositores vienenses ou foram feitos em pequenos trechos melódicos de suas peças, denotando uma parcial utilização das Melodias de Timbres, ou foram feitos intensivamente sobre acordes estáticos,

sugerindo que o melhor termo para descrevê-los é o de Coloração de Acordes. Porém, em ambos os casos, a dimensão funcional do timbre já é um elemento fundamental no processo de organização musical (Zuben, 2005, p.89).

The musical score is organized into three distinct sections based on tempo and performance style:

- poco allargando** (measures 49-51): This section features a gradual slowing down. Dynamics include *pp* for the timpani and various *p* and *mf* markings for other instruments.
- poco rubato** (measures 52-54): This section involves a more pronounced tempo fluctuation. It includes dynamic markings such as *mf* and *espr.* (espressivo).
- poco rit.** (measure 55): The final measure of the excerpt, marked with a final *p* dynamic.

The instrumentation includes woodwinds (Flauta, Oboé, Corné Inglêss, Clarinete em Bb, Clarinete-baixo, Fagote), brass (Trompa em F, Trompete em C, Trombone), percussion (Timpano), strings (Violino Solo, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabaixo), and harp (Harpa). Performance instructions like *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) are used to specify playing techniques.

Ex. 4 - Compassos 49 a 55 da orquestração de Werben da *Ricercata a 6* de J. S. Bach¹³.

¹³ As cores deste exemplo seguem a seguinte diferenciação: amarelo para a 1ª voz (mais aguda); laranja para a 2ª; vermelho para a 3ª; verde para a 4ª; cinza para a 5ª voz; e, por fim, azul para o baixo.

A partir dessa diferenciação observaremos que em *Monumentum* Stravinsky se utiliza da Melodia de Timbres, tal como adotada por Webern, técnica que consiste na fragmentação de linhas melódicas por suas execuções em diferentes instrumentos. Em *Musick to Heare*, por exemplo, primeira canção de *Three Songs from William Shakespeare* – peça serial de 1954, pouco anterior a *Monumentum* –, Stravinsky efetua as ligações da melodia entre os instrumentos de três formas diferentes: por justaposição (Ex. 5), ou seja, a entrada de um instrumento ocorre logo após o encerramento da execução de outro instrumento; por imbricação (Ex. 6), quando um instrumento dá continuidade à linha de outro a partir de uma determinada altura, executada simultaneamente por ambos; e por pausa (Ex. 7), ou seja, com um silêncio entre a produção sonora dos instrumentos.

Ex. 5 - Compassos 18 a 21 de *Musick to Heare*.
Melodia de Timbres – ligação por justaposição

Ex. 6 - Compassos 16 e 17 de *Musick to Heare*.
Melodia de Timbres – ligação por imbricação

Ex. 7 - Compassos 23 a 25 de *Musick to Heare*
Melodia de Timbres – ligação por silêncio

Vale lembrar que a partir dos anos 50, após a morte de Schoenberg (1874 – 1951) e já estando falecidos Berg (1885 – 1935) e Webern (1883 – 1945), Stravinsky – que então estava em sua fase neoclássica, buscando, um tanto quanto utopicamente, em formas, gêneros e estilos do passado elementos que pudessem contribuir para que sua música tivesse um alcance universal¹⁴ – pôde ver no serialismo um modelo composicional historicamente estabelecido, visto a constituição de seu repertório formado pelas obras dos vienenses e à ampla utilização e aceitação deste pensamento musical por jovens compositores de então. Assim, como aponta Boucourechliev, Stravinsky não se converteu ao serialismo, mas sim enxergou ali um novo campo vasto em possibilidades de manipulação de material, com o qual poderia enriquecer e atualizar sua concepção de apropriações de formas e materiais passados. Ao dar atenção a esse método composicional, é principalmente a obra de Webern que interessará a Stravinsky, obra esta que lhe foi apresentada mais profundamente via Robert Craft.

Iniciaremos nossa análise de *Monumentum* pela segunda peça, escrita sobre *Ma tu, cagion de quella*, madrigal XVIII do quinto livro de Carlo Gesualdo, visto esta peça ser a que possui um menor grau de deformação do texto original se comparada às outras. Stravinsky utiliza uma pequena orquestra formada por madeiras de palhetas duplas (dois oboés e dois fagotes) e um quinteto de metais composto por instrumentos que têm tessitura correspondente às das vozes do madrigal de Gesualdo (dois trompetes em Dó, dois trombones tenor e um trombone baixo).

Logo no início desta segunda peça já podemos observar a Melodia de Timbres operando nos oboés e no trompete, alternando-se na execução de notas dos *cantus, quintus e altus* (cf. Ex. 8). Os fagotes realizam as vozes do tenor integralmente e do baixo com algumas poucas alterações no segundo compasso, como a oitavação para cima da nota Ré no primeiro tempo e a omissão da nota Sol \sharp 2. Outras oitavações podem ser encontradas no segundo compasso, como as

¹⁴ Sobre universalidade e individualidade no pensamento de Stravinsky, ver STRAVINSKY, *Poética Musical*, 1996, p. 72 e BOUCOURECHLIEV, *Igor Stravinsky*, 1982, p. 22.

exposições da nota Lá \flat 5 no oboé I e do Fá \sharp 5 no oboé II. Tais procedimentos, tanto de troca de registros, quanto de alternância na execução instrumental, contribuem para a quebra de linearidade das vozes individuais e propiciam uma escuta mais voltada para a sonoridade de blocos.

The image shows a musical score for the beginning of the second piece of *Monumentum*. It features six staves: Oboe I and II, Bassoon I and II, Trumpets in D, Tenor Trombones, and Bass Trombone. The tempo is marked 'poco rubato (rit.)' and 'a tempo'. Dynamics include 'mf', 'p', and 'marc. in p'. Colored dots (yellow, red, green, blue) are placed above notes to indicate specific timbral or register changes.

Ex. 8 - Compassos iniciais da segunda peça de *Monumentum*¹⁵

A partir do compasso 3 (Ex. 8), quando as vozes do madrigal são realizadas exclusivamente pelo quinteto de metais, podemos observar que Stravinsky orchestra-as em instrumentos de tessitura correspondente, não criando assim, nenhuma estranheza devido à execução de um instrumento numa região não convencional. Assim, num momento polifônico do madrigal de Gesualdo, Stravinsky mantém a linearidade das vozes contribuindo assim para a preservação da textura. É interessante notar neste trecho a alteração de uma nota no trompete II, trata-se do Ré \sharp 4 em semínima no terceiro tempo do compasso 3 (Ex. 8) e que

¹⁵ As cores presentes nos exemplos utilizados na análise de *Monumentum* correspondem ao seguinte dos originais de Gesualdo : amarelo para a voz do *cantus* (ou soprano), vermelho para o *quintus*, verde para o *altus*, cinza para o tenor e azul para o *bassus*.

no texto original de Gesualdo é um Mi \sharp 4 na voz do *quintus* (Ex. 9). Tal modificação faz com que esta nota pareça errada no contexto da harmonia de Gesualdo. São conhecidos os erros de edição de Stravinsky, tendo ele mesmo sido o responsável por muitas correções em partituras. Seria este um erro de edição ou uma alteração proposital de Stravinsky no texto de Gesualdo? Tendemos aqui a acreditar mais na segunda opção, visto que Stravinsky não opera aqui uma fragmentação das linhas melódicas, mas mantém a textura e a continuidade das linhas do texto de Gesualdo praticamente intactas. Por isso, compreendemos que a alteração de uma nota é uma escolha do compositor a fim de que ao menos um elemento do trecho pudesse ser deformado, para além da instrumentação das linhas.

XVIII

Seconda Parte

Ma tu, ca-gion, ma tu, ca-gion di quel-la a-tro-ce pe -

Ma tu, ca-gion, ma tu, ca-gion di quel-la a-tro-ce pe -

Ma tu, ca-gion, ma tu, ca-gion, ma tu, ca-gion di quel-la a-

Ma tu, ca-gion, ma tu, ca-gion di quel-la a-tro-ce pe - na

Ma tu, ca-gion, ma tu, ca-gion

Ex. 9 - Início de *Ma tu, ca-gion* do Livro V de Madrigais de Gesualdo

No trecho entre os compassos 9 e o início do compasso 13 (Ex. 10), podemos notar que Stravinsky apresenta todas as linhas melódicas de Gesualdo sem fragmentá-las e numa oitava acima do original. Assim, Stravinsky constrói uma sonoridade mais clara ao utilizar o oboé I e o fagote I em suas regiões agudas, o oboé II e fagote II no médio-agudo, além do trompete I em sua confortável região central. Algumas transformações de durações também são operadas por Stravinsky, como no compasso 9 (Ex. 10) com a antecipação do

Lá:3 pelo fagote II e a omissão de uma pausa no fagote I no compasso 11. Stravinsky deforma, portanto, o texto do madrigal gesualdiano ao transpô-lo, neste trecho, a uma oitava acima, fazendo com que este adquira um caráter instrumental singular definido pelas combinações orquestrais e pelas regiões utilizadas da tessitura de cada instrumento.

The image shows a musical score for Monumentum, measures 9 to 12. The score is arranged in four staves. The top staff is for Oboe I (Ob. I) with yellow notes. The second staff is for Oboe II (Ob. II) with green notes. The third staff is for Trumpet I in D (Tr. I in D) with red notes. The bottom staff is for Bassoon I and II (Fag. I & II) with blue notes. Measure 10 is highlighted with a box. Dynamics include *mf cant.* for the oboes, *p* for the trumpet, and *Tr. I in D* for the trumpet part.

Ex. 10 - Compassos 9 a 12 da segunda peça de *Monumentum*

Há também um trecho interessante de se observar em que Stravinsky explora a densidade orquestral sobre as vozes do madrigal de Gesualdo. Entre os compassos 21 e 25 (Ex. 11), Stravinsky potencializa um contraste entre solo e *tutti* presente no texto original, realizando o solo em uníssono entre fagotes e trombone tenor II no terceiro tempo do compasso 21 que é seguido de um *tutti* orquestral de ampla abertura, com a linha do *cantus* ocupando três oitavas distintas (tendo sido dobrada a uma oitava acima e outra abaixo), sendo executada pelos oboés, fagote I e o trompete II. A voz do baixo é realizada em uníssono pelo fagote II e o trombone baixo, enquanto que as demais vozes são realizadas por apenas um instrumento cada uma, o *altus* pelo trombone tenor I, o *quintus* pelo trompete I e o *tenor* pelo trombone II. Apesar de permanência da linearidade das vozes no início do compasso 23 podemos encontrar alternâncias de execução das vozes sendo algumas destas apenas dobradas em oitavas distintas, como o fagote I e o trompete I, que executam notas tenor e do *altus*, respectivamente, a uma oitava acima. Com tal tratamento da densidade orquestral que potencializa o contraste entre solo e

tutti, Stravinsky causa uma deformação no original gesualdiano, visto se utilizar de uma escritura típica de instrumentos de sopros, na qual é explorada a forte intensidade sonora dos instrumentos de metais, que chega a remeter à sonoridade de grupos de fanfarra, a qual Stravinsky parece ter certa admiração, visto ter composto quase na mesma época a fanfarra (1953) do primeiro movimento de *Agon* (1953-1957), além de uma peça de apenas 30 segundos chamada *Fanfarre for a New Theater*, para 2 trompetes (1960), ambas seriais.

The image shows a musical score for measures 21 to 25 of the second piece of *Monumentum*. The score is arranged in a system with six staves. From top to bottom, the staves are: Oboe I and II (labeled 'Ob. I. II'), Flute I and II (labeled 'Flg. I II'), Trumpet in D (labeled 'Tr. in Do I II'), Trumpet in E-flat (labeled 'Trb. tes. I II'), and Trombone (labeled 'Trb. bas.'). The music is written in 4/4 time. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *f*, *pp*, *p sub.*, and *p*. A box containing the number '25' is placed above the Oboe I staff at the end of the fifth measure. The notes are color-coded: yellow for Oboe, blue for Flute, green for Trumpet in D, red for Trumpet in E-flat, and blue for Trombone.

Ex. 11 - Compassos 21 a 25 da segunda peça de *Monumentum*

Na terceira peça de *Monumentum*, escrita sobre *Belta poi che t'assenti* do sexto livro de madrigais de Gesualdo, poucas são as alterações de Stravinsky tanto no plano rítmico quanto no plano das alturas, estando a maior parte do trabalho relacionada à orquestração. Talvez por pensar que este madrigal de Gesualdo “deve ter parecido em sua época o ponto de saturação do cromatismo” (Stravinsky, Craft, 1981, p. 106) que Stravinsky pouco modifica o plano das alturas. O compositor divide a orquestra em grupos de cordas, metais, madeiras

de palheta dupla e trompas, estas consideradas pelo compositor como hemafroditas¹⁶ e que possuem um papel importante na peça, como veremos mais adiante.

Em entrevista a Robert Craft¹⁷, Stravinsky aponta que se utilizou de hoquetos na construção desta peça. Tal técnica pode ser encontrada no repertório vocal dos séculos XIII e XIV, tanto sacro quanto profano, mas também em manifestações folclóricas, como no gamelão javanês ou balinense, ou nos coros de trompas dos Banda Linda, transcritas pelo etnomusicólogo Simha Arom e reescritas por Luciano Berio em *Coro*. O hoqueto (cf. Ex. 12) consiste na execução alternada entre dois ou mais instrumentos ou vozes de uma mesma linha melódica. Neste exemplo do século XIII (cf. Ex. 12), podemos observar um contraponto a duas vozes, com o *primum* (baixo) realizando uma voz e o *duplum* e o *triplum* (tenor e soprano, respectivamente) efetuam a outra em hoqueto. Enquanto uma voz executa uma nota a outra realiza uma pausa, e vice-versa; “a mutual stop-and-go device”¹⁸. Podemos observar que há nesta técnica um jogo que se realiza *entre* diferentes dimensões espaciais, na medida em que relaciona uma linha melódica que possui um comportamento específico no plano das alturas – plano este considerado uma das dimensões espaciais – com a alternância em sua execução por diferentes vozes ou instrumentos, que ocupam diferentes posições no espaço físico no momento de execução da peça, o que cria um efeito singular, próprio ao hoqueto, na percepção de continuidade desta linha.



Ex. 12 - Hoqueto em *In seculum d'Amiens longum*, peça de compositor francês anônimo do fim do século XIII.

¹⁶ STRAVINSKY, CRAFT, 1981, p. 106.

¹⁷ idem, p. 106.

¹⁸ SANDERS, 2001.

Poderia haver uma confusão entre as concepções da Melodia de Timbres e do hoqueto e para isso consideramos necessária uma breve distinção. O hoqueto atua como uma ferramenta rítmica na fragmentação de uma linha melódica, na medida em que a alternância na execução de uma linha gera uma periodicidade determinada que caracteriza o hoqueto e que não é fundamental na Melodia de Timbres.

Ao dividir o conjunto instrumental por grupos de cordas, metais, madeiras de palheta dupla e trompas, Stravinsky planeja a alternância na execução das vozes entre os diferentes naipes orquestrais, se utilizando das trompas como elemento de conexão entre comportamentos timbrísticos heterogêneos, como os dos metais com relação às madeiras. Já nos compassos iniciais (Ex. 13) as cordas e as trompas se alternam na execução das linhas melódicas criando o efeito do hoqueto e, assim, perturbando a continuidade das linhas em favor de uma construção por blocos.

Ex. 13 - Compassos iniciais da terceira peça de *Monumentum*

Comparando o início da terceira peça de *Monumentum* com o trecho correspondente do madrigal *Belta poi che t'assenti* de Gesualdo (Ex. 14), percebemos que poucas são as alterações de Stravinsky no que diz respeito à disposição das notas no plano das alturas. Uma das alterações que se pode observar está no último acorde do 2º compasso no grupo das trompas, no qual Stravinsky omite as notas do *quintus* e do tenor (Fá#4 e Dó#4, respectivamente) e dobra a terça do acorde, conservando na trompa III o Lá# na mesma oitava em que aparece na voz do *altus* no madrigal de Gesualdo, acrescentando esta mesma nota na oitava abaixo e mantendo um espaço vazio entre ambas as notas. Tais alterações alteram sonoridade deste acorde, devido principalmente ao espaço vazio dentro de uma oitava (entre as notas Lá#3 e Lá#4, cf. acorde das trompas no segundo compasso do Ex. 13) e à menor densidade com relação aos acordes anteriores.



Ex. 14 - Início de *Belta poi che t'assenti*, madrigal do sexto livro de Carlo Gesualdo

Nota-se que a entrada do tenor acontece apenas no quarto tempo do primeiro compasso (Ex. 14) e que na instrumentação de Stravinsky esta voz é realizada pelos violoncelos, que executa também a voz do baixo (Ex. 13). Stravinsky não se utilizará de *divisi* nos violoncelos para a realização simultânea de ambas as vozes, mas sim de cordas duplas, com as cordas Lá e Ré soltas num primeiro momento (último tempo do primeiro compasso e três primeiros tempos do segundo compasso, cf. Ex. 13) e posteriormente com a corda Lá solta e a nota Fá#3 presa sobre a corda Ré (quarto tempo do segundo compasso, cf. Ex. 13). Se utilizando de cordas duplas – que estão presentes também na parte dos violinos I nos terceiro e quarto compassos, em intervalo harmônico de sextas (Ex. 13) – Stravinsky contribui para que o trecho adquira uma sonoridade propriamente

instrumental, atualizando assim o texto original de Gesualdo ao criar elementos que tornem possível a distinção entre as noções de instrumental e vocal.

