UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

ANDRÉ DE CILLO RODRIGUES

**Três usos da citação musical no século XX: Uma análise das peças
Dream-Images de Crumb, Phorion de Foss e Prelúdio para piano
nº1 de Willy Corrêa.**

São Paulo
2012

ANDRÉ DE CILLO RODRIGUES

**Três usos da citação musical no século XX: Uma análise das peças
Dream-Images de Crumb, Phorion de Foss e Prelúdio para piano
nº1 de Willy Corrêa.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música, Área de Concentração Processos de Criação Musical, Linha de Pesquisa Técnicas Composicionais e Questões Interpretativas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Música, sob orientação do Prof. Dr. Amilcar Zani Netto.

São Paulo
2012

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

**Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

Rodrigues, André de Cillo

Três usos da citação musical no século XX : uma análise das peças Dream-Images de Crumb, Phorion de Foss e Prelúdio para piano nº 1 de Willy Corrêa / André de Cillo Rodrigues – São Paulo : A. C. Rodrigues, 2012.

145 p. : il.

Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Amilcar Zani Netto

1. Análise musical 2. Citação musical 3. Música do século XX 4. Composição musical 5. Crumb, George, 1924- 6. Oliveira, Willy Corrêa de, 1938- I. Zani Netto, Amilcar II. Título

CDD 21.ed. – 780

Nome: RODRIGUES, André de Cillo
Título: Três usos da citação musical no século XX

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música, Área de Concentração Processos de Criação Musical, Linha de Pesquisa Técnicas Composicionais e Questões Interpretativas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Música, sob orientação do Prof. Dr. Amilcar Zani Netto.

São Paulo, _____ de _____ de 2012.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Amilcar Zani Netto

Instituição: Escola de Comunicações e Artes - USP

Julgamento: _____ Assinatura _____

Prof. Dr.

Instituição: Escola de Comunicações e Artes - USP

Julgamento: _____ Assinatura _____

Profa. Dra.

Instituição: Instituto de Artes - UNESP

Julgamento: _____ Assinatura _____

*À Bruna, com amor e com a expectativa de um futuro maravilhoso
juntos.*

AGRADECIMENTOS

Ao Amilcar Zani Netto, pelo apoio constante, sugestões e pela paciência, claro.

Ao Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles e à Profa. Dra. Yara Caznok por suas contribuições no exame de qualificação.

Ao Willy e ao Maurício pela generosidade irrestrita.

À minha família, por tudo.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro essencial para a realização desta pesquisa.

RESUMO

Este trabalho consiste na análise de três peças que se utilizam da citação musical de maneiras distintas. Ele é, portanto, um estudo a respeito da utilização da citação musical na linguagem musical erudita e suas implicações a partir do século XX. Nossa estratégia consistiu inicialmente em definirmos melhor nosso campo de estudos por meio da observação das especificidades da citação na linguagem musical. A partir daí, são propostos três tipos de citação que serão avaliados nas três peças principais que compõe este trabalho, a *citação alusiva*, a *citação temática*, e a *citação em colagens*. Alguns exemplos musicais que se enquadrariam nos respectivos tipos de citação são elencados com o objetivo de ilustra-los. A seguir, damos continuidade ao trabalho através da investigação da situação da música ocidental a partir do século XX, destacando a forma como o recurso à citação musical se insere neste contexto. Então, partimos para a análise das peças. A primeira peça se chama *Phorion*, do compositor Lukas Foss, e é um exemplo de utilização da *citação em colagens*; a segunda é a peça *Dream-Images* do ciclo *Makrokosmos* de George Crumb, que contém uma *citação alusiva*; e a última é o *Prelúdio para piano* de Willy Corrêa de Oliveira que se utiliza da *citação temática*. Desta maneira, pretendemos mostrar não apenas algumas formas de utilização da citação musical a partir do século XX, mas sua relevância no contexto artístico atual.

Palavras-chave: Análise musical, Citação musical, Música do Século XX, Composição Musical.

ABSTRACT

The present work consists of the analysis of three pieces that make use of musical quotations in different ways. It is therefore a study regarding the use of musical quotation in classical music language and its implications from the twentieth century on. Firstly we define our field of study through an examination of the characteristics of quotation in musical language. At this point, we propose three types of musical quotation that will be evaluated in the three main pieces analyzed in this work, *allusive quotation*, *thematic quotation* and *quotation in collages*. Some examples of music that would fit in these types of quotation are listed in order to illustrate them. Next, we continue the work through the investigation of Western music situation from the twentieth century on, emphasizing how the use of musical quotation is related with this context. After that, we proceed to the analysis of the pieces. The first piece is called *Phorion*, by the composer Lukas Foss, and is an example of the use of *quotation in collages*, the second piece is called *Dream Images* from the cycle *Makrokosmos* by George Crumb, which contains an *allusive quotation*, and the last piece is the *Piano Prelude* by Willy Correa de Oliveira who uses the thematic quotation. Our primary goal is not just showing a few uses of musical quotation from the twentieth century on, but to assess its relevance in the present artistic scenery.

Keyword: Musical Analysis, Musical Quotation, Twentieth Century Music, Musical Composition.

LISTA DE TABELAS

Tab.1 Sugestões de escuta.....	28
Tab.2 Análise formal do primeiro movimento da <i>Fantasia opus 17</i>	43
Tab. 3 Análise formal de Phorion.....	66
Tab. 4 Série lá, si, fá.....	72
Tab. 5 Sequência da fundamental das tríades.....	73

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 Trecho da peça <i>The storm of the stars will turn to quiet</i>	26
Fig. 2 Análise da primeira melodia da Battalia.....	31
Fig. 3 Análise da segunda melodia.	32
Fig. 4 Análise da terceira melodia.	33
Fig. 5 Análise da última melodia a surgir na peça.	34
Fig. 6 Análise da primeira das melodias restantes (quarta melodia).	34
Fig. 7 Continuação da análise das melodias restantes (quinta melodia).	35
Fig. 8 Continuação da análise das melodias restantes (sexta melodia).....	36
Fig. 9 Continuação da análise das melodias restantes (sétima melodia).....	36
Fig. 10 Início da XXX variação do tema com <i>Variações Goldberg</i>	38
Fig. 11 Trecho da aria <i>Noite e giorno faticar</i>	38
Fig. 12 Trecho da XXII variação <i>Diabelli</i>	39
Fig. 13 Baixos do tema de Diabelli.....	39
Fig. 14 Comparação entre a apojatura do tema de Diabelli e a XXII variação de Beethoven..	40
Fig. 15 entrada da voz na canção de Beethoven (compassos 9 e 10).....	44
Fig. 16 Início do primeiro movimento da <i>Fantasia</i>	44
Fig. 17 trecho da canção de Beethoven (compassos 12 e 13).....	45
Fig.18 trecho da <i>Fantasia</i> (compassos 17 e 18).....	45
Fig. 19 Trecho da <i>Fantasia</i> (compassos 42 e 43)	45
Fig. 20 Trecho da <i>Fantasia</i> (compassos 49-51).....	46
Fig. 21 Trecho da <i>Fantasia</i> (compassos 157-158).....	46
Fig. 22 Rendimento das vendas de música gravada por gênero em 2000, 2008 e 2009.....	52
Fig. 23 Porcentagem de vendas de música gravada por gênero em 2009.....	53
Fig. 24 Porcentagem de download de faixas de música por gênero em 2010.....	54
Fig. 25 Porcentagem de download de álbuns de música por gênero em 2009.....	55
Fig. 26 Trecho da seção 3 de Phorion.....	61
Fig. 27 Trecho da seção 8a.....	61
Fig. 28 “Ecos” do piano elétrico em Phorion.....	62
Fig. 29 Textura resultante (idéia 3)	63
Fig. 30 Idéia 2 (seção 7 na partitura).....	64
Fig. 31 Início de <i>Dream-Images</i>	68

Fig. 32 Primeiro aparecimento da citação de Chopin.	69
Fig. 33 Movimento dos acordes em direção ao grave.....	69
Fig. 34 Trechos mostrando padrões utilizados por Crumb.	70
Fig. 35 Final de <i>Dream-Images</i>	70
Fig. 36 Início de <i>Primeval Sounds</i>	71
Fig. 37 Trecho de <i>Primeval Sounds</i> mostrando o motivo “lá, si, fá”	72
Fig. 38 Relações entre a série “lá, si, fá” e os acordes que abrem o ciclo.....	73
Fig. 39 Acordes iniciais de <i>Dream-Images</i>	74
Fig. 40 Relações seriais no início da peça.....	74
Fig. 41 Análise serial de um trecho de <i>Dream-Images</i>	75
Fig. 42 Arpejo (trecho de <i>Dream-Images</i>)	75
Fig. 43 Ênfase sobre o intervalo de trítone e a série “lá, si, fá”	76
Fig. 44 Motivo “lá, si, fá” em acordes da peça.....	76
Fig. 45 variação do motivo em trecho da peça.....	76
Fig. 46 A série e uma de suas variações em trecho da peça.....	77
Fig. 47 apojeturas à distância de semitom da nota principal ou de outra apojetura.....	77
Fig. 48 escalas de tons inteiros.....	78
Fig. 49 duas escalas de tons inteiros amalgamadas.....	78
Fig. 50 Notas do grupo 1 e grupo 2.....	81
Fig. 51 série dodecafônica utilizada pelo compositor.....	81
Fig. 52 Variações do grupo 2.....	82
Fig. 53 melodia de fluxo contínuo.....	82
Fig. 54 Granulação.....	83
Fig. 55 Terças à distância de trítone.....	83
Fig. 56 Figura ascendente com as notas do grupo 1.....	84
Fig. 57 Referência aos acordes de acompanhamento da <i>Mazurca</i>	84
Fig. 58 Trecho do <i>Prelúdio</i> mostrando a ênfase sobre o trítone.....	85
Fig. 59 Cadência polarizando a nota sol#.....	85
Fig. 60 Seção B da peça (a).	87
Fig. 61 Seção B da peça (b).	87
Fig. 62 Acordes ascendentes.	88
Fig. 63 Figura de ligação entre as partes A e B.....	88
Fig. 64 Retorno da melodia em fluxo no início da Seção A’	89
Fig. 65 Trecho da seção A’	89

Fig. 66 Reexposição condensada de A.....	90
Fig. 67 Exploração do motivo descrito no item 2.....	91
Fig. 68 Melodia baseada nas notas do Grupo 2.....	91
Fig. 69 Figura ascendente da mão esquerda.....	92
Fig. 70 Retorno do acompanhamento da <i>Mazurca</i>	92

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1 ANALOGIAS E DIFERENÇAS: ESPECIFICIDADES DA CITAÇÃO NA LINGUAGEM MUSICAL.....	16
1.1 LINGUAGEM MUSICAL.....	20
1.2 A CITAÇÃO NA LINGUAGEM MUSICAL.....	24
1.3 ALGUNS EXEMPLOS DE CITAÇÃO MUSICAL.....	26
2 TRÊS TIPOS DE CITAÇÃO MUSICAL.....	28
2.1 EXEMPLOS DE CITAÇÃO DENTRO DE COLAGENS.....	30
2.2 EXEMPLOS DE CITAÇÃO ALUSIVA.....	37
2.3 EXEMPLOS DE CITAÇÃO TEMÁTICA.....	41
3 O ECLETISMO MUSICAL DO SÉCULO XX - SINAL DE UMA CRISE.....	47
4 ANÁLISE DE PHORION DE FOSS.....	60
4.1 CONSIDERAÇÕES A RESPEITO DE PHORION.....	67
5 ANÁLISE DE DREAM-IMAGES DE CRUMB.....	67
5.1 MATERIAL MOTÍVICO E UTILIZAÇÃO DAS ALTURAS.....	70
5.2 COMENTÁRIOS ACERCA DA PEÇA.....	79
6 ANÁLISE DO PRELÚDIO Nº 1 DE WILLY CORRÊA	80
6.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O PRELÚDIO PARA PIANO.....	93
7 ALGUNS APONTAMENTOS.....	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	97
BIBLIOGRAFIA.....	101
ANEXOS.....	112

ANEXO A. DREAM-IMAGES (1972) ♪ ARTITURA

ANEXO B. FANTASIA-IMPROVISO OPUS 66 ♪ ARTITURA

ANEXO C. PRELÚDIO PARA PIANO Nº 1 (1977) ♪ PART ITURA

ANEXO D. MAZURCA OPUS 63 Nº 3 ♪ ARTITURA

ANEXO E. PHORION (1967) ♪ ARTITURA

INTRODUÇÃO

A incorporação de materiais artísticos pré-existentes na forma de citação sempre esteve presente na história da arte. Ela aparece recorrentemente tanto nas artes plásticas, como no cinema, no teatro, na literatura e na música. Desde os filmes de Woody Allen, passando pelos de Carl Reiner e Mel Brooks, até a literatura de Machado de Assis ou Goethe, a citação sempre foi um recurso bastante utilizado.

No entanto, a maneira como este material é incorporado, sua função e especificidades variam não apenas de acordo com a arte, mas também com relação ao momento histórico em que este recurso é empregado.

Neste trabalho, procuramos observar, mais especificamente, a utilização da citação musical em três peças do século XX, *Phorion* de autoria de Lukas Foss, *Dream-Images* de George Crumb e o Prelúdio 1 para piano de Willy Corrêa de Oliveira. Em cada uma delas, a citação é empregada de uma forma diferente, mas todas estão circunscritas ao mesmo contexto histórico e, como veremos adiante, ao que ele implica para o uso da citação na arte criada a partir do século XX.

Em *Dream-Images*, a citação aparece fazendo referência à outra obra, evocando assim associações com a própria obra citada, mas a citação não se relaciona diretamente com os materiais musicais empregados no restante do discurso. Em *Phorion*, uma *Partita* para violino de Bach é a base para uma colagem musical. Finalmente, no Prelúdio 1 a citação de uma Mazurca de Chopin dá origem ao material motivico de toda a peça, fornecendo suas bases.

No decorrer deste texto, procuramos respeitar (e explicitar) as características da citação na linguagem musical. Por este motivo, nosso estudo se inicia com a análise das especificidades da citação na linguagem musical (capítulo 1) com base nos textos de Jakobson (2005), Saussure (2006), Oliveira (1996) e De Bonis (2012).

Desta forma, além de clarificar o que estamos chamando de citação musical no trabalho, introduzimos uma explicação dos tipos de utilização da citação musical nas obras analisadas. A explicação de cada um dos tipos é seguida pelo levantamento de alguns exemplos históricos que se enquadrariam de alguma maneira em uma determinada categoria.

Este levantamento tem como função ilustrar cada um dos tipos de citação e também favorecer a discussão referente à análise das peças feita posteriormente.

A seguir (capítulo 2), avaliamos as implicações da utilização da citação musical em obras compostas nos séculos XX e XXI a partir da investigação de seu contexto artístico. Inicialmente, analisamos o ecletismo musical que se manifestou desde a última centena de anos. Muitos autores relacionam a utilização da citação musical a partir do século XX com o ecletismo musical.

Neste trabalho, ele é entendido como um dos sinais de uma crise social e artística que resultou na perda de uma linguagem musical erudita minimamente coletiva. Assim, damos continuidade às nossas observações através do estudo das razões desta crise e suas implicações para o uso da citação na linguagem musical erudita através dos estudos de De Bonis (2012), Oliveira (1996), Harnoncourt (1998), Siegmeister (1938), Grabs (1999) e Caudwell (1968).

A partir daí, iniciamos a análise das peças. A primeira peça analisada (capítulo 3) se chama *Phorion*, de autoria do compositor Lukas Foss. Em *Phorion*, a *Partita* em Mi maior para violino solo de Bach serve de base para uma colagem em que a peça original é submetida a diferentes transformações timbrísticas e texturais através de dez trechos. Foss explora uma técnica que chamou de tocar “*al niente*”, que implica em pedir aos instrumentistas que finjam tocar seus instrumentos de acordo com as indicações da partitura, mas sem produzir som algum; ao sinal do regente a música produzida por um determinado instrumento emerge do silêncio até o Forte ou diminui até desaparecer completamente.

A seguir (capítulo 4), analisamos a décima-primeira peça do primeiro volume do *Makrokosmos* de George Crumb: *Dream Images (Love-Death Music)*. Na peça de Crumb, a seção intermediária da Fantasia-Improviso de Chopin surge três vezes em meio a uma peça baseada em material motivico próprio (relacionado ao restante do ciclo das doze peças do *Makrokosmos*).

A última peça analisada é o Prelúdio 1 para piano de Willy Corrêa de Oliveira. No Prelúdio, a Mazurca op. 63 n. 3 em dó# menor de Chopin serve de inspiração para a construção da peça. Todo o material harmônico e melódico deriva das notas da Mazurca que, por sua vez, é citada no fim da peça. Willy Corrêa é reconhecido pelo uso recorrente e variado

das citações em sua obra, que já foram alvo de outros trabalhos acadêmicos (DE BONIS, 2006).

À última parte cabe o encerramento das discussões promovidas no corpo do texto. Acreditamos que a comparação destes três casos em obras compostas depois de 1945 e obras compostas até o fim do século XIX ajudará a levantar questões pertinentes ao estudo da citação, mostrando as possíveis semelhanças e diferenças entre a prática da citação dentro do tonalismo (entendendo como tonalismo o sistema de referências dinâmico e em constante transformação que orientou a música desde o barroco até o romantismo) e a prática da citação fora dele, mas, no entanto, identificada com o chamado ecletismo musical do século XX. Além disso, discutimos os tipos de citação no próprio século XX, a possibilidade, ou impossibilidade, de um compositor lançar mão deste recurso atualmente e a própria definição dos tipos de citação discutidos no trabalho.

1 ANALOGIAS E DIFERENÇAS: ESPECIFICIDADES DA CITAÇÃO NA LINGUAGEM MUSICAL

Muitos teóricos escreveram textos a respeito da citação textual e toda a problemática que a envolve. Nas últimas décadas, a crítica literária dedicou frequentemente seus esforços ao estudo da citação em trabalhos como os de Bakhtin (2009), Genette (1982), Kristeva (1974), Hutcheon (2000), Compagnon (1979) e, ainda hoje, proliferam os mais diversos estudos sobre a questão.

A musicologia recente também contemplou o tema da utilização de citações no âmbito da música erudita, ainda que a maioria dos textos aborde o uso de citações na obra de um compositor específico, ou então em uma obra particular. Cada autor trata do fenômeno da citação a partir de certos preceitos que lhe são caros ou de uma abordagem específica. Alguns analisam a questão do ponto de vista do pós-modernismo, outros a partir das teorias do intertexto, da semiótica, da fenomenologia e até mesmo de uma visão puramente técnico-musical. Reconhecendo as contribuições complementares que cada uma destas visões pode trazer, cabe dizer que este trabalho também se orienta a partir de algumas diretrizes.

Portanto, antes de entrar no assunto da citação musical propriamente dito é imprescindível a explicação dos pressupostos que norteiam este trabalho. O primeiro é a visão de arte como linguagem. A visão da arte como linguagem traz certas implicações que merecem nossa atenção. Pensar a arte como linguagem significa acreditar que esta comunica algo objetivamente (dentro dos seus próprios termos).

A aceitação destes pressupostos implica em observar que cada linguagem artística possui suas especificidades. Inevitavelmente, a citação, como prática intertextual prevista em todas elas, possui características únicas em cada linguagem artística – ainda que se possam estabelecer ricas analogias entre elas. A respeito da visão de música como linguagem observe-se o trabalho de De Bonis (2012), Oliveira (1996) e Boucourechliev (2003).

O segundo pressuposto é o de que a produção artística e musical se relaciona dialeticamente com a História. Se, por um lado, a história condiciona a arte, por outro, toda obra de arte transmite uma força psicológica e ideológica que interfere na história (Huyghe, 1986). O artista é desta forma, condicionado pela sua realidade material. Esta interação dialética entre arte e história também é discutida pelo filósofo Ernst Bloch (2005, p.124):

A faísca da inspiração reside na coincidência de uma predisposição específica e genial, isto é, criativa, com a predisposição de uma época para propiciar o conteúdo específico cuja expressão se tornou madura para ser enunciada, formulada, executada. Portanto, não só as subjetivas, mas também as objetivas condições de enunciação de um novum têm de estar prontas, maduras, para que esse novum possa passar da mera incubação para a irrupção e a súbita noção de si mesmo. E essas condições sempre são de ordem socioeconômica do tipo progressivo: sem a demanda capitalista, a demanda subjetiva do cogito ergo sum nunca teria encontrado sua inspiração; sem a demanda proletária incipiente, a noção da dialética materialista não poderia ter sido encontrada ou teria permanecido como um mero aperçu incubador e tampouco teria caído como um raio no solo do povo que deixou de ser ingênuo. Da mesma forma, a irrupção, a iluminação muitas vezes repentina e poderosa que se dá no indivíduo genial obtém tanto o material em que se inflama como o material que ela ilumina unicamente do próprio novum do conteúdo de época que torna a idéia urgente. E ressalte-se que esse ainda é o caso quando, como tantas vezes ocorre, a receptividade de uma época não está, ela mesma à altura dessa época, nem de suas ampliações, de suas tendências e latências que continuam a atuar. Também aí a inspiração nasce da demanda da época, que se percebe no indivíduo genial, explica-se em consonância com a sua predisposição e potencializa-se junto com a sua potência.

Observar a citação em consonância com as características próprias da linguagem musical e sua relação com a História implica em buscar definições de conceitos que se

adaptem ao repertório e não *a priori*, a partir de uma concepção pré-concebida. Um exame rápido da bibliografia revela que nem sempre os estudiosos levaram estas questões em consideração. Ao discutir a citação musical, muitos deles não definem o que estão chamando de citação musical enquanto outros analisam as peças a partir de um conceito determinado, que às vezes não se presta à totalidade dos casos avaliados.

Há ainda outros, que definem o que estão chamando de citação musical em seus trabalhos de uma maneira despretensiosa e bastante abrangente, sem clarificar muito o assunto. Dyl Bonner (BONNER, 1975, p.29), em seu artigo *ready-made music*, por exemplo, define a citação como uma “prática de incorporação de material pré-existente em uma obra de arte” Mas de que maneira este material pré-existente é incorporado? O que diferencia a citação de outras formas de incorporação de material pré-existente, como a alusão?

Bicknell (2001, p.185) prefere definir a citação musical como “uma evocação deliberada, dentro de uma composição, de outro trabalho musical.” Sim, mas em que termos? Em seu artigo, a autora não se propõe a investigar o assunto com mais profundidade e se limita a relatar suas impressões pessoais em um concerto. Autores como Schwarz (1993), Kepler (1956), Harrison (1946), Lissa (1973, 1976) e Tarnawska (1998), cada um à sua maneira, abordam o conceito de citação de maneira vaga, imprecisa.

Burkholder (2011a), na definição escrita para o dicionário *Grove online*, procura definir o conceito de citação musical de uma forma mais completa, comparando-o com outras práticas de incorporação de material pré-existente, como o tema com variações, a alusão e a colagem:

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

Esta definição, no entanto, trata a citação a partir de um ponto de vista puramente teórico, como um procedimento técnico e, desta forma, ignora a relação entre a prática da citação musical com a História, excluindo *a priori* qualquer peça que não se enquadre dentro dos termos que coloca. Entretanto, a História é dinâmica e o conceito de citação musical – como qualquer outro, aliás – não é cristalizado e estanque. Portanto, a definição de Burkholder não serve ao propósito deste trabalho que é, justamente, estudar a utilização da citação musical no século XX a partir das obras na História e não enquadrá-las a uma definição pré-concebida do conceito.

Como se pode ver, apesar da quantidade de trabalhos publicados, o conceito de citação musical entendido como uma prática específica em cada momento da história da música não foi, até o momento, avaliado profunda e exaustivamente pelos estudiosos. Em um trabalho recente, De Bonis (2010, p.34) aponta que “não há ainda [...] um estudo que dê conta da extensão da ocorrência e das significações desse fenômeno na linguagem musical em sua história”. Poucos trabalhos consideram as características distintivas da linguagem musical ou sua prática na História em suas abordagens, como fazem o próprio De Bonis (2012) e Oliveira (1979).

Apesar das dificuldades, é necessário definirmos o que estamos chamando de citação musical no trabalho antes de darmos continuidade aos nossos estudos. Nosso intuito não é a proposição de um conceito definitivo de citação musical, que, como aludimos anteriormente, não existe, mas meramente possibilitar o estudo da citação nas três peças selecionadas. Desta forma, tanto o conceito de citação musical, assim como os três subtipos de citação estudados neste trabalho compõem apenas uma diretriz, que facilite e se adapte às três peças analisadas.

Com o objetivo de delimitar o conceito de citação musical ao mesmo tempo respeitando as especificidades musicais e às contribuições que o repertório pode trazer, primeiramente procuramos definir melhor nosso campo de estudos por meio de um exame das especificidades da citação na linguagem musical. Este exame se inicia através de algumas analogias entre a música erudita ocidental com as teorias linguísticas propostas por Jakobson (2005) e Saussure (2006). A seguir, damos continuidade a esta investigação através de Oliveira (1996).

O conceito de citação musical será abordado por meio da análise dos *inter-índices*¹ - tais como entendidos por Oliveira (1996) - proposta por De Bonis (2012). Além disto, serão estabelecidas comparações entre a citação musical com outra prática intertextual, a alusão musical. Finalmente, estabelecemos uma proposta de diferenciação de três tipos de citação de acordo com a função que elas vêm a exercer na peça em que se inserem. Deste modo, esperamos mostrar três formas distintas de utilização da citação nas três peças analisadas no corpo deste trabalho.

As implicações da utilização da citação no cenário atual são aferidas pelo diagnóstico da situação da música ocidental a partir do século XX e tudo que isto sugere (cap. 2), ressaltando a forma como o recurso à citação musical se insere neste contexto. Os três tipos de citação também são avaliados em comparação com peças anteriores ao século XX, mas somente com a intenção de esclarecer melhor a utilização das citações nas peças principais (*Phorion*, *Makrokosmos* e o Prelúdio). Seria necessário um trabalho específico a respeito da utilização das citações nos outros momentos históricos (ou um trabalho mais extenso que abrangesse mais de um destes momentos) para que chegássemos a informações mais conclusivas de suas especificidades e características distintivas.

1.1 LINGUAGEM MUSICAL

Segundo Jakobson (2005, p.30), “a linguagem implica em dois eixos. A sintaxe se ocupa do eixo dos encadeamentos (concatenação), a semântica do eixo das substituições”. O eixo dos encadeamentos (eixo sintático), também chamado de polo metonímico ou sintagma, baseia-se no fato de que “todo signo é composto de signos constituintes e/ou aparece em combinação com outros signos” (idem, p.39). Em outras palavras, os signos são combinados dando forma a um determinado contexto. O eixo das substituições (eixo semântico), ou polo metafórico, paradigma, implica na seleção entre termos alternativos, equivalentes em algum aspecto e diferentes em outro.

Saussure aponta ainda que:

¹ O conceito de inter-índice foi abordado na pág. 23 deste texto.

A relação sintagmática existe *in praesentia*; repousa em dois ou mais termos igualmente presentes numa série efetiva. Ao contrário, a relação associativa une termos *in absentia* numa série mnemônica virtual (Saussure, 2006, p. 143).

Desta forma, o eixo metafórico se refere a um código, e a decodificação semântica está circunscrita a um repertório de possibilidades preconcebidas. Sem um código organizado em um sistema linguístico completo (que prevê a sintaxe, inclusive) não é possível haver comunicação. “Toda língua é um sistema” (SAUSSURE, 2006, p. 87). Soma-se a isto o fato de que “qualquer discurso individual supõe uma troca. Não há emissor sem receptor – exceto, é claro, quando o emissor é um doente mental ou um bêbado” (JAKOBSON, 2005, p.22). A linguagem é, portanto, um dado coletivo (social) e, assim, permite aos homens se comunicarem. Este sistema de referências (a língua no caso da linguagem verbal), sendo de uso coletivo, se transforma com as mudanças sociais e, desta forma, tanto os elementos do eixo paradigmático quanto os do eixo sintagmático vão paulatinamente se alterando no decorrer da História.

De acordo ainda com Jakobson (2005) toda comunicação linguística requer um *emissor*, que por sua vez transmite uma *mensagem* em um determinado *contexto* a um *receptor* e isto é feito pelo uso de um *código* e através de um *canal*. A ênfase sobre cada um destes fatores determina a função linguística, sendo que a comunicação linguística se baseia “não no monopólio de algumas dessas diversas funções, mas numa diferente ordem hierárquica de funções” (JAKOBSON, 2005, p. 123). Estas funções ele nomeou como: emotiva (ênfase no emissor); referencial (contexto); conativa (receptor); fática (canal); poética (mensagem); e, finalmente, metalinguística (código).

A função metalinguística, por enfatizar o código, pressupõe a utilização da metalinguagem (o código utilizado pelo receptor) que fala de uma linguagem objeto (o código enfatizado). “A função metalinguística é uma equação: em termos gerais, a linguagem-objeto (o tema) é tratada com a linguagem do tema. O poema, por exemplo, assunta o poema, onde A (o poema) é igual a B (assunto poema no poema)” (CHALHUB, 1999).

Embora os estudos empreendidos por Saussure e Jakobson partam da linguagem verbal, muitas analogias podem ser traçadas entre esta e as linguagens artísticas (como, aliás, o próprio Jakobson fez ao escrever sobre poesia, literatura e artes plásticas). Em primeiro lugar, constatamos que a música também se baseia em um código, necessário para que se efetive a comunicação, assim como a linguagem verbal.

Em segundo lugar, constatamos que a música possui um nível sintático (a maneira como os signos musicais se concatenam formando uma estrutura) e um nível semântico (o significado dos signos musicais). No plano semântico, verificamos que a música, diferentemente da fala, não se liga a significados diretos ou simbólicos, nem expressa sensações e sentimentos unívocos (BOUCOURECHLIEV, 2003). Segundo Schoenberg (2008, p.119):

A idéia de que a música expressa algo é geralmente aceita. Tal como o jogo de xadrez, que não conta histórias, ou como a matemática, que não avoca emoções, a música, do ponto de vista puramente estético, não expressa nada de extramusical. Do ponto de vista psicológico, porém, nossa capacidade de associações mentais e emotivas é tão ilimitada quanto é limitada a mesma capacidade para repudiá-las. Desse modo, qualquer objeto comum pode provocar associações musicais e, inversamente, a música pode evocar associações com objetos extramusicais.

Os significados suscitados pelo plano psicológico são próprios do indivíduo e, portanto, subjetivos. Por este motivo, percebe-se que a música não comporta uma tradução do seu significado para outras linguagens sem que ocorra uma transmutação do mesmo. Assim, quando explicamos, analisamos ou criticamos uma peça, o fazemos por meio de analogias.

No livro *Beethoven, proprietário de um cérebro*, Oliveira aponta a sintaxe musical “como o mais relevante nível da linguagem. Tudo o que pode (e deve) ser dito de uma obra musical se atém à particularidade da organização do universo sonoro” (OLIVEIRA, 1979, p.10).

Dando continuidade à sua investigação a respeito das especificidades da linguagem musical, ele demonstra que em música, a semântica se equivale à sintaxe e, deste modo, o signo musical não aponta para fora, como o signo verbal, mas “permanece nos limites do entretecer de seus elementos de natureza sintática” (OLIVEIRA, 1979, p.10). Enquanto na linguagem verbal, o paradigma “une os termos *in absentia* numa serie mnemônica virtual” (SAUSSURE, 2006, p. 143), em Música, os signos não se enquadram a uma simbologia pré-existente. Eles adquirem significação a partir das relações que são estabelecidas em simultaneidade - ao contrário do caráter linear do significante da linguagem verbal - entre os sons no tempo

A decodificação semântica em música se funda, assim, na relação entre a sintaxe musical e a História. Em outras palavras, no conhecimento do código musical e das maneiras como ele foi utilizado na história. Como aponta Oliveira (1979, p.11):

[...] o conhecimento do código musical, em revolução permanente, histórico, propicia uma constelação concreta de significações (em uma gama que vai do sistema de referência – diferente para cada período da história – até as essências da linguagem – análise combinatória dos parâmetros do som). O significado é função – decodificável univocamente. Uma semântica que se equivale à sintaxe.

No mesmo trabalho, Oliveira (1979) retoma três categorias sógnicas propostas por Peirce (2010) refletindo sobre a pertinência da aplicação de cada uma delas no campo musical. A saber, o *ícone*, que atua pela semelhança entre significante e significado; o *símbolo*, uma contiguidade instituída entre o significante e o significado; e o *índice*, uma contiguidade real, vivida, entre o significante e o significado.

Muito embora o autor reconheça a ocorrência de alguns símbolos musicais como o *Dies Irae*, os hinos nacionais e os *leitmotiven*, ele assinala a impossibilidade de convencionar um sistema de símbolos para a *práxis* musical, visto que seu significado é dado pelas relações dos sons no tempo em simultaneidade.

Os ícones, de acordo com Oliveira (1979), operam por similaridade ou através de seu postulado diagramático. Ao operar por similaridade instituem imitações de sons oriundos de fenômenos não musicais, o que não se relaciona com o ato de organizar os sons no tempo em uma composição: a música como efeito e não como feito significativo da aptidão humana de engendrar composições”. Quando os ícones operam como um diagrama, têm “sua similaridade expressa por intermédio de sinais pictóricos convencionais. Assim, a proposta de um diagrama musical denuncia um disparate” (OLIVEIRA, 1979, p.11).

O autor rechaça, portanto, a relevância destas duas categorias sógnicas para a definição de uma semântica musical. Por outro lado, o índice, por estabelecer uma contiguidade de fato, lhe parece o único adequado para representar uma arte em que a semântica se assenta sobre uma sintaxe que decorre do fluxo das figuras musicais no tempo.

Uma das principais características do índice é o fato de que ele aponta não apenas para sua própria estrutura, mas para um sintagma exterior, funcionando analogamente a uma sinédoque na linguagem verbal (OLIVEIRA, 1979).

O índice musical, por sua vez, é dividido por Oliveira em três categorias, o proto-índice (o índice virgem, o significante substituindo o significado), o extra-índice (que aponta para fatos de natureza extratextual) e o inter-índice (que aponta para um sintagma exterior, estabelece relações intertextuais). Estes três subtipos de índice não são excludentes, mas se relacionam na medida em que configuram três leituras possíveis de uma obra. Neste contexto, a citação se enquadraria como um tipo de inter-índice, por estabelecer relações intertextuais.

A reflexão empreendida pelo autor, que considera o índice como a categoria *sígnica* proposta por Peirce que mais se adapta à manifestação musical (lembrando que estamos nos restringindo à música erudita ocidental), bem como a distinção dos índices em proto-índices, inter-índices e extra-índices, nos parece adequada aos fins deste trabalho, a despeito das discussões relativas à semiótica musical, por levarem em conta as especificidades da linguagem musical em que a semântica, como discutimos anteriormente, equivale à sua sintaxe.

A seguir, nos aproximamos um pouco mais da citação musical tal como entendida por este trabalho, através da análise e posterior distinção dos inter-índices propostos por De Bonis (2012).

1.2 A CITAÇÃO NA LINGUAGEM MUSICAL

Em um trabalho publicado recentemente, De Bonis (2012) propõe uma tipologia que avalia os inter-índices sob dois aspectos. No primeiro, em analogia com o sintagma, ele propõe uma distinção dos inter-índices no que diz respeito à sua combinação na nova sintaxe (a sintaxe da peça em que se inserem), ou seja, sua função.

Em uma primeira categoria ele agrupa “a alusão e a citação (em escala crescente de dimensão), em que se reconhece a integração da referência em um discurso independente das evocações fragmentárias” (DE BONIS, 2012, p. 69). Em uma segunda estariam a colagem, o *potpourri* “em que o discurso consiste na montagem das referências, não havendo propriamente material musical relevante além das referências externas” (DE BONIS, 2012, p. 69). Uma terceira e última categoria incorporaria a variação, a transcrição, o arranjo, a paráfrase, as peças *à la manière de*, “em que o compositor se apropria de uma obra ou gênero

por completo, e a referência externa rege o planejamento formal (e o recorte temporal, em última instância) como um todo” (Ibidem).

O autor também estabelece uma reflexão em torno dos inter-índices que os avalia sob outro ponto de vista, o da seleção dos objetos, em analogia com o paradigma. Neste caso, o inter-índice se divide entre a apropriação de um fragmento de uma peça determinada, a referência ao idioleto de um compositor e o estilema, entendido como um traço claro de um sistema de referência. De Bonis ressalta que estas duas propostas de tipologia são bastante genéricas e não pressupõe uma aplicação tão direta e precisa em música como em outras linguagens.

A citação musical seria, como dissemos, um tipo de inter-índice e, como tal, funcionaria igualmente como uma sinédoque. Esta propriedade da citação também foi observada por outros autores:

Como uma sinédoque na literatura, a citação pode representar a totalidade da obra a partir da qual é extraída e, portanto, seu compositor, seu gênero, seu período histórico, sua região de origem ou a tradição musical a partir da qual ela vem (BURKHOLDER, 2011a).

Assumindo a citação como uma referência passível de reconhecimento em meio a outro discurso, independente, temos que sua diferença para a alusão é sutil. Enquanto a alusão é uma referência fortuita, a citação consiste em uma referência clara e de maiores dimensões. Um exemplo pode ajudar a esclarecer um pouco o assunto.

Na peça *The storm of the stars will turn to quiet*, do compositor Willy Corrêa de Oliveira, ocorrem os dois tipos de incorporação de material pré-existente. As citações, que servem de material básico para a peça, são comentadas pelo próprio compositor:

O pretexto para este trabalho é a canção de H. Tobias “*It’s a lonesome town*”, mas ao escrever como por sortilégio do lápis que empreguei, vieram-me a memória cacos de uma melodia suburbana ouvida num filme de Antonioni, que trouxe para o primeiro plano, por semelhanças caprichosas de alguns detalhes, a citação da giga de Bach (OLIVEIRA, 2006, p. 115).

Na mesma peça, os dois primeiros acordes da peça VI do opus 19 de Schoenberg surgem de passagem. Neste caso estamos diante de uma alusão, visto que a referência aparece fortuitamente, passando quase despercebida devido à sua pequena dimensão no tempo:

Fig. 1 Trecho da peça *The storm of the stars will turn to quiet*.

1.3 ALGUNS EXEMPLOS DE CITAÇÃO MUSICAL

Nos termos colocados acima, exemplos de citação musical são abundantes. Desde o *Concerto para violino* de Alban Berg, onde o compositor, fazendo uso da mesma série que perpassa a obra inteira, cita o coral de Bach *Es ist Genug* até o concerto para piano 12 de Mozart onde ocorre no segundo movimento uma citação de uma melodia da ópera *La calamita de cuori* de J. C. Bach.

A citação também é um procedimento relativamente comum na obra do compositor Robert Schumann. O musicólogo e pianista Amílcar Zani Netto comenta este aspecto da música de Schumann em um de seus artigos:

É muito comum encontrar-se em suas composições citações, não apenas de outros compositores, mas também de suas próprias obras. Na Fantasia op. 17 em Dó Maior há citações explícitas de Beethoven, o mesmo acontecendo com a Marcha do

Soldado, do Álbum para a Juventude, que é uma alusão clara ao “Scherzo” da Sonata op. 24 para violino e piano (Primavera), também de Beethoven (NETTO, 1990).

A partir do século XX, alguns compositores utilizaram as citações com especial frequência, como Charles Ives, Wilhelm Killmaier, B. A. Zimmermann, George Crumb, George Rochberg, Lukas Foss, Frederic Rzewski, Maxwell Davies, Alfred Schnittke, Henri Pousseur, Willy Corrêa, Luciano Berio, Mahler e outros. Um exemplo interessante na obra de um destes compositores é a ópera *Votre Faust*, de Henri Pousseur, composta unicamente por citações musicais que vão do barroco ao século XX.

No famoso terceiro movimento da Sinfonia de Luciano Berio, citações variadas ocorrem simultaneamente ao Scherzo da Segunda sinfonia de Mahler. No Brasil há outros exemplos além de Willy Correa, o compositor santista Gilberto Mendes, por exemplo, se utiliza da citação de diversas melodias e obras do repertório musical, tanto erudito quanto popular em sua peça *Vai e Vem*. No decorrer da peça podemos escutar a fuga do quarto movimento da sinfonia Júpiter de Mozart, a sobreposição dos perfis melódicos da Sinfonia opus 21 de Anton Webern, a canção *You're so Delicious and so Capricious* de G. Gershwin e *Persephone* de I. Stravinsky.

Considerada a reflexão empreendida previamente, percebe-se que podemos encontrar exemplos de citação na obra de inúmeros compositores. Além disto, os exemplos mostram utilizações distintas da citação musical, tanto com relação à sua função, quanto à sua forma. Desta forma, distinguimos três usos distintos da citação musical que serão expostos adiante e analisados no decorrer do trabalho em três peças do século XX. Estas três categorias distintas da citação não são, de forma alguma, as únicas possibilidades de utilização da citação musical.

Tampouco são exclusivas da música composta a partir de 1900. No entanto, devido à extensão e ao foco do presente estudo, este trabalho aborda principalmente sua utilização neste contexto. Uma avaliação mais aprofundada a respeito da utilização destes tipos de citação e suas implicações em outras épocas justificaria a redação de um novo estudo.

Após a definição dos tipos de citação, elencamos alguns exemplos que os ilustrariam e que serão avaliados em contraponto às três análises principais que compõe este trabalho. Alguns deles, inclusive, avaliam a utilização dos três tipos de citação em outras épocas que

não os séculos XX e XXI, na expectativa de que possam ser traçados paralelos históricos interessantes com as peças analisadas.

A seguir, elaboramos uma lista com algumas sugestões adicionais de escuta de peças que utilizam o recurso da citação musical das mais variadas formas:

Tab.1 Sugestões de escuta

Título da peça	Compositor	Título da peça	Compositor
Cantata BWV 212	J. S. Bach	<i>Ludwig Van</i>	M. Kagel
Suite Lírica	A. Berg	<i>Les Huguenots</i>	G. Meyerbeer
Sinfonia	L. Berio	<i>Nach Bach</i>	G. Rochberg
Sinfonia Fantastica	H. Berlioz	<i>Contra mortem et tempus</i>	G. Rochberg
<i>Black Angels</i>	G. Crumb	<i>Music for the Magic Theater</i>	G. Rochberg
<i>Alma Redemptoris Mater</i>	P. M. Davies	<i>Winnsboro Cotton Mil Blues</i>	Frederic Rzewski
<i>Feux d'artifice</i>	C. Debussy	<i>Embryons desséchés</i>	E. Satie
<i>Golliwogg's Cakewalk (Children's Corner)</i>	C. Debussy	Quarteto de cordas 3	A. Schnittke
<i>Blanc et Noir</i>	C. Debussy	Sinfonia 12	Shostakovitch
Sinfonia 2	C. Ives	Abertura 1812	P. I. Tchaikovsky
<i>In Flanders Fields</i>	C. Ives	<i>Die Soldaten</i>	B. A. Zimmermann

2 TRÊS TIPOS DE CITAÇÃO MUSICAL

Tendo em vista as considerações feitas até o momento, gostaríamos de propor três subtipos de citação musical que avaliam sua incorporação no novo discurso. Considerando o inter-índice como uma categoria do índice musical e a citação como uma categoria do inter-índice, nossa proposta é o estabelecimento de três categorias de citação musical, a *citação dentro de colagens*, a *citação alusiva* e a *citação temática*.