Com a utilização dos hoquetos, Stravinsky pôde construir um ritmo que não estava previsto no texto de Gesualdo e que se estabelece pela relação entre a articulação de cada acorde com a alternância na execução pelos grupos de trompas e de cordas. Este ritmo se torna por si só um elemento gerador de interesse – para além da harmonia cromática e ousada para a época de Gesualdo – visto que cria um novo plano no texto musical de Gesualdo, plano este que se efetua e se distingue do plano rítmico construído por Gesualdo voltado aos pés métricos do texto literário. Este novo plano rítmico criado por Stravinsky poderia assim ser demonstrado se considerarmos a relação entre duração longa e curta (Ex. 15), chamadas de breve (U) e longa (_), respectivamente:

Trompas	_				U	G.P.		U		U		_	
Cordas	U		_	U	U	G.P.	_		U		U		
semínimas	2	4	4	1	1	2	2	4	1	1	2	2	4

Ex. 15 - Valores rítmicos dos acordes iniciais da terceira peça de *Monumentum*

Em contraste a um primeiro momento homofônico, surgem, na sequência do madrigal, entradas em cânone de uma mesma linha melódica ascendente, caracterizada pelo cromatismo. Stravinsky explora este contraste entre um primeiro trecho homofônico seguido de outro polifônico, mantendo, neste último, a linearidade das vozes pela não utilização do hoqueto, ou seja, com cada instrumento realizando uma determinada linha melódica por inteira. Este cânone se inicia no compasso 5 (Ex. 16) com a entrada do tenor sendo sucedida pelo *bassus*, que são instrumentadas por Stravinsky, pelas trompas III e IV ambas em *bouché*. As vozes do *cantus*, *altus* e *quintus*, são, respectivamente e em sucessão, executadas pelos trompete I, trombone tenor I e trompete II, todos com surdina. Com a utilização do *bouché* nas trompas e das surdinas nos metais, o

que os torna mais nasalados, encontramos mais um procedimento com o qual Stravinsky busca tornar instrumental um texto vocal, visto atualizar a sonoridade das vozes do madrigal de Gesualdo com uma singularidade idiomática própria aos grupos de trompas e metais. Tais sonoridades nasaladas das trompas em *bouché* e dos metais com surdina atuam também como elemento de conexão para a entrada das madeiras de palheta dupla (fagotes no compasso 7, cf. Ex. 16, e oboés no compasso 9, cf. Ex. 17) estabelecendo, assim, uma relação direta entre os diferentes grupos orquestrais.

Ex. 16 - Compassos 5 a 9 da terceira peça de *Monumentum*

O grupo das trompas, no trecho que vai do 5º ao 10º compasso (Exs. 14 e 15), é sobreposto tanto ao grupo dos metais quanto ao grupo de madeiras de palheta dupla, desempenhando, assim, seu aspecto de hermafrodita no conjunto instrumental, como entendido por Stravinsky, ao ser um grupo que pode se fundir bem sua sonoridade com instrumentos de natureza completamente diferentes.

The image shows a musical score for Monumentum, measures 9-12. The score is divided into two systems. The first system (measures 9-11) features Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), and Contrabass (Con. ba. Fag.). The second system (measures 10-12) features Violin I (VI.), Violin II (VII.), Viola (V.), and Violoncello (Vc.). The score includes various markings such as 'p', 'dolce', and 'mf'. The notes are color-coded: red for Oboe, green for Bassoon, yellow for Violin I, and blue for Violoncello. The measure number 10 is highlighted in a box.

Ex. 17 - Compassos 9 a 12 da terceira peça de *Monumentum*

Outro procedimento com o qual Stravinsky buscará tornar instrumental o madrigal de Gesualdo nesta terceira peça consiste na justaposição e contraste entre a realização em *tutti* e em solo de algumas linhas melódicas, como já visto na segunda peça. Observamos um exemplo deste procedimento nos compassos 10 a 12 (ex. 17), em que, num primeiro momento, as linhas do madrigal são executadas por todos os instrumentos de corda em *tutti* (compassos 10 e 11, cf. Ex. 17) para, posteriormente, serem realizadas apenas por quatro violoncelos solos, cada um executando uma linha. A sonoridade dos violoncelos em *ponticello* também contribui para dar à peça uma maior consistência instrumental, visto acrescentar elementos sonoros próprios da execução de instrumentos de cordas com arco.

Se optarmos por efetuar um olhar mais macro sobre as combinações instrumentais da terceira peça de *Monumentum*, percebemos certa predominância da utilização das trompas em simultaneidade às cordas ou às madeiras. Entretanto há um trecho central da peça (Ex. 18) – que no madrigal de Gesualdo

se destaca devido à repetição homofônica de uma mesma célula rítmica de caráter dançante por dois compassos – em que Stravinsky sobrepõe o grupo de metais ao de cordas, aparentemente os grupos mais contrastes entre si. Explorando as figuras pontuadas e iniciando o trecho com saltos ascendentes nos metais, Stravinsky faz com que neste momento a peça carregue um afeto militar, este característico da música instrumental e da sonoridade dos instrumentos de metais, principalmente dos grupos de fanfarra. O naipe de cordas é responsável por um aumento significativo na massa orquestral com a ampla utilização de cordas duplas e triplas, que oitavam acima ou abaixo as notas das vozes individuais de Gesualdo, e pela conservação de continuidade das linhas melódicas independentes, enquanto que os instrumentos de metais realizam trocas de vozes mais freqüentes, criando assim novas linhas melódicas (Ex. 18). Este é um outro trecho em que vemos os hoquetos operar e de maneira diversa daquela apresentada nos primeiros compassos, visto que aqui as trocas na execução das vozes se dá num mesmo grupo ou em dois grupos simultaneamente, diferentemente do início da peça onde os hoquetos atuavam pela alternância de grupos.

The image shows a musical score for measures 20 to 22 of the third piece of *Monumentum*. The score is arranged in a system with six staves. The top two staves are for Trumpets in D (Tr. in Do), parts I and II. The next two staves are for Trombones (Trb. ten.), parts I and II. The bottom four staves are for strings: Violins I (VI. I), Violins II (VI. II), Violas (Vle.), and Cellos (Vc.). The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and consists of three measures. The first measure is in 2/2 time, and the second and third measures are in 4/2 time. The score includes various dynamics such as *senza sord.*, *f ma non troppo*, and *ff*. The notation is complex, featuring many accidentals and chromatic lines.

Ex. 18 - Compassos 20 a 22 da terceira peça de *Monumentum*

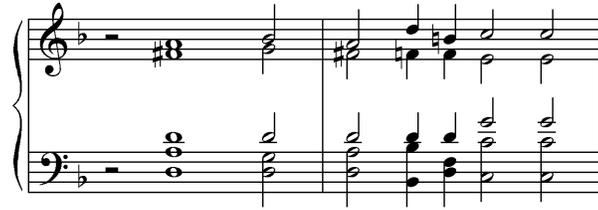
Finalmente chegamos à primeira peça de *Monumentum*, que é escrita sobre o madrigal *Asciugate i begli occhi*, presente no quinto livro de madrigais de Gesualdo, e que possui um conjunto instrumental formado por dois oboés, dois fagotes, quatro trompas e cordas (sem contrabaixo). É a peça do ciclo em que Stravinsky mais modifica o texto de Gesualdo.

Já nos acordes iniciais notamos um grande aumento de densidade através da disposição no plano das alturas e das combinações orquestrais de notas dobradas em oitavas diferentes (Ex. 19). Stravinsky orchestra esses acordes mantendo os oboés na região aguda (entre F_á:5 e Ré:6), os fagotes no grave (entre Si_b:2 e Si_b:3) e as trompas na região central (entre Ré:4 e Ré:5). Desta maneira, utilizando-se de quatro instrumentos de madeiras de palheta dupla e de quatro trompas, Stravinsky trata o início da peça de uma maneira tipicamente

instrumental, através de um procedimento de orquestração singular, que consiste na disposição das trompas entre os instrumentos de palheta dupla (Ex. 19). A sonoridade resultante desta combinação instrumental estará muito ligada à música para sopros, restando muito diferente daquela sonoridade vocal de Gesualdo.

Ex. 19 - Disposição orquestral dos primeiros acordes da primeira peça de *Monumentum* (partitura em som real)

Vale notar também que durante os dois primeiros compassos, o fagote II realiza integralmente a voz do baixo, enquanto que o oboé I executa a voz do *cantus* (ou soprano) a uma oitava acima do original gesualdiano. Ambos os instrumentos ocupam as extremidades do espaço definido destes acordes iniciais, enquanto que os demais instrumentos evitam cruzar-se no plano das alturas através da quebra de linearidade das vozes intermediárias por uma rotação em sua execução (Ex. 20). Este é um procedimento raro de se encontrar nesta peça, visto ser mais frequente a opção de Stravinsky por realizar um maior cruzamento das vozes, a favor de uma escuta de blocos. Entretanto, aqui, Stravinsky parece querer manter clara a disposição orquestral dos acordes – com obés no agudo, trompas na região central e fagotes no grave (Ex. 19) – dando uma consistência instrumental a um texto originalmente vocal e, por isso, evitando o cruzamento que há no madrigal de Gesualdo entre as vozes do *quintus* e do *altus* do segundo para o terceiro tempo do compasso (cfe Ex. 20), pois isto implicaria também num cruzamento entre os instrumentos na orquestração.



Ex. 20 - Movimentação das vozes no início de *Asciugate i begli occhi* de Carlo Gesualdo

Ex. 21 - Compassos iniciais da primeira peça de *Monumentum*

O compasso 9 possui operações interessantes de serem notadas. No madrigal de Gesualdo há a movimentação homofônica, ascendente e em graus conjuntos das vozes do *quintus*, do *altus* e do tenor sobre um baixo pedal em Lá. Uma das transformações operada por Stravinsky diz respeito à diminuição do valor de duração da primeira nota em um terço, ou seja, transformando uma mínima pontuada (Ex. 22) em uma semínima (Ex. 23). Stravinsky também efetua um retardo no pedal ao aumentar a duração do Si₂ do compasso 8 e fazê-lo invadir o compasso 9 (Ex. 23). As mesmas três notas iniciais das vozes do *quintus* e do *altus*, sendo realizadas, respectivamente, pelas trompas I e III, enquanto que

a trompa II executa uma frase descendente, em movimento contrário, portanto, que se inicia sobre a primeira nota do tenor (Fá₄), segue com a segunda nota do *altus* (Mi₄) e continua a frase em graus conjuntos até o Dó₄ (Ex. 23). Nesta frase descendente, Stravinsky suaviza um desagrado – um *malheur* como diria o compositor – da harmonia de Gesualdo, do segundo para o terceiro tempo (Ex. 22) numa passagem entre mediantes de um Fá Maior para um Lá Maior (com o baixo em Lá, ou seja, de um acorde de sexta para um acorde em posição fundamental e com uma falsa relação entre as vozes do *altus* e do tenor), ao omitir a nota Dó₄ do acorde de Fá Maior e acrescenta a nota Ré₄, o que faz formar um acorde de quarta e sexta sobre Lá (Ex. 23), que cadenciaria para o Lá Maior sem maiores estranhezas. Entretanto, esta resolução é também transformada por Stravinsky que acrescenta no acorde final do trecho a nota Dó₄, criando assim um acorde maior-menor, num procedimento um tanto quanto stravinskyano, ao suavizar um *malheur* e construir outro.



Ex. 22 - Compasso 9 do madrigal *Asciugate i begli occhi*.

Ex. 23 - Compasso 9 da primeira peça de *Monumentum*.

Entre os compassos 10 e 13 da primeira peça de *Monumentum*, há três repetições de uma linha melódica em hipofrégio – modo de caráter excitante e báquico, segundo Aristóteles¹⁹ – que ocorre somente uma vez no madrigal de Gesualdo, realizada pelo *cantus* (cf. Ex. 24). Stravinsky tratará tal linha melódica, bem como outras que estão em polifonia com esta (no original gesualdiano as vozes estão em cânone, cf. Ex. 24), com um procedimento muito característico seu – verificável pela ampla ocorrência em diversas de suas obras – e que consiste na aumentação e diminuição dos valores de duração (violino I, cfe, Ex. 25) e na supressão e acréscimo do número de notas de uma determinada linha melódica (violino II, cfe Ex. 25). Tal procedimento dá movimento ao material de maneira local, não como num desenvolvimento clássico em que o motivo ou linha melódica seria transposto por diferentes regiões harmônicas, se combateria com diferentes afetos e estaria sempre ligado a um germe do qual tudo brotaria. Para Stravinsky o processo é mais simples e se define mais por um movimento de aumentação e diminuição das durações e das densidades harmônica e orquestral, o que faz com que se desestabilize a textura polifônica em cânone. Entretanto, tal procedimento não se confunde com o falso contraponto, que trataremos mais adiante, visto que Stravinsky mantém as relações contrapontísticas de Gesualdo no compasso 11 e 12, apenas omitindo a voz do tenor neste último compasso. O procedimento aqui referido é realizado nas vozes individualmente, não implicando necessariamente numa alteração na dinamicidade das relações contrapontísticas.

¹⁹ Aristóteles. Problemas musicais, 2001, p. 69.

10

Se lon-ta - no da voi gir mi ve - de - te,

Se lon-ta - no da voi gir mi ve - de - te,

Se lon-ta - no da voi gir mi ve - de -

Se lon-ta - no da voi gir mi ve -

Se lon-ta - no da

Ex. 24 - Compassos 10 a 11 de *Asciugate i begli occhi*.

10

4/2

Ob. I

Fag. I

I

VI.

II

VIe.

Ve.

mf

Ex. 25 - Compassos 10 a 12 de *Monumentum*

A partir da terceira repetição desta linha melódica em hipofrígio até o compasso 15, Stravinsky utiliza um recurso orquestral de dobramento em duas oitavas (cf. Ex. 25) com o oboé I atuando na região entre o Sol \sharp 5 e o Mi \flat 6 e o fagote I entre o Sol \sharp 3 e o Mi \flat 4, mantendo vazia a região a oitava central (entre Sol \sharp 4 e o Mi \flat 5). Tal sonoridade resultante do dobramento de duas oitavas parece

ser um gosto particular de Stravinsky, podendo ser encontrada, por exemplo, com esta mesma orquestração de palhetas duplas em *Double pas de quatre* de *Agon* (1957), e na seguinte melodia (Ex. 26) presente nas cifras 48, realizada por clarinete baixo e clarinete *piccolo*, e 56 (com algumas alterações), por flauta em G e clarinete *piccolo*, da *A Sagração da Primavera*:



Ex. 26 - Melodia da cifra 46 de *A Sagração da Primavera*

No momento seguinte da terceira peça de *Monumentum*, encontramos, agora sim, o falso contraponto stravinskyano. Boulez em seu texto *Trajatórias* de 1949 aborda este procedimento composicional:

Que é exatamente este “falso contraponto”? Ele consiste essencialmente numa superposição de linhas-pedais, independentes sobretudo pelo ritmo, e cujo conjunto se rege por uma relação tonal resultante desses diferentes componentes dispostos analiticamente. Pode-se ver, imediatamente, o que essa noção tem de mecânico, mesmo de anticontrapontístico, já que ela vai de encontro à função essencial do contraponto, isto é, o dinamismo das relações sonoras. Tal superposição é, por certo, eminentemente estática: no sentido de que coagula o espaço-som em uma série de camadas não-variantes – porque não chamamos variação real à variação ornamental que intervém – e que ela anula toda a agógica do desenvolvimento (Boulez, 1995a, p. 222).

Boulez faz ainda a seguinte observação:

[...] Estas superposições, de cujo processo mecânico, e às vezes arbitrário, [...], parecem de fato apelar para uma individualização dos instrumentos; mas, por sua essência arbitrária, as superposições regem uma instrumentação não menos arbitrária e não justificável senão pelo “fim em si” de tal superposição, de tal troca de registros. Para dar um exemplo marcante que chega ao absurdo, certa passagem de piano nos irá decepcionar pela pobreza, enquanto se executada pela orquestra sua audição é capaz de absorver nossa atenção pela hábil disposição dos diversos elementos. Que isto não seja empecilho para notar justamente a extrema importância das combinações instrumentais, seu equilíbrio perfeito no emprego de tessituras até então inusitadas e o achado acústico que representam e a que nem sempre nos acostumaram

Schönberg ou mesmo Webern, para quem a notação do timbre é quase abstrata, não se preocupando com as condições físicas da emissão sonora (Boulez, 1995a, pp. 224-225).

O “falso contraponto” é uma técnica que Stravinsky desenvolveu em muitas de suas obras, desde o primeiro período criativo de sua vida, como em *Petit Concert*, movimento de *A História do Soldado* (Ex. 27). Pode-se observar aí a sobreposição de três camadas distintas, sendo duas linhas-pedais independentes (violino e contrabaixo) e uma camada formada por duas vozes homofônicas (clarinete e *cornet*) ritmicamente irregulares (variação ornamental), porém com suas alturas imóveis numa relação de terça menor (formando assim um timbre próprio). Apesar das defasagens entre as camadas não-variantes, o “falso contraponto” gera uma resultante estática, não-dinâmica, o que justifica seu nome.

The image shows a musical score for four instruments: Clarinete (A), Cornet (A), Violino, and Contrabaixo. The score is written in 7/8 time and consists of four measures. The Clarinete (A) and Cornet (A) parts are homophonic and feature a melodic line with a flat (B-flat) and a sharp (F-sharp) in the first measure, followed by a quarter rest, and then a quarter note. The Violino part features a melodic line with a flat (B-flat) and a sharp (F-sharp) in the first measure, followed by a quarter rest, and then a quarter note. The Contrabaixo part features a melodic line with a flat (B-flat) and a sharp (F-sharp) in the first measure, followed by a quarter rest, and then a quarter note. The score is marked with dynamics such as *pp*, *p sul Ré*, *p sub.*, *pizz.*, and *p*.

Ex. 27 - Falso contraponto em *L'Histoire du soldat*

Em *Monumentum*, Stravinsky aplica o falso contraponto na primeira peça entre os compassos 16 e 18 (Ex. 28). Podemos observar em cada uma das linhas melódicas individuais deste trecho a ideia de linhas-pedais apontada por Boulez, visto a configuração destas em pequenos motivos melódicos que variam principalmente de duração pelo acréscimo ou supressão de notas e que quando dispostas simultaneamente criam um ambiente estático, que em contraste com o dinamismo da polifonia de Gesualdo, parece suspender o passar do tempo, como que abrindo um espaço para uma nova percepção espaço-temporal.