A primeira categoria é a citação dentro de colagens. Considerando que na colagem o discurso consiste na montagem das referências, pressupõe-se que exista certa heterogeneidade nos materiais ou, ao menos, no tratamento que se dispense a eles. A citação dentro de colagens consistiria na distinção das diferentes referências ou do diferente tratamento dado às referências tanto quando ocorre a sobreposição como quando ocorre a justaposição das

referências de uma colagem. Cada referência constitui uma citação e aponta para um sintagma diferente, um sintagma de sintagmas.

A peça *Phorion* de Lukas Foss, analisada adiante, se baseia em apenas uma referência (uma Partita para violino de Bach), mas, devido às diversas formas de incorporação da referência (que em alguns momentos quase desaparece) percebem-se diversos “estratos” referenciais tanto em simultaneidade quanto justapostos.

A citação alusiva, nossa segunda categoria, é aquela que não fornece os materiais da peça em que se insere. É simplesmente uma ocorrência em meio a um discurso independente. Ela pode até causar consequências no discurso da peça em que se insere, mas sua função não é conferir unidade material e motivica. A peça *Dream-Images*, onde uma citação da Fantasia-Improviso de Chopin surge em meio à peça interrompendo seu discurso por três vezes, é um exemplo deste tipo de utilização da citação e também será analisado adiante.

Finalmente, a “citação temática” é aquela que provém o material temático que dá origem à peça. A citação continua fazendo referência ao seu contexto original, mas também dá origem às ideias da nova peça através de relações intervalares, motivos rítmicos, ideias timbrísticas ou do uso das dinâmicas. Neste tipo de citação, a referência pode desaparecer em alguns momentos da peça e em outros surgir mais claramente.

Neste tipo de utilização da citação musical o material veiculado ajuda a conferir unidade material, motivica e/ou estrutural para a peça. Percebe-se a construção de um discurso independente, que não consiste apenas das montagens das referências, mas de uma intenção discursiva (em oposição a uma intenção apenas metalinguística). Willy Corrêa utiliza a citação desta forma em seu Prelúdio 1 para Piano, analisado neste projeto.

Estes três tipos de citação constituem generalizações e servem apenas como diretriz geral. Lembramos que, se a utilização de citações musicais acontece em decorrência de práticas históricas, devemos procurar respostas nas peças e não estabelecer categorizações *a priori*. Deste modo, podem ocorrer misturas e intersecções entre estes tipos de utilização da citação musical.

2.1 EXEMPLOS DE CITAÇÃO DENTRO DE COLAGENS

Existem pouquíssimos casos documentados de citação dentro de colagens antes do século XX. Um dos exemplos mais notáveis é a colagem que acontece ao final do primeiro ato da ópera *Don Giovanni* de Mozart. Neste momento da ópera, três grupos orquestrais distintos realizam um minueto, uma quadrilha rústica (contredanse) e uma valsa simultaneamente. Ainda assim, alguns podem objetar que, neste caso, a colagem é motivada pela narrativa, por força do libreto.

O mesmo não acontece com a *Battalia* (1673) de H. Ignaz Von Biber. O segundo movimento da obra, um Allegro, possui o subtítulo “*Die liederliche Gesellschaft von allerley Humor*”, ou a torpe sociedade do humor comum e constitui um dos raros casos de colagem encontrados na música antes de 1900.

Trata-se de uma peça descritiva que representa soldados encampados antes de uma batalha através de um quodlibet em que são apresentadas simultaneamente oito canções folclóricas (baseadas em cinco escalas distintas).

As melodias são provenientes de diferentes regiões da Europa (em especial as regiões da Bohemia e do império austro-húngaro, que compreendem atualmente territórios que se estendem através da Eslováquia, Eslovênia, Rep. Tcheca e Áustria) e soam simultaneamente provocando resultantes harmônicas dissonantes e pouco usuais para o período barroco. A própria partitura denota este fato com a indicação: “aqui todas as partes são dissonantes, pois são cantadas várias canções diferentes, berrando todos juntos, como um bando de bêbedos” (*hic dissonant ubique nam ebrii sic diversis Cantilensis clamare solent*).

Das oito melodias apenas quatro são identificadas: “*Ne takes my mluviel*” (uma canção folclórica da Eslováquia), “*Vojansky figator*” (Uma canção folclórica boemia do século XVIII), “*Kraut und Ruben*” (Frequentemente cantada na Áustria, na Hungria no norte da Itália, mas sob o nome de *Bergamasca*), e “*Nambli wolk a nich ietz glauben*” (uma canção folclórica da Estíria, região da Áustria) (STEVENSON, 1997). Quatro canções estão em ré jônio, uma está em dó jônio, uma em sol lídio, uma em mi eólio e uma em ré dórico.

Muito embora as melodias possuam semelhanças motívicas - convém notar que, estas semelhanças, de ordem paradigmática, são comuns no folclore de qualquer região - sua constituição interna assim como a própria construção das melodias difere entre si, de forma que ocorrem conflitos entre as fórmulas de compasso sugeridas por cada uma delas. Isto significa que a escolha das melodias não leva em conta a unidade do material musical, muito

pelo contrário, preza pelos encontros dissonantes e pela riqueza e variedade rítmicas.

A primeira melodia surge “entoada” pelo violino. Tratam-se de duas frases divididas em antecedente e consequente de quatro compassos cada. Nos primeiros quatro compassos a “frase a” é apresentada e a harmonia inerente à melodia sugere apenas a alternância entre a tônica e a dominante.

A segunda frase (frase b), adiada por um repetição literal da “frase a”, veicula o que Schoenberg chama de repetição complementar na forma dominante (fundamentos da composição):

Esta espécie de repetição através de sua formulação ligeiramente contrastante gera variedade na unidade. Na repetição, o ritmo e o perfil melódico são conservados: um elemento de contraste é produzido com a variação da harmonia e com a necessária adaptação da melodia (SCHOENBERG, 2008, p. 49).

A segunda frase ainda se repete outras duas vezes, sendo que na última, à guisa de conclusão, tem apenas seus dois primeiros compassos veiculados. Abaixo podemos ver a análise da melodia:

The image displays a musical score analysis of the first melody of Battalia, organized into four staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody is labeled 'Ré jônio'.

- Staff 1:** Labeled 'Frase A (período)'. It is divided into 'antecedente' (measures 1-4) and 'consequente' (measures 5-8). The antecedent contains a bracketed section labeled 'a' (measures 1-2) and a measure labeled 'b' (measure 3). The consequent contains a bracketed section labeled 'a' (measures 5-6) and a measure labeled 'a' (measure 7).
- Staff 2:** Labeled 'Frase B (período)'. It is marked with a '5' at the beginning. It contains a bracketed section labeled 'variação do antecedente' (measures 5-6) and a measure labeled 'a'' (measure 7).
- Staff 3:** Labeled 'consequente'. It is marked with a '9' at the beginning. It contains a bracketed section labeled 'a' (measures 9-10) and a measure labeled 'b' (measure 11).
- Staff 4:** Labeled 'consequente'. It is marked with a '13' at the beginning. It contains a bracketed section labeled 'a' (measures 13-14) and a measure labeled 'b' (measure 15).

Fig. 2 Análise da primeira melodia da Battalia.

A maioria das outras melodias segue o mesmo padrão de duas frases (a e b) que se repetem ou se contrapõe até o fim do movimento. Na segunda melodia, em ré dórico, as frases contrastam de forma mais evidente do que na primeira. A melodia, mais uma vez, se encerra abruptamente:

The musical score is written in Ré dórico (Dorian mode) and consists of four staves. The first staff is labeled 'Ré dórico' and contains the first phrase, 'Frase A (período)', which is divided into 'antecedente' (antecedent) and 'consequente' (consequent) parts, followed by a 'repetição' (repetition). The second staff continues the 'consequente' part. The third staff is labeled 'repetição da frase B' and shows the repetition of the second phrase. The fourth staff, starting at measure 45, is labeled 'repetição da frase A' and shows the repetition of the first phrase, ending with 'repetição do início do antecedente'.

Fig. 3 Análise da segunda melodia.

A próxima melodia é a famosa canção folclórica *Bergamasca* (que aqui aparece em dó jônio) utilizada também por J. S. Bach e Pachelbel. Na *Bergamasca*, a “frase b” é uma variação de “a”. O encerramento é uma condensação dos apoios principais do consequente de “b”:

Frase A (período)

18 antecedente consequente

22 repetição

Frase B (variação de A)

26 antecedente consequente

29 repetição do antecedente da frase B

rememoração das duas notas principais do primeiro compasso do consequente.

The image displays four staves of musical notation in treble clef, representing the third melody. The first staff, labeled 'Frase A (período)', starts at measure 18 and is divided into 'antecedente' (measures 18-21) and 'consequente' (measures 22-25). The second staff, labeled 'repetição', repeats the entire phrase A from measure 22 to 25. The third staff, labeled 'Frase B (variação de A)', starts at measure 26 and is divided into 'antecedente' (measures 26-29) and 'consequente' (measures 30-33). The fourth staff, labeled 'repetição do antecedente da frase B', repeats the antecedent of phrase B from measure 29 to 32. A note in measure 33 is identified as a 'rememoração das duas notas principais do primeiro compasso do consequente'.

Fig. 4 Análise da terceira melodia.

As próximas frases apresentam cada uma, soluções composicionais ligeiramente diferentes, com exceção da última que é merecedora de um breve comentário. Trata-se de uma melodia muito fluida, de durações mais longas do que as outras e situada no registro grave. Fica a impressão de que se trata de uma espécie de cantus firmus. Lembra uma melodia de orientação sacra cuja função é oferecer sustentação harmônica à peça:

melodia de fluxo contínuo, repouso
nas notas finalis e tenor (influência gregoriana?)

62

Mi eólio

67

frase cadencial

Fig. 5 Análise da última melodia a surgir na peça.

As figuras a seguir mostram a análise das melodias restantes:

Frase A

Ré maior
(em oposição ao jônio)

antecedente

consequente

repetição

extensão do consequente sugerindo a região harmônica da dominante

repetição do consequente com a extensão

consequente

início do antecedente

Fig. 6 Análise da primeira das melodias restantes (quarta melodia).

Fig. 8 shows the continuation of the analysis of the sixth melody. It consists of three staves of music in G major (one sharp) and 12/8 time. The first staff contains 'Frase A (período) antecedente' and 'consequente', with a note labeled 'Ré jônio' under the first measure. The second staff shows 'variação do antecedente' and 'variação do consequente'. The third staff shows another 'variação do antecedente'.

Fig. 8 Continuação da análise das melodias restantes (sexta melodia).

Fig. 9 shows the continuation of the analysis of the seventh melody. It consists of three staves of music in G major (one sharp) and 12/8 time. The first staff is labeled 'Sol lídio' and contains 'Frase A (período) antecedente (volteio de terça)', 'consequente (sequencia escalar descendente)', and 'repetição'. The second staff contains 'Frase B (condensação da frase A)' with 'antecedente', 'consequente', 'repetição', and 'extensão'. Below the second staff, 'terça menor' and 'sequencia escalar' are indicated. The third staff shows 'repetição da frase B' and 'repetição da frase B com extensão'.

Fig. 9 Continuação da análise das melodias restantes (sétima melodia).

No século XX ocorrem casos de utilização de citação musical em colagens com bastante frequência. A ópera *Votre Faust*, de Henri Pousseur, por exemplo, é composta quase unicamente por citações musicais que vão do barroco ao século XX.

Outro compositor que utiliza a colagem musical é o Alemão B. A. Zimmermann. Em seu ballet *Musique pour les sùupers du roi Ubu* diversas citações, devidamente identificadas na partitura, dialogam em um estranho quebra-cabeça. Stockhausen, também empregou a colagem na obra *Hymnen*.

Abaixo, sugerimos a audição de alguns outros exemplos de peças que utilizam a citação musical em colagens.

2.2 EXEMPLOS DE CITAÇÃO ALUSIVA

Nos primeiros compassos da sonata em dó menor D. 958 de Franz Schubert ocorre uma transcrição clara (no entanto não absolutamente literal) do tema das 32 variações em dó menor de L. V. Beethoven. Beethoven também é homenageado na Marcha do Soldado, do *Álbum da Juventude* de Schumann, que faz referência ao “*Scherzo*” da Sonata op. 24 para violino e piano (NETTO, 1990). No primeiro caso fica a impressão de que o compositor tenta ser Beethoven, mas o que soa é puro Schubert. No segundo, a homenagem ocupa a parte A da peça.

Na XXX variação Goldberg de J. S. Bach, um *quodlibet* combina diferentes melodias pré-existentes. Na figura 2 podemos ver a maneira como o compositor engendra esta polifonia no começo da variação. No baixo, o compositor mantém a mesma linha do tema inicial, no tenor, a melodia folclórica *Ich bin so lang nicht bei dir g'west* (fig. 2, em tons de vermelho), repetida em seguida pelo soprano; no contralto, a *bergamasca* (em tons de azul), melodia folclórica também conhecida como *Kraut und Ruben*, a mesma utilizada por Biber na sua *Battalia*; na metade do compasso 3 surge no tenor uma terceira melodia folclórica (em tons de verde na figura 2). Esta última melodia folclórica também é citada em outra obra, as variações *Mein junges Leben hat ein Ende* do compositor Pieterszoon Sweelinck. Excluindo o fato de que a XXX variação mantém o esquema harmônico do tema das variações, integrando o

conjunto de peças como tal, estamos no limiar entre o que seria uma colagem e uma série de citações alusivas.

Fig. 10 Início da XXX variação do tema com Variações Goldberg.

Outro exemplo de citação alusiva é a XXII variação do conjunto de 33 *variações Diabelli* de L. V. Beethoven. Na XXII variação Diabelli Beethoven cita a aria *Noite e giorno faticar* da ópera *Don Giovanni* de Mozart respeitando o esquema harmônico do tema de Diabelli:

Fig. 11 Trecho da aria *Noite e giorno faticar*.

Ela aparece tanto como variação do tema de Diabelli quanto como uma citação de Mozart. Como citação a variação é bastante clara:

Fig. 12 Trecho da XXII variação Diabelli.

Como variação do tema de Diabelli também é bastante efetiva como podemos observar pelas notas dos baixos do tema de Diabelli:

Fig. 13 Baixos do tema de Diabelli.

A apojetura também se encontra de alguma forma na variação (o tema de Diabelli está à esquerda):

Fig. 14 Comparação entre a apoiatura do tema de Diabelli (à esquerda) e a XXII variação de Beethoven (direita).

Ao mesmo tempo em que existem relações com a música de Diabelli, podemos interpretar a função da citação como uma forma de negação do tema original. A letra da ária de Leporello: “dia e noite trabalhar” pode ser indicativa das pressões que Beethoven sofria por parte de Diabelli para acelerar o término das composições. Trata-se também de um exemplo ambíguo, pois funciona como citação alusiva quando o consideramos como variação do tema de Diabelli e, ao mesmo tempo, como citação temática quando consideramos a variação na sua estrutura interna (visto que, neste caso, o tema de Beethoven fornece o material desenvolvido na variação).

No século XX também há exemplos de citação alusiva. Um dos mais conhecidos se encontra no *Concerto para violino* de Alban Berg. Apesar de ser uma obra dodecafônica, o compositor, fazendo uso da mesma série que perpassa a obra inteira, cita o coral de Bach *Es ist Genug*. Esta citação pode ser considerada como uma citação alusiva no sentido em que ela não dá origem ao material musical da obra, sendo que a série é utilizada muito livremente para permitir o aparecimento do coral.

Ainda assim, pesa contra a categorização estrita desta citação como citação alusiva justamente o fato de que o compositor previu o seu aparecimento na construção da série através de uma sequencia de tons inteiros. Na *Suíte Lírica*, do mesmo compositor, ocorre outra citação alusiva, desta vez do Prelúdio de Tristão e Isolda de Richard Wagner.

A obra de Charles Ives é permeada por citações dos mais variados tipos. Um exemplo claro do uso de citações alusivas em suas composições está no Quarto movimento do Segundo quarteto de cordas. Entre os compassos 127 a 130 podemos notar a melodia da canção

Westminster Chimes – de autoria incerta, provavelmente de William Crotch – sendo executada pelo primeiro violino.

Da mesma maneira que em Ives, a citação possui um papel destacado nas peças de Gustav Mahler. Na sinfonia Titã, podemos encontrar citações de *Frère Jaques* (em tom menor!) e de trechos do ciclo de canções *Eines Fahrendes Gesellen* no terceiro movimento e do Aleluia do Messias de G. F. Haendel.

2.3 EXEMPLOS DE CITAÇÃO TEMÁTICA

Em “*Antechrist*” (1967) “uma citação completa de um moteto medieval anônimo “*Deo confitemini – Domino*,” está rodeado por música derivada abstratamente deste moteto” (SIMMS, 1995, p. 411). O exemplo de Peter Maxwell Davies soma-se ao Prelúdio para piano de Willy Corrêa e outros casos de citação temática nos séculos XX e XXI.

O quarto movimento da *Sinfonia para piano solo* de Alkan também constitui um tipo de citação temática, pois empresta seu material do primeiro movimento da *Quarta Sinfonia* de Beethoven. Outro exemplo muito conhecido é o do primeiro movimento da *Fantasia em dó maior opus 17* de Robert Schumann. A *Fantasia* foi composta por Schumann para ajudar a levantar fundos para a construção de um monumento dedicado a Beethoven por ocasião dos dez anos de sua morte (ROSEN, 2000) e constitui uma homenagem ao compositor nascido em Bonn.

Podemos ler alguns versos do poeta Friedrich Schlegel: Prefaciando a partitura de Schumann:

De todos os sons que soam
nas matizes do sonho terreno
Um som suave sobressai
Para aquele que escuta em segredo.

Muito se especulou sobre qual seria o segredo contido na partitura – talvez sinais criptografados do amor proibido entre o compositor e a pianista Clara Wieck, – mas, a despeito de elucubrações extramusicais, para aquele que escuta atentamente, há mesmo um

segredo, uma citação da canção final do ciclo *An die Ferne Geliebte* de Beethoven que surge apenas nos momentos finais do primeiro movimento da peça. Diversas citações perpassam os outros movimentos da obra, mas o primeiro movimento é inteiramente construído com na base na canção extraída de *An die Ferne Geliebte*.

A citação da canção de Beethoven fornece material motivico, harmônico e melódico para a construção da peça. Logo, ela se articula em dupla função, como citação de um trecho da canção de Beethoven e, ao mesmo tempo, como geradora dos materiais e elementos motivicos e temáticos da peça.

A obra se divide em seções ABA'. Apesar da instabilidade harmônica, percebemos que a seção A se centra sobre Dó maior, com passagens pelas regiões de subdominante relativa (ré menor) e subdominante (fá maior), a seção B sobre Dó menor e a seção A' promove o retorno de Dó maior após passagens por Dó menor e Mib (que já havia aparecido de forma relevante, mas breve, na Seção A). A tabela a seguir explicita estas relações:

Tab.2 Análise formal do primeiro movimento da *Fantasia opus 17*.

Parte	Função	Tom	Tamanho	Compasso	Seção
a	Tema A	C	14	1	A
b	Tema A' e contraste	G	5	14	
a'	Tema A	C	9	19	
a''	Tema A	Eb	5	28	
c (b)	Tema B	cm → dm	8	33	
d (a)	Tema A "	dm	8	41	
b'	Tema A'	dm	4	49	
e	Ponte	dm → F	8	53	
d'	Tema A "	F	8	61	
b''	Tema A'	F	4	69	
f	Coda	Bb → dm	9	73	
g	Ponte de volta para Dó	Instável (ciclo 5 ^{as})	16	82	
a'''	Tema A	C	8	97	
h	Seção contrastante - retransição	C → Eb	14	105	
a''''	Tema A	C	10	119	
c'	Tema B	gm	4	128	B
c''	Tema B	cm	24	133	
i (b)	Seção contrastante (b) retransição	cm	17	156	
c'''	Tema B	cm	7	173	
d''	Tema A "	Db → cm	14	181	
j	Ponte	cm	9	195	
c''''	Tema B	fm	12	204	
c'''''	Tema B	cm	9	216	A'
a''''	Tema A	Eb	5	224	
c''''''	Tema B	cm	3	230	
d'''	Tema A "	cm	8	233	
b'''	Tema A'	cm	4	241	
e'	Ponte	cm	8	245	
d''''	Tema A "	Eb	8	253	
b''''	Tema A'	Eb	4	261	
f'	Coda	Ab → cm	9	265	
g'	Ponte de volta para Dó	Instável (ciclo 5 ^{as})	12	273	
a''''''	Tema A	C	10	285	
k	Citação	C	14	294	

Embora harmonicamente seja uma peça instável, que coloca a tônica em segundo plano e flerta constantemente com a função de subdominante existe um (único) momento estável, de afirmação da tônica, o momento da citação, que ocorre próximo ao fim da peça.

A citação compreende os dois primeiros compassos da melodia da voz na canção de Beethoven:

Fig. 15 entrada da voz na canção de Beethoven (compassos 9 e 10).

A relação entre o décimo compasso e o começo da peça de Schumann é claro:

Fig. 16 Início do primeiro movimento da *Fantasia*.

Mas fica mais clara ainda a forma como ele se desenvolveu dos compassos 12 e 13 da canção:

Fig. 17 trecho da canção de Beethoven (compassos 12 e 13).

As semelhanças com a canção de Beethoven permeiam a obra de Schumann. Nos compassos 17 e 18 notamos a semelhança com o início da melodia de Beethoven (mas também nos compassos precedentes, 14-16):

Fig.18 trecho da *Fantasia* (compassos 17 e 18).

Nos compassos 42 e 43 de Schumann percebemos a relação com os compassos 12 e 13 da canção citada:

Fig. 19 Trecho da *Fantasia* (compassos 42 e 43).

Novamente percebemos a relação com os compassos 49-51 da Fantasia com os compassos 9 e 10 da canção de Beethoven:

Fig. 20 Trecho da *Fantasia* (compassos 49-51).

E também adiante, nos compassos 157-158:

Fig. 21 Trecho da *Fantasia* (compassos 157-158).

As semelhanças estão presentes em muitas outras passagens da peça, no entanto, Rosen aponta uma questão crucial para o caso: “A referência externa se torna uma auto-referência: a frase de Beethoven parece provir muito mais daquilo que a precedeu do que ser, propriamente, a origem.[...] A citação de *An die ferne Geliebte* soa como se ele mesmo [Schumann] a houvesse escrito” (ROSEN, 2000, p. 160).

Ao que se pode acrescentar, o fato da citação ter sido construída sobre o mesmo sistema de referências da peça (o sistema tonal), gera coincidências idiomáticas, de modo que não se sabe se as similaridades entre as ideias da citação e aquelas da peça citante são reais ou apenas uma coincidência que poderia ser encontrada entre quaisquer duas peças do

classicismo e romantismo, por exemplo. Este assunto já foi explorado nos artigos de W. McNaught (1950).

Seriam as relações materiais e motivicas entre a citação de Beethoven e a Fantasia de Schumann estruturais ou meramente fruto do acaso? As similaridades entre as duas peças nos levam a crer que se tratam de mais do que coincidências.

Abaixo, sugerimos a audição de alguns casos de peças que utilizam a citação musical temática:

3 O ECLETISMO MUSICAL DO SÉCULO XX - SINAL DE UMA CRISE

Onde se pretende que seja tudo sempre novo, tudo permanece como sempre foi.

Ernst Bloch

O ecletismo musical foi um fenômeno que assumiu grandes proporções no século XX. A desintegração gradual do sistema tonal operada no romantismo, não trouxe a consolidação de um novo sistema de organização musical que viesse a substituí-lo e, então, uma miríade de soluções bastante individualizadas e heterogêneas passou a caracterizar a obra dos compositores a partir do século XX.

Embora não investigue o assunto a fundo, Lissa relata em um de seus artigos a dificuldade de estabelecimento de um novo sistema de referências coletivo no século XX:

Por conta da sensação de mutabilidade constante, devida à períodos estilísticos cada vez mais curtos, quase nenhum desenvolvimento se estabiliza por tempo suficiente para formar um estilo. Mas um estilo passa a existir somente quando certos elementos se repetem e quando a informação acústica pode ser entendida em alguns estereótipos da imaginação (LISSA, 1973, p.25).

De qualquer forma, pode-se objetar que, em maior ou menor grau, a heterogeneidade musical expressa através da utilização de materiais pré-existentes ou referências variadas sempre ocorreu na música ocidental, mesmo em momentos onde existia um sistema de referências coletivo:

O ecletismo sempre foi um elemento significativo na música antiga. Centonização, cantos gregorianos servindo de base para peças do renascimento, cantos luteranos, estilos franceses, idioma instrumental de Vivaldi em Bach (SIMMS, 1995, p. 400).

Se partimos do pressuposto de que existe uma relação entre a produção artística e a história, o ecletismo musical, embora presente desde sempre na história da música ocidental, se manifesta como reflexo específico da situação social e econômica em que se encontra. Assim, o ecletismo, em cada época, decorre de determinadas razões e implica em questões diferentes. Para Siegmeister (1938), por exemplo, o liberalismo aristocrático do final do século XVIII em resposta à ascensão de uma classe média burguesa permitiu que Haydn introduzisse elementos da música folclórica à sua produção.

No século XX, o ecletismo ocorre nos mais diversos âmbitos. Um só compositor pode apresentar fases bastante distintas, ou soluções diversas a cada composição, ou ainda escrever uma só peça que reúna os materiais mais variados, muitas vezes baseados em sistemas de referências distintos, em plena heterogeneidade.

Esta situação não deixou de ser contemplada pelos livros de referência como os trabalhos de Morgan (1991), Simms (1995), Schwarz (1993) e Kostka (1999). Em cada um deles o fenômeno do ecletismo musical dos séculos XX e XXI é exposto de maneira ligeiramente distinta e demasiadamente abrangente, o que resulta em uma série de descrições confusas. Simms (1995), por exemplo, não define com precisão no seu texto se estamos tratando do ecletismo como um todo ou das peças que apresentam materiais heterogêneos, se utilizam de diversos estilos pré-existentes ou de referências em geral. Morgan (1991) e Kostka (1999) apontam o uso crescente de citações, arranjos e paráfrases de música pré-existente no século XX, especialmente a partir da Segunda Guerra.

Entretanto, no momento de oferecer uma interpretação para as causas desta situação, muitos autores, em uma avaliação reducionista e pouco crítica, inferem que as principais

razões que teriam motivado o ecletismo musical dos séculos XX e XXI seriam a “liberdade” do compositor, ou uma diversificação no gosto dos ouvintes causado pelas transformações tecnológicas. O próprio Schwarz (1993, p.261), sem se alongar muito no tema, defende claramente que “a cultura moderna não é nada senão altamente eclética; graças à revolução dos alto-falantes, as audiências do século XX possuem gostos e experiências mais variados que qualquer outro grupo comparável na história”.

Enquanto para estes teóricos o ecletismo não passaria do reflexo direto das relações pessoais na arte – sem necessariamente envolver uma crítica à sociedade - ou então de um ato de vontade fruto de uma suposta liberdade do compositor no mundo contemporâneo, para outros se trata do sinal de uma crise. Dentre estes autores lembramos, por exemplo, De Bonis (2012), Malraux (1965), Pousseur (1989), Oliveira (1979, 1996) e Harnoncourt (1998).

Hanns Eisler é outro autor que, ainda na primeira metade do século XX identifica sinais desta crise. Para ele, o aumento das possibilidades tecnológicas não opera na causa do ecletismo e o ecletismo, por sua vez, não passa de uma consequência irresistível da crise social:

Deve-se perceber, também, que o desenvolvimento do rádio e gramofone espalhou a música em uma escala sem precedentes por todo o mundo. É um quadro típico de uma crise, as possibilidades técnicas crescem, mas o nível cultural se deteriora. O propósito da música na sociedade está se tornando cada vez mais questionável e a divisão entre música e vida social está se ampliando. Durante os últimos quinze anos de experimentação compositores modernos sentiram profundamente os efeitos da crise, seus concertos são menos frequentados, eles tornaram-se isolados e estão cada vez mais longe das massas. Eles fizeram inúmeros experimentos, a fim de encontrar uma saída, mas ao cabo destes quinze anos de experimentação não se sabe como a música moderna deveria ser, ou o que são as soluções certas para os seus problemas (GRABS, 1999, p. 70).

Elie Siegmeister (1938) infere que as origens desta crise seriam decorrentes das mudanças econômicas ocasionadas após Revolução Francesa. A emigração da aristocracia após a revolução teria removido a base econômica de milhares de músicos franceses. Afinal, não restaram empregos estáveis para compositores e interpretes de minuetos dirigidos à nobreza. Siegmeister resume a nova situação:

O declínio da aristocracia nas primeiras décadas do século XIX resultou na eliminação gradual do sistema de patronagem e com ela a antiga categoria de música aristocrática. O surgimento de um novo público, a classe média, chamado para o

aparecimento de um novo tipo de música e um novo tipo de compositor. E eles surgiram: a música, romantismo, o compositor, o burguês "livre indivíduo", escrevendo de acordo com sua fantasia, se orientando de acordo com suas experiências subjetivas de vida ao invés de partir de qualquer papel funcional objetivo (SIEGMEISTER, 1938, p. 22).

De acordo com o autor, após um primeiro momento animador, em que os músicos teriam se integrado aos ideais revolucionários na esperança de avanços sociais, teve início um período crítico para os artistas que se manifestou na falta de incentivos financeiros por parte dos banqueiros e burgueses mais abastados. Estes, após tomarem o poder em nome da liberdade e do progresso social, haviam percebido que fornecer suporte para a “liberdade do artista” significava estar disposto a aplicar uma grande quantia de dinheiro vivo na empreitada, o que não necessariamente envolvia o retorno deste capital. “Sim, o artista era livre para criar, claro. Mas para executar sua obra, para publicá-la? Ah, isso é outro assunto. Isso é de responsabilidade do indivíduo. O artista tem de comer? Não se deve falar de tais coisas materiais!” (SIEGMEISTER, 1938, p. 24).

Desde então, os artistas, de maneira geral, se depararam com as dificuldades econômicas surgidas, como Liszt e Berlioz, cujos relatos são lembrados por Siegmeister. Reflexos desta situação são sentidos ainda hoje e os séculos XX e XXI são repletos de histórias a este respeito. Um depoimento de George Antheil, que descreve seu amigo, o compositor Henry Brant, ilustra a situação do compositor neste contexto:

Em Nova York, Henry Brant sempre parecia estar com o dinheiro curto (mas que jovem compositor não parecia?). Mas no caso de Henry isto era visível; muitas vezes ele ficava tão magro e faminto que ficávamos com medo por ele. Talvez ele fosse apenas naturalmente magro. Mas nós sabíamos que ele, sua mãe viúva e seu irmão mais novo tinham muita dificuldade de pagar o aluguel (ANTHEIL, 1945, p. 289).

Até mesmo Schoenberg, um dos maiores criadores do século XX, sofreu com as dificuldades financeiras a ponto de recorrer à ajuda de seu amigo Gustav Mahler:

Eu mal posso lhe dizer quão terrível é, para mim, ter de escrever esta carta para você dentre todas as pessoas. Mas você não pode imaginar as coisas impossíveis que eu tentei, assim como as possíveis, e de nada adiantou. Estou realmente em uma posição de necessidade desesperada, pois do contrário eu nunca teria me levado a

escrever isto. E o fato de que no último ano você me ofereceu isto, mais me incentiva a parar do que me encoraja a continuar. O fato é que eu não tenho nenhum dinheiro e tenho que pagar o aluguel (SCHOENBERG, 1965, p. 297).

O mesmo Schoenberg descreve a situação do músico em Hollywood ao genro Felix Greissle, recém-chegado aos EUA, em outra carta, de 1938:

Até agora não houve absolutamente nenhuma chance de nada por aqui, ou então eu a teria agarrado. Pelo contrário, muitos músicos excelentes que foram obrigados pela união a se estabelecerem aqui, sem conseguirem ganhar um centavo estão agora deixando Hollywood novamente, tendo usado todas as suas economias. Por exemplo, há o meu ex-aluno Adolphe Weiss, que, por acaso, é um dos melhores fagotistas da América. No momento ele está tocando em uma orquestra Federal (de músicos desempregados). Se ele não conseguir nenhum compromisso até Setembro, ele pretende tentar em Nova York de novo. Eu estou ganhando dois quintos do que ganhava há quinze meses e não vejo esperanças de melhora. Meus alunos pararam, com exceção de um, porque seus salários foram reduzidos ou eles perderam seus empregos (SCHOENBERG, 1965, p. 204).

Relatos adicionais das dificuldades de sobrevivência enfrentadas pelo compositor de música erudita a partir do século XX são abundantes. Mas que razões justificariam a situação? Como vimos, Siegmeister relaciona a crise artística do século XX com o estabelecimento do capitalismo moderno. Com a ascensão da burguesia, o músico se tornou essencialmente um profissional autônomo e sua música passou a ser vendida definitivamente como uma mercadoria.

No entanto, de acordo com Oliveira (1996a, 1996b, 1996c), a música erudita não comporta bem esta função por constituir uma mercadoria “muito exigente” e, desta forma, pouco lucrativa. Segundo ele, uma mercadoria, para fazer circular o capital de forma eficiente, precisaria ser facilmente acessível e, de preferência, pouco exigente com relação ao consumidor, pois, do contrário, seu consumo diminuiria. Neste contexto, a principal função para a qual a música como mercadoria teria se voltado seria o entretenimento².

² Harnoncourt, a respeito da função da música em nossa sociedade escreve com ironia: “só queríamos uma beleza que pudesse nos distrair do tédio do dia a dia”. Para Eisler: “Sua função se tornou exclusivamente a provisão de estímulos momentâneos” (EISLER, 1999, p.38); “Esta é a única maneira pela qual podemos explicar as rápidas mudanças de estilos musicais nos últimos quinze anos.” Em outro texto ele complementa esta idéia: “Todas estas modas mostram quanto o isolamento levou à confusão e falta de bases, um sinal de quão longe a crise social já está afetando a música.” (EISLER, 1999, p.28).

Em seus cadernos, Oliveira (1996c) argumenta a incompatibilidade da música erudita enquanto mercadoria ao levantar nas pesquisas da época a porcentagem de vendas da música erudita em comparação a outros estilos como o Pop, o Rock e o Jazz. De acordo com ele:

De tudo isso temos sido capazes, e nada impede que a situação da música erudita no capitalismo continue lamentável. Três vírgula oito por cento, abarcando toda a história da música ocidental, dos primórdios aos nossos dias, sem o possível engano de que as exíguas cifras estivessem indicando somente a música contemporânea. Imagine-se o gigantismo do sumário que esses três vírgula oito por cento perfazem: incluídos os gêneros, estilos, media, de todos os períodos históricos. Ainda as salas de concerto vazias, a indigente vicissitude da arte, a situação estuprificante dos artistas (OLIVEIRA, 1996c, p. 20).

Se observarmos algumas das pesquisas mais recentes sobre as vendas no mercado fonográfico, podemos observar que a música erudita (cujo conceito normalmente é equivocado e muito amplo, incorporando a produção musical da idade média até hoje, além de músicas natalinas, manifestações folclóricas e ópera) não se mostra como uma mercadoria valorizada socialmente.

O resultado é uma perda de função social, a música erudita perde a sua função na sociedade por não conseguir se incorporar ao ciclo do capital. A pesquisa a seguir, publicada pelo site *Music & Copyright* (2010), mostra que a música clássica foi responsável em 2009 por apenas 5,5 do total de vendas (em azul turquesa no gráfico), o que representa um decréscimo nas vendas de 1% com relação ao total de vendas no ano 2000:

Global, recorded-music retail sales by genre, 2000, 2008 and 2009 (US\$ bil.)					
	2000	2008	2009	Change 2000/2009	Change 2008/2009
	(US\$ bil.)	(US\$ bil.)	(US\$ bil.)		
Pop	10.3	7.8	7.4	-27.7	-5.2
Rock	8.4	7.5	6.5	-22.1	-13.0
R&B	2.3	1.8	1.6	-30.8	-9.4
Country	2.3	1.6	1.5	-33.9	-3.5
Classical	2.4	1.5	1.4	-42.1	-7.3
Dance	1.7	1.5	1.3	-21.1	-8.9
Rap/hip-hop	2.5	1.4	1.3	-48.3	-5.3
Jazz	1.1	0.7	0.6	-40.6	-7.2
Other	5.9	4.1	3.7	-37.5	-8.7
Total	36.9	27.8	25.4	-31.0	-8.4

Source: Music & Copyright

Fig. 22 Rendimento das vendas de música gravada por gênero em 2000, 2008 e 2009.

(MUSIC & COPYRIGHT, 2010).

Global, recorded-music retails sales by genre, 2009

Source: Music & Copyright

Fig. 23 Porcentagem de vendas de música gravada por gênero em 2009 (MUSIC & COPYRIGHT, 2010).

No mesmo artigo publicado no blog citado, podemos ler:

As vendas no varejo de música clássica e jazz também sofreram um declínio mais rápido do que a média global. Por conta do fato de que esses gêneros assim como alguns outros gêneros agrupados neste estudo como parte de "outros", constituírem produtos de circulação lenta e baixa margem de lucros, sofreram uma redução no espaço a eles destinado pelas lojas físicas em favor de itens mais vendáveis, tais como DVDs, videogames e eletrônicos, isto teve um impacto na disponibilidade e subsequentemente nas vendas. Além disso, a transição para meio digital e longe de meios físicos de gravação poderiam estar tendo um efeito negativo sobre as vendas a varejo de gêneros de nichos mais específicos. Por exemplo, a música clássica está disponível online, mas isso por si só não é suficiente para garantir vendas (MUSIC & COPYRIGHT, 2010).

Seriam a disponibilidade dos cd's nas prateleiras, a redução do tamanho das seções reservadas aos clássicos ou a aversão dos consumidores em adquirir seus títulos online unicamente os motivos da queda nas vendas?

Em outro artigo, intitulado *The economic importance of music in the European Union*, Dave Laing (1996) mostra que a situação não se restringe ao âmbito da música gravada: “Em primeiro lugar, a quantidade de dinheiro gerada na maioria dos países pela música clássica é uma pequena proporção de todos os gastos do consumidor em música ao vivo”.

No Brasil, segundo pesquisa da Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD, 2010), a música clássica foi responsável em 2009 por 3,4 % das vendas do chamado mercado físico (que inclui dvds, blu-ray e cds) e apenas 2,8% do total de vendas de unidades de cd's.

No meio digital a situação não se altera muito como atestam as pesquisas abaixo:

Genre	Percent Share of Total Track Sales 2010		
	Overall	Current ¹	Catalog ²
Rock	27.0%	16.6%	35.4%
Pop	25.4%	33.4%	19.0%
R&B/Hip-Hop	21.9%	27.1%	17.6%
Rap	13.3%	19.7%	8.2%
Alternative Rock	12.2%	9.3%	14.6%
Country	9.9%	10.2%	9.7%
Hard Rock	5.2%	2.7%	7.3%
Dance/Electronic	4.2%	5.1%	3.4%
Christian/Gospel	3.2%	2.9%	3.4%
Christian	2.6%	2.6%	2.7%
Latin	1.7%	1.5%	1.8%
Jazz	1.1%	0.6%	1.5%
Holiday/Seasonal	1.1%	0.5%	1.5%
Classical	0.7%	0.2%	1.2%
Children	0.7%	1.0%	0.5%
Latin - Pop	0.7%	0.7%	0.7%
Reggae	0.5%	0.2%	0.8%
Gospel	0.5%	0.3%	0.7%
Comedy	0.4%	0.5%	0.4%
World Music	0.4%	0.2%	0.6%
Latin - Rhythm	0.3%	0.3%	0.2%
Blues	0.2%	0.1%	0.4%
Latin - Tropical	0.2%	0.3%	0.2%
Regional Mexican	0.2%	0.2%	0.2%
Broadway	0.2%	0.1%	0.3%
New Age	0.1%	0.1%	0.2%
Bluegrass	0.1%	0.1%	0.2%

Fig. 24 Porcentagem de download de faixas de música por gênero em 2010 (ROSS, 2011).

Fig. 25 Porcentagem de download de álbuns de música por gênero em 2009 (PRICE, 2010).

Os resultados das pesquisas acima apontam, por um lado, uma diversificação no gosto dos consumidores decorrente do aumento das possibilidades técnicas como o rádio, a gravação, o cd, etc... No entanto, é difícil compreender a discrepância dos números a não ser que interpretemos estes números como sinal de uma crise não apenas artística, mas social:

[...] quando a música se separa de seu publico, isto não é culpa nem da música nem do publico. De qualquer maneira, o problema não reside nem na arte em geral nem na música, mas na situação espiritual e intelectual do tempo. É aí que seria necessário que algo mudasse, pois a música é necessariamente um espelho do presente. Caso quiséssemos mudar a música, haveria necessidade inicialmente de mudar o presente. Não há uma crise da música, mas a música reflete uma crise do nosso tempo (HARNONCOURT, 1988, p.25).

Com base nos resultados das pesquisas, que se ouse imaginar o percentual destinado especificamente à música contemporânea e, dentro dela, o percentual destinado à criação, à

composição. Mas quais seriam as exigências feitas pela linguagem musical erudita? Oliveira responde a esta questão discorrendo sobre as exigências que o pouco de música erudita que se transformou em mercadorias demanda:

[...] Para o consumo de música do passado, o ouvinte carece de preparação histórica e técnica que o habilite a decodificar aquilo que ele escuta. Há que situar a obra em seu contexto sociocultural; compreender o sistema de referência (de cuja organização do material musical a obra é expressão); as inter-relações de ordem morfológica; ter o conhecimento e a frequentação às obras que possibilite ao ouvinte a distinção idioletal; e consciência (no plano mesmo da composição) dos parâmetros do som e suas potencialidades linguísticas. De outro modo, aquilo que ele ouve é apenas uma manifestação acústica, sem muito mais. Como trovão ou abaloamento de automóveis (OLIVEIRA, 1996c, p.23).

Além disto, temos de considerar os custos com a educação necessários para a especialização da força de trabalho do músico e dos ouvintes: “quanto custa uma educação musical que prepare, de fato, adestre, habilite alguém a envolver-se com a linguagem musical erudita a partir de uma sintaxe e semântica específicas?” (OLIVEIRA, 1998, p. 24). Sem falar nas dificuldades iminentes a este processo como a frequentação e estudo constantes ao longo de anos, tudo isto para, como vimos nas pesquisas, que o músico enfrente sérias dificuldades de inserção no mercado, ainda que apenas com o intuito de sobreviver.

Há também os custos envolvidos na contratação desta força de trabalho especializada: os custos de manutenção de uma orquestra, do pagamento de músicos cameristas ou solistas nos concertos, aluguel ou manutenção das salas de concerto e milhares de outros. Seria interessante o levantamento de mais números para a obtenção de maiores conclusões a respeito dos custos e lucros diretos e indiretos da força de trabalho do músico em geral. Ao menos no caso da criação musical contemporânea, os indícios levam a crer que esta soma é imensamente maior do que os lucros proporcionados por ela. Uma mercadoria economicamente inviável.

Neste contexto, Caudwell afirma que: “toda a pressão da sociedade burguesa é para fazê-lo encarar a obra de arte como sendo substancializada, e a sua relação com ela como sendo, basicamente, a de um produtor para o mercado” (CAUDWELL, 1968, p.12). Disto decorreriam dois resultados. No primeiro o artista, ao encarar o fato de que tem de ganhar a vida através da venda de uma entidade concreta (direitos autorais, quadro, estátua), é levado a apreciar seu trabalho em resposta às oportunidades de mercado que lhe pagam por esses

direitos de propriedade, o que, segundo ele, leva à comercialização ou banalização da arte. O segundo resultado é a revolta do artista contra esta situação que procura esquecer o mercado e concentrar-se na sua relação com a obra³:

Porque a obra de arte agora é completamente um fim-de-si-mesmo, e até mesmo o mercado é esquecido, o processo artístico transforma-se numa relação extremamente individualista. Os valores inerentes à forma de arte, como sintaxe, tradição, regras, técnica, forma, escala tonal aceita, agora parecem ter pouco valor, pois a obra de arte existe cada vez mais somente para o indivíduo (CAUDWELL, 1968, p.12).