Ex. 28 - Falso contraponto nos compassos 16 a 18 da primeira peça de *Monumentum* (trompas em som real)

Vale a pena apontar também para os registros utilizados por cada uma das trompas neste trecho (Ex. 28). As trompas II e III possuem uma sonoridade clara, mas não tão brilhante quanto a trompa I, enquanto que a trompa IV atua num registro mais velado. Cada uma das trompas tende a permanecer num registro próprio durante o trecho, apesar mesmo das trompas I e III que chegam a executar a mesma nota em determinados trechos, ocupando assim um mesmo espaço no plano das alturas, e da trompa III utilizar uma nota que até então pertencia ao registro da trompa II (conforme Mi_{b4} , compasso 17, Ex. 28). Apesar de não haver aí nesta disposição orquestral nenhuma inovação efetiva de Stravinsky, visto a utilização de uma abertura no naipe das trompas um tanto quanto padronizada, a atualização instrumental de Stravinsky no trecho se dá justamente pela escolha de uma sonoridade característica da escrita para grupos de metais e pela aplicação do falso contraponto que gera estaticidade num discurso prioritariamente dinâmico.

Por fim, um outro trecho interessante de ser notado está presente entre os compassos 31 e 35 (Ex. 30) em que Stravinsky altera consideravelmente as durações das notas nas linhas melódicas de Gesualdo, estendendo-as ou contraindo-as, num jogo de retardos e antecipações e de transformações métricas (orquestrado com as madeiras de palhetas duplas e as trompas) que deformam a harmonia do texto original (Ex. 29).

Cantus
 Quintus
 Altus
 Tenor
 Bassus

Che par-ten-do da voi
 Che par-ten-do da voi m'uc-ci-de il duo-lo
 Che par-ten-do da voi m'uc-ci-de il duo-lo
 Che par-ten-do da voi m'uc-ci-de il duo-lo
 Che par-ten-do da voi

C
 Q
 A
 T
 B

m'uc-ci-de il duo-lo
 lo, m'uc-ci-de il duo-lo il duo
 m'uc-ci-de m'uc-ci-de il duo
 - - lo m'uc-ci-de il
 m'uc-ci-de il duo-lo

Ex. 29 - Compassos 24 a 29 de *Asciugate i begli occhi* de Carlo Gesualdo

I
 Ob.
 II
 I
 Fag.
 II
 Cor. I
 in Fa
 II
 Cor. in Fa
 III
 Cor. in Fa
 IV

dolce
dolce *marc.*
dolce
 senza sord. *poco sf* senza sord.
 senza sord. *poco sf* senza sord.
 senza sord. *poco sf*
poco sf

35

Ex. 30 - Compassos 31 a 35 da primeira peça de *Monumentum*

Vimos nesta análise de *Monumentum* alguns procedimentos composicionais com os quais Stravinsky buscou resolver a problemática de como tornar instrumental um texto originalmente vocal. Se abordarmos tal composição nos termos genettianos, trata-se de uma reescritura (considerada como uma relação hipertextual direta, uma reescritura direta) que distingue dois tipos de discurso, o instrumental e o vocal, estes que estabelecem relações arquitextuais para/com o texto propriamente dito, visto que as duas noções atuam de certa maneira como formas de catalogação, de ordenação das peças musicais. A reescritura de Stravinsky busca, então, trazer elementos concretos de uma escritura instrumental a um texto vocal e para isso aplica procedimentos composicionais e orquestrais próprios do pensamento musical do século XX, o que torna possível que se dê uma consistência instrumental ao texto de Gesualdo. Observamos como Stravinsky trabalha com a Melodia de Timbres, o falso contraponto, os hoquetos, além de procedimentos orquestrais característicos de sua obra bem como alguns historicamente estabelecidos por uma prática comum, para que assim pudesse deformar o texto de Gesualdo atualizando-o numa escritura instrumental. Passemos agora à análise de uma peça de um compositor pós-serial, Luciano Berio, para observarmos aí outras possibilidades de reescritura.

CHEMINS IV (1975) DE LUCIANO BERIO

Um dos aspectos mais interessantes da obra de Luciano Berio, e de fato dos mais comentados, diz respeito à prática da reescritura. O ciclo de peças denominado *Chemins* se caracteriza por essa prática, sendo cada peça do ciclo a reescritura de uma *Sequenza*, ou mesmo de um *Chemins* anterior. Berio realiza com *Chemins* um dos tipos de reescritura mais raros, o *macrotectual*, escrevendo uma nova peça sobre outra de sua própria autoria.

Em entrevista a Rosana Dalmonte²⁰, Berio aponta para diferentes ações em seu modo particular de entender a reescritura, como a citação, a tradução, a ampliação e a transcrição de peças anteriores. Cabe aqui uma observação para que possamos diferenciar melhor esses operadores. A citação, é o caso em que o texto original aparece no novo sem alterações intrínsecas, está ligada à ação de cortar e colar, e se diferencia, por exemplo, do plágio por uma questão puramente ética e legal, ao fazer a referência direta e não usar da fraude para se apropriar de um texto anterior. A tradução talvez seja a mais difícil de abordar quando tratamos de música, mas para nós está relacionada à adaptação à prática de outro instrumento musical de um material criado e pensado para ser executado por um determinado instrumento (por exemplo, a adaptação para cordas de materiais escritos originalmente para oboé). No processo de tradução há de se considerar elementos idiomáticos historicamente próprios da execução de um instrumento (ou de uma família de instrumentos), pois a substituição deste na realização de um texto musical causará inevitavelmente deformações significativas no texto original, texto-fonte. A ação de ampliação consiste em fazer proliferar o material da peça de origem, assim como de acrescentar novas camadas sonoras numa peça. Por fim, há a transcrição que em sua aplicação na música está próxima à ação de tradução, sendo inclusive difícil a distinção entre as duas ideias, mas talvez o que as diferencie seja justamente essa necessidade de um pensamento idiomático de

²⁰ BERIO, 1996.

uma prática instrumental específica na tradução, que não é completamente necessária à transcrição, embora esta ação possa se utilizar de tal pensamento também. A transcrição pode também estar relacionada à adaptação de modos de escrita, como veremos agora em *Chemins IV*, ao observarmos as transformações métricas que ocorrem no processo de reescritura.

Chemins IV é reescrita sobre *Sequenza VII*, para oboé solo, acrescida de um grupo instrumental de onze instrumentos de cordas. A parte solista do oboé é citada por inteiro, embora sofra considerável transformação ao ser transcrita da escrita proporcional à escrita mensurada, o que faz com que o oboísta, sinta o tempo diferentemente, mais pulsado em comparação com a *Sequenza VII*, na qual a escrita proporcional é realizada pela divisão em 13 colunas que se referem cada uma a um determinado intervalo temporal medido em segundos, que deve se manter o mesmo em todas os sistemas da peça. A transcrição de uma escrita a outra é o que nos interessará no momento.

Para melhor observarmos o processo de transcrição métrica em *Chemins IV*, construímos uma tabela (ANEXO I) na qual cada linha é composta de fórmulas de compasso correspondentes a cada sistema da parte do oboé da partitura de *Sequenza VII*, enquanto que as colunas indicam as fórmulas de compasso equivalentes aos intervalos temporais provindos da escrita proporcional da peça original.

É possível notar variações constantes das fórmulas de compasso a partir da segunda linha da tabela (ANEXO I) com relação à primeira (trecho que corresponde ao primeiro sistema de *Sequenza VII*) que se dá ou devido a fermatas presentes no texto original para oboé solo, ou por causa de adaptações de intervalos temporais que implicariam em fórmulas de compasso irracionais, ou ainda à junção de dois intervalos temporais de *Sequenza VII* num mesmo compasso. Há sempre a conservação de algumas fórmulas de compasso na relação com a primeira linha da tabela (cf. fórmulas de compasso em azul do ANEXO I), enquanto que outras variam por expansão ou contração de unidades de medida e/ou unidades de valor das fórmulas de compasso. Tais procedimentos contribuem para anular a formação de qualquer possível quadratura.

Transformações locais de durações na parte do oboé solista também podem ser observadas neste processo de transcrição métrica. No compasso 80 de *Sequenza VII*, por exemplo, há uma aceleração rítmica na articulação da nota $Mi_{\sharp 4}$ em que cada nova duração deve ser menor do que a anterior, realizando, assim, um acelerando linear e não mensurado (Ex. 31). Na transcrição deste mesmo trecho para a escrita mensurada de *Chemins IV*, notamos que tais acelerandos são realizados por diferentes grupos rítmicos, cada um dos quais formado por sons de durações iguais (cf. compasso 89 do Ex. 32). Assim, encontramos um procedimento com o qual Berio estabeleceu determinados limites a um comportamento específico no plano rítmico, trazendo certa rigidez a um texto anteriormente mais solto, ao transformar, no processo de transcrição métrica de uma escrita proporcional a uma escrita mensurada, a própria sensação do passar do tempo para o oboísta solista.



Ex. 31 - Fragmento entre os compassos 79 e 81 de *Sequenza VII* para oboé solo



Ex. 32 – Parte do oboé no trecho correspondente ao exemplo anterior em *Chemins VII* (compassos 88 a 90)

O pedal sobre a nota $Si_{\sharp 4}$, que em *Sequenza VII* deve ser realizada ou por um som senoidal emitido por caixas acústicas, ou por um contrabaixo em harmônico, ou por gravação de uma nota contínua efetuada por um oboé, é trabalhado por Berio em *Chemins IV* como uma camada rica em vida interna. Através da utilização de diferentes modos de execução (uso de surdina, *pizzicato*, harmônicos, *vibratos*) sobre uma mesma nota (Ex. 33), e da espacialização desta

por entre o efetivo instrumental, o compositor faz com que o pedal modifique gradualmente seu colorido, num procedimento singular de reescritura por deformação.

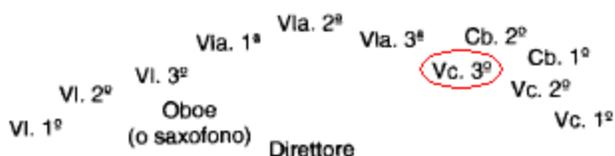
Também pode-se notar uma interessante poliritmia resultante dos ataques de arco sobre o Si_4 realizados pelo violino 3º conjuntamente às três violas (Ex. 33). A partir do compasso 14 a viola 1ª reataca a nota do pedal a cada semínima de tercina, sustentando a nota por todo este intervalo de tempo; a viola 2ª sustenta o Si_4 por seis semicolcheias e realiza uma pausa de três semicolcheias, iniciando, portanto, um novo ciclo a cada nove semicolcheias; a viola 3ª, por sua vez, sustenta a nota pedal por sete semicolcheias e efetua uma pausa de quatro semicolcheias, possuindo, assim, uma periodicidade de onze semicolcheias; o violino 3º, por fim, passa a partir do compasso 15 (terceiro compasso Ex. 33) a sustentar o Si_4 por quatro semicolcheias e realiza uma pausa de três semicolcheias, iniciando um novo ciclo a cada sete semicolcheias. Com a sobreposição desses diferentes ciclos, que se iniciam a cada sete, nove e onze semicolcheias nas violas e a cada duas colcheias de tercina no violino 3º, Berio constrói um pedal que adquire uma complexidade rítmica, bem como uma vida interna, completamente nova.

Ex. 33 - Diferentes modos de execução sobre uma mesma nota. Compassos 13 a 17 de *Chemins IV*

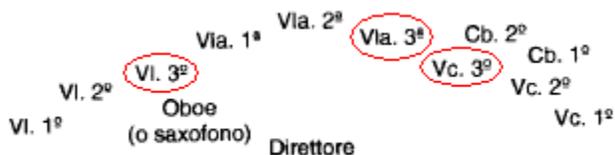
Para analisar o jogo de espacialização sobre a nota $Si_{\frac{1}{4}4}$, nos serviremos do desenho presente na bula da partitura referente à disposição dos músicos no palco e através deste, buscaremos traçar o caminho percorrido por este pedal. Consideraremos características do pedal as notas longas e os *pizzicatos* tocados pelos instrumentos de corda, restando excluídas as frases melódicas rápidas que tocam diferentes notas e dentre entre elas o $Si_{\frac{1}{4}4}$, bem como toda a parte de oboé que é construída sobre o $Si_{\frac{1}{4}4}$ como eixo harmônico.

Vejamos como é realizada essa espacialização do pedal na parte inicial da peça. Durante os seis primeiros compassos da peça, apenas o violoncelo 3^o executa o pedal no $Si_{\frac{1}{4}4}$ (ex. 34). No compasso 7, a viola 3^a também executa o $Si_{\frac{1}{4}4}$, e o violino 3^o a segue no compasso seguinte (ex. 35). O acréscimo gradual de instrumentos sobre o pedal (ex. 36 e 37) culmina no compasso 29, nos quais nove instrumentos do grupo executam o $Si_{\frac{1}{4}4}$ (ex. 38), restando de fora apenas os contrabaixos que se localizam atrás dos violoncelos. Logo após, no compasso 21 outras notas entram na peça para além do $Si_{\frac{1}{4}4}$, que passa a percorrer diversos

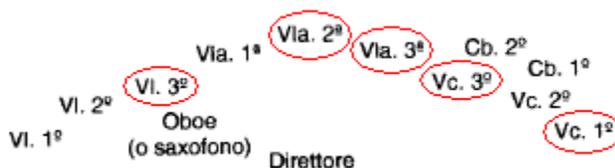
pontos (ex. 39, 40, 41, 42 e 43) e é filtrado até sobrar apenas com a viola 3ª entre os compassos quarenta e quarenta e três (ex. 44). Outros recursos de espacialização são usados ao longo da peça, como, por exemplo, isolar o pedal num instrumento ou num naipe específico e a inversão de posicionamento do Si₄, que tende a permanecer num primeiro momento mais para o lado direito (de quem vê da plateia para o palco), até restar com os violinos, se deslocando ao outro lado do palco.



Ex. 34 - Espacialização do pedal em *Chemins IV*, comp. 1-6.



Ex. 35 - Espacialização do pedal em *Chemins IV*, comp. 7-11



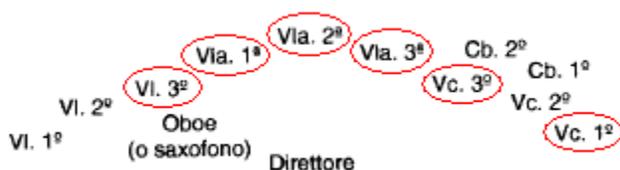
Ex. 36 - Espacialização do pedal em *Chemins IV*, comp. 12-13



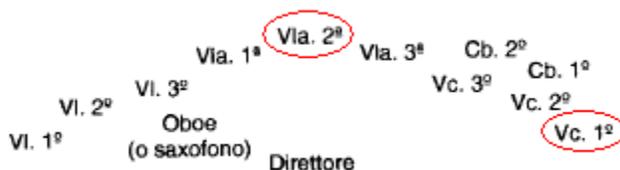
Ex. 37 - Espacialização do pedal em *Chemins IV*, comp. 14-18



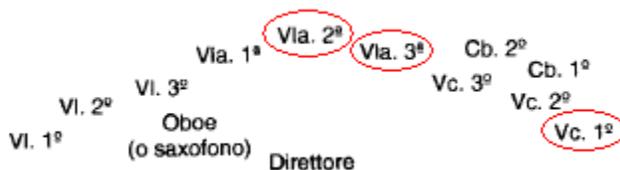
Ex. 38 - Especialização do pedal em *Chemins IV*, comp. 19-20



Ex. 39 - Especialização do pedal em *Chemins IV*, comp. 21-22



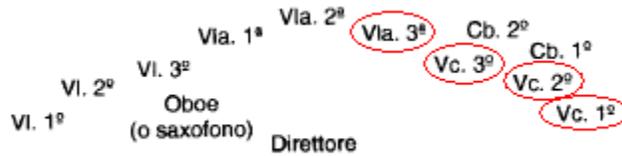
Ex. 40 - Especialização do pedal em *Chemins IV*, comp. 23-24



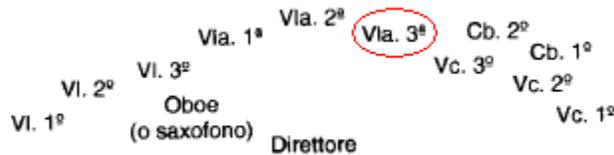
Ex. 41 - Especialização do pedal em *Chemins IV*, comp. 25-26



Ex. 42 - Espacialização do pedal em *Chemins IV*, comp. 27-28



Ex. 43 - Espacialização do pedal em *Chemins IV*, comp. 29-39



Ex. 44 - Espacialização do pedal em *Chemins IV*, comp. 40-43

Passemos a observar agora a proliferação de outros materiais executados pelo oboé. No compasso 19 (Ex. 45), uma figura rápida de apojeturas realizada pelo oboé sobre as notas Si₃, Ré₄, Si₄, Lá₄ e Dó₅ causa uma deformação na textura das cordas, ao fazer com que alguns instrumentos que realizavam o pedal até então, passem a executar essas alturas da figura da apojetura, seja por movimento melódico em *pizzicato* (cf. violinos 1º e 2º nos compassos 20 e 21 ex. 45), seja por um movimento rápido de *tremolo* mensurado de arco repetindo uma mesma nota (cf. violino 3º e violoncelo 2º no terceiro e quarto compassos do ex. 45). É interessante notar que este campo harmônico que se forma com a execução da figura do oboé no compasso 20 possui em suas extremidades duas notas que estão em relação intervalar de nona menor com o pedal em Si₄, sendo

estas o Si₃ e o Dó₅, que já haviam aparecido no compasso 13, entretanto sem modificar a textura das cordas sobre o Si₄.

Ex. 45 - Compassos 18 a 21 de *Chemins IV*

No trecho seguinte (Ex. 46), num momento em que o oboé está numa pausa – no trecho equivalente de *Sequenza VII* o oboé possui uma fermata em *piano* sobre o Si₄ – surge um objeto sonoro atacado por todos os instrumentos de cordas que variam de ataque entre movimentos rápidos em *detaché* ou em *legato* (com o violino 2º entrando na segunda fusa do compasso) e que contrasta com a textura anterior em *piano*, devido à intensidade do trecho em *mezzo-forte* e à sua ocupação no plano das alturas. Tal objeto possui como nota mais grave o Fá₂, o que faz com que nesse momento se abra violentamente a tessitura da peça, que possuía até então como limite inferior a nota Si₃. Esta abertura da tessitura caracteriza um corte dramático significativo na peça. Além do Fá₂, realizado pelos contrabaixos, é acrescentado na região grave o Mi₃ executado pelo violoncelo 3º, bem como são antecipadas algumas notas que estarão presentes e serão relevantes na parte do oboé apenas a partir do compasso 37, como o Fá₅ e o

Fá \sharp 5, estas que são, no compasso 22 (Ex. 46), parte de figuras melódicas rápidas executadas pelos violinos. O objeto se inicia, então, tendo como notas das extremidades o Dó \sharp 5 e o Fá \sharp 2 – intervalo de trítono que será também importante em determinados trechos da peça, mesmo na parte solista do oboé –, e num intervalo temporal de quatro colcheias (aproximadamente 2^o) sofre um processo de filtragem até restar somente a nota do pedal, o Si \flat 4 (Ex. 46). Vemos aqui uma aplicação direta da ação de ampliação, visto que Berio insere num momento de pausa da parte do oboé solista um objeto sonoro de intensa energia sonora, que foi criado pela proliferação de materiais precedentes e que possui uma maior densidade harmônica com relação ao trecho que lhe é imediatamente anterior, gerando, assim, um contraste com toda a peça até então e efetuando, portanto, um corte dramático significativo em *Chemins IV*, corte este não previsto em *Sequenza VII*.

The image displays a page of a musical score for the piece *Chemins IV*, specifically measures 22 and 23. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, the Oboe (Ob.) part is shown. Below it are the Violin (VI.) parts, with the first violin (1º) and third violin (3º) staves clearly visible. The Viola (Vla.) parts (2ª and 3ª) and Violoncello (Vc.) parts (1ª and 3ª) are also present. The Cello (Cb.) part is at the bottom. The music is characterized by dense, rapid melodic figures, particularly in the violin parts. Dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo) are used throughout. The Oboe part shows a dramatic shift in dynamics and texture between measures 22 and 23, as described in the text. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks.

Ex. 46 - Compassos 22 e 23 de *Chemins IV*

A segunda aparição deste objeto (Ex. 47) se dá no compasso 48 (cifra de ensaio C) e possui algumas diferenças com relação à sua primeira apresentação. O ataque do objeto, que num primeiro momento era executado praticamente por todos os instrumentos de cordas simultaneamente (com exceção do violino 2º, cf. Ex. 46), se inicia agora com o ataque do violino 1º, viola 1ª e contrabaixos, sendo seguidos das entradas do violino 3º na segunda semicolcheia do compasso e do violino 2º e violoncelo 2º na terceira semicolcheia do compasso, criando defasagens que modificam o movimento interno do objeto (Ex. 47). Sobreposto a estes instrumentos, há a sonoridade do pedal apresentada pela viola 3ª que executa o Si₄, e acrescidos a ela observamos a viola 2ª e o violoncelo 3º realizando uma longa sustentação sobre duas notas importantes da harmonia da parte do oboé, que são, respectivamente, o Si₃ e o Dó₆, notas que fazem com que se torne mais densa a camada do pedal. É possível notar também que a duração do objeto nesta sua segunda aparição é praticamente dobrada, sendo o filtro sobre a nota Si₄ efetivado somente no compasso 50 (Ex. 47). A sonoridade final do objeto também será deformada e se tornará mais densa, visto que ao Si₄ realizado em notas repetidas pelo violoncelo 1º no compasso 50 (Ex. 47), é sobreposto um Mi₃ tocado em *pizzicato* pelo contrabaixo 1º – que gera uma poliritmia de 16 contra 3 na relação com violoncelo 1º – e as duas notas a notas menores de distância do Si₄, já anteriormente abordadas, presentes na camada do pedal, realizadas pela viola 2ª e o violoncelo 3º.

As figuras de notas repetidas presentes em abundância na parte solista do oboé são também proliferadas amplamente por Berio entre as cordas de diferentes maneiras. Um dos procedimentos com o qual o compositor explorará essas figuras é a construção de polirritmias pela sobreposição de quiálteras. Entre os compassos 81 e 83 (cf. Ex. 48) podemos observar polirritmias geradas pela sobreposição das linhas dos violoncelos 1º e 3º (este último realizando um desacelerando por grupos de notas de valores iguais).

C

Ob. *f*

Vl. 1° *mf* *pp* *IV 2^a*

Vl. 2° *mf* *pp* *IV 2^a*

Via. 2^a *mf* *pp*

Via. 3^a

Vc. 1^a *mf* *pp* *arco*

Vc. 2^a

Cb. 1^a *mf* *f* *pizz.* *1° solo*

Cb. 2^a *mf* *f*

Ex. 47 - Compassos 48 a 50 de *Chemins IV*

The image shows a page of a musical score for 'Chemins IV', measures 81 to 83. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Oboe (Ob.), Violins (Vl. 1º and 2º), Violas (Via. 1ª, 2ª, and 3ª), Violoncellos (Vc. 1º and 2º), and Contrabass (Cb.). The time signature changes from 4/8 to 3/8. Dynamics include pp, f, p, mf, and ppp. Performance instructions include 'poco (rit.)' and 'a 2'.

Ex. 48 - Compassos 81 a 83 de *Chemins IV*

Podemos encontrar um exemplo da atuação da noção de tradução citada por Berio em entrevista a Rosana Dalmonte entre os compassos 84 e 87. As figuras de notas repetidas passam a ser exploradas por Berio na articulação de algumas notas pertencentes a uma camada caracterizada por notas longas provindas da harmonia da parte do oboé solista e que se fundem ao Si₄ devido à execução em piano, tornando mais densa a sonoridade do pedal (Ex. 49). Tais articulações de notas repetidas são realizadas por meio de modos de execução próprios aos instrumentos de corda com arco, ou seja, a partir de elementos idiomáticos desta prática instrumental, como o *jété* nos compassos 85 e 87 e os *tremolos* sobre uma mesma nota no compasso 86. Assim, Berio faz com que figura rítmico-melódica de notas repetidas rápidas sofra transformações de colorido na adaptação para outro instrumento, pois enquanto é realizada no oboé pela articulação de consoantes (*takataka*), será efetuada pelas cordas a partir de modos de execução próprios à prática de instrumentos de arco, caracterizando, dessa maneira, a ação de tradução de um material musical.

The image displays a page of a musical score for the piece 'Chemins IV'. It covers measures 84 to 87. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Oboe (Ob.), Violins (VI. 1º and 2º), Violas (Via. 2ª and 3ª), Violas (Vc. 1ª and 2ª), and Cellos (Cb.). Above the staves, the time signatures are indicated as 5/16, 2/8, 4/8, and 3/4. The music features intricate rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics such as *p*, *pp*, *mf*, and *f* are used throughout. The Oboe part shows a brief rest in measure 84, followed by a melodic line in the subsequent measures.

Ex. 49 – Compassos 84 a 87 de *Chemins IV*

Num trecho de pausa na parte solista do oboé, entre os compassos 219 (cinco compassos antes da cifra Q) a 225 (Ex. 50), as figuras de notas repetidas constroem uma nova textura ao serem realizadas homofonicamente em tercinas de fusa e num *tutti* nos instrumentos de cordas. Berio faz com que alguns dos instrumentos realizem apenas linhas descendentes, outros, linhas ascendentes, bem como linhas em zigue-zague pelos instrumentos que ocupam a região central da tessitura do trecho. Estas figuras em notas repetidas são realizadas em *molto pianissimo* até o momento em que todos conjuntamente executam a nota Si₄ em dinâmica forte, tanto o Si₄ do pedal da peça, quanto a uma oitava abaixo, o Si₃. Esta textura criada entre os compassos 219 e 222 é mais um exemplo da ação de ampliação e da construção de uma textura que cria mais um corte dramático na peça num momento de pausa da parte do oboé solista.

Ex. 50 - Compassos 219 a 222 de *Chemins IV*

Esta movimentação homofônica e em *tutti* de notas repetidas nas cordas ocorre ainda algumas outras vezes durante a peça, porém com tamanho reduzido. No compasso 240 (um antes da cifra S, cf. Ex. 51), por exemplo, podemos encontrar num momento de pausa no oboé um objeto sonoro construído em *fortissimo* e com acento em cada uma das notas. Tal objeto, que cria um grande contraste com o trecho anterior realizado em *piano*, se compõe pela sobreposição de linhas em movimento ascendente e em zigue-zague feitas com grupos de notas repetidas, bem como com linhas estáticas sobre uma mesma nota. De grande força sonora, o objeto se encerrará filtrado sobre a nota do pedal, o Si₄, realizado pelo violino 3^o, e demonstra mais uma aplicação da ação de ampliação no processo de reescritura.

The image shows a page of a musical score for 'Chemins IV', specifically measures 239 and 240. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Oboe (Ob.), Violin (Vi.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). The Oboe part is the primary melodic line, while the other instruments provide a dense, rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings such as 'ff' and 'f'.

Ex. 51 - Compassos 239 e 240 de *Chemins IV*

Observamos em *Chemins IV* como diferentes ações e procedimentos composicionais podem estar ligadas à reescritura. Como exemplo de uma reescritura macrotextual – aquela na qual um compositor retrabalha sobre uma obra sua anterior –, *Chemins IV* apresenta significativas deformações operadas sobre o texto de *Sequenza VII* pelo acréscimo de um efetivo instrumental formado por instrumentos de cordas que faz proliferar materiais da parte do oboé solista, bem como cria novos objetos sonoros, caracterizando ações de ampliação. Também apontamos para o trabalho de Berio realizado a partir de pensamentos idiomáticos instrumentais que transformam os materiais provindos da parte do oboé ao serem adaptados, ou melhor, traduzidos à prática de execução de uma outra família de instrumentos. A ação de citação se define principalmente pela manutenção quase que intacta da parte solista do oboé no processo de

reescritura, embora há de se considerar algumas transformações causadas pela ação de transcrição métrica da escrita proporcional à escrita mensurada. Por fim, apontamos também para um trabalho de espacialização do pedal no grupo instrumental, ação esta que dá movimento a um elemento a princípio estático em *Sequenza VII*.

Deixemos de lado por um momento a reescritura por deformação para tratar da reescritura por derivação, através da análise de *AN* de Stefano Gervasoni.

AN (1989) DE STEFANO GERVASONI

"Retenir pour "plus" ou "mieux" exprimer. Etre plus expressif puisque on vise l'inexpressif." (Gervasoni, 2009)

Stefano Gervasoni nasceu em Bérgamo, na Itália em 1962, estudou com Gyorgi Ligeti, Luigi Nono, Brian Ferneyhough, Peter Eötvös e Helmut Lachenmann. Sua carreira internacional se estabeleceu quando de sua estadia de três anos em Paris (1992-1995), onde recebeu encomendas de diversas instituições francesas. Atualmente é professor de composição no Conservatório de Paris.

De suas ideias poéticas sobre a composição musical, há dois conceitos interessantes a se destacar, a *inexpressividade* e a *simplicidade*.

A noção de inexpressividade está ligada a um tratamento de fazer com que os objetos musicais não conduzam à expressão direta de uma emoção, construindo, assim um discurso emocional persuasivo, mas trata-se de codificar esta expressão, de nela esconder elementos heterogêneos, para dessa forma a potencializar, num processo de controle extremo das emoções. Esse trabalho de busca pela inexpressividade é feito a partir de um jogo de desconstrução, fragmentação e reconstrução dos objetos musicais ou textos literários.

Gervasoni pretende, através da inexpressividade, ligar dois movimentos de uma maneira indissociável e complexa: o movimento que vai do interior ao exterior de uma obra, responsável pela expressão de uma carga emocional ou de uma dimensão afetiva; e o movimento contrário de impressão do ouvinte sobre a obra, realizado a partir das próprias afeições e da memória pessoal de cada um. O ouvinte, dessa maneira, passa a contribuir na criação da *força* expressiva da obra.

Não se trata, para Gervasoni, da busca por uma ausência de expressividade, mas sim, a partir do detalhamento e do controle sobre os elementos heterogêneos e evitando a utilização direta de clichês retóricos de criar uma nova possibilidade de expressão.

O conceito de simplicidade é também muito importante na poética de Gervasoni. O compositor não considera que o nível de complexidade de um objeto musical possa ser medido pela quantidade de informações nele presente ou pela sobreposição de diferentes processos, como numa peça da “nova complexidade”, mas entende que mesmo um objeto musical aparentemente simples pode “esconder complexas relações com outros objetos, pertencentes à mesma peça ou a outras peças (escrita pelo mesmo ou por outros compositores) – ou ainda à memória pessoal e histórica dos ouvintes”. (Gervasoni, 1999).

Interessa a Gervasoni as ambiguidades presentes nessas complexas relações entre objetos musicais, mesmo que estes sejam aparentemente simples. Ele revela quatro importantes etapas de seu trabalho para a criação da simplicidade e da ambiguidade, que são divididas em dois grupos: o primeiro grupo é constituído pela escolha dos materiais composicionais seguida pela disposição no tempo destes, através de ciclicidade e repetição, ou seja, pela rigidez do processo, o que contribui para a geração de uma impressão da simplicidade; o outro grupo é formado pelo detalhamento extremo sobre cada objeto musical e pela transformação gradual do timbre, pela diversidade das cores, que colaboram para a criação de ambiguidades nas relações entre os objetos musicais.

Podemos observar que o detalhamento na construção de objetos musicais tem um papel fundamental na poética de Gervasoni. É assim que buscará estabelecer a relação paradoxal entre a simplicidade e a ambiguidade, relação esta que possibilita uma escuta móvel [*écoute mobile*]:

“A unidade da simplicidade com a ambiguidade produz alguns paradoxos que transformam a experiência da escuta numa descoberta. (...) Um pequeno detalhe pode subitamente atrair a atenção do ouvinte. Pode ser um efeito de cor, ou um gesto revelado seja por uma nova cor, seja pela mudança contínua de uma cor. Independentemente do que seja, ele desloca nosso ponto de vista habitual e o cria novamente, o que produz a visão instável e a escuta móvel.” (Gervasoni, 1999).

Passemos então a observar os procedimentos de detalhamento sobre os objetos musicais, bem como o processo de reescritura na obra *AN*, escrita em 1989, para flauta em G, clarinete em B \flat , violino, viola e violoncelo.

AN é construída sobre fragmentos de dois Lieder de Schubert, são eles *An Laura* D.115 e *Entzückung an Laura* D.390. A única indicação na partitura de que *AN* pode ser uma reescritura de peças de Schubert (ou *ricreazione*, re-criação em português, tal qual o compositor denomina o processo), está no subtítulo da peça, *quasi una serenata, con la cumplicitá di Schubert*, ou seja, exposta de uma maneira velada até mesmo nos índices paratextuais da obra. Entretanto, Gervasoni não explicita exatamente na partitura sobre quais peças de Schubert trabalhou e apenas aponta para isso numa entrevista concedida a Grazia Giacco num catálogo de 1997 da editora Ricordi. O compositor recolhe do primeiro Lied quatro alturas sobre as quais a voz pronuncia a o nome Laura (Ex. 52).

The image shows a musical score for voice and piano. The top staff is labeled 'Voz' and the bottom two staves are labeled 'Piano'. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is common time (C). The voice part has two measures with the lyrics 'Lau - ra!' and 'Lau - ra!'. The piano part has two measures with a piano (pp) dynamic marking and a fermata over the first measure.

Ex. 52 - Compassos 26-27 de *An Laura* D.115 de Franz Schubert

Já do segundo Lied, é retirado um fragmento melódico mais amplo sobre as palavras *Laura Laura Laura mein* (Ex. 53). A palavra *an* provém do dativo alemão a (a alguém) e é usada anteriormente a um nome próprio para quem ou o qual a peça é dedicada e inspirada.

Ex. 53 - Últimos compassos de *Entzückung an Laura* D.390 de Schubert

Entremos, então, numa análise sobre o trabalho meticuloso de detalhamento na construção dos objetos sonoros, observando nestes alguns processos de desconstrução, fragmentação e re-construção que revelarão singularidades composicionais de Stefano Gervasoni, que seguiu, nesta peça, uma escritura do tipo pós-bouleziana²¹, que tem como base a criação de uma textura heterofônica²² pela proliferação de objetos derivados de uma mesma matriz harmônica.

A maior parte dos objetos sonoros da peça ou estão construídos em relações de segundas, ou se caracterizam por possuírem *glissandos*, podendo também conter os dois elementos simultaneamente.

As quatro alturas retiradas de *An Laura* D. 115 (*Si₇-Dó_#-Mi₇-Si₇*) – ou melhor, três, devido à repetição de nota no grupo – são frequentes desde o primeiro compasso de *AN*. Gervasoni aplica essas alturas para derivar diferentes objetos sonoros que serão meticulosamente detalhados para que no momento da escuta não possuam uma relação de referencialidade direta a Schubert, mantendo o texto original irreconhecível, caracterizando assim uma reescritura por derivação.

²¹ Cf. GERVASONI, 1999.

²² A heterofonia é definida por Boulez como “a superposição a uma estrutura primeira, da mesma estrutura mudada *de aspecto*; não poderíamos confundir com a polifonia, que torna uma estrutura *responsável* por uma nova estrutura.” (BOULEZ, 1963, pg. 135-136). A polifonia implica na relação dinâmica de linhas que se constroem segundo regras determinadas e dadas historicamente.