A difícil realidade material do compositor e a falta de um sistema de referências o levam a criar soluções diversas e pessoais a cada peça. O discurso no século XX se torna particular de cada indivíduo. Mas como pode um discurso ser plenamente individual? Afinal, não é fato que qualquer discurso supõe uma troca?

De Bonis também aborda esta relação individualizada entre artista e obra de arte e suas consequências:

As relações de trabalho no capitalismo tornam predominante a condição surgida ainda no século XIX, o pré-requisito do tempo livre, do ócio, para a possibilidade da criação. Isolamento que sobre-problematiza a já difícil comunicabilidade da música atual, pela profusão das linguagens possíveis, como soluções individualizadas na ausência de linguagem comum (DE BONIS, 2012, p. 63).

Algumas tentativas de estabelecimento de um novo sistema de referências no século XX foram efetuadas, como o dodecafonismo. Não vingaram, porque não se institui uma língua artificialmente. Basta ver que a aplicação do dodecafonismo foi absolutamente diversa na obra de cada compositor que utilizou este método (Rodrigues, 2007). Um homem só não cria uma língua: “aquele que crê que é possível inventar pura e simplesmente uma outra

³ Este segundo resultado apontado por Caudwell se reflete em uma frase que, segundo Otto Friedrich, teria sido proferida por Arnold Schoenberg: “Um artista é, para mim, como uma macieira, quando chega a sua hora, queira ou não queira, floresce e começa a dar frutos. E, como a macieira não sabe nem pergunta que valor será atribuído a seu produto pelos peritos do mercado, também o compositor não pergunta se seu produto irá agradar aos peritos” (Friedrich, 1989, p.44). As palavras do compositor denotam esta relação individualista com a obra de arte e também a falta de uma funcionalidade objetiva do fazer artístico nos séculos XX e XXI. Mesmo produzindo sem a preocupação em ser aceito pelos outros, Schoenberg se ressentia da falta de interesse da sociedade por seu trabalho: “Francamente, estou muito desapontado com a falta de interesse da sociedade em meu trabalho, por não ver apreço pelo que estou fazendo em favor da cultura musical desta cidade (...)” (Ibidem).

linguagem esquece que ‘imaginar uma linguagem quer dizer imaginar uma forma de vida’ (Investigações filosóficas §19) e que uma forma de vida, rigorosamente, não se ‘inventa’” (BOUVERESSE, 1982 apud OLIVEIRA, 1996b, p.42)⁴.

Assim, a linguagem musical erudita no século XX se tornou cada vez mais pessoal e a heterogeneidade alastrou-se não somente com relação à produção de diferentes compositores, mas também no conjunto da obra de cada um deles. Compreende-se assim, as razões que levaram à heterogeneidade musical característica dos séculos XX e XXI.

Percebe-se que, em conjunção com as mudanças históricas ocorridas nas relações das forças produtivas, ocorreu na música erudita a partir do romantismo uma espécie de dissolução gradual da linguagem comum, de um sistema de referências de aceitação coletiva como era o tonalismo. Desta forma, a possibilidade de comunicação artística entra em xeque:

[...] uma expressão musical erudita comunica no âmbito que tal atividade possibilita em cada sociedade, em cada momento histórico. Entendida como força social, como parte essencial da vida cotidiana, como linguagem comumente falada e compreendida, como universo semântico permeado pela memória e pelo inconsciente coletivo (dados que a música erudita mostrou ter possuído através de sua história), a música erudita hoje não comunica” (DE BONIS, 2010, p.135).

Willy Corrêa também observa uma crise de comunicação decorrente da falta de uma linguagem musical verdadeiramente coletiva. Em sua opinião, a música no capitalismo possui qualquer coisa:

[...] menos a função que uma língua deveria ter: um conjunto de signos convencionais de mútua compreensão, praticados por uma comunidade (e fruto de sua vivência e desenvolvimento) para a comunicação entre usuários (OLIVEIRA, 1996, p.43).

A falta de uma linguagem comum culmina em uma situação metalinguística irreversível, exceto pelo retorno de uma “língua viva” e, portanto, de uma mudança social e

⁴ Originalmente em BOUVERESSE, 1982, p.115.

econômica. Isto acontece porque o estabelecimento de uma referência (uma linguagem objeto) se torna necessário “tanto para a reincorporação crítica da história quanto para o estabelecimento de uma nova linguagem” (DE BONIS, 2012).

Nem toda a referência à história, no entanto, é crítica. Neste sentido, a proposta de alguns autores como Pousseur (2009), Oliveira (1996) e De Bonis (2012) de que “a metalinguagem para a música atual pode significar a recuperação da operação linguística na música erudita com a ênfase sobre o inter-índice em lugar do proto-índice” (DE BONIS, 2012, p.67) pressupõe uma distinção fundamental entre o contexto metalinguístico geral em que a música erudita se encontra atualmente e a utilização consciente das referências como forma de estabelecimento de uma comunicação linguística.

Algumas considerações são importantes para o entendimento desta proposta. Em primeiro lugar, como frisam os autores, o recurso à metalinguagem não significaria uma repetição banal do passado. Além disto, o reconhecimento da referência (nos mais diversos graus) é importante, pois sem ele não se opera com o inter-índice e, assim, com a semântica aludida por ele. Por fim, o trabalho discursivo, ou seja, a operação com a sintaxe é necessária para conferir à composição metalinguística todo o seu sentido (Ibidem). A respeito desta última consideração, Pousseur fala sobre a importância de “[...] um sistema subjacente (ou dominante) suficientemente forte, claro e lógico [...] para assegurar *a priori* certa coerência à panóplia ou constelação dos elementos associados” (Pousseur⁵, 1989 *apud* Menezes, 2009, p. 14).

A metalinguagem funciona, desta forma, como uma saída possível para a crise de comunicabilidade na arte do século XXI ao abrir possibilidades múltiplas de interpretação e de relações associativas a partir, por exemplo, do uso de citações e alusões à História da Música.

Compreende-se agora, que o problema da citação também se coloca diferentemente antes e depois do século XX. Melhor dizendo, o problema da citação se coloca diferentemente em cada época visto que a utilização de citações musicais não é nova em si, mas sempre fez

⁵ Originalmente em POUSSEUR, H. *Composer (avec) des identités culturelles*. Paris : Institut de Pédagogie Musicale et Choreographique, La Villete – Cité de la Musique, 1989, p.24-26.

parte dos procedimentos possíveis em uma composição musical e cada época a incorporou dentro de suas especificidades históricas⁶.

Se até o romantismo a afirmação tautológica do sistema tonal ou modal era muito mais sólida do que o aparecimento de uma citação e as citações eram incorporadas de acordo com as especificidades e demandas do sistema em que se inseriam, a partir do século XX, ela se integra como conteúdo sintático e semântico *na ausência de uma linguagem comum*. Ou seja, a utilização crítica de citações na música atual pode ser um recurso para que se estabeleça uma comunicação de fato entre compositor e ouvinte em meio a um ambiente tão adverso.

4 ANÁLISE DE PHORION DE FOSS

Phorion é a palavra que designava as mercadorias roubadas na Grécia Antiga. É também o nome escolhido por Lukas Foss como título do terceiro movimento de suas variações barrocas compostas em 1967, embora tenha sido lançado anteriormente como uma peça independente. A obra empresta seu material do Prelúdio da *Partita* para violino solo numero 3 em mi maior (BWV 1006) de Bach e constitui um exemplo de citação dentro de colagens.

Foss apresenta aqui uma técnica que chamou de “*niente*”, que consiste em pedir ao instrumentista que, ao sinal do regente, continue “tocando” a sua parte, mas sem produzir som. Em resposta a um novo sinal do regente, o instrumentista emerge do silêncio e prossegue tocando normalmente.

A peça se resume a uma espécie de improviso controlado, onde dez partes diferentes contêm instruções para o regente e para a orquestra que permitem (e pressupõe) certas escolhas e, portanto, realizações distintas a cada execução da obra. As instruções frequentemente remetem à partitura original, por sua vez dividida em onze letras (de “a” a “k”), e que acompanha a partitura de Foss.

Na seção 3 (fig. a seguir), por exemplo, cinco solistas devem executar, de acordo com um guia gráfico, passagens previamente selecionadas da *Partita* de Bach:

⁶ “Em uma linguagem musical historicamente marcada pela organização das alturas como é a música erudita ocidental, a utilização das citações fazia parte das operações previstas numa composição, levada a cabo majoritariamente pela incorporação de melodias. Em cada momento histórico esta incorporação foi prevista de modo particular segundo o sistema de referência em questão, fazendo corpo com uma operação linguística pura e simples” (DE BONIS, 2010, p. 124).

Fig. 26 Trecho da seção 3 de *Phorion*.

Na seção 8a o organista segura a nota mais aguda e a nota mais grave do seu instrumento e as flautas tocam um trecho do Prelúdio (entre a marcação das letras I e J) onde se pode ler a indicação de Foss: “As Flautas e Piccolo não devem tocar o trecho ao mesmo tempo. O efeito resultante é menos o de um cânon e mais o de uma corrida”:

PICCOLO
2 FLUTES, not together. The effect is not so much a canon as it is a race.

ff prestissimo *sempre ff*
[passage is from I to J]

Fig. 27 Trecho da seção 8a.

Uma análise de uma peça como esta deve levar em conta a realização das 10 partes indicadas na partitura em música obviamente. Percebe-se neste momento, que o compositor, apesar de deixar as possibilidades de interpretação abertas, não abre mão de um controle motivico e formal e, portanto, da unidade material e formal de sua obra. Neste sentido, a peça se aproxima também do conceito de citação temática apresentado anteriormente. Percebe-se que estes conceitos servem apenas como uma diretriz geral, de forma alguma excludentes.

Considerando então o que “soa”, o que resulta de cada parte indicada na partitura, percebemos que algumas das partes se unem para formar uma seção enquanto outras representam contrastes. Também fica clara a função de cada seção no contexto total da peça.

A primeira seção (A) é consideravelmente mais longa que as demais por expor o material e as ideias que constituirão o discurso de *Phorion*. A peça se inicia com uma apresentação ininterrupta da Partita desde a marcação com a letra “a” até o fim da marcação com a letra “c”. A apresentação “linear” iniciada no violino solo conta com adições momentâneas de outros instrumentos de forma que as resultantes timbrísticas se modificam continuamente. “Ecos” no piano elétrico surgem em decorrência da defasagem rítmica entre os instrumentos:

Fig. 28 “Ecos” do piano elétrico em *Phorion*.

Aos poucos, no decorrer das partes de números 2 e 3, a apresentação até então linear da Partita vai se tornando mais recortada em função da técnica “al niente” previamente

explicada e de indicações da partitura. Ao cabo de aproximadamente 2 minutos os recortes já se tornaram bastante curtos e é neste momento em que eles se tornam simultâneos pela primeira vez (transição para a simultaneidade ocorre na parte 3 e se efetiva na parte 4 da partitura). O resultado é uma profusão de trechos variados da Partita formando uma textura mais densa do que havia ocorrido até então.

É interessante notar que Foss “constrói” o aparecimento destas simultaneidades através do desmembramento gradual da peça de Bach operado no início de *Phorion*. A parte 5 apresenta o início de uma nova idéia (idéia 3), que vem para se somar às duas principais ideias veiculadas até então, a profusão de trechos curtos e simultâneos que caracterizam a parte 4 (idéia 2) e uma apresentação mais linear e menos densa da Partita (idéia 1, que caracteriza as partes 1, 2 e 3).

A idéia 3 vai, da mesma forma que as precedentes, se construindo aos poucos. Inicialmente, o compositor institui uma textura decorrente de notas curtas e estáticas (repetidas ou se movimentando pouco no campo de tessitura) nos oboés e clarinetes e glissandos nas cordas (pequenos glissandos já haviam ocorrido desde o final da parte 1):

5 Beat=45 1 Bar = $\frac{1}{2}$ of **4** Conductor beats one beat per bar (all in all 16 beats, twice as

The musical score for Figure 29 consists of three staves. The top staff is for Oboes (Obs.), the middle for Clarinets (Clf.), and the bottom for Violins II (Vln. II). All staves are in G major (one sharp). The Oboe and Clarinet parts feature a series of short, staccatissimo notes, with instructions to place them unevenly within the bar and vary placement. The Violin II part includes a 'div.' (divisi) section followed by a 'vibratiss.' (vibratissimo) section and a 'sempre gliss.' (sempre glissando) section. The score is marked with 'pp' (pianissimo) throughout.

Fig. 29 Textura resultante (idéia 3).

Somam-se a esta textura citações mais lineares da *Partita* e depois disso começam a ocorrer cortes abruptos onde a textura resultante se alterna com uma aparição do piano elétrico e da guitarra elétrica (que tocam um trecho aleatório da *Partita*).

A idéia 2, que havia aparecido muito pouco, retorna com uma densidade ligeiramente maior e, assim, se efetiva na memória do ouvinte:

7 Beat = 90 (as before) Conductor beats circa 20 beats

**FLUTES
PICCOLO**
Start at **A**

audibly play 1 beat, inaudibly 2 beats, audibly play 2 beats, inaudibly 4 beats

audibly play 3 beats, inaudibly 6 beats ~ play until cut off

CLARINETS
Start at **K**

inaudibly for 6 beats, audibly play 3 beats, inaudibly 2 beats,

audibly play 1 beat, inaudibly 4 beats, audibly play 2 beats ~ play until cut off

**SOPR. SAX
(or E♭ Clar.)**
Start at **J**

audibly play 2 beats, inaudibly 4 beats, audibly play 3 beats

inaudibly 6 beats, audibly play 1 beat, inaudibly 2 beats ~ play until cut off

BASSOON
Start at **E**

audibly play 3 beats, inaudibly 6 beats, audibly play 1 beat

inaudibly 2 beats, audibly play 2 beats, inaudibly 4 beats ~ play until cut off

**HORN I
HORN II
HORN III**
Start at **F**

audibly play 1 beat, inaudibly 4 or 5 beats
audibly play 1 beat, inaudibly 6 or 7 beats
audibly play 1 beat, inaudibly 8 - 10 beats

continue until cut off

Fig. 30 Idéia 2 (seção 7 na partitura).

A Seção A se encerra e uma transição (à maneira da *Partita*?) efetuada pelo carrilhão nos leva ao início da Seção B. A Seção B (que compreende a parte 8 indicada na partitura) é análoga a uma seção de desenvolvimento Clássico, onde se alternam as três ideias apresentadas até agora pelo compositor. No início, se alternam principalmente as ideias 1 e 2

(embora cada aparição não passe de dez ou onze segundos) e a idéia 3 (a textura) aparece apenas uma vez, muito breve.

A Seção B se encerra com uma mistura entre as idéias 2 e 3 que dura mais do que um minuto, ininterruptamente. Os cortes “Stravinskianos” que caracterizavam a Idéia 3 continuam a ocorrer, mas desta vez alternam-se os recortes simultâneos da Idéia 2 e momentos de silêncio. Uma transição nos encaminha para a última Seção.

A última Seção (Seção A') explora principalmente a idéia 2, como se os recortes lineares que caracterizavam a idéia 1 tivessem se tornado, a exemplo dos primeiros minutos da peça, ruidosos e simultâneos. A memória da Partita se reduz, como se Bach tivesse finalmente aderido ao século XX. A técnica “al niente” reaparece, como resquício dos cortes “Stravinskianos”. Ao fim da Seção A' os violinos voltam a toar a Partita desde o início enquanto os instrumentos gradualmente silenciam a um sinal do regente com exceção dos violinos percussão e instrumentos elétricos que permanecem até o fim.

Uma análise feita a partir de uma das interpretações da obra (Foss, cd) revela o controle formal e motivico que Foss imprime, ao mesmo tempo que deixa espaço para que cada realização da peça seja nova e solucione diferentemente seus problemas no tempo:

Tab. 3 Análise formal de *Phorion*.

FUNÇÃO	PARTE	TEMPO (duração)	DESCRIÇÃO
a	1	0'00" (1')	Apresentação. "tonal" linear. Exploração timbrística. "Ecos" no Pno. El. = prenúncios do desmembramento entre os instrumentos.
a'	2	1'00" (1'34")	"Al niente" efetivamente. Recortes longos e tonais, mas ainda lineares.
a''	3	2'34" (22")	Recortes ficam mais curtos, transição para 4.
b	4	2'56" (9")	recortes curtos ficam simultaneos pela primeira vez.
c	5	4'05" (20")	Textura: pontos nas madeiras + gliss nas cordas.
c+a	5a	4'25" (20")	Somam-se à textura as citações.
c+a'	6	4'45" (43")	A textura de 5 permanece mas incorpora cortes abruptos "a la Stravinsky".
b	7	5'28" (28")	Recortes curtos simultâneos.
d	7a	5'56" (11")	Transição "chimes"
b	8	6'07" (3")	Cresc. Até FFF. Recortes curtos simultâneos.
a	8a	6'10" (7")	Tonal linear = corrida das fls.
b	8b	6'17" (9")	Recortes curtos simultâneos.
a	8c	6'26" (7")	Tonal linear = piano
b	8d	6'33" (3")	Recortes simultâneos ficam ainda mais densos.
c	8e	6'36" (7")	Textura: pontos nas madeiras + gliss nas cordas.
b	8f	6'43" (3")	Recortes simultâneos.
a	8g	6'46" (11")	Tonal linear = Cello
c+a'	8h	6'57" (1'08")	Cortes "a la Stravinsky" de 6, mas alterna-se música e silêncio. A partir de 7'20'' se inicia uma transição.
a+b	9	8'05" (5")	Cada vez mais fragmentados, os recortes se tornam paulatinamente ruídos.
	9a	8'10" (55")	
	9b	8'45" (20")	
a+b	10	9'05" (55")	Ruídos predominam em uma confusão na qual volta a partita. Fim abrupto em cresc.

4.1 CONSIDERAÇÕES A RESPEITO DE PHORION

A análise de *Phorion* revela que a *Partita* funciona como material musical, combustível, para a construção de uma proposta de composição aberta. Quando este material se revela próximo o suficiente do original, os trechos são ouvidos como citação e envolvem toda a problemática abordada anteriormente no capítulo “especificidades da citação musical”. A maneira como o compositor controla as possibilidades interpretativas de sua peça faz com que possamos identificar seções e contrastes entre os materiais musicais. Os materiais musicais, por sua vez, possuem cada um suas próprias qualidades e juntos garantem a heterogeneidade característica das colagens musicais.

5 MAKROKOSMOS DE GEORGE CRUMB

A série *Makrokosmos* de George Crumb para piano amplificado compreende dois volumes de 12 peças, cada uma representando um signo do zodíaco. O título alude ao conjunto de peças *Mikrokosmos*, de Bela Bartok e o formato da obra aos Prelúdios para piano de Claude Debussy (Crumb, 1972). O primeiro volume se divide em três seções de quatro peças devidamente indicadas pela partitura. A última peça de cada seção é grafada na forma de um símbolo (uma cruz, um círculo e uma espiral respectivamente).

O ciclo de peças, de 1972, marca o fim de um período de dez anos sem escrever para o piano. Segundo Cohen (2002, p. 13), “Crumb sentiu a necessidade de ir além com o instrumento do que ele havia nas cinco peças para piano de 1962”. Podemos perceber a intenção de Crumb em explorar algumas possibilidades menos convencionais do piano uma vez que as peças trabalham com sons produzidos diretamente nas cordas, através do uso das unhas, da ponta dos dedos, de dedais e de palhetas de metal. Um microfone situado na região grave altera o timbre e o equilíbrio do instrumento e possibilita a audição das dinâmicas mais tênues (como no caso das muitas indicações de *ppppp*). O ciclo explora ainda assovios, grunhidos, gritos e o recitar e entoar de palavras durante a interpretação das peças. Neste trabalho, analisaremos como exemplo de citação alusiva a décima-primeira peça, intitulada *Dream Images*, que representa o signo de Gêmeos.

Dream Images se inicia com um acorde de si maior na região grave do piano. Uma melodia de três notas em torno de lá apresenta o tema da peça e é prontamente respondida por um acorde de fá# maior (quarta abaixo do primeiro) e uma variação muito sutil da melodia que incorpora uma nova idéia, a apojetura em torno de umas de suas notas:

Fig. 31 Início de *Dream-Images*.

Esta idéia é reapresentada com a diferença de que, agora, a resposta surge transposta uma segunda maior abaixo, uma variação muito efetiva e marcante em um contexto de variações tão tênues. Na quinta vez que aparece, a melodia funciona como ponte para o primeiro aparecimento de uma citação, a parte B da Fantasia-Improviso de Chopin, que surge à medida que o “eco” da melodia precedente se desvanece:

Fig. 32 Primeiro aparecimento da citação de Chopin.

A ressonância das notas presas ao final de cinco compassos de citação se mistura à ressonância do acorde que abre a peça (si maior em posição aberta) e, alguns segundos depois, a melodia recomeça literalmente – já com a adição das apojeturas duplas – e a sua resposta, a variação sutil dela mesma – também com apojeturas duplas – faz a transição para um novo aparecimento da Fantasia-Improviso (agora com duração de 4 compassos) através transposições em direção ao registro grave que provocarão consequências fundamentais na peça.

A transição para a segunda citação, como dissemos, provoca consequências à melodia inicial que, muito embora volte a aparecer, desta vez dá origem a novos acontecimentos. Os motivos e idéias musicais precedentes, caracterizados por uma imobilidade relativa e por ocuparem uma faixa pequena do campo de tessitura, dão lugar a uma exploração gradualmente maior do campo de tessitura do instrumento iniciada pelo movimento dos acordes em direção ao grave:

Fig. 33 Movimento dos acordes em direção ao grave.