No início do compasso 2 (Ex. 54), ligado à flauta no plano das alturas por proximidade de menos de meio tom, o violino, com surdina, inicia um trilo que deve ser executado *alla punta* do arco e que se caracteriza por possuir a nota inferior estável, Si \flat 3, junto a uma movimentação da nota superior, que se inicia no Dó \flat 4 e termina no Dó \sharp 4 ao término da primeira semínima do compasso, formando, assim, um gesto construído em segundas e em *glissando* simultaneamente. O Dó \sharp – nota final deste trilo que estende sua ocupação no plano das alturas de um intervalo de segunda menor a um de segunda maior – estabelece a ligação sonora do objeto do violino com os ataques da flauta e da viola na segunda semínima deste segundo compasso (Ex. 54) e é a segunda nota do grupo de alturas retirado de *An Laura*. Ainda na última semínima do compasso 2 o violino realiza o mesmo gesto desta vez num outro registro, mantendo, no trilo *alla punta*, a nota inferior Dó \sharp 4 estática, enquanto a nota superior desliza ascendentemente do Ré4 ao Mi4, esta última que é a terceira nota do fragmento melódico retirado de *An Laura* (Ex. 54). Dessa maneira Gervasoni constrói um contínuo sonoro de objetos em *glissandos* nos diferentes instrumentos que se conectam por proximidade de segunda ou por uníssonos no plano das alturas. Tais objetos são construídos, em sua maioria, a partir do grupo de notas retiradas de Schubert, entretanto conservam irreconhecível o texto original.

Quasi sereno 50

Flauto contralto in Sol

Clarinetto in Sib

Violino

Viola

Violoncello

non vibr. non vibr. → molto vibr. → non vibr.

sord. (alla punta)

legno batt. → jeté

tasto arco ord. "inudibile"

dal niente poco crescendo

diminuire rapidamente la pressione dell' arco 1)

pont. (sim)

pont.

Ex. 54 - Dois compassos iniciais de AN (partitura em dó)

O grupo de alturas retirado do Lied *An Laura*, de Schubert, será amplamente explorado ao longo da peça através de outros modos de execução instrumental. Logo após a pausa com fermata no 19º compasso, que interrompe o contínuo sonoro anterior, que funciona como uma respiração para o início de uma nova seção, os instrumentos de corda iniciam uma sessão de trilos de meio tom, efetuados sobre as notas Si₂-Dó₃-Mi₃, estas que serão executadas sempre nesta sequência, a cada entrada de um novo instrumento (Ex. 55). Estes trilos possuem um tratamento timbrístico singular por serem executados com um movimento rápido de ricochete da madeira do arco sobre a corda (Ex. 55).

Ex. 55 - Trilos sobre as alturas retiradas de *An Laura*, de Schubert, nos compassos 20 e 21 de AN, de Gervasoni

Apesar de não haver propriamente um desenvolvimento nesta sessão, mas apenas reiterações de trilos de meio tom ascendentes e descendentes que seguem a sequencia de notas Si₃-Dó₄-Mi₄, há um processo de aumentação do índice de atividade, passando de quatro reiteração de trilos ricochetados por compassos, nos 20º e 21º compassos (Ex. 55) até seis ataques por compasso nos 22º e 23º compassos (Ex. 56).

Ex. 56 - Compassos 22 e 23 de AN

A partir do 26º compasso, se inicia uma sessão em que há outro objeto que trará as alturas do grupo Si₃-Dó₄-Mi₄ sequencialmente, apresentadas uma a uma a cada nova repetição. Este objeto (Ex. 57) possui a presença de um ataque *fortissimo* num uníssonos em corda dupla, seguido de uma movimentação por *glissando*, com menor pressão dos dedos da mão esquerda em cada corda, possuindo, portanto, uma direcionalidade de *corda premutta* (presa) a *corda*

sfiolata (levemente presa), que faz com que gradualmente soem mais parciais altos. Os espaços a serem percorridos pelos *glissandos* são específicos para cada corda, devendo os dedos, portanto, deslizar em diferentes velocidades, e havendo inclusive inversão de posição de mão esquerda durante sua execução. Assim que se encerra este objeto, se inicia outro caracterizado por um lento *glissando* descendente em corda dupla com harmônicos muito agudos e sem alturas definidas, realizado num primeiro momento pelo violino no 27º compasso (Ex. 57).

The image shows a musical score for three string instruments: Violino (Vno), Viola (Vla), and Violoncello (Vc.). The score covers measures 26 and 27. In measure 26, all three instruments play a glissando marked 'tasto' and 'ff'. In measure 27, the Violino plays a descending glissando marked 'p dim. fino a sparire' and 'pont. più cambi d'arco', while the Viola and Violoncello are silent.

Ex. 57 - Compassos 26 e 27 de AN

A primeira repetição do objeto que foi atacado pelos três instrumentos de cordas no compasso 26 (Ex. 57), se dá dois compassos adiante, desta vez executado apenas pelo violino e pela viola e partindo da nota Ré_b (Ex. 58), ou seja, a segunda nota do grupo de alturas de *An Laura*, o Dó_♯ enarmonizado. Comparando este objeto àquele anterior (Ex. 57), podemos observar diferenças no envelope dinâmico e nas distâncias percorridas pelos *glissandos* realizados com pouca pressão sobre a corda. Este objeto é novamente seguido do *glissando* descendente de harmônicos sem alturas definidas, mas desta vez executado pela viola (Ex. 58).

The image shows a musical score for measures 28 and 29 of a piece titled 'AN'. The score is arranged in five staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vno.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- Flute (Fl.):** Measure 28 has a whole rest. Measure 29 begins with a dynamic marking of *f* (forte), which then transitions to *ppp* (pianississimo).
- Clarinet (Cl.):** Measure 28 has a whole rest. Measure 29 begins with a dynamic marking of *f*, which then transitions to *ppp*. There is also a marking *aw* above the staff in measure 29.
- Violin (Vno.):** Measure 28 features a *tasto* (tasto) marking with a dynamic of *f*. Measure 29 includes a *pont. flaut. ("quasi parlando")* marking and a dynamic of *f*.
- Viola (Vla.):** Measure 28 features a *tasto* marking with a dynamic of *f*. Measure 29 includes a *pont. (sim.)* marking, a dynamic of *p*, and the instruction *più cambi d'arco 3*.
- Violoncello (Vc.):** Measure 28 features a *pont.* marking. Measure 29 includes a dynamic of *fff* (fortississimo) and the instruction *p dim. fino a sparire*.

Ex. 58 - Compassos 28 e 29 de AN

A segunda repetição do objeto, sua terceira aparição, portanto, será realizada, como já apontado, sobre a terceira nota do grupo de alturas Si₄-Dó₅-Mi₅ (Ex. 59). Aqui, será novamente executado pelos três instrumentos de cordas e no mesmo envelope dinâmico de sua aparição no 26º compasso (Ex. 57), e terá como objeto subsequente o *glissando* de harmônicos sem alturas definidas efetuado, desta vez, pelo violoncelo. Gervasoni trabalha expondo sucessivamente os objetos construídos sobre um grupo de alturas determinado, potencializando as diferenças de colorido interno destes a cada repetição. Os objetos não remetem a uma referencialidade direta, pois o grupo de alturas recolhido de Schubert é trabalhado no processo de desconstrução, fragmentação e reconstrução dos objetos sonoros, que são espaçados também na organização formal da peça, mantendo, assim, irreconhecível o Lied original.

Ex. 59 - Compasso 30 de AN

Lentamente, a partir do compasso 28, surge uma nova camada formada por novos objetos sonoros, como alguns breves ataques realizados pela flauta e pelo clarinete, caracterizados por figuras ornamentais de meio tom, como apojeturas, trilos e mordentes (Ex. 60).

Ex. 60 - Compassos 32 e 33 de NA

Esta camada formada por estas figuras quase que ornamentais é atravessada por um processo de aumentação de atividade, atingindo um maior

índice de atividade nos compassos 48 e 49, para a partir de então iniciar um processo de diminuição do índice de atividade, até o desaparecimento total dos objetos no 56º compasso.

Ex. 61 - Compassos 48 e 49 de AN,

A partir do compasso 64 se iniciará uma sessão em que, pela primeira vez na peça, haverá uma linha de fluxo contínuo que atravessa, sem interrupções, trinta e dois compassos da peça. Esta linha é realizada em trêmulo de arco pelo violino e atua nas notas cromáticas existentes entre Sol \sharp 5 e Si \flat 5 (Ex. 62), ligando-as por pequenos *glissandos* de segunda menor. Alguns movimentos rápidos dos dedos anular e mínimo da mão esquerda em posição de harmônico (*corda sfiorata*) também estão presentes no objeto, produzindo, assim, harmônicos muito agudos (*o più acuto possibile*), que contribuem na configuração de uma sonoridade ruidosa.

Ex. 62 - Compasso 64 de AN, entrada do objeto sonoro do violino que atravessa 32 compassos da peça

Ao longo dos 32 compassos pelos quais esta linha do violino atravessa, proliferam-se outros objetos, havendo inclusive, como resultante da simultaneidade de diferentes objetos, alguns acordes formados por sobreposições de terças, como diminutos, meio diminutos e menores, mas sem qualquer função

tonal e em aberturas inusuais no repertório tradicional. O contínuo sonoro característico da linha do violino é interrompido após a primeira entrada de uma citação explícita (Ex. 63) de *Entzückung an Laura* D.390 (Ex. 53), de Schubert (embora não esteja escrito na partitura de qual peça do compositor alemão se trata, havendo apenas a indicação de caráter da peça, *In sanfter Bewegung*, ou seja, em movimento suave). Mais uma vez podemos observar uma referência velada ao Lied de Schubert, uma vez que Gervasoni não aponta diretamente a obra citada, mas se utiliza de um índice paratextual presente no texto original, a indicação de caráter, o que contribui para que se possa reconhecer o trecho citado.

Na citação direta de Schubert (Ex. 63), a flauta realiza as notas da primeira pronúncia do nome *Laura* no trecho final de *Entzückung an Laura*, acrescentando à linha vocal do Lied apenas um *diminuendo al niente*. Já o acompanhamento do piano é aqui realizado por dois instrumentos de corda, a viola e o violoncelo (Ex. 63). Assim, a figura em tercina executada pela mão direita do piano no Lied, será feita pela viola, com uma movimentação de posicionamento do arco de *posizione normale* a *ponticello*, e em corda dupla com o Mi₃ nas cabeças de tempo (Ex. 63). O violoncelo realizará a linha do baixo em *pizzicato* e também em corda dupla com o Mi₃, seguindo num *glissando* ascendente após cada ataque efetuado nas cabeças de tempo (Ex. 63). Dessa maneira, o Mi₃, que no original de Schubert tem a duração de uma mínima e meia, será atacado de diferentes maneiras pela viola e pelo violoncelo a cada semínima. Neste trecho o Lied de Schubert é deformado e adquire um colorido novo, resultante das diferentes técnicas de execução instrumental.

Posteriormente, outros fragmentos do mesmo trecho de *Entzückung an Laura* aparecerão brevemente, intercalados pelos instrumentos de cordas que ou efetuam objetos formados por notas longas e estáticos sobre as quatro alturas retiradas de *An Laura* (Si₁-Dó₂ -Mi₂-Si₂), transpostas meio tom abaixo, ou longos *glissandos* sem alturas definidas.

The image shows a musical score for measures 90-92 of Schubert's 'An Laura'. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violoncello (Vno.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The tempo is 'In sanfter Bewegung'. The key signature has one sharp (F#). The score includes various performance instructions and dynamic markings. For the Flute, there are markings for 'quasi solo aria', 'non vibr.', and 'dolce'. The Violoncello part has markings for 'p. n.' and 'pour'. The Viola part has markings for 'non vibr.', 'pp', 'f', and 'pizz'. The Violoncello part has markings for 'non vibr.', 'pizz', 'p. n.', 'pp', 'ff', and 'f'. The score is numbered 90 at the beginning of the first measure.

Ex. 63 - Citação de Schubert no compasso 90 de AN

Observamos nesta análise de AN, dois processos distintos de reescritura: um caracterizado por recolher-se um material de uma peça anterior e o manter evidente e reconhecível, mesmo que fragmentado e deformado, estabelecendo, assim, uma referencialidade direta com o original, como no uso das citações de *Entzückung an Laura*, que caracterizam uma reescritura enquanto metacomentário; e outro no qual se retira um grupo de alturas (Si₂-Dó# -Mi₂-Si₂, de *An Laura*) que é explorado como uma matriz a partir da qual se derivará objetos sonoros distintos que a cada repetição potencializam as diferenças existentes entre si, fazendo com que se multipliquem as possibilidades de relações na escuta e configurando, assim, uma reescritura por derivação, em que o texto original permanece irreconhecível no processo de reescritura.

Por fim, fiquemos com uma ideia poética de Gervasoni a respeito da ação de recolher o material: “Reter as palavras para dizê-las de outro modo: tal é para mim o ato fundador da música, e o gesto fundamental que une música vocal e música instrumental, o domínio da lingüística e da acústica” (Gervasoni, 2008).

PASSO DE MANOEL DIAS (2009), DE SILVIO FERRAZ

Ao abordar seus próprios processos composicionais em textos e palestras, Silvio Ferraz denomina "fórmulas" às maneiras pelas quais nascem os problemas composicionais e nos quais as técnicas que utiliza se inserem. Dentre essas, destacam-se a fórmula do desenho, da imagem de som, do gesto instrumental, e a fórmula da reescritura. Será através dessa última, principalmente, que buscaremos uma aproximação com a poética do compositor, visto ser a noção de reescritura o objeto desta pesquisa.

No artigo "*A fórmula da reescritura*" (2008), Silvio Ferraz analisa diferentes procedimentos composicionais acerca da ideia da reescritura, exemplificando com peças do repertório do século XX, principalmente. Trataremos de algumas dessas noções através da análise de uma peça sua, *Passo de Manoel Dias* (escrita em 2009, para piano, dois violinos, viola e violoncelo) na qual se encontra alguns dos procedimentos referidos no artigo.

Passo de Manoel Dias é construída sobre a sequência harmônica do moteto *Bajulans*, atribuído ao compositor do barroco mineiro Manoel Dias de Oliveira (1738-1813). Este material harmônico foi também utilizado por Silvio Ferraz para a elaboração de outras peças anteriores, como *Capela do Rosário.Prados.MG* (1985) e *Extemporânea* (1986), nas quais utilizou-se do cálculo de fundamentais (virtuais) sobre as terças e quintas dos acordes do moteto para, assim, criar novas relações harmônicas. Antes de analisarmos *Passo de Manoel Dias* especificamente, trataremos de fazer uma leitura de *Bajulans*, visto que poderemos assim traçar relações entre os materiais de ambas as peças e observar procedimentos composicionais singulares.

No moteto *Bajulans*, atribuído a Manoel Dias de Oliveira, encontramos procedimentos composicionais característicos do início do renascimento, os quais podem ser observados, por exemplo, no tratamento contrapontístico, sem nunca haver dissonâncias e acordes de sétima atacados, sendo estes sempre tratados com retardo. Era prática composicional comum durante o século XVIII a cópia à

mão de partituras de outros compositores anteriores. No Brasil esta também foi uma prática corrente e os compositores recorriam principalmente a peças polifônicas portuguesas, que chegavam junto à corte colonizadora. Havia também, além de exemplares da polifonia ibérica, peças provindas da Itália, incluindo óperas²³, visto que Portugal buscava, à época de Manoel Dias de Oliveira, boas relações com os centros comercial de Roma e religioso do Vaticano. Como exemplo dessa prática, podemos recorrer a um *Popule Meus* atribuído inicialmente a Francisco Gomes da Rocha, mas que Régis Duprat descobriu ser uma peça de autoria do compositor quinhentista português Ginés de Morata²⁴. Portanto, não seria de se espantar se o *Bajulans* de Manoel Dias de Oliveira chegasse a ser reconhecido como uma cópia, visto que essa era uma prática corrente de sua época. Possivelmente as legislações específicas sobre direitos autorais – que no Brasil só se realizaram efetivamente com a Proclamação da República, em 1893, mas que na Europa e EUA já eram discutidas e desenvolvidas desde o fim do século XVIII e ganharam maior consistência com a Convenção de Berna, em 1886 – fizeram com que os compositores abandonassem a prática da cópia. Entretanto, caso *Bajulans* de fato não seja uma cópia, fica evidente que se trata, então, de uma apropriação estilística, do uso do *stile antico*²⁵ por parte de Manoel Dias, de uma reescritura indireta pela reutilização de procedimentos composicionais passados.

Na armadura de clave de *Bajulans* há apenas um acidente, o Si₁. Este acidente não nos indica uma tonalidade de Fá maior, ou, mais comumente pensado, de Ré menor, mas sim um modo gregoriano que o contenha. A peça, como veremos, se constitui de cadências sobre os graus de sol dórico, sendo modal, portanto, e não tonal. O primeiro acorde da peça é um Ré maior (Ex. 64), que encadeia no segundo compasso num acorde de Sol menor, realizando assim uma cadência perfeita, ou seja, numa relação entre o quinto grau maior e o

²³ Cf. FERRAZ, DOTTORI, 1990.

²⁴ DUPRAT R. A polifonia portuguesa na obra de brasileiros. *Pau Brasil*, São Paulo, ano 3, n. 15, p.69-78, nov./dez. 1986

²⁵ Cf. CASTAGNA, Paulo. *O “estilo antigo” no Brasil, nos séculos XVIII e XIX, 2000.*

primeiro grau menor (V-i)²⁶. A cadência seguinte se dá sobre o quinto grau de Sol dórico, um Ré menor, que é precedido pelo acorde de sol menor, formando assim uma cadência plagal (iv-i/v), esta que dará um âmbito singular à peça. A cadência sobre o acorde de Ré menor, quinto grau de sol dórico, causa uma mudança de cor, uma certa ambiguidade na escuta, visto estar próxima ao primeiro acorde da peça, um Ré maior (Ex. 64).

The musical score shows a sequence of four chords in G minor. The first chord is V (G minor), the second is I (F major), the third is (IV) (C major), and the fourth is I)/V (G minor). The notation includes notes, rests, and chord symbols.