Estes acontecimentos, no entanto, ainda possuem, como os eventos que os precediam, a estaticidade como característica marcante, originada pela repetição de padrões de frequências:

Fig. 34 Trechos mostrando padrões utilizados por Crumb.

Uma terceira a última citação da Fantasia prepara a volta do acorde e da melodia que abriram a peça, e funcionam aqui como Coda e encerramento da peça ao agregarem por condensação as transformações que ocorreram gradualmente após cada aparecimento da citação:

Fig. 35 Final de *Dream-Images*.

A memória da melodia inicial, recorrente ao final de cada trecho da citação, ajuda a dar coerência e unidade a uma peça que vinha se desenvolvendo tão lentamente e que foi subitamente contrastada por um material tão heterogêneo como o trecho de Chopin.

5.1 MATERIAL MOTÍVICO E UTILIZAÇÃO DAS ALTURAS

As considerações a seguir a respeito da utilização das alturas na peça *Dream-Images* se baseiam na observação da partitura e em informações extraídas da leitura de Antokoletz (1996, p. 525) e Lusk (1974, p. 158).

Os materiais motivicos da peça bem como a utilização das alturas provêm do início da primeira peça do ciclo, *Primeval Sounds*. 14 tríades menores divididas em duas seqüências de 7 acordes cada uma se movem ascendentemente partindo da região grave do instrumento. As duas sequencias se situam a um trítano de distancia uma da outra e se movimentam por semitons, sendo que uma delas começa com a tríade de si menor e termina com a tríade de fá menor e outra começa com a tríade de fá menor e termina com a tríade de si menor. Os acordes das duas sequencias alternam posição fundamental, primeira inversão e segunda inversão:

1. Primeval Sounds (Genesis I) Cancer
Darkly mysterious [♩ = ca. 3 sec.]

Piano

pppp sempre

P.m.
P.L. (hold down throughout)

Fig. 36 Início de *Primeval Sounds*.

Desta sequência de tríades **são extraídos todos os outros materiais** de *Dream Images*. O primeiro é um motivo melódico formado pelas notas lá, si e fá (e expostas literalmente no início da primeira peça). Este motivo engloba potencialmente os intervalos de segunda maior e terça maior, assim como a soma dos dois intervalos, que equivale a um trítano:

Fig. 37 Trecho de *Primeval Sounds* mostrando o motivo “lá, si, fã”.

O motivo é utilizado extensamente em todas as suas formas incluindo retrogradações, inversões e retrogradações invertidas formando uma série de 3 notas, mostradas na tabela abaixo:

Tab. 4 Série lá, si, fã.

Original e seu retrógrado			Inversão e seu retrógrado		
A	B	F	A	G	C#
Bb	C	Gb	Bb	Ab	D
B	C#	G	B	A	Eb
C	D	Ab	C	Bb	E
Db	Eb	A	C#	B	F
D	E	Bb	D	C	F#
Eb	F	B	Eb	Db	G
E	F#	C	E	D	Ab
F	G	C#	F	Eb	A
F#	G#	D	F#	E	Bb
G	A	Eb	G	F	B
Ab	Bb	E	Ab	Gb	C

Outras variações deste motivo também aparecem com menos frequência. A relação mais comum é entre terça menor e segunda maior (cuja soma pode implicar no aparecimento de uma quarta justa) e, mais raramente, aparecem relações entre segunda menor e terça menor. A origem da série e de suas variações é sugerida pela sequencia das notas superiores e

inferiores pelas tríades menores que aparecem no começo da primeira peça do ciclo *Makrokosmos*:

Fig. 38 Relações entre a série “lá, si, fá” e os acordes que abrem o ciclo.

A sequência de fundamentais das tríades também sugere a ênfase nos intervalos de semitom (entre as linhas mostradas na tabela), quarta justa (na diagonal) e trítono (entre as colunas) que pode ser observada muito claramente em *Dream-Images* assim como em diversos outros momentos do ciclo:

Tab. 5 Sequência da fundamental das tríades.

Sequencia da fundamental das tríades						
B	Bb	A	Ab	G	Gb	F
F	E	Eb	D	Db	C	B

Este material, juntamente com a série “lá, si, fá”, explica a organização das alturas na peça e pode ser percebido claramente, às vezes de mais de uma maneira, como nos acordes do início, onde podemos perceber a ênfase nos intervalos de quarta justa, por exemplo:

Fig. 39 Acordes iniciais de *Dream-Images*.

Na figura a seguir, o ré# do acorde participa de três materiais, do próprio acorde de si maior (em amarelo), claramente oriundo das tríades menores que abrem o ciclo; como terceira nota da série original a partir da nota sol (em azul); e como segunda nota da inversão da série a partir da nota fá (em vermelho).

Fig. 40 Relações seriais no início da peça.

A próxima figura mostra o motivo original, uma de suas variações e a ênfase sobre os intervalos de trítono, quarta justa e segunda menor, proveniente da série de notas sugerida pela sequência da fundamental das tríades já mencionada:

Fig. 41 Análise serial de um trecho de *Dream-Images*.

A sequência da fundamental das tríades explica a utilização das alturas em outros momentos, como no arpejo a seguir formado por quartas justas a um semitom de distância:

Fig. 42 Arpejo (trecho de *Dream-Images*).

E nos trítonos que aparecem no pentagrama seguinte, que respeitam a ordem de aparecimento da sequência:

Fig. 43 Ênfase sobre o intervalo de trítono e a série “lá, si, fá”.

Em outros momentos, podemos perceber o motivo original (amalgamado aos acordes, neste caso):

Fig. 44 Motivo “lá, si, fá” em acordes da peça.

A variação:

Fig. 45 variação do motivo em trecho da peça.

Ou ambos:

Fig. 46 A série e uma de suas variações em trecho da peça.

As apojeturas que aparecem ao longo da peça, com exceção da última que é uma variação, sempre sugerem sequencias de semitom (mesmo quando estão a um tom inteiro de distancia da nota principal):

Fig. 47 apojeturas à distância de semitom da nota principal ou de outra apojetura.

Escalas de tom inteiro, como demonstrado no estudo de Bass (1991: 04), podem ser construídas pela concatenação do motivo original lá. si e fá em diferentes transposições e aparecem em *Dream-Images* em dois momentos:

Fig. 48 escalas de tons inteiros.

E no momento seguinte, onde duas escalas de tons inteiros se dividem na mão esquerda e direita. Apesar de não soarem exatamente como escalas de tons inteiros, percebe-se a lógica de construção das alturas utilizada pelo compositor:

Fig. 49 duas escalas de tons inteiros amalgamadas.

O uso de motivos seriais de poucas notas não é exclusivo de George Crumb. Muito antes dele, Webern já havia construído séries sobre motivos intervalares pequenos, como a famosa série construída a partir do motivo BACH. Aqui, no entanto, não existe a obrigação de dispor as doze notas em uma série, mas simplesmente conferir unidade à peça no plano das alturas.

O procedimento de Crumb se assemelha mais aos do compositor grego Skalkottas, aluno de Schoenberg, que, como Webern, construiu séries a partir de pequenos motivos, mas

também experimentou a composição de peças a partir de séries de mais e de menos de doze notas, com repetição de notas e até com o uso de mais de uma série simultaneamente, como demonstrado em outro trabalho (Rodrigues, 2007).

Ainda assim, A utilização das alturas em *Dream-Images* não está restrita a nenhuma série e lembra as peças do começo do século XX que estavam experimentando com o chamado atonalismo livre. A consequência é uma obra construída com muita liberdade na distribuição das alturas, ainda mais se considerarmos, neste caso, as variações do motivo *lá, si, fá* que Crumb utiliza e as outras idéias e princípios unificadores decorrentes da análise do ciclo de peças como um todo.

Nada disto compromete a unidade no uso das alturas em *Makrokosmos*, cujas peças possuem coerência formal e motívica tanto internamente (como vimos em *Dream-Images*) quanto ao fazerem parte do ciclo (os acordes que abrem o ciclo, por exemplo, surgem recorrentemente durante outras peças, como no início de “*The Abyss of time*”).

5.2 COMENTÁRIOS ACERCA DA PEÇA

Como vimos acima, a utilização das alturas privilegia alguns intervalos e pequenas sequencias de notas, e possui semelhanças com a utilização das alturas em peças do começo do século XX compostas dentro do chamado atonalismo livre como, por exemplo, as peças para piano opus 11 de Schoenberg.

A relação entre a peça com a citação não é, portanto, relacionada às alturas e poderíamos afirmar que quaisquer relações estabelecidas entre os trechos citados e as partes originais seriam arbitrárias, ao menos no que tange a utilização e distribuição das alturas. Outras relações, como a forma das duas peças, o uso do timbre, das durações ou do perfil das idéias musicais são muito distantes para justificar a utilização específica da Fantasia-Improviso no lugar da citação de outra obra. Desta forma, podemos concluir que a escolha da Fantasia-Improviso se deu por razões extramusicais. Esta hipótese é corroborada por Cohen (2002, p.14), que escreve:

Às vezes, fatores externos influenciaram a estruturação final da composição. Inicialmente, Crumb havia incluído uma citação das Variações Paganini de Rachmaninoff em *Makrokosmos* I. Entretanto, ao descobrir que elas não estavam em domínio público e que obter permissão legal para usá-las implicaria em um processo legal, ele substituiu-as pela Fantasia-Improviso de Chopin [...].

No contexto em que se insere, a citação é claramente percebida pelo ouvinte, ainda que ele não conheça a Fantasia-Improviso, devido à heterogeneidade dos materiais, construídos em épocas diferentes e com base em sistemas de referencia distintos. A conclusão é que, neste caso, a citação funciona como alusão ao trecho citado e a toda a carga semântica que ele traz, e isso ocorre independentemente de relações estritamente musicais como a relação entre o perfil das idéias da peça citada e da peça citante.

Em outras palavras, as associações suscitadas entre a Fantasia-Improviso (citação) e *Dream-Images* (peça citante) são trazidas para o primeiro plano por conta do papel de destaque formal que a citação ocupa devido à heterogeneidade dos materiais musicais em si.

6 ANÁLISE DO PRELÚDIO Nº 1 DE WILLY CORRÊA

Em seu Prelúdio nº1 para piano, Willy Corrêa de Oliveira explora as potencialidades polifônicas do instrumento e a memória como fundamento para uma maior inteligibilidade da peça a partir de uma visão muito livre do método dodecafônico proposto por Arnold Schoenberg em 1923.

Esta grande meditação em torno da música do romantismo tem sua origem na Mazurca em dó# menor opus 63 nº3 de Chopin, constituindo, desta forma, um caso de citação temática. Dois motivos seriais básicos são extraídos dos compassos iniciais. O Grupo 1 é composto por uma sequência de notas formada pelas sete notas iniciais da Mazurca ignorando as suas repetições e o Grupo 2 por uma sequência de notas extraídas do quinto e sexto compassos da peça:

Fig. 50 Notas do grupo 1 e grupo 2.

Como podemos observar, certos intervalos podem ser particularizados. Apesar da óbvia importância da quarta justa e do trítone (que aparece no âmbito intervalar máximo do grupo 2, entre as notas 2 e 6) na peça, as terças e os graus conjuntos estão presentes em quase todas as relações possíveis entre as notas do grupo 1 e 2. Até mesmo as notas 1 e 7 do grupo 1 estão a uma terça de distância, mesma distância entre a primeira e última notas do grupo 2 (embora no primeiro caso ela seja uma terça menor formada pelas notas mi e sol e, no segundo, uma terça maior formada pelas notas mi e sol#).

Uma série dodecafônica é instituída pela união das sete notas do grupo 1 e as suas notas complementares que, por sua vez, estão organizadas de modo a ressaltar os intervalos de terça e segunda (o intervalo entre a oitava e a decima-segunda notas também é de terça):

Fig. 51 série dodecafônica utilizada pelo compositor.

O grupo 2, por sua vez, também dá origem a duas variações utilizadas no decorrer da peça:

Fig. 52 Variações do grupo 2.

Estes são os materiais seriais básicos da peça que se divide em partes ABA'. A parte A (estável, polarizando sol#) se inicia no primeiro compasso da peça e vai até o sétimo compasso, mas a proposição temática se encerra já no quinto compasso. Três elementos de densidades distintas perfazem uma “polifonia de polifonias” na qual salientamos:

1) No pentagrama superior: uma melodia de fluxo contínuo que apresenta ao ouvinte as notas do Grupo 1 e do Grupo 2⁷:

Fig. 53 melodia de fluxo contínuo.

⁷ Lembramos que, no Prelúdio, os acidentes são válidos apenas para as notas diante das quais se encontram.

2) No pentagrama intermediário: uma granulação⁸ de frequências móveis em proximidade (segunda menor) que se afastam gradualmente por movimento contrário em direção ao intervalo de terça maior:

Fig. 54 Granulação.

3) Ainda no pentagrama intermediário: as terças resultantes do movimento contrário descrito acima (quarto compasso) constituem um motivo por si só, aparecendo quase como uma intrusão, um elemento de contraste aos materiais precedentes ao negarem a polarização em sol #. Dialeticamente, um dos elementos fundantes da harmonia tonal aparece aqui como um elemento desagregador e contrastante. Apesar de constituírem um material de contraste motivico, as terças estavam presentes virtualmente desde o primeiro compasso:

Fig. 55 Terças à distância de trítono.

⁸ A granulação, tal como entendida nesta peça é definida pelo compositor na bula da partitura do Prelúdio em anexo. A saber: notas repetidas o máximo possível de vezes sem simultaneidade (produzindo o efeito de granulação). Muito embora sua definição se refira aos acordes seguidos de uma série de pontos presentes na peça, podemos entender os trinados como uma espécie de granulação.

4) No pentagrama inferior: após um dó natural que dilui um pouco a polarização sobre sol #, surge uma figura que varre o campo de tessitura partindo do registro grave em direção ao médio utilizando as notas do Grupo 1:

Fig. 56 Figura ascendente com as notas do grupo 1.

5) Ainda no pentagrama inferior: no quarto compasso aparece uma citação das figuras de acompanhamento do compasso 49 da Mazurca. Apesar de literal, suas notas podem explicadas pelo Grupo 2:

Fig. 57 Referência aos acordes de acompanhamento da Mazurca.

6) Chamamos ainda atenção para o trítono formado a partir do segundo compasso pelo âmbito das notas do pentagrama superior e intermediário, posteriormente exploradas na relação entre as terças do quarto compasso:

Fig. 58 Trecho do Prelúdio mostrando a ênfase sobre o trítono.

A partir do sexto compasso tem início uma transição para a parte B. Uma cadência baseada no motivo da granulação em afastamento gradual (item 2 acima) insiste ainda mais na polarização sobre sol# enquanto as notas iniciais do Grupo 1 são presas:

Fig. 59 Cadência polarizando a nota sol#.

O segundo compasso da transição liquida os materiais expostos na parte A ao mesmo tempo em que contribui para a sua fixação na memória do ouvinte. O pentagrama inferior reexpõe as notas do Grupo 2 e o retrógrado do Grupo 1; no pentagrama superior o motivo descrito no item 2 retorna, embora menos móvel com relação as frequências do que antes, para culminar mais uma vez no intervalo de terça maior (situada a um trítano de distância da terça para a qual ele caminhava na primeira vez em que apareceu); e no pentagrama

intermediário as notas mi e ré surgem no meio da trama polifônica se alternando até que resta apenas uma delas, o ré.

A parte B (compasso 8 - 12) explora o motivo das terças de forma contínua. Enquanto as terças irrompem através do registro médio-agudo, surge (no mesmo registro) uma melodia de fluxo contínuo que, após frisar o intervalo de trítano entre as notas ré e sol#, caminha em direção à nota si polarizando-a. Um pouco depois, a figura ascendente que partia do grave em direção ao registro médio no terceiro compasso da peça reaparece, mas agora perpassando a tessitura do instrumento desde o grave até o registro agudo e sempre começando e chegando em ré#. Os eventos simultâneos que até então não se misturavam tanto no campo de tessitura agora se cruzam com frequência.

A relativa estabilidade da parte A, centrada basicamente em torno de sol# agora é substituída pela instabilidade gerada pelos intervalos de trítano formados tanto entre as notas da melodia do pentagrama intermediário quanto pela relação entre as terças. Esta instabilidade pode ser explicada através da teoria harmônica de E. Costère (Costère 1962), que trata do fenômeno da polarização acústica - a audição seletiva de notas enquanto pólos sonoros. Simplificadamente, o teórico “propõe a existência de relações recíprocas de afinidades entre cada nota e sua quinta justa acima, quinta justa abaixo, segunda menor acima e segunda menor abaixo” (Ramires, 2001, p.1). Desta forma, a nota dó seria reforçada como um pólo sonoro pela ocorrência das notas “sol, fã, dó# e si”, as mesmas notas que polarizam a nota situada a um trítano de distancia de dó, fá#. Portanto, as notas situadas a um trítano de distancia competem entre si pela hegemonia de um trecho em que se encontrem polarizadas.

No compasso 8 aparecem nesta seção, pela primeira vez na peça, as notas complementares do Grupo 1 (na melodia intermediária) e as duas variantes do Grupo 2 (na figura ascendente, que veicula, além destas duas variantes o retrógrado das cinco primeiras notas do Grupo 1 no compasso 11):

volta das terças de forma contínua

tritono

tritono com a nota precedente

quasi *mf*

Variação 1 do G2

Variação 2 do G2

Fig. 60 Seção B da peça (a).

f (*disperato*)

Tensão crescente em direção à nota si

Variação 1 do G2

Variação 2 do G2

Retrógrado do G1

Variação 1+2 do G2

Fig. 61 Seção B da peça (b).

A parte B se dissipa em meio ao recomeço da parte A (c. 12). Os acordes ascendentes na mão direita veiculam as notas do Grupo 1, que não haviam aparecido até então durante a parte B:

Fig. 62 Acordes ascendentes.

Durante três compassos (c. 12-14) a mão esquerda (pentagrama inferior) veicula a figura que varre o campo de tessitura mencionada no item 4 no começo da análise e que já tinha aparecido na parte B), mas agora começando e terminando em notas diferentes (e não mais somente ré# como em B). As notas desta figura são baseadas nas 2 variações do Grupo 2, incluindo uma aparição em sentido descendente das notas do Grupo 2 original transpostas a partir de fá# e rearranjadas de modo a privilegiar o intervalo de trítono e segunda menor (compasso 14):

Fig. 63 Figura de ligação entre as partes A e B.

Além da figura mencionada acima - que serve de ligação para uma passagem suave entre o B e o A' visto que estava bastante presente tanto em uma parte quanto na outra - outras figuras voltam a aparecer rememorando o início da peça (c. 12-15) e, desta forma, a própria Mazurca de Chopin. No pentagrama central o retorno da melodia em fluxo (explicada anteriormente no item 1) que, mais uma vez, veicula as notas do Grupo 1 e do Grupo 2:

Fig. 64 Retorno da melodia em fluxo no início da Seção A'.

No pentagrama superior o motivo do item 2 agora consiste em uma granulação de frequência móvel que culmina não mais em uma terça maior e, sim, em um pequeno cluster que preenche o âmbito da sua tessitura (resquício de B?). Depois, o mesmo motivo se transforma primeiro surgindo separado por um intervalo maior (sexta maior), então se torna um pouco mais móvel, e finalmente se transforma em um acorde cujas notas são repetidas aleatoriamente sem simultaneidade (um aumento ainda maior na densidade que ocorria no início da granulação).

Logo após o aparecimento deste ultimo acorde, aparece, em resposta, mais uma transformação do mesmo motivo na forma de um acorde formado por terças sobrepostas tocadas simultânea e intermitentemente. Nesta transformação a mobilidade frequencial que caracterizava a granulação anteriormente é contraposta a uma estabilidade constante:

Fig. 65 Trecho da seção A'.

No compasso 16 acontece uma reexposição de A. Um retorno variado da melodia, que agora incorpora a apojetura que havia aparecido em B no compasso 11, tem início no pentagrama intermediário. Abaixo ocorre uma nova aparição do motivo de acompanhamento da Mazurca e, acima, as terças (item 3) agora se transformaram em um primeiro momento em quartas justas e depois de novo em terças, mas amalgamadas ao motivo do item 2.

Aqui existe mobilidade frequencial, mas ocorre, pela primeira vez, um movimento de aproximação: duas terças se alternam em direção à nota ré. A nota ré forma um trítone com a nota mais polarizada da seção A, o sol# e já havia ocorrido com destaque no compasso 7 da peça em alternância com a nota mi; também havia tido grande importância no início da parte B em que se alterna com a nota sol#. Como dissemos, estas duas notas competem entre si visto que são polarizadas pelas mesmas notas.

Fig. 66 Reexposição condensada de A.

Do compasso 18 ao compasso 21 uma Coda da parte A' explora e sintetiza as principais ideias trabalhadas na peça:

1. No pentagrama superior surge o motivo do item 2 mas agora a granulação fica estável por alguns momentos antes de se tornar móvel mais uma vez e se expandir ultrapassando o âmbito de uma terça maior até um trítone ao mesmo tempo em que ocorre um aumento de densidade. Em seguida o mesmo motivo recomeça, unindo elementos de suas

aparições anteriores – o acorde; a mobilidade frequencial; e o âmbito vai do menor ao maior intervalos que já haviam aparecido:

Fig. 67 Exploração do motivo descrito no item 2.

2. No pentagrama intermediário a melodia baseada nas notas do Grupo 2 aparece, mais uma vez incorporando a apoijatura:

Fig. 68 Melodia baseada nas notas do Grupo 2.

3. No pentagrama inferior a figura ascendente que parte do grave e que veicula as notas complementares e as notas do Grupo 1:

Fig. 69 Figura ascendente da mão esquerda.