Ex. 64 - Redução da movimentação das vozes em *Bajulans* (comp. 1-6)

O acorde inicial aparece também como o último acorde do moteto, exatamente na mesma abertura entre as vozes (cf. ANEXO II). A peça termina, portanto, com uma suspensão no quinto grau maior, que possivelmente seria resolvido num primeiro grau no início da peça seguinte do ciclo, peça que possivelmente se perdeu. Assim, o início e o término com uma mesma sonoridade pode nos sugerir a ideia de uma peça cíclica, como a vê Silvio Ferraz; um acorde pivô que a faz re-começar sobre seu próprio fim. Essa ideia pode ser observada, por exemplo, no segundo movimento da *7ª Sinfonia* de Beethoven, que se inicia (Ex.65) e termina (Ex. 66) com um mesmo acorde, um Lá menor, claramente definido por suas abertura e orquestração – nos instrumentos de sopro – singulares.

²⁶ Utilizaremos aqui duas maneiras distintas para as cifras em algarismos romanos que distinguem os graus da escala. Quando as cifras aparecerem ao longo do texto, utilizá-las-emos sem o uso de notas acrescentadas ou definição das inversões, apenas diferenciando os graus dos acordes com algarismos maiúsculos para acordes maiores e minúsculos para os menores. Já nas análises presentes sob os acordes nos exemplos gráficos e no ANEXO II usaremos as cifras de baixo contínuo, como eram utilizadas na época de Manoel Dias de Oliveira. Assim, não consideraremos os algarismos arábicos como inversões, mas sim como notas acrescentadas sobre um baixo, este que será o responsável pela indicação do grau da escala em algarismos romanos.

Allegretto. $\text{♩} = 76$

Flautas

Oboés

Clarinetes em A

Fagotes

Trompas em E

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo I

Violoncelo II e Contrabaixo

Ex. 65 - Primeiros compassos do segundo movimento da 7ª Sinfonia de Beethoven

Flautas

Oboés

Clarinetes em A

Fagotes

Trompas em E

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo e Contrabaixo

Ex. 66 - Últimos compassos do segundo movimento da 7ª Sinfonia de Beethoven

Passemos a observar como Silvio Ferraz trabalha com esses primeiros acordes de *Bajulans* em *Passo de Manoel Dias*. Partiremos da descrição de um procedimento composicional utilizado pelo compositor e abordado no artigo *A fórmula da reescritura*:

de um modo geral, a reescritura é simplesmente tomar um trecho de música de outro compositor, uma frase, uma seqüência harmônica, um timbre, e copiá-la de modo irregular, arrastando as notas para lugares errados, fazendo pequenos ou grandes retardos e antecipações, esticando algumas passagens (Ferraz, 2008).

Nessa operação de arrastar as notas para “lugares errados”, observamos que cada uma das notas dos acordes é isolada e colorida singularmente, sendo pensada, assim, enquanto um som. Aqui, já detectamos uma diferença com relação ao moteto *Bajulans*, escrito para quatro vozes independentes que devem obedecer a determinadas regras em suas movimentações simultâneas. Em *Passo de Manoel Dias* o mais importante não é a relação dinâmica entre as vozes, e sim as cores presentes em cada nota individualizada e as resultantes quando da sobreposição a outras cores; o som é trabalhado por dentro, o que faz com que a escuta se direcione num outro sentido, para além das relações entre as notas musicais.

Observemos, então, o tratamento timbrístico sobre as notas dos primeiros acordes do moteto do compositor mineiro em *Passo de Manoel Dias*. A nota inicial da peça é um Fá#4 (Ex. 67), terça maior do acorde de Ré maior e aparece na mesma oitava de *Bajulans* (Ex. 64). Ela é tratada segundo a ideia de ataque e longa ressonância, sendo que o piano é responsável por um ataque curto, acentuado e em fortíssimo, e o segundo violino, com surdina, efetua o ataque simultaneamente ao piano, realizando a ressonância da nota em *molto pianissimo* (Ex. 67). O pedal do piano é de extrema importância aqui, visto que também contribuirá para a ressonância da nota. Em seguida, no segundo compasso, Silvio Ferraz se utiliza da espacialização intervalar, recurso muito frequente na peça e que consiste em apresentar as notas em outras regiões frequencial; aqui a nota Ré₃ é executada pelo primeiro violino com surdina e em harmônico (Ex. 67), num timbre diferente daquele da nota Fá#4, a duas oitavas acima das vozes contralto e

três oitavas acima da voz do baixo, ambas que executam a fundamental do acorde inicial de *Bajulans*.

The musical score for the first three measures of *Passo de Manoel Dias* is presented in a standard orchestral format. It features five staves: Piano, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The time signature is 3/4, and the tempo is marked 'Lento' with a metronome marking of 58. The Piano part begins with a forte (*ff*) dynamic and a 'Pedal sempre' instruction. The Violino I part has a 'con sord.' instruction and a pianissimo (*ppp*) dynamic. The Violino II part also has a 'con sord.' instruction and a pianissimo (*ppp*) dynamic. The Viola and Violoncello parts are marked with rests.

Ex. 67 - Primeiros compassos de *Passo de Manoel Dias*

Para que se forme inteiramente a tríade de Ré maior, primeiro acorde de *Bajulans*, resta apenas o aparecimento da nota Lá₂, que surgirá também espacializada, sendo tocada em harmônico e a duas oitavas acima do original pelo violoncelo com surdina (Ex. 68). Entretanto, a tríade não chega a se estabilizar, pois simultaneamente ao ataque do violoncelo o segundo violino inicia um *glissando* que irá até a nota Lá₂, terça menor acima do Fá₂, na quinta semínima desse quarto compasso. Assim que a nota Lá₂ é sustentada pelo segundo violino, um trabalho sobre o timbre da nota passa a ser realizado, com o uso de trêmulo concomitantemente à mudança de posicionamento do arco (*ordinario-ponticello-ordinario*), no quinto compasso da peça (Ex. 68). Voltando ao compasso anterior, num intervalo de uma semínima após o aparecimento da nota Lá₂ no violoncelo, novamente surge a ideia de ataque-ressonância, dessa vez com o piano realizando o ataque num intervalo de oitava com a nota Sol₂ e a viola com surdina realizando a ressonância numa oitava abaixo do Sol₂ mais grave atacado pelo piano (Ex. 68). A ideia de espacialização intervalar aparece aqui novamente, visto que cada Sol₂ aparece numa oitava distinta. Ocorre, portanto, no quarto compasso da peça, o primeiro imbricamento entre os acordes de *Bajulans*, sendo o Sol₂ a nota fundamental do segundo acorde do moteto, um Sol menor, enquanto as

demais pertencem ao primeiro acorde, um Ré maior. A terça menor do acorde de Sol menor, a nota Si_b, surgirá na terceira colcheia do quinto compasso, também espacializada e vinda de um *glissando* que parte da nota Lá₂ no violoncelo (Ex. 68). Com um jogo de retardos e antecipações em “lugares errados”, Silvio Ferraz constrói uma textura singular com a sequência harmônica do moteto, individualizando timbricamente cada uma das notas dos acordes.

The image shows a musical score for five instruments: Piano, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The score is in 3/4 time. The Piano part has a single note in the fifth measure, marked with a circled '5'. The Violino I part has a series of chords with dynamics *ff* and *ppp*. The Violino II part has a melodic line with dynamics *ppp* and instructions 'pont.' and 'ord.'. The Viola part has a melodic line with dynamics *ppp* and 'con sord.'. The Violoncello part has a melodic line with dynamics *ppp* and 'con sord.'. The score is marked with a circled '5' above the Piano part.

Ex. 68 - Imbricamento de acordes em *Passo de Manoel Dias*

Entretanto, em *Passo de Manoel Dias*, também há acordes atacados pelo piano, ou seja, sem a individualização total das notas. Estes acordes podem ser apresentados tanto com uma formação triádica (último compasso do Ex. 69), quanto com a sobreposição de notas de diferentes tríades (primeiro compasso do Ex. 69).

The image shows a musical score for five instruments: Piano, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The score covers measures 6 to 8 of the piece 'Passo de Manoel Dias'. The Piano part features a complex rhythmic pattern with dynamic markings *ff*, *pp*, and *ppp*, and includes the instruction 'Pedale'. Violino I and II have parts with 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco) markings. The Viola and Violoncello parts show 'pont. -> ord.' (ponticello to ordinary) markings, indicating a change in bow position. The score is written in a standard musical notation with various dynamics and performance instructions.

Ex. 69 - Compassos 6 a 8 de *Passo de Manoel Dias*

A construção harmônica em *Passo de Manoel Dias* seguirá essa ideia de antecipações e retardos em “lugares errados” durante toda a peça. Não pretendemos aqui relacionar cada uma das notas da peça com as de *Bajulans*, mas apenas exemplificar o procedimento composicional usado. Passemos, então, a observar as transformações timbrísticas efetuadas sobre esse material harmônico.

Os ataques de piano, que até o compasso 19 ainda são rarefeitos, ganham maior densidade harmônica (relacionada à quantidade de notas) e um maior índice de atividade (relacionado à quantidade de ataques num determinado tempo), culminando no compasso 23 (primeiro compasso do Ex. 70), com a realização de arpejos descendentes rápidos e com o uso de apojeturas. Simultaneamente ao início do último arpejo do piano no compasso 23, a viola efetua um gesto de movimentação de arco da *posizione ordinaria* ao *ponticello* à *posizione ordinaria*, concomitantemente a um movimento dinâmico *dal niente* a *mezzo-forte* e *al niente*, que contagiará novamente os outros instrumentos de cordas que passarão a realizar o mesmo gesto (Ex. 70). O posicionamento do arco sobre a corda funciona como um filtro, sendo que quanto mais próximo o arco estiver do cavalete (*ponticello*), mais os parciais altos soarão, e quanto mais

distante do cavalete, mais os primeiros harmônicos serão evidenciados, o que faz o som seja construído por dentro, com a expansão e contração do espectro.

Ex. 70 - Compassos 23 a 25 de *Passo de Manoel Dias*

Podemos observar que em *Passo de Manoel Dias*, diferentes modos de execução instrumental são explorados a fim de proporcionar uma maior variação de colorido. A título de exemplo, podemos citar tanto o uso de cordas duplas, que por vezes contribui para a aquisição de uma maior rugosidade na textura, quanto o uso de *glissandos*, que desconstrói os crivos do temperamento moderno, são freqüentes durante toda a peça e contribuem na diversidade timbrística. Em alguns momentos ambos os gestos físicos são realizados simultaneamente, como as linhas do violino I e do violoncelo no trecho entre os compassos 30 e 33 (Ex. 71).

Ex. 71 - Compassos 30 a 33 de *Passo de Manoel Dias*

Nos compassos 17 e 18 (dois primeiros compassos do Ex. 72), há uma proliferação de um gesto instrumental que implica diretamente numa mudança de timbre. O trêmulo de arco acompanhado por uma movimentação dinâmica que vai *dal niente a fortissimo* e *al niente* é efetuado num primeiro momento pelo violino I e, logo em seguida, passa a ser realizado pelos outros instrumentos de cordas como que por contágio. Com a sonoridade metálica característica do trecho, resultante do *tremolo* em *ponticello*, Silvio Ferraz busca remeter a elementos que compõem a sonoridade mesma das procissões em cidades mineiras de forte tradição católica, nas quais escutamos, para além dos cantos e das sandálias arrastadas, lanças com objetos de metais presos às extremidades inferiores sendo batidas no chão²⁷.

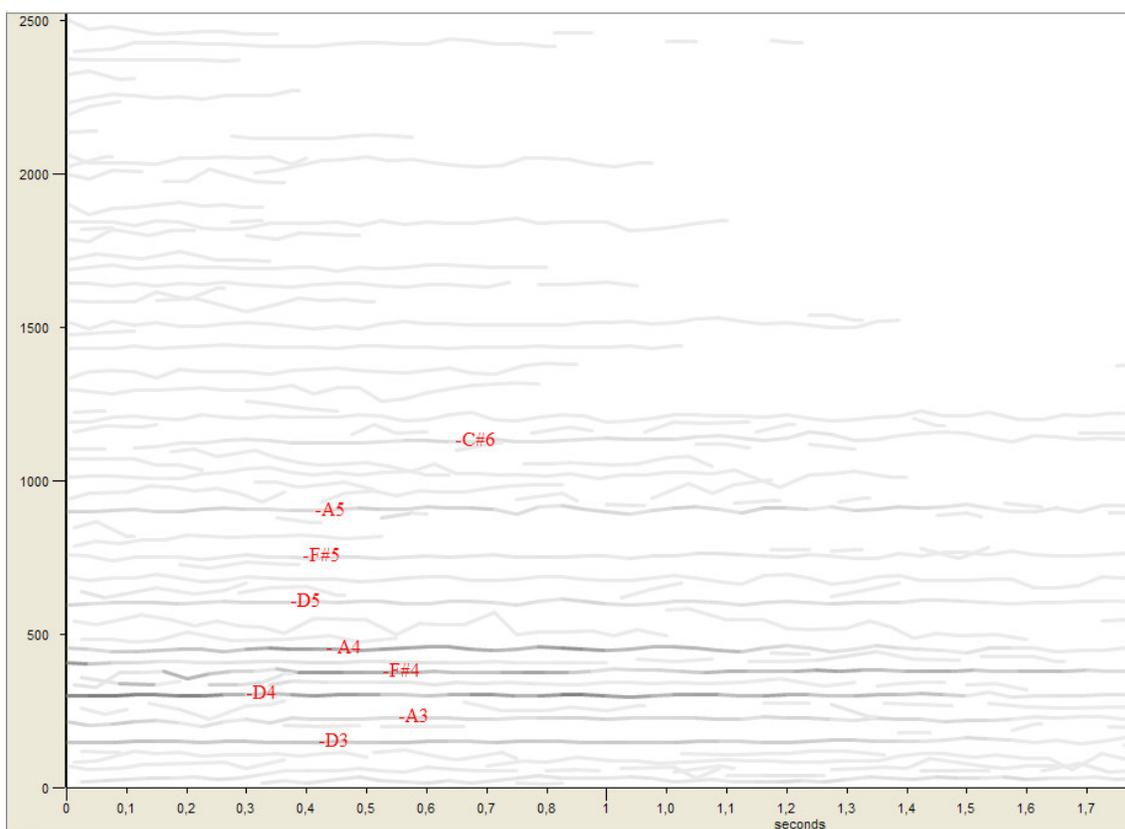
The musical score for Ex. 72, measures 17-19, is presented in a standard orchestral layout. It includes staves for Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The piano part features a *ppp* dynamic marking. The string parts are characterized by tremolos with dynamic markings of *ff* and *pp*, and articulation markings for *pont.* (ponticello) and *ord.* (ordinaire). The score shows a dynamic shift from *ff* to *pp* and back to *ff* across the measures.

Ex. 72 - Compassos 17 a 19 de *Passo de Manoel Dias*

Tal gesto instrumental é realizado sobre notas de um acorde de Ré maior que é construído já no compasso 16. Devido aos diferentes modos de execução (*tremolos* ligados à movimentação do posicionamento do arco) o que se constrói é uma interessante trama espectral de um acorde-timbre, visto que o tratamento sonoro passa a ser realizado no âmbito espectral. Observando, primeiramente um

²⁷ Conforme palestra de Silvio Ferraz dada na Unirio em 2010 e intitulada “a ideia de reescritura na composição de Verônica Nadir”.

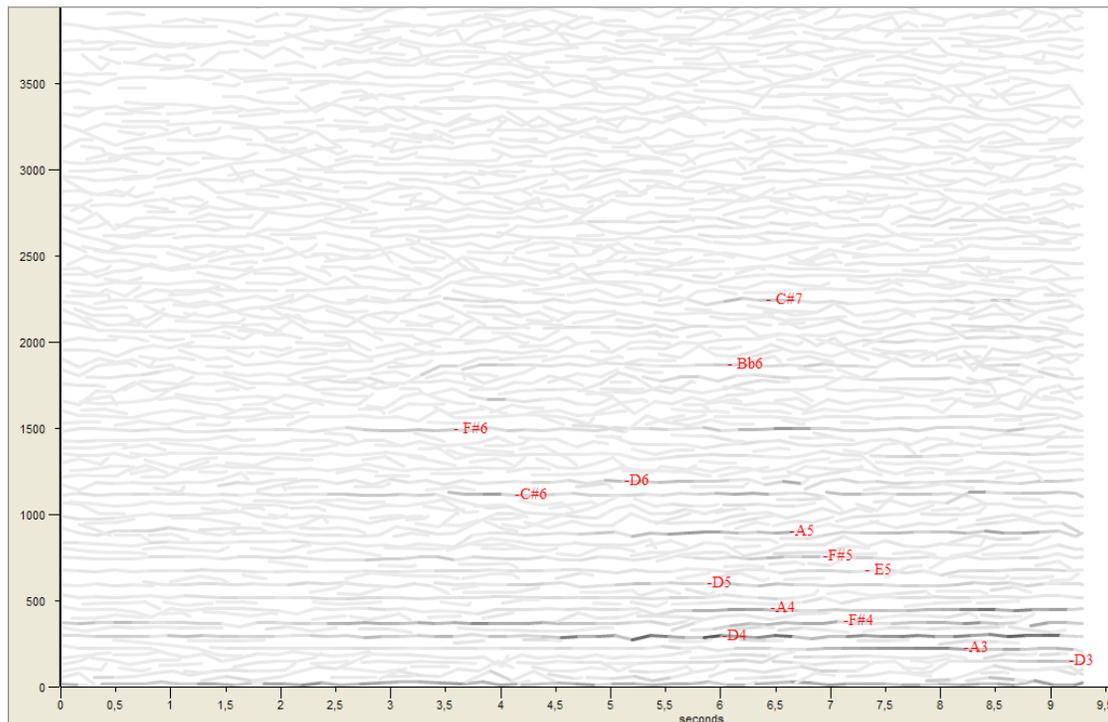
sonograma (Ex. 73) do trecho correspondente em *Bajulans* (acorde de Ré maior do compasso 13, cf. ANEXO II), percebemos que o espectro que se forma na realização deste acorde por vozes humanas se caracteriza por ser estável em seu curto espaço de duração (aproximadamente 2"). Apesar de as vozes cantarem as notas Ré₃, Lá₃, Ré₄ e Fá₄, sobressai ainda a nota Lá₄, por ser o 3^a harmônico de Ré₃ e o 2^o de Lá₃. Da mesma maneira o Lá₅ e o Dó₆ poderão ser detectados no sonograma com pouco, mas certo destaque, enquanto correspondentes aos 4^o e 5^o harmônicos do Lá₃.