4. Ainda no pentagrama inferior a figura de acompanhamento da Mazurca:

Fig. 70 Retorno do acompanhamento da Mazurca.

Nos três pentagramas, como vimos, além das principais idéias da peça, o compositor utiliza as terças, os Grupos 1, 2 e as notas complementares em proximidade de ocorrência, algo até então inédito.

Durante a peça, algumas notas aparentemente não podiam ser explicadas através da análise serial. São as notas complementares, que aparecem uma a uma ao final de algumas frases. São elas: o último ré (nota 8) do compasso 7; o sib (11) do compasso 8; o si (12) após a apojetura do compasso 11; o fá (9) do compasso 15; e o fá# (10) do compasso 20.

O motivo de acompanhamento serve de ponte para a citação de um trecho da Mazurca opus 63 número 3, que é veiculada literalmente (compassos 64-74 no original). A citação ocupa, no Prelúdio, a função de Coda da peça inteira. Se a Coda da seção A' (c.18-20)

liquidava os materiais motivicos de forma direta, a citação da Mazurca – para o ouvinte atento – justifica toda a idéia da peça.

O que para alguns não passa de uma melodia acompanhada típica do sistema tonal, para outros possui um caráter metalinguístico que se expressa em simultaneidade:

1. Pela figura de acompanhamento da mão esquerda, muito comum na música romântica.

2. Pela imitação na mão direita, recurso contrapontístico que remete a uma pratica comum no período barroco.

Ao mesmo tempo em que possui esse caráter metalinguístico, atento à história, a Mazurca de Chopin já era um prenúncio de uma prática que se tornou muito mais comum no século XX, a “polifonia de polifonias”, que também é uma das características da peça de Willy Corrêa. Apesar da tonalidade original da Mazurca ser dó# menor o Prelúdio termina com o acorde de lá maior.

6.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O PRELÚDIO PARA PIANO

Como vimos, a citação da Mazurca deu origem a todo o material motivico e intervalar da peça, que foi organizado em um todo coerente através do uso de técnicas provenientes de técnicas seriais e de uma intenção estrutural e orgânica. Ainda assim, nenhuma destas relações é tão claramente audível para o ouvinte quanto a referência à melodia da Mazurca, que aparece aqui na forma de alusões.

A utilização de citações por Willy Corrêa de Oliveira – procedimento recorrente na obra do compositor - já foi contemplada por De Bonis. Neste trabalho, o estudioso discute a relevância do conceito de metalinguagem para tratar do assunto. Relevância que, em sua opinião, se deve “à distinção dos diferentes recursos a citações, paráfrases e a tantas outras formas de incorporação de materiais pré-existentes segundo a sua pertinência no momento histórico da linguagem musical em que ocorrem” (De Bonis 2010: 51).

No Prelúdio 1, percebe-se a importância da função metalinguística na forma de uma lembrança recorrente da Mazurca de Chopin – que se efetiva no momento da citação propriamente dita – em diálogo com o ouvinte devido aos significados semânticos

provocados. A utilização metalinguística da citação musical funciona aqui como uma saída possível para a crise de comunicabilidade na arte do século XXI ao abrir possibilidades múltiplas de interpretação e de relações associativas a partir do uso de citações e alusões à História da Música.

7 ALGUNS APONTAMENTOS

No decorrer deste texto, procuramos abordar a citação musical a partir de suas especificidades e de seu uso na história. Acreditamos que a observação de três usos distintos da citação musical em peças do século XX possa contribuir para o estudo da citação musical, entendido não como uma prática isolada e estagnada, mas dinâmica, compreendida dentro de uma prática histórica.

Assim, a distinção (e a pertinência) dos três gêneros de citação propostos neste texto, merece alguns comentários adicionais. Por um lado, a observação das diferentes funções para a citação propostas é plenamente observável em peças da história da música. Neste sentido, é possível fazer uma distinção entre uma citação musical que gera materiais musicais ou, ao menos, se relaciona objetivamente com os materiais musicais da peça em que se insere (citação temática) e outra que não tenha esta propriedade (citação alusiva). Da mesma forma, percebe-se quando o discurso musical consiste na montagem das referências e no choque de materiais brutos (na colagem) e quando há um discurso independente, que se relaciona com o momento da citação.

Por outro lado, a observação de que a citação pode interferir de diferentes maneiras em um discurso musical não significa um uso cristalizado desta prática. Como vimos, ao analisar uma peça, a definição dos três tipos de citação se torna apenas um guia para a escuta. Muitos exemplos não se enquadram perfeitamente na descrição destas três categorias, apresentando um uso que amalgama características de mais uma delas.

Uma citação pode servir, por exemplo, como fonte dos materiais musicais de uma peça e, portanto, como *citação temática* em um determinado trecho. No entanto, isto não significa que ela não possa aparecer como *citação alusiva* em outro momento da obra em que não seja utilizada como geradora de materiais musicais. Ou então, a montagem das referências

e o choque de materiais brutos que caracterizam a colagem podem aparecer em um discurso híbrido, que seja ao mesmo tempo um exemplo de citação temática e citação em colagens. *Phorion* é um exemplo deste tipo de colagem que preza pela unidade material (citação temática) ao mesmo tempo em que a peça consiste no choque de diferentes materiais e texturas oriundas das maneiras variadas de fazer referenciam à peça de Bach que Foss emprega. Outra possibilidade plausível, que não foi discutida, seria uma peça que utiliza mais de uma citação como fonte dos materiais musicais com os quais o compositor pretende trabalhar.

Como se sabe, as análises se centraram sobre peças do século XX e nossas três categorias de citação, ainda que apresentem intersecções e misturas, se mostram úteis ao facilitar a compreensão das funções de uma citação neste cenário. Isto acontece porque, na falta de um sistema de referencias comum, o compositor cria a cada peça algum tipo de sistematização das alturas, intensidades, durações, dinâmicas, etc.. Neste contexto fica mais clara a distinção entre uma citação que gera o material e uma que surge em meio a um discurso autônomo. Outro fator importante para a distinção dos tipos de citação é o grau de heterogeneidade da música erudita no século XX, que atingiu medidas inéditas. Em momentos onde uma só peça trabalha com materiais muito heterogêneos, baseados em épocas e sistemas de referência diferentes, fica mais fácil reconhecer uma citação, mesmo sem distinguir sua origem exata. Neste contexto, também é mais fácil perceber se a citação gera ou não os materiais musicais da obra.

Em momentos históricos anteriores, no entanto, a distinção entre os três tipos de citação não se mostra, a princípio, tão apropriada. Seria necessária uma investigação mais detalhada sobre o uso da citação nas diferentes épocas para que chegássemos a informações mais conclusivas a este respeito, mas alguns problemas já se colocam de antemão quando falamos no uso da citação musical em meio a momentos linguisticamente vivos.

Quando a citação e o restante da peça são criados com base no mesmo sistema de referencias, a distinção entre citação temática e alusiva se torna muito tênue. Afinal, existe uma maior possibilidade de que ocorram coincidências entre procedimentos típicos deste sistema entre a citação e a peça citante. Estas coincidências podem aparecer no contexto original da citação e naquele ao qual ela vai se inserir, por serem comuns àquela prática.

Afinal, quem poderia garantir que todas as peças tonais que se utilizam das notas dó, mi, sol são uma alusão, por exemplo, à sonata *k.545* de Mozart? Em outras palavras, certas

fórmulas idiomáticas podem acontecer em inúmeras peças sem com isso constituírem casos de citação musical. Além disto, nestes casos a unidade da peça é garantida pelo sistema e não pela relação entre citação e peça citante, de forma que a citação temática aparece apenas como mais *um* dos elementos unificadores e não como *o* elemento unificador.

Um exemplo desta unidade linguística entre citação e peça citante analisado neste trabalho é a *Fantasia opus 17* de Schumann. Tanto a citação como o restante da peça foram construídos sobre o mesmo sistema de referencias, o tonalismo. Embora o compositor trabalhe com uma harmonia menos estável, mais ambígua, que só se confirma no momento da citação, a heterogeneidade entre os trechos não é suficiente na peça de Schumann para garantir que o trecho da canção de Beethoven seja ouvido como proveniente de fora, “estrangeiro”, e, portanto, como fonte dos materiais desenrolados na peça.

Na *Fantasia* de Schumann parte-se do pressuposto que o ouvinte conheça a fonte da citação. Em um caso como o Prelúdio para piano 1 de Willy Corrêa percebe-se a citação mesmo que não se conheça sua fonte devido ao grau de heterogeneidade dos materiais.

Em outras palavras, considerando a proximidade histórica entre a peça e o trecho citado, ambos utilizando o mesmo sistema de referencias, como afirmar que a citação gerou os materiais da peça ou mesmo o contrário, que a citação aparenta ser gerada pela peça de Schumann, se o material musical veiculado é próprio e comum ao sistema tonal? Desta maneira, a distinção entre citação temática e citação alusiva, por sua vez, perde forças uma vez que a citação está totalmente integrada ao sistema de referencias utilizado pelo compositor.

A própria necessidade de recorrer à metalinguagem como alternativa à dificuldade de comunicação gerada pela falta de uma prática musical comum circunscrita a um sistema de referencias específico antes do século XX não se coloca como uma questão já que, nestas épocas os sistemas modal ou tonal se encontravam em pleno uso.

Estas considerações não significam que a metalinguagem não foi utilizada na história antes do século XX ou mesmo que não se percebem as relações entre, por exemplo, a citação da última canção do ciclo *An die ferne Geliebte* de Beethoven e a *Fantasia* de Schumann. Simplesmente constata-se que nestes casos (anteriores ao século XX) as relações entre o material musical da citação, da peça citante e *aqueles previstos pelo sistema de referências* se misturam, tornando a distinção entre citação alusiva e temática menos precisa.

Feitas estas considerações, esperamos que este trabalho venha favorecer a edição de novas publicações sobre o tema, facilitando e incentivando o estudo da citação musical. O assunto está longe de ser esgotado, de modo que é premente a necessidade de outros estudos que se dediquem a discutir alguns problemas aludidos no texto que não puderam ser devidamente analisados em decorrência da extensão deste texto e também de seu foco.

Em primeiro lugar, fica clara a necessidade de um estudo que se dedique ao entendimento da citação de maneira mais abrangente, que considere o levantamento e análise extensivos de obras que utilizem este recurso, bem como o contexto específico de sua criação em diferentes épocas. Além disto, outras questões que não dizem respeito diretamente à citação musical necessitam de avaliação, como os reflexos da crise social (discutida no capítulo 2) na arte e o estado atual da educação musical no Brasil neste cenário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos até agora, a citação musical pode ser um recurso para que a música criada a partir da segunda metade do século XX seja imbuída de significado passível de apreensão por parte do ouvinte em face à falta de um sistema de referências de uso comum. No entanto, a utilização de citações musicais não resolve o problema composicional para o criador contemporâneo, uma vez que o emprego de uma técnica não basta para estabelecer uma idéia musicalmente efetiva.

Isto seria equivalente a dizer que uma composição é boa ou ruim *a priori* por ser, digamos, dodecafônica. Allen Shawn, a respeito da utilização do método dodecafônico, nos lembra que “o compositor ainda tem que ser um compositor, ou o método como qual ele está compondo não será de grande ajuda” (SHAWN, 2002, p.198). A mesma coisa vale para a utilização da citação musical, sua utilização, em si, não garante o sucesso ou fracasso da empreitada.

A forma de utilização das citações no século XX tem sido muito variada. Através da audição do repertório musical erudito e dos textos produzidos pelos compositores, podemos depreender diversas posturas com relação à utilização de citações na música erudita. Há desde autores que empregam a citação musical com frequência e de forma variada até aqueles que

preferem não utilizá-la em razão de seu funcionamento metalinguístico, análogo, como discutido no capítulo 1, a uma sinédoque literária⁹.

Mas por trás da utilização ou não da citação musical se revela uma questão ainda mais importante: o posicionamento do artista frente à situação reservada para a música erudita na nossa sociedade. Enquanto alguns acreditam na existência de uma linguagem musical erudita viva, ainda que altamente eclética, para outros (como abordamos no capítulo 2), a música se encontra em meio a uma crise, em que não há linguagem musical comum.

Para estes últimos, o partido tomado de uma composição metalinguística - ou seja, que se baseie abertamente em procedimentos metalinguísticos não apenas como um procedimento técnico possível, mas como forma de comunicação com o ouvinte – seria uma maneira de tentar contornar a falta de uma linguagem musical de ampla aceitação (decorrente de uma crise social) estabelecendo um elo com o ouvinte.

É claro que a metalinguagem e as referências à história da música não deixam de ocorrer em momentos em que há uma língua ou um sistema de referências, já que “a cada instante, a linguagem implica ao mesmo tempo um sistema estabelecido e uma evolução: a cada instante ela é uma instituição atual e um produto do passado” (SAUSSURE, 2006, p.16).

No entanto, a utilização *crítica* de procedimentos metalinguísticos (incluindo a citação musical) na arte atual faz corpo com a noção de que, em um momento em que não há língua comum, a referência à história se torna essencial para estabelecer a comunicação com o ouvinte. Este uso da metalinguagem difere da presença da função metalinguística e das referências à história que ocorrem normalmente em uma linguagem.

Também neste contexto de crítica à sociedade e consciência da falta de uma linguagem musical comum, cada compositor apresenta suas propostas de utilização da citação em uma composição. Pousseur, por exemplo, preconizava a existência de um sistema criado pelo compositor que integrasse a citação à obra, ainda que fosse, por vezes, subjacente e, por vezes, dominante (MENEZES, 2009, p. 302). A proposta de Pousseur é fruto da sua postura crítica ao capitalismo, porém otimista com relação ao futuro da sociedade e ao reestabelecimento de uma linguagem musical coletiva, como visto em De Bonis (2012). Por

⁹ De acordo com esta visão, o uso da citação musical não se justificaria por desviar a atenção do ouvinte da peça citante para a peça citada em uma arte de natureza essencialmente sintática.

meio de seus textos e composições, o compositor nos mostra qual foi sua solução particular no cenário musical do século XX.

Da mesma forma que os demais procedimentos metalinguísticos, a utilização de citações no contexto atual pode ser um sinal de uma postura que reverencia e respeita a história por estar consciente não apenas da situação crítica do nosso tempo, mas também, que a arte do passado “sempre tem um significado para nós porque os instintos, a fonte dos afetos, não mudam, porque um novo sistema de relações sociais não exclui, porém inclui o velho, e porque a nova arte também inclui as tradições da arte.” (CAUDWELL, 1968, p. 17).

Ademais, olhar para a história da arte não implica em uma postura essencialmente regressiva mesmo do ponto de vista psicológico. Bloch comenta este conteúdo novo presente nas obras de arte do passado:

O que a explicação de algo ainda-não-consciente revela com toda sua força é que o ainda-não-consciente em seu conjunto é a representação psíquica do que ainda não veio a ser num determinado tempo e seu mundo, no front desse mundo. Tornar consciente o ainda-não-consciente, dar forma ao que ainda não veio a ser ocorre apenas neste espaço, como uma antecipação concreta, apenas nele se situa o vulcão da produtividade e só ali ele entra em erupção. Apenas como fenômeno do novum se pode compreender a mestria na obra do gênio, que é estranha à realidade existente, mergulhada na rotina. Por isso, toda grande obra de arte, abstraindo da sua natureza manifesta, repousa sobre a latência do outro lado, isto é, sobre conteúdos de um estágio final desconhecido. Somente por esta razão as grandes obras têm algo a dizer a todas as épocas – mais precisamente, um novum que aponta para a frente, que a época anterior ainda não havia notado nelas (BLOCH, 2005, p.127).

Concluindo, a citação musical, quando utilizada de maneira crítica e consciente, pode ser uma maneira para que o compositor forme um elo com o ouvinte e produza uma arte nova (garantindo a possibilidade de comunicação) mesmo na falta de uma língua comum. Afinal, “é porque não há língua comum, e porque os compositores de música erudita, no capitalismo, não suportariam a condenação do silêncio impenitente, que se arrojam às metalinguagens” (OLIVEIRA, 1998c, p.31).

Arrojam-se as metalinguagens porque o compositor não suportaria assistir a vida passar em silêncio, impassível, da mesma forma que *John Marcher*, personagem de Henry James na novela *A Fera na Selva*, foi condenado à espera por ter certeza de que algo “raro e estranho, possivelmente prodigioso e terrível”, aconteceria, e que talvez o aniquilasse. Ele sabia que a Fera estava à espreita, mas nada fez a respeito:

O destino que lhe fora reservado viera com grande impacto – ele esvaziara o cálice até a última gota; tinha sido o homem de seu tempo, o homem, ao qual nada no mundo havia acontecido. [...] Viu a selva de sua vida e a Fera à espreita; então, enquanto olhava, percebeu, como por uma vibração no ar, que ela se erguia, enorme e horrenda, para o salto que o aniquilaria. Seus olhos se turvaram – a Fera estava perto; e, virando-se instintivamente, em sua alucinação, para evitá-la, tombou de rosto sobre o túmulo. (JAMES, 2007, p.77-79).

BIBLIOGRAFIA

- ABPD. *Mercado Brasileiro de Música* 2009. 2010. Disponível em: <http://www.abpd.org.br/downloads.asp>. Acesso em 06/07/2012.
- ANDRADE, Mario de. *A Obra Imatura*. São Paulo, Agir, 2008.
- GEORGE ANTHEIL. *Bad Boy of Music*. New York, Doubleday, Doran & Company, inc., 1945.
- ANTOKOLETZ, ELLIOT. *Twentieth century music*. 1st edition prentice hall, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia Da Linguagem*. São Paulo, Hucitec, 2009.
- BALLANTINE, Christopher. *Charles Ives and the meaning of quotation in music*, in *The Musical Quarterly*, n. 65, New York, NY, G. Schirmer Inc., 1979.
- BARON, Carol K. What motivated Charles Ives's search for time past. In *The musical quarterly*, vol.78 n. 2, summer 1994.
- BASS Richard Sets, Scales, and Symmetries: The Pitch-Structural Basis of George Crumb's "Makrokosmos" I and II. In: *Music Theory Spectrum*, Vol. 13, No. 1, pp. 1-20. University of California Press on behalf of the Society for Music Theory, Spring, 1991.
- BICKNELL, Jeanette. "The problem of reference in music quotation: a phenomenological approach", In: *The journal of aesthetics and art criticism*. Malden: American society for aesthetics, v.59, n. 2, p.185-191, Spring 2001.
- BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*. Rio de Janeiro, Editora UERJ/Contraponto, 2005. v. 1.
- BONNER, Dyl. Ready-made music. *Music and Musicians*. London: Hanson Books, n. 23, p. 29-30, Aug. 1975.

BOULEZ, Pierre. *A música hoje*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1972.

BOUKOURECHLIEV, André. *A linguagem musical*. Edições 70. 2003.

BOUVERESSE, Jacques . L'animal cérémoniel: Wittgenstein et l'anthropologie. In *Remarques sur le Rameau d'or de Frazer*. 1982, p.115.

BURKHOLDER, J. Peter. *All Made of Tunes: Charles Ives and use of musical borrowing*. New Haven & London: Yale University Press. 1995. 568 p.

_____. The uses of existing music: musical borrowing as a field. In *Notes*, Middleton: music library association, v.50, n.3, p. 851, mar. 1994.

_____. Verbete “Quotation”, in *Grove Music online*. Oxford Music Online. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52854>. Acesso em 19/05/2011a.

_____. Verbete “Collage”, in *Grove Music online*. Oxford Music Online. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52854>. Acesso em 19/05/2011b.

_____. Verbete “Allusion”, in *Grove Music online*. Oxford Music Online. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52854>. Acesso em 19/05/2011c.

_____. Verbete “Borrowing”, in *Grove Music online*. Oxford Music Online. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52854>. Acesso em 19/05/2011d.

BURKHOLDER, J. Peter; GIGER, Andreas; BIRCHLER, David. *Musical Borrowing: An annotated bibliography*. Bloomington: Indiana University. 2003. Disponível em: <http://www.chmtl.indiana.edu/borrowing>. Acesso em 06/09/2009.

CAUDWELL, CHRISTOPHER. O conceito de liberdade. Trad. Edmond Jorge. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. 255 p.

_____. Studies and further studies in a dying culture. New York: Dodd Mead, 1958. 256 p.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1992.

CARVALHO, Mário Vieira de. *Towards dialectic listening: quotation and Montage in the work of Luigi Nono*. In contemporary music review. India: Harwood academic publishers imprint, 1999. p. 37-85.

CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1986. (Princípios, 44). 88 p.

_____. *Funções da linguagem*. 9. ed. São Paulo: Ática, 1999. (Princípios, 119). 63 p.

COELHO, João Marcos. *No calor da hora: música e cultura nos anos de chumbo*. São Paulo: Algor, 2008. 495 p.

COHEN, David. *George Crumb: a Bio-Bibliography*. Greenwood Press. Westport. 2002.

COKER, Wilson. *Music & meaning*. New York: Free Press, 1972. 256 p.

COMPAGNON, Antoine. *La second main: ou le travail de la citation*. Éditions du Seuil, Paris 1979.

_____. *O trabalho da citação*. Editora UFMG. Belo Horizonte. 2007.

COSTÈRE, Edmond. *Mort ou transfiguration de l'harmonie*. Paris. Presses Universitaires de France, 1962.

DE BONIS, Maurício Fúncia De. *O miserere de Willy Corrêa de Oliveira: "Aporia" e "Apodictica"*. São Paulo, Annablume, 2010.

_____. *Tabulae scriptae: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira*. São Paulo, Tese de doutorado defendida na ECA-USP, 2012.

_____. *Um levantamento dos estudos sobre a citação musical no século XX*. Brasília, Anais do XVI congresso da ANPPOM. 2006b

DERR, Ellwood. "A Foretaste of the Borrowings from Haydn in Beethoven's Op. 2." In *Joseph Haydn: Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress, Wien, Hofburg, 5.-12. September 1982*, ed. Eva Badura-Skoda, 159-70. Munich: G. Henle, 1986.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 2. ed. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1971. 284 p. (Debates, 4).