Ex. 73 - Sonograma do acorde de Ré maior do compasso 13 de *Bajulans* cantado por conjunto vocal.

Se analisarmos o sonograma trecho acima citado de *Passo de Manoel Dias*, que se inicia no compasso 16, percebemos que o espectro sobre este acorde de Ré maior vai aos poucos se abrindo, iniciando com maior preponderância do Ré₄ e Fá₄, expandindo com a aparição de Fá₅, Dó₆ e Fá₆,

respectivamente 2º, 3º e 4º harmônicos de Fá#4 (aproximadamente no trecho referente à terceira semicólcheia do compasso 16), para chegar num momento de maior atividade e movimentação quando amplia consideravelmente a tessitura chegando a alcançar com certo destaque o Dó#7 (próximo à terceira semicólcheia do compasso 17, Ex. 72), que vem acompanhado também de Lá#3, Lá#4, Ré#5, Lá#5, Ré#6 e Lá#6 (5º harmônico de Fá#4), além de Ré#4, Fá#4, Fá#5, Dó#6 e Fá#6, já anteriormente mencionados, construindo assim uma sonoridade mais complexa e cheia de vida interna. O Ré#3, por fim, que é executado pelo violoncelo em *ponticello* desde o compasso 16, só se destaca verdadeiramente no espectro, quando do fim do movimento de *tremolo* para a execução em arco longo, na última semínima do compasso 17 (cfe. região de 146 Hz aos 9 segundos do Ex. 74).



Ex. 74- Sonograma do acorde de Ré maior executado pelas cordas, compassos 16 e 17 de *Passo de Manoel Dias*²⁸

²⁸ Gravação realizada quando da estréia da peça no dia 31/10/2009 na Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro/RJ, como parte da programação da XVIII de Bienal de Música Brasileira Contemporânea. A qualidade do áudio não contribui na construção de um sonograma mais detalhado.

Observarmos em Passo de Manoel Dias, como Silvio Ferraz deforma harmonicamente o moteto de Manoel Dias utilizando-se de retardos e antecipações em lugares errados. Também apontamos para o tratamento espectral dado a algumas passagens, que faz com que a escuta não se prenda a sensações de tensão, resolução e suspensão, mas atue por dentro do som, numa escuta que valoriza a vida interna de acordes-timbres. Não se trata mais de acordes que possuem funções harmônicas determinadas, entre os quais se estabeleceriam relações hierárquicas que constroem um discurso, mas sim de molecularizar cada um dos componentes dos acordes, dando-lhes vida interna através de variações de cor no tratamento timbrístico, de prolongamento das durações e de especialização das alturas. Cada uma das notas molecularizadas parecem sofrer a ação de forças que as estiram e as deslocam no espaço, tornando o corpo do texto original deformado principalmente quando da sobreposição das moléculas, cada uma das quais numa nova relação temporal, multiplicando, portanto, as possibilidades de interação entre os componentes, e conseqüentemente as possibilidades de escuta e de relações de sons, para além de certa univocidade das relações hierárquicas dos acordes do moteto original.

Passemos agora a observar uma composição musical própria do autor deste trabalho realizada com o intuito de sintetizar numa prática os estudos aqui realizados.

ENTORNO DE NENHUM, NENHUMA (2010) DE GUSTAVO PENHA

Como etapa de trabalho desta presente pesquisa, voltada para a área de processos criativos, duas peças complementares entre si foram compostas pelo autor. Trata-se de *nenhum, nenhuma*, para piano solo e *entorno de nenhum, nenhuma*, na qual sobre a parte de piano da primeira peça são acrescentadas linhas de flauta (C) e clarinete (B_♭) que deformam o a sonoridade do piano.

O título da peça para piano solo foi retirado de um conto homônimo do livro *Primeiras Estórias* de Guimarães Rosa. Neste conto, Guimarães parece trabalhar tentando estabelecer os limites de um espaço indeterminado, perturbado e deformado pela ação do tempo e da memória. Já a palavra “*entorno*” nos serviu para a construção de uma imagem de ações deformativas que ocorrem em redor de um ponto central no processo de reescritura da peça para trio.

Ambas as peças foram compostas quase que simultaneamente, no ano de 2010²⁹. Uma boa imagem que podemos trazer para melhor compreender o processo de escritura das peças é a corrida entre Aquiles e a Tartaruga³⁰, na medida em que assim que nascia a parte do piano (que deveria funcionar de maneira autônoma e permanecer em pé sozinha), ornamentos, *glissandos* e linhas melódicas, que contribuem para a formação de novos objetos sonoros, eram explorados nas partes da flauta e do clarinete, sem, entretanto anteciparem-se à composição da parte do piano.

A primeira parte da peça *nenhum, nenhuma* é construída a partir de um gesto físico que consiste na sobreposição das mãos do(a) instrumentista (Ex. 75).

²⁹ As duas peças também estiveram diretamente relacionadas a outros projetos nos quais o autor desta pesquisa participou: *nenhum, nenhuma*, foi composta à pianista Lidia Bazarian para a ocasião da gravação de seu primeiro disco solo (ainda inédito e intitulado *Imaginário*), que conta também com peças para piano solo de Silvio Ferraz, Marcos Branda Lacerda, Marisa Resende, Valéria Bonafé, Rogério Costa e Tatiana Catanzaro; já *entorno de nenhum, nenhuma*, foi preparada em vista da participação como bolsista no 41º Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão, evento no qual a peça foi estreada sendo executada por músicos do grupo residente do Festival, com Lidia Bazarian ao piano, Cássia Carrascoza à flauta e Luis Afonso Montanha ao clarinete (o concerto com peças de bolsistas de composição do Festival foi realizado no dia 18/07/2010 no Auditório Cláudio Santoro, Campos do Jordão/SP).

³⁰ BORGES, J. L. “A perpétua corrida de Aquiles e a tartaruga” e “Avatares da tartaruga”, 1986.

Desta maneira, a mão esquerda executa as três primeiras notas de uma pentatônica menor formada por teclas pretas, sempre em movimento descendente (Lá_b4, Sol_b4 e Mi_b4), enquanto a mão direita realiza permuta mais livremente as três notas de uma outra escala pentatônica menor em teclas brancas e a meio tom acima (Lá_n4, Sol_n4 e Mi_n4). Contrações e expansões do índice de atividade desta textura resultante são exploradas no trecho, que possui uma escrita rítmica que contribui para a anulação da percepção do pulso. O pedal de sustentação faz com que as notas das duas pentatônicas sobrepostas se fundam e criem assim uma sonoridade de ampla ressonância (embora não tão embolada quanto poderia ser devido à indicação de *poco pedale*), enquanto que o pedal *una corda* faz com que os ataques se tornem mais sutis (Ex. 75).

The musical score for piano shows the initial measures of the piece 'nenhum, nenhuma'. It is in 4/4 time with a tempo marking of quarter note = 52. The left hand plays a descending triplet of black notes (A-flat, G-flat, E-flat) and the right hand plays a triplet of white notes (A, G, E) a half step above. Dynamics range from *pp* to *ppp*. Pedal markings include 'ped. 1C' and 'poco pedale' with an arrow.

Ex. 75 - Compassos iniciais de *nenhum, nenhuma*

No compasso 9 dois novos elementos surgem causando perturbações na textura anterior. Trata-se de um acorde de sonoridade estridente seguido de um rápido movimento escalar descendente que se inicia em Sol_n6 e finaliza em Mi_b4, nota mais grave da textura inicial. A partir do compasso 10, um novo período da textura inicial caracterizada pela sobreposição das mãos retornará com a presença de alguns elementos que a transformam, como um movimento mais rápido do fragmento melódico de três notas na mão esquerda e um rápido movimento de apojeturas entre Mi_n4, Ré_n4 e Mi_n4 na mão direita. A entrada da do Ré_n4 perturba o limite inferior da textura, destacando-se na escuta devido à ampliação da tessitura (Ex. 76).

Pno.

senza ped. 1C

ped. 1C poco scò →

Ex. 76 - Compassos 9 e 10 de *nenhum, nenhuma*

Em *entorno de nenhum, nenhuma*, a apojetura entre $Mi_{\flat}4$, $R\acute{e}_{\flat}4$ e $Mi_{\flat}4$, realizada no compasso 10 pela mão direita na parte do piano, coincide com a entrada da flauta, que deforma a sonoridade do $Mi_{\flat}4$ (presente na cabeça do segundo tempo do compasso na parte do piano referente à mão esquerda), ao fazer com que se sobressaia junto à nota o som resultante do soprar o tubo da flauta (*soffio intonato*, cf. Ex. 77) No compasso 11, o clarinete aparece pela primeira vez realizando sobre o $Mi_{\flat}4$ pequenos trilos que utilizam microtons vizinhos a esta nota, também tocada pela flauta da mesma maneira do compasso 10, embora com maior duração e pouco *vibrato* (Ex. 77).

Fl.

Cl.

Pno.

soffio intonato s.v.

soffio intonato p.v.

mp

ped. 1C poco scò →

Ex. 77 - Compassos 10 e 11 de *entorno de nenhum, nenhuma*

A partir do compasso 12 (Ex. 78) as figuras melódicas em teclas brancas são acrescidas da nota Si₄, tornando completa a formação da pentatônica menor sobre Mi, enquanto no compasso 13, as figuras melódicas descendentes nas teclas pretas são acrescidas do Ré₅, expandindo a tessitura numa segunda maior (com relação ao Si₄) e também ampliando, mas não formando completamente, a gama de uma pentatônica menor sobre Mi₅.

Ex. 78 - Compassos 12 e 13 de *nenhum, nenhuma*

Nos compassos 14 e 15 (Ex. 79) a flauta realiza um glissando de segunda menor descendente, partindo do Mi₄ que é atacado simultaneamente ao Mi₄ do piano a a um trilo um pouco mais extenso em duração no clarinete. A sobreposição das linhas deforma a textura do piano, que novamente diminui sua tessitura se mantendo entre o Ré₄ e o Lá₄.

Ex. 79 - Compassos 14 e 15 de *entorno de nenhum, nenhuma*

No compasso 16 (Ex. 80) o piano interrompe as movimentações melódicas e passa a realizar repetidamente um mesmo acorde, caracterizado pela sonoridade dos intervalos de quartas e quintas. Esta sonoridade de quintas será também explorada melodicamente numa figura rápida do compasso 10³¹, em movimento descendente e ascendente, e retomada na segunda sessão da peça, na qual esta figura do piano ganha extensão.

16

Pno.

pp *ppp* *pp*

mf *p*

p
senza ped. 1C
(poco *rall.*)

rall. →

Ex. 80 - Compassos 16 a 19 de *nenhum, nenhuma*

Em *entorno de nenhum, nenhuma*, enquanto o piano efetua os acordes repetidos a flauta e o clarinete realizam linhas complementares que se caracterizam por iniciar e terminar sobre o Mi₄ (considerando o imbricamento das frases sobre o Lá₄ no segundo tempo do compasso 18), única nota que sobrará na parte do piano, desde o fim do compasso 18 (Ex. 81).

17

Fl.

p *mf* *p*

soffio intonato
s.v.

Cl.

pp *mf* *pppp*

Pno.

ppp *pp*

p
senza ped. 1C
(poco *rall.*)

pp *ppp*

³¹ O compasso 19 foi acrescentado numa revisão da partitura de *nenhuma, nenhuma* realizada após a execução de *entorno de nenhum, nenhuma* no 41^o Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão, não estando presente, portanto, na partitura desta.

Ex. 81 - Compassos 17 a 19 de *entorno de nenhum, nenhuma*

Um terceiro período construído ainda sobre a exploração do gesto das mãos sobrepostas é realizado entre as cifras de ensaio B e C. Aqui as linhas do piano não são tão contínuas quanto anteriormente, sendo que os ataques são mais rarefeitos num primeiro momento para gradualmente se tornarem mais ativos. Em *entorno de nenhum, nenhuma*, a flauta e o clarinete realizam pequenos objetos com trilos e acentos de ar sobre uma outra nota que também está muito presente na parte da mão esquerda do piano, o Lá₄, ao invés do Mi₄ (Ex. 82).

The musical score for Ex. 82 consists of three staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Piano (Pno.). The Flute staff is marked '21' and 'accenti d'aria'. It contains trills and accents with dynamics *pp* and *p*. The Clarinet staff is marked '21' and contains trills and accents with dynamics *p* and *pp*. The Piano staff is marked '21' and contains trills and accents with dynamics *pp*. The score is in 4/4 time and features trills and accents throughout.

Ex. 82 - Compassos 21 a 23 de *entorno de nenhum, nenhuma*

A partir da cifra C, um novo comportamento se estabelece no piano construído sobre movimentos melódicos em quintas que expandem e contraem a tessitura, varrendo, aos poucos toda a extensão do piano. Tais movimentos melódicos, que por vezes se sobrepõem, repousam sobre notas repetidas em piano, estas que derivam daquelas apresentadas no início da peça na mão esquerda da parte do piano (Lá₄, Sol₄ ou Mi₄). Os instrumentos de madeiras atuam sobre essas notas repetidas construindo objetos diferentes a cada nova repetição da nota (Ex. 83).

Ex. 83 - Compasso 41 a 43 de *entorno de nenhum, nenhuma*

Entre os compassos 48 e 50 a flauta e o clarinete passam a realizar linhas que ocupam um espaço maior da tessitura. Podemos observar, por exemplo, do terceiro tempo do compasso 49 para o terceiro tempo do compasso 50, constrói-se um objeto sonoro singular formado pela sobreposição das linhas das madeiras àquela do piano (Ex. 84).

Ex. 84 - Compassos 48 a 50 de *entorno de nenhum, nenhuma*

A segunda seção finaliza em notas repetidas sobre o Mi₄ realizadas pelo piano e sobrepostas a trilos e *glissandos* no clarinete e na flauta, respectivamente. A partir da cifra F (Ex. 85), se inicia a seção final da peça que apresenta alguns elementos provindos das seções anteriores, como o primeiro acorde do compasso

63, que é morfologicamente o mesmo do compasso 9, além da escala rápida descendente presente também no compasso 9. Outros objetos caracterizados pelo ataque simultâneo e pela sobreposição de linhas nos três instrumentos são construídos nesta seção, como no compasso 65, no qual o piano e o clarinete executam movimentos escalares ascendentes e a flauta movimentos ascendentes e descendentes varrendo boa parte de sua tessitura em intervalos de quartas.

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Piano (Pno.). The score covers measures 63 to 65. The tempo is marked 'Meno mosso' with a metronome marking of 87. The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The Flute part starts with a dynamic marking of *ppp* and has a breath mark (>). The Clarinet part starts with a dynamic marking of *pp*. The Piano part starts with a dynamic marking of *ff*. In measure 65, there are dynamic markings of *ff*, *mf*, and *f* for the Flute and Clarinet, and *mf* and *ff* for the Piano. The Piano part includes a 7-measure phrase and the Clarinet a 9-measure phrase. The score ends with a double bar line and a right-pointing arrow.

Ex. 85 - Compassos 63 a 65 de *entorno de nenhum, nenhuma*

Neste trecho final, a flauta e o clarinete realizam também algumas ressonâncias longas sobre as notas Ré₆ e Mi₆, bem como trilos e *glissandos* sobre Lá₄, Sol₄ e/ou Mi₄. A peça finaliza (Ex. 86) com o piano realizando em *pianissimo* o Mi₄, sozinho, assim como permanecerá a tartaruga, que nunca poderá ser alcançada por Aquiles.

74

Fl. *ppp* *p* *p* *ppp* *p* *ppp*

Cl. *ppp* *p* *p* *ppp* *p* *ppp*

Pno. *ff* *mp* *mf* *mp* *p* *pp*

Detailed description: The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Piano (Pno.). The score covers measures 74, 75, and 76. The Flute and Clarinet parts feature a triplet of eighth notes in measure 74, followed by a dynamic shift from *ppp* to *p* and back to *ppp*. In measure 75, they play a sixteenth-note triplet, and in measure 76, they play a quarter-note triplet. The Piano part starts with a *ff* dynamic in measure 74, followed by *mp* and *mf* dynamics for the triplet, and then *mp*, *p*, and *pp* dynamics in measures 75 and 76. The score includes various articulation marks such as slurs and accents.

Ex. 86 - Compassos 74 a 76 de *entorno de nenhum, nenhuma*

CONCLUSÃO

Iniciamos o trabalho apontando para um referencial teórico provindo da crítica literária que trata da noção de reescritura, com o intuito de melhor delimitar este conceito. Vimos algumas ideias de Julia Kristeva e Roland Barthes acerca do papel fundamental exercido pelo leitor na intertextualidade, bem como de um possível entrelaçamento infinito entre os textos. Abordamos os cinco tipos de relações entre textos definidos por Gerard Genette, para encontrar na noção de hipertextualidade aquilo que entendemos como reescritura. Abandonamos o termo hipertextualidade, mas não a diferenciação entre as relações hipertextuais diretas e indiretas, visto que o conceito de reescritura se configura enquanto relação direta, numa ação que reescreve uma obra determinada, e não como a relação indireta, que consiste na apropriação de uma gramática e um vocabulário comuns a um *corpus* de obras que determina um gênero ou um estilo. Assim, como uma relação direta entre dois textos, aplicamos o conceito de reescritura a um quadro teórico proposto por Anne-Claire Gignoux, que se baseia nas noções práticas de obra e autor para diferenciar três reescrituras: a intertextual, a intratextual e a macrotextual. Também apontamos brevemente para as diferenças entre reescritura, citação, pastiche, plágio, revisão e *work-in-progress*, a fim de delimitar ainda mais o nosso campo de atuação. Por fim, nos direcionamos na busca de modos de operação da reescritura, abordando, neste ponto, as reescrituras por deformação e por derivação.

Buscando verificar ferramentas composicionais propriamente musicais, passamos a investigar peças instrumentais dos séculos XX e XXI, através da análise comparativa entre o texto original e o novo texto. Assim, no segundo capítulo abordamos um compositor que muito contribuiu para a expansão da linguagem musical na primeira metade do século XX, trata-se de Igor Stravinsky, de quem observamos em *Monumentum* alguns procedimentos composicionais em sua reescritura por orquestração de alguns madrigais de Carlos Gesualdo. Através de aberturas acordais e orquestrais singulares, de combinações instrumentais

características do compositor, da utilização da Melodia de Timbres enquanto operador de variação do colorido e dos hoquetos como ferramenta rítmica, Stravinsky deforma o texto de caráter vocal gesualdiano e o atualiza numa escritura instrumental. Estas deformações fazem potencializar as diferenças entre texturas presentes nos próprios madrigais de Gesualdo, nos quais cada linha ou verso do texto musicado possui uma determinada textura (cânone, hoquetos, blocos, cromática, diatônica). O trabalho de Stravinsky parece estar ligado às definições dos tipos de discurso, o vocal e o instrumental, definições estas ligadas às relações arquitextuais, aquela que diz respeito às ordenações e catalogações dos textos. Para tornar instrumental um texto vocal, mudá-lo de status, Stravinsky se utiliza de procedimentos orquestrais próprios da música da primeira metade do século XX, bem como de elementos idiomáticos próprios à execução de uma família de instrumentos, deformando o texto de Gesualdo e tornando-o intrinsecamente vinculado a uma escritura instrumental.

No terceiro capítulo, observamos na obra de Luciano Berio, um dos mais reconhecidos compositores da segunda metade do século XX, uma reescritura do tipo *macrotectual*, a mais rara daquelas definidas por Anne-Claire Gignoux e que se define pela reescritura de uma peça anterior de autoria do próprio autor. Nos detemos na análise de uma das peças que constituem o ciclo denominado *Chemins*, o qual se caracteriza pela escritura de novas peças sobre uma *Sequenza* ou mesmo um *Chemins* anterior. Em *Chemins IV*, reescrita sobre *Sequenza VII*, para oboé solo, abordamos a ação de transcrição métrica da escrita proporcional à escrita mensurada, para identificar aí elementos de deformação rítmica. Os tratamentos timbrístico e espacial do pedal no conjunto de cordas também foram apontados como exemplo de ação de ampliação, nos quais verificamos um trabalho que cria movimento e dá vida interna a um elemento estático em *Sequenza VII*. A ampliação também foi apontada pelos acréscimos de novas camadas, trazendo novos texturas e objetos sonoros ao texto original, criando, assim, modificações formais na peça pela aparição de cortes dramáticos não existentes na peça para oboé solo. Por fim, a proliferação de materiais e sua adaptação ao grupo das cordas foram tratados enquanto ação de tradução, na

qual os elementos idiomáticos historicamente próprios da execução de um instrumento ou família de instrumentos são levados em conta.

No quarto capítulo, abordamos a peça *AN* procurando notar como Gervasoni constrói diferentes objetos musicais derivados de um mesmo grupo de alturas recolhido de Schubert. Neste processo de reescritura por derivação, a referência ao original schubertiano permanece irreconhecível para a escuta, estando mais relacionada à elaboração fora do tempo do material composicional. Nosso foco nesta análise esteve mais voltado ao meticuloso trabalho de detalhamento na criação dos objetos, detalhamento este que permite uma variação intensa de cores e multiplica as possibilidades de relações entre objetos no momento da escuta. A inserção de citações de Schubert realizada por Gervasoni também foi tratada enquanto metacomentário, ou seja, um processo em que se mantém evidente o texto original, mas nesta operação encontramos também elementos que deformam o Lied original. Assim, encontramos um mesmo trecho é atravessado por duas operações de reescrituras, visto que a ação de copiar e colar da citação é simultânea a uma operação de deformação da sonoridade.

Vimos Em *Passo de Manoel Dias*, no quinto capítulo, como Silvio Ferraz, a partir de retardos e antecipações, deforma o moteto de Manoel Dias, ao arrastar as notas para lugares errados. O trabalho sobre o timbre, a cor, envolvido neste processo de reescritura também foi abordado, com o intuito de verificarmos aí como o compositor explora uma construção interna no espaço espectral. Nesta reescritura, cada uma das notas dos acordes do moteto parece se deformar pela ação de forças que a estende e/ou a espacializa, de forma que se configura quase que um desfazimento do texto original. Embora o original aqui é praticamente irreconhecível na escuta, trata-se ainda de uma reescritura por deformação, visto que os componentes internos do moteto são aqui tratados timbrística, rítmica e espacialmente *no tempo*, e não na elaboração pré-composicional da peça, como, por exemplo, pela construção de uma matriz.

Já no sexto capítulo apontamos para uma peça criada pelo autor desta pesquisa e que compõe parte desta, visto ser voltada à área de processos

criativos. Nesta etapa de trabalho, o objetivo primeiro era criar uma nova peça a partir dos estudos que envolvem o conceito de reescritura e de análises de obras que o aplicam, sintetizando assim toda uma fundamentação teórica numa prática composicional própria. Assim, vimos como em *entorno de nenhum, nenhuma* a sobreposição de linhas que ornamentam uma peça autônoma (*nenhum, nenhuma*) deforma uma sonoridade específica (no caso linhas de flauta e clarinete deformando as texturas construídas para piano).

A reescritura se mostrou para nós, ao longo da pesquisa, como uma problemática composicional com a qual os compositores buscam atualizar um texto anterior com técnicas e procedimentos composicionais de sua época, estabelecendo assim diálogos e críticas construtivos e fundamentalmente musicais com outros compositores e períodos históricos. Ao ouvinte/leitor cabe construir relações e estabelecer conexões, a partir de seu próprio repertório individual, que o façam entrar neste jogo intenso que se constrói entre diferentes tradições musicais.

Restou ainda adentrarmo-nos em análises de peças mais extensas, seja no que diz respeito à duração ou ao efetivo instrumental. Também uma visão mais ampla que abarcasse a prática da reescritura nos diferentes períodos históricos não foi traçada nesta pesquisa. Tais tópicos não foram abordados nesta dissertação devido à necessidade de um aprofundamento que não seria concretizável no tempo de uma pesquisa de mestrado, mas nos indicam, desde já, possíveis caminhos para nossas especulações futuras.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ARISTÓTELES. Problemas musicais: Secção XIX dos Problemas; trad. BR de Maria Luisa Roque. – Brasília: Thesaurus, 2001.

BARTHES R. Le degré zero de l'écriture. Paris: Éditions du Seuil, 1997.

_____. O prazer do texto. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BERIO L. Entrevista sobre a música contemporânea (Realizada por Rossana Dalmonte). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. Remembering the future. Cambridge: Harvard University Press, 2006.

BORGES, J. L. Discussão. São Paulo: Difel, 1986.

BOUCOURECHLIEV A. Igor Stravinsky, Paris: Librairie Arthème Fayard, 1982.

_____. Stravinsky ou l'unité. In Musique en Jeu, nº. 4. Paris: Editions du Seuil, 1972.

BOULEZ P. Penser la musique aujourd'hui. Mayence: Editions Gonthier 1963.

_____. Apontamentos de aprendiz. Trad. Br. Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995a.

_____. Style ou Idée? (Éloge de l'amnésie). In Musique en Jeu, nº. 4 (Tradução inédita de Gustavo Penha) Paris: Editions du Seuil, 1971.

_____. Points de repère. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1995b.

BÜRGER P. Teoria da vanguarda. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CAMPOS H. Metalinguagem & outras metas. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CASTAGNA P. O 'estilo antigo' no Brasil, nos séculos XVIII e XIX. Anais do I Colóquio Internacional a Música no Brasil Colonial. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p.171-215.

CHASIN I. Música Serva d'Alma: Claudio Monteverdi: Ad voce Umanissima São Paulo: Perspectiva, 2009.

DELEUZE G, GUATTARI F. Mil platôs, vol 4; trad. Br. de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DERRIDA J. De la Gramatologie. Paris: Les Éditions du Minuit, 1968.

DUPRAT R. A polifonia portuguesa na obra de brasileiros. *Pau Brasil*, São Paulo, ano 3, n. 15, p.69-78, nov./dez. 1986

ECO U. Interpretação e Superinterpretação; Tradução Martins Fontes. – 2ª Ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. Obra aberta. São Paulo: Perspectiva, s/ data.

ENGÉLIBERT JP, TRAN-GERVAT YM. La littérature dépliée: reprise, répétition, réécriture. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008.

FERRAZ S. Música e Repetição: a diferença na composição contemporânea. São Paulo: Educ, 1998.

_____. “Diferença e repetição: a polifonia simulada na Sequenza VII para oboé de Luciano Berio.” [online] Disponível na Internet via WWW. URL: http://atravez.org.br/ceam_1/diferenca_repeticao.htm. Arquivo Capturado em 20 de novembro de 2009

_____. “A fórmula da reescritura”, Anais do III Seminário Música Ciência Tecnologia. São Paulo: USP, 2008.

FERRAZ S, DOTTORI M. “Manoel Dias de Oliveira e Davide Perez: Uma aproximação entre a ópera napolitana e o barroco mineiro.” *Ciência e Cultura*, São Paulo: SBPC, v. 42, n. 9, p. 662-669, 1990.

FOUCAULT M. A arqueologia do saber. Trad. Br. de Luiz Felipe Baeta Neves – 7ª ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GENETTE G. Palimpsestes, La littérature au second degré. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

_____. “Estruturalismo e Crítica Literária”, *Estruturalismo – antologia de textos teóricos* (Coord. de Eduardo Prado Coelho). São Paulo: Martins Fontes, s/ data.

_____. Introdução ao arquitexto. Lisboa: Vega, s/ data.

GERVASONI S. “Os paradoxos da simplicidade”. (trad. Livre) Dissonance, 60, 1999.

_____. De l'in-expressivité (et de l'éclectisme): Expressions suspendues – une approche ambiguë vers une vieille idée. Manuscrito, 2008.

_____. Entrevista com Grazia Giacco. Introdução ao Catálogo BMG-Ricordi (trad. Livre). Milão: Ricordi, 1997.

GIACCO G. La notion du figure chez Sciarrino. Paris: L'Harmattan, 2001.

GIGNOUX AC. La réécriture: formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.

GOULLET, M. “Reutilización, actualización: quelques réflexions préliminaires”, Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales. Lyon: ENS éditions, 2005.

JOHNSON C. Derrida. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

KRISTEVA J. Sèmiôtikè. Paris: Editions du Seuil, 1969.

LEVI-STRAUSS C. O Cru e o Cozido. Trad. Br. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. O Pensamento Selvagem. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas: Papyrus Editora, [8ª ed.], 2008.

_____. Tristes tropiques. Paris: Plon, 1955.

MESSIAEN O. Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie, tomo I. Paris: Leduc, 1994.

_____. Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie, tomo II. Paris: Leduc, 1995.

_____. Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie, tomo III. Paris: Leduc, 1996.

OSMOND-SMITH D. Playing on Words: A Guide to Luciano Berio's 'Sinfonia'. London: Royal Musical Association, 1985.

POUSSEUR H. “Stravinsky selon Webern selon Stravinsky”, Musique en Jeu, nº. 4. Paris: Editions du Seuil, 1972.

RIFATERRE M. "La trace d'intertexte", La Pensée, nº. 215, p. 4-18, outubro de 1980

SANDERS. EH. Verbete Hocket. In: Grove Dictionary of Music and Musicians [online] Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13115?q=hocket&search=quick&pos=1&start=1#S13115.1>, 2001.

SAUSSURE F. Cours de Linguistique Generale, Paris: Éditions Payot & Rivages, 1916.

STOIANOVA I. Luciano Berio Chemins em musique. La Revue Musicale. Paris: Richard-Masse, 1985.

STRAUS JN. "Recompositions by Schoenberg, Stravinsky, and Webern", The Musical Quarterly, vol 72, nº. 3. Oxford: Oxford UP, 1986.

STRAVINSKY I. Poética Musica (em 6 lições). Trad. Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

_____. Stravinsky, selected correspondence / translated and edited with commentaries by Robert Craft. London: Faber and Faber, 1982.

STRAVINSKY I, CRAFT R. Expositions and developments. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1981.

_____. Conversas com Igor Stravinsky. Trad. Br. Stella Rodrigo Octavio Moutinho. São Paulo: Perspectiva, 2004.

SZENDY, P. Écoute: Une histoire de nos oreilles. Paris: Les Éditions de Minuit, 2001.

WANDELLI R. Leituras do hipertexto: viagem ao Dicionário Kazar. Florianópolis: Ed. Da UFSC; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.

WOLF D. Uso da música polifônica vocal renascentista no repertório do alaúde e da vihuela [online] Disponível na Internet via WWW. URL: http://danielwolff.com.br/arquivos/File/Lute_Vihuela_Port.htm. Arquivo capturado em 20 de novembro de 2009,

ZUBEN P. Ouvir o Som: aspectos de organização na música do século XX. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

ANEXOS

- Anexo I Tabela de demonstração da transcrição métrica de *Sequenza VII* para *Chemins IV*.
- Anexo II Análise harmônica de *Bajulans*, de Manoel Dias de Oliveira.
- Anexo III Partitura da peça *nenhum, nenhuma* para piano solo, de Gustavo Penha.
- Anexo IV Partitura da peça *entorno de nenhum, nenhuma* para piano, flauta e clarinete de Gustavo Penha.

ANEXO I - Tabela de demonstração da transcrição métrica de Sequenza VII para Chemins IV

Sequenza VII - Divisão de intervalos temporais medidos em segundos (escrita proporcional)												
3"	2,7"	2"	2"	2"	2"	1,8"	1,5"	1,3"	1,3"	1"	1"	1"
Chemins IV - Divisão dos compassos (escrita mensurada) com relação ao mesmo trecho de Sequenza VII												
3/4	5/8	4/8	4/8	4/8	4/8	7/16	4/8	5/16	5/16	2/8	2/8	2/8
2/8 + 4/8	4/8 + 2/8	4/8	4/8	4/8	4(4/8)*	4/8	3/8	5/16	5/16	2/8	2/8	2/8
3/4	4/8	3/16 + 4/8	4/8	4/8	4/8	4/8	3/8	5/16	5/16	4/8	4/8	(4/8)
(4/8)	3/4 + 4(4/8)*	4/8	4/8	4/8	4/8	7/16	3/8	5/16	5/16	2/8	4/8	4/8
3/4	5/8	4/8	4/8	4/8	4/8	7/16	3/8	5/16	5/16	2/8	2/8	(4/8)
(4/8) + 4/8	4/8	4/8	4/8	4/8	3(3/4)*	4/8	3/8	3/8	5/16	2/8	4/8	4/8
3/4	3/4	4/8	4/8	4/8	4/8	7/16	3/8	5/16	5/8	3/8 + (3/8)	3/8 + (3/8)	3/8 + (3/8)
(3/8) + 5(3/8)*	3/4	4/8	2(4/8) + 3/4 + 4/8 + 2/8*	4/8	4/8	4/8	3/8	3/8	3/8	4/8	4/8	(4/8)
(4/8) + 4/8	5/8	4/8	4/8	4/8	4/8	4/8	3/8	5/16	5/16	4/8	4/8	(4/8)
(4/8) + 4/8	3/4	3/8	3/8 + 4(3/8)*	4/8	4/8	4/8	3/8	3/8	2/8	2/8	2/8	2/8
3/16 + 4/8	5/8	4/8	4(4/8)*	4/8	4/8	4/8	3/8	4/8 + 2(3/4)*	3/8	4(3/8)* + 3/8	4/8 + 2/8 + 2(3/8)* + 4/8*	5(3/8)*
3/4	3/8*	4/8	2(3/4) + 3/8*	4(4/8) + 3/8*	4/8	2/8 + 2(4/8)*	3/8	3/8	5/8 + 3(4/8)*	2(3/8) + 4/8*	3(4/8)*	4(3/4) + 4/4*
3/4	3(3/4)*	3/4*	4/8	11(4/8)*	4/8	2(4/8)*	8(3/4)*	5/16 + 3/8*	4(4/8) + (4/8)	(4/8)	3(4/8)*	4/4*

Legenda

Fórmulas de compasso em azul são aquelas que não sofrem variação com relação à primeira linha dos compassos de Chemins IV.

Fórmulas de compasso em vermelho indicam compassos que mesclam dois intervalos temporais de Sequenza VII.

Asteriscos indicam compassos com fermata em Sequenza VII.

Bajulans

(ANEXO II)

Manoel Dias de Oliveira

V i (iv) i)/V (iv)

V 4 - 3 i)/VII V 7 - 6 4 V 4 - # V # V

i (iv) i V 4 - 3 i)/III (VI)

V 7 6 5 # i)/V (VI) V i)/III

IV 7 b 5 i V 4 - # V

A ferramenta analítica aqui adotada segue às orientações da nota de rodapé nº 26 da presente dissertação

nenhum, nenhuma

Gustavo Penha

$\text{♩} = 52$

Piano

pp
ppp
p

ppp
ppp
p

pp
ped. IC
poco rit. →

Pno.

p
ppp

p
ppp

senza ped. IC
 rit.

Pno.

mp
p

p
ppp

ped. IC
poco rit. →

entorno de nenhum, nenhuma

partitura em C

Gustavo Penha

$\text{♩} = 52$

Piano

pp *ppp* *ppp* *ppp* *pp* *ppp* *ppp* *p*

pp
ped. IC
poco rit. →

Flto.

senza ped. IC
 rit.

Fl. *soffio incantato s.v.*
 Cl. *soffio incantato p.v.*

Pno. *mp*
ped. IC
poco rit.

Fl. *ppp*
 Cl. *ppp*
 Pno. *pppp*
ppp
ppp
ppp

38

Fl. *pp* *mp* *ppp* *p*

Cl. *mp* *ppp* *p*

Pno. *mf* *p* *p*

D

D

$\frac{3}{4}$ →

43

Fl. *pppp* *pp* *p*

Cl. *p*

Pno. *pp* *mf*

$\frac{3}{4}$ →

5