FALCK, Robert. Parody and Contrafactum: A Terminological Clarification. In *Musical Quarterly* vol. 65, n. 1 (Jan., 1979), pp. 1-21. Oxford University Press.

FRIEDRICH, Otto. *A Cidade das Redes, Hollywood nos anos 40*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

GENETTE, G. (1982) *Palimpsestes, La Littérature au second degré*. Paris, Seuil.

GRABS, Manfred (ed.) *Hanns Eisler: A rebel in music*. Transl. Marjorie Meyer, New York: International Publishers, 1978.

GRIFFITHS, Paul. *Modern Music: avant-garde since 1945*, New York: George Braziller, 1981.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O diálogo musical: Monteverdi, Bach e Mozart*. Trad. Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. 259 p.

_____. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Trad. Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HARRISON, Lou. On quotation, in *Modern Music*, New York, v.23, n. 3, p.166-169, Summer 1946.

HICKS, Michael. Text, music and meaning in the third movement of Luciano Berio's Sinfonia, in *Perspectives of New Music*, nº 20, Music Foundation, Princeton,NJ, 1982.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody*. Illinois, University of Illinois Press, 2000.

HUYGHE, René. *Sentido e destino da arte*. Trad. João Gama. Lisboa: Edições 70, 1986 (2 volumes). 611 p.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo, Cultrix, 2005.

JAMES, HENRY. *A Fera na Selva*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

KEPLER, Phillip, jr. Some comments on musical quotation, in *The Musical Quarterly*, New York: G. Schirmer Inc., n. 42, p. 472-85, Oct 1956.

KOSTKA, Stephan. *Materials and techniques of twentieth century music*.UpperSaddle River: Prentice-Hall, 1999. 337 p

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 7-26: O texto e sua ciência.

LAING, Dave. *The economic importance of music in the European Union*. 1996. Disponível em: http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/MIE/Part1_chapter03.shtml. Acesso em 07/07/2012.

LEIBOWITZ RENÉ - *A Evolução da Música: de Bach a Schoenberg*. Editorial Presença.

_____. *Schoenberg*, Perspectiva, São Paulo, 1981.

LISSA, Zofia. Fonctions esthétiques de la citation musicale, in *Versus: Quaderni di studi semiotici* 13. Milano, 1976.

_____. Historical awareness of music and it's role in present-day musical culture. *International review of the aesthetics and sociology of music*. Vol.4, N°1, 17-33, 1973.

_____. Sul carattere di classe delle composizioni musicali. In *La sociologia della musica*, ed. A. Serravezza, 94–101. Torino: EDT/Musica. 1989.

LOCKWOOD, Lewis. On 'Parody' as Term and Concept in 16th-Century Music. In *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*, ed. Jan LaRue with Martin Bernstein, Hans Lenneberg, and Victor Yellin, 560-75. New York: W. W. Norton, 1966.

LUSK, Larry. Review: Makrokosmos I. In: *Notes, Second Series*, Vol. 31, No. 1 (Sep., 1974), pp. 157-158 Published by: Music Library Association.

MALRAUX, André. Le musée imaginaire. 2. ed. Paris: Gallimard, 1965. 251 p. (Idées-Arts, 1).

MARCO, Tomás. Cita, collage, criticism. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1970. P. 179-190.

MCSWEENEY, Kerry. Literary Allusion and the Poetry of Seamus Heaney. In *Style*: Spring 1999, Vol. 33 Issue 1, p. 130-144. Northern Illinois University Press.

MCNAUGHT, William. "On Influence and Borrowing". In *The Musical Times* vol. 90, No. 1272 (Feb., 1949), p. 41-45.

_____. On Influence and Borrowing: A Sequel. In *The Musical Times* vol. 91, No. 1287 (May, 1950), p. 173-177.

MENEZES, Flô. *Apoteose de Schoenberg: tratado sobre as entidades harmônicas*. 2.ed. rev.eampl. São Paulo: Ateliê, 2002. 452 p.

METZ, Christian. A significação no cinema. Perspectiva, São Paulo, 2006.

METZER, David. Quotation and cultural meaning in twentieth-century music. Cambridge: Cambridge University Press: 2003. 238 p.

MORGAN, Robert P. *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*. W. W. Norton & Company, New York, 1991.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Beethoven, proprietário de um cérebro*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1979.

_____. Caderno de Biografia. *Cadernos*. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1996a.

_____. Caderno de Pânico. *Cadernos*. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1996b. 455

_____. Caderno do Princípio e do Fim. *Cadernos*. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1996c.

_____. Música: a forma ABA – linguagem e memória. *Acta semiotica et lingüística*, São Paulo: Sociedade brasileira de professores de lingüística, v. 1 n.º 1, p. 83-98, 1977.

_____. *Passagens*. São Paulo: Luzes no asfalto, 2008.

_____. *Cinco advertências sobre a voragem*. São Paulo: Luzes no asfalto, 2010. 219 p.

_____. Análise composicional. *Art*, Salvador: Escola de música da UFBA, n. 20, p. 15-19, dez. 1992.

_____. Bach está morto. *Opinião*, Rio de Janeiro, n. 214, 10 dez. 1976. Cultura e opinião, p. 24.

_____. *Com Villa-Lobos*. São Paulo: Edusp, 2009. 137 p.

_____. Em conversa. *Concerto: guia mensal de música erudita*, São Paulo: Clássicos, n. 115, p.14-15, mar. 2006. Entrevista concedida a Leonardo Martinelli.

_____. Música e sociedade. *Revista música*, São Paulo: ECA-USP, v. 2, n. 1, p. 70-78, maio 1991.

_____. Quando a música ameaça a cultura estabelecida. *Pau Brasil*, São Paulo: DAEE, n. 16, ano 3, p.66-71, jan-fev. 1987.

_____. *Realismo socialista*, São Paulo: Cultura FM, jan. 1995. Programa de rádio.

_____. Retrato do artista quando só. *Cultura vozes*, ano 86, v.88, n.5, set-out. 1992, p.62-71.

_____. Uma intromissão. In: LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*. Trad. Hélio Ziskind. São Paulo: Perspectiva, 1981. (Signos/Música, 3), p.11-25.

_____. Webern serve ao imperialismo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 mar. 1984. Ilustrada, p. 59.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo, ed. Perspectiva, 3.ed., 2000, trad. José Teixeira Coelho Neto.

PERONE, Karen. *Lukas Foss: a Bio-Bibliography*. Greenwood Press. Westport, 1991.

PLEKHANOV, George. *A arte e a vida social e cartas sem endereço*.2. Ed. Trad. Eduardo Sucupira Filho. São Paulo, Brasiliense, 1969. 265p.

POUSSEUR, Henri. *Apoteose de Rameau*. São Paulo, Editora UNESP, 2009. Trad. Flô Menezes e Maurício Ayer.

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

_____. *Musique, sémantique, société*, Tournai, 1972.

Tome LXXVI, n° 205. Université de Lille III, 1987.

PRICE, Jeff. *Charting the Un-Charted*. 2010. <http://blog.tunecore.com/2010/05/charting-the-un-charted.html>. Acesso em 07/07/2012.

RAMAUT-CHEVASSUS, Beatrice. *Musique et pos-modernité*. Paris: PUF, 1998. (que sais-je?, 3378). 127 p.

_____. *Lacitation mozartienne au XXe siècle (È. Satie, H. Lachenmann, B.A. Zimmermann)*. In *Revue internationale d'études musicales*, n. ½, Saint-Etienne, 1993.

RAMIRES, Marisa. *A teoria de Costère*. São Paulo. Editora Embraform, 2001.

RODRIGUES, André de Cillo. *A Aplicação do Método Dodecafônico*. Anais do 15o. SIICUSP. São Paulo. 2007.

ROSEN, Charles. *The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven*. Exp. ed. New York: W.W. Norton & Company, 1997. 533 p.

_____. *A Geração Romântica*. EDUSP. 2000.

ROSS, David. *SS Debuts Digital Song Genre*. 2011. Disponível em: <http://www.musicrow.com/2011/01/ss-debuts-digital-song-genre-rpts/>. Acesso em 07/07/2012.

RZEWSKI, Frederic. Interview by Daniel Varela. *Perfect Sound Forever*, 2003. Disponível em <http://furious.com/perfect/rzewski.html>. Acesso em outubro de 2011.

SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas E Impasses: O Pos-Modernismo Na Musica E Seus Reflexos No Brasil, 1970-1980*. São Paulo, Ed. da UNESP, 2005. 263p.

SALZMAN, Eric. *Twentieth-century music: an introduction*. Prentice Hall, 2002. 337 p.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. Trad de A. Chelini, José P. Paes e I. Blikstein. São Paulo: Cultrix; USP, 1969.

SCHOENBERG Arnold. *Schoenberg Letters*, St. Martin Press, Nova York 1965.

_____. *Fundamentos da Composição*, Edusp, São Paulo, 2008.

SCHWARTZ, Elliot; GODFREY, Daniel. *Music since 1945: issues, materials, and literature*. New York: Schirmer Books, 1993. 537 p.

SHAWN, Allen. *Schoenberg's Journey*. Harvard University Press, 2003.

SIEGMEISTER, Elie. Social influences in modern music. *The modern Monthly*, New York: Calverton, v. 7, n. 8, p. 472-479, Sep. 1933.

SIMMS, Bryan. *Music of the twentieth century: style and structure*. New York: Schirmer, 1995. 450 p.

STEVENSON, Joseph. *Heinrich Ignaz Franz von Biber*. 1997. Disponível em: http://www.mymusicbase.ru/PPB/ppb10/Bio_1005.htm. Acesso em 08/07/2012.

TARNAWSKA-KACZOROWSKA, Krystyna. Musical quotation – an outline of the problem, in *Contemporary Music Review*, vol.17, Part 3. Overseas Publishers Association, N.V, 1998.

TARUSKIN, Richard. *Music in the Late Twentieth Century*. Oxford University Press, 2009. p. 415-427.

ULBANERE, Alexandre. *Willy Corrêa de Oliveira: por um ouvir materialista histórico*. São Paulo, 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes do Planalto, Universidade Estadual Paulista.

ZANI NETTO, A. Schumann e seus duplos: uma leitura da sonata op. 11 em fá sustenido menor. *Cadernos de Estudo: Análise Musical*, São Paulo, n. 2, p. 31-44, 1990.

PARTITURAS

CRUMB, George. *Makrokosmos I*. Partitura. Pennsylvania: Edition Peters, 1972.

FOSS, Lukas. *Baroque Variations*. Partitura. New York: Carl Fischer, inc., 1967.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Dois Prelúdios para Piano*. Partitura. São Paulo: MCA do Brasil Editora Musical LTDA, 1977.

_____. *Peças para Piano*. Editora Edusp, São Paulo, 2006.

GRAVAÇÕES

CRUMB, George. *Makrokosmos I & II*. [S.I.]: Compact Disc. Mode, 2004.

FOSS, Lukas. *Bernstein Century - Foss: Time Cycle, Phorion, Song of Songs*. Compact Disc. [S.I.]: Sony, 1997.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Willy Corrêa de Oliveira: O Presente*. Compact Disc. Patrocínio Petrobrás, Ministério da Cultura, Governo Federal e Lei de incentivo a cultura. Realização Água forte. São Paulo: CD+, 2006.

ANEXO A. DREAM-IMAGES (1972) – PARTITURA

11. Dream Images (Love-Death Music) Gemini

Musingly, like the gentle caress of a faintly remembered music [♩ = 60, but flexible and expressive]

ppp (pale, fragile)

ppp sempre

ppp

PI.

(Pm. sempre)

a tempo

Chopin
Fantaisie-Impromptu

Moderato cantabile [$\text{♩} = 60$]

ppppp

tr. h.

molto ritard.

mp

molto

pppp

very gradually release damper Pedal!

a tempo

ppppp (timidly)

molto ritard.

pppp

[+ P.M.I.]

leggeriss.

pppp sempre

gliss. over strings (ft.)

on keys

Tempo I. [$\text{♩} = 60$]

ppppp (like a breath)

stinging!

pppp (as from afar)

ff p sub.

molto rit.

pppp (senore)

ff Sub.

attacca

[F.G.L.II]

pochiss. pressando

PI. (P.M.I. sempre)

sf (deciso)

un poco più animato [$\text{♩} = 72$] (PI.)

senza P.M.I.

un poco più animato [$\text{♩} = 72$] (PI.)

crystalino, delicatiss.

ritard.

PI. P.M.I. sempre

poco più lento [$\text{♩} = 48$]

ritard.

PI. (P.M.I. sempre)

molto rit.

pppp (senore)

ff Sub.

attacca

[F.G.L.II]

**ANEXO B. FANTASIA-IMPROVISO OPUS 66 –
PARTITURA**

FANTAISIE - IMPROMPTU.

116 Op.66.

Allegro agitato. (♩ = 84)

The musical score is written for piano and bass. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro agitato' with a quarter note equal to 84 beats per minute. The score is divided into six systems, each containing a piano (treble) and bass (bass) staff. The piece is characterized by rapid sixteenth-note passages, often in groups of four or six. Dynamic markings include *sf* (sforzando), *f* (forte), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *dimin.* (diminuendo). Pedal points are indicated by 'Ped.' and asterisks. Fingerings and articulation marks are provided throughout the score.

First system of the musical score. It features a treble and bass staff with a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of rapid sixteenth-note passages. Performance markings include *pp* (pianissimo) and *riten.* (ritardando). Pedal points are indicated by 'Ped.' and asterisks. Fingering numbers 1, 2, 3, and 4 are shown above the notes.

Second system of the musical score. It begins with the tempo marking *a tempo*. The music continues with rapid sixteenth-note patterns. Performance markings include *p* (piano) and *Led.* (likely a typo for *Ped.*). Fingering numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are present.

Third system of the musical score. The treble staff shows more complex sixteenth-note figures. Performance markings include *cresc.* (crescendo) and *Led.*. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are indicated.

Fourth system of the musical score. The music maintains its rapid sixteenth-note texture. Performance markings include *sempre cresc.* (sempre crescendo) and *Led.*. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are shown.

Fifth system of the musical score. The treble staff features a descending sixteenth-note scale. Performance markings include *Led.* and asterisks. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are present.

Sixth system of the musical score. It begins with a *ff* (fortissimo) marking. The music transitions to a slower feel, indicated by *riten.* (ritardando). Performance markings include *Led.* and asterisks. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are shown.

Seventh system of the musical score. It begins with the tempo marking *Largo.* and the instruction *pesante* (heavy). The music slows down significantly. Performance markings include *poco dim.* (poco diminuendo) and *Led.*. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are present.

First system of the musical score. The right hand features a melodic line with a 7-measure rest and a 5-measure rest. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *f*, *sf*, and *dim.*. Pedal markings are indicated by asterisks and the word "Ped.".

Second system of the musical score. The right hand has a 2-measure rest followed by a 4-measure rest. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include *pp*. Pedal markings are indicated by asterisks and the word "Ped.".

Third system of the musical score. The right hand has a 4-measure rest followed by a 2-measure rest. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include *sf*. Pedal markings are indicated by asterisks and the word "Ped.".

Fourth system of the musical score. The right hand has a 4-measure rest followed by a 4-measure rest. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include *dim.* and *p*. A *riten.* marking is present. Pedal markings are indicated by asterisks and the word "Ped.".

Fifth system of the musical score, marked **Presto.** The right hand features a 4-measure rest followed by a 4-measure rest. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include *p*. Pedal markings are indicated by asterisks and the word "Ped.".

Sixth system of the musical score. The right hand has a 4-measure rest followed by a 4-measure rest. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include *cresc.*. Pedal markings are indicated by asterisks and the word "Ped.".

Seventh system of the musical score. The right hand has a 4-measure rest followed by a 4-measure rest. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include *dimin.* and *f*. Pedal markings are indicated by asterisks and the word "Ped.".

120

ped. 3 4 *ped.* 4 *ped.* 3 1 4 *ped.* 3 4

cresc. *f* *dimin.*

pp *riten.*

a tempo

p

cresc.

sempre cresc.

ped. *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.*

First system of the musical score. The right hand features a complex melodic line with triplets and sixteenth notes. The left hand provides a steady accompaniment. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *ped.* (pedal). The key signature is two sharps (F# and C#).

Second system of the musical score. The right hand continues with intricate patterns, including triplets. The left hand has a more active role with eighth notes. Dynamics include *ff*, *p* (piano), and *ped.*

Third system of the musical score. The right hand features a series of triplets. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *ff*, *p*, and *ped.*

Fourth system of the musical score. The right hand features a series of triplets. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *poco a poco dimi* (poco a poco diminuisce), *nu*, *en*, *do*, and *p*. The key signature is two sharps (F# and C#).

Fifth system of the musical score. The right hand features a series of triplets. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *poco a poco più tranquillo* (poco a poco più tranquillo), *pp* (pianissimo), and *il canto marcato* (il canto marcato). The key signature is two sharps (F# and C#).

Sixth system of the musical score. The right hand features a series of triplets. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *ped.* and *pp*. The key signature is two sharps (F# and C#).

Seventh system of the musical score. The right hand features a series of triplets. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *riten.* (ritardando), *ppp* (pianississimo), and *ped.*. The key signature is two sharps (F# and C#).

ANEXO C. PRELÚDIO PARA PIANO Nº 1 (1977) –
PARTITURA

INSTRUCTIONS: -PRELÚDIO 1:-

- a)- Bar divisions are stated in seconds.
The durations are displayed proportionally between the bar divisions.
- b)- Accidental is valid only for the note before which it stands.
- c)- Chords followed by series of points:
play the notes aleatorily, one note following the other in extremaly quick sucession, producing the effect of a granulation.
- d)- A clef ending in an arrow indicates a total transposition of octaves according to the index stated.

INSTRUÇÕES:-PRELÚDIO 1:-

- a)- Os compassos estão indicados por segundos e as durações são proporcionais aos espaços entre as barras.
- b)- O acidente só é válido para a nota diante da qual se encontra.
- c)- O acorde seguido de uma série de pontos deve ser realizado assim: as notas que constituem o acorde devem ser repetidas o máximo possível de vezes sem simultaneidade (produzindo-se um efeito de granulação), realização aleatória.
- d)- Claves terminando em flexa indicam transposição de oitava(s) de acordo com o índice.

willy correa de oliveira

Copyright © 1977 by MCA DO BRASIL EDITORA MUSICAL LTDA., São Paulo - Brasil
 Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil

7"

PPP P MF P MF P Ped

(face)

P Ped *

Ped *

Ped *

ANEXO D. MAZURCA OPUS 63 N° 3 – PARTITURA

Allegretto.

Allegretto.

3. *p*

dolce

mf

cresc. -

f

dim. -

p

sotto voce

The score is written for a single melodic line on a treble clef staff with a 3/4 time signature. It begins with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first system includes a piano (p) dynamic and a 'dolce' marking. The second system features a mezzo-forte (mf) dynamic. The third system includes a crescendo (cresc. -) and a forte (f) dynamic. The fourth system includes a decrescendo (dim. -) and a piano (p) dynamic. The fifth system includes a 'sotto voce' marking. The score is divided into five systems, each with a bass line of chords and fingerings indicated by numbers 1-5 and asterisks. The final system ends with a key signature change to two flats (Bb, Eb).

3 4 *poco cresc.* 2 3 4 3 2 2 3 4 3 *dolce* 4 3

Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. *

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in a two-staff format. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The lower staff is in bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody in the upper staff begins with a quarter note G#4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. It continues with a series of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes (G#4, F#4, E4) and a triplet of sixteenth notes (D#4, C#4, B4). The melody concludes with a half note G#4. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes. It starts with a whole note chord of G#2, C#3, and F#3, followed by a whole note chord of G#2, C#3, and F#3. The bass line includes a triplet of eighth notes (G#2, F#2, E2) and a triplet of sixteenth notes (D#2, C#2, B1). The piece ends with a half note G#2. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *cresc.* (crescendo). There are also performance instructions like 'Ped.' (pedal) and asterisks (*) indicating specific points in the music.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a single melodic line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 2/4. The melody begins with a treble clef and a key signature of three sharps. It features a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets and sixteenth-note runs. The piano accompaniment consists of chords and single notes in the bass. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano), and a crescendo marking *cresc.*. There are also performance instructions like "Red." and asterisks (*) indicating specific points in the music. The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures contain fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) and articulation marks (e.g., accents, slurs).

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for voice and piano. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The music is in a single system. The vocal line is on a treble clef staff, and the piano accompaniment is on a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a prominent left-hand melody with many triplets and sixteenth notes. The right hand of the piano part provides harmonic support with chords and occasional melodic lines. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). There are also some performance instructions in parentheses, such as "(m.s.)" and "(m.d.)". The piece ends with a double bar line and repeat signs.

ANEXO E. PHORION (1967) – PARTITURA

Phorion

III — on a Bach Prelude

Instrumentation

Piccolo

2 Flutes

2 Oboes

3 Clarinets in B $\flat$
must not sit behind Flutes or Piccolo

B $\flat$ Soprano Saxophone
or E $\flat$ Clarinet

Bassoon

3 Horns in F

3 Trumpets in C

Trombone (tenor)

Tuba

Percussion — 4 players

I Chimes; also plays Xylophone, small muffled Gong, Whip. Sits in normal position at rear of stage.

II High Cymbal; also plays Drum (for Rimshot), Pipe, Templeblock. Sits behind Violins I.

III Low Cymbal; also plays Cowbell, Claves, and has a bottle in a bag to be broken with a hammer. Sits behind Violas.

IV Small Tam-Tam or Gong; also plays Woodchimes, Anvil, Woodblock. Sits behind Cellos

Electric Piano

Electric Guitar with foot pedal

Electric Organ with powerful loudspeaker(s)

Violin I	}	not less than 3 stands of any one of these
Violin II		
Viola		
Cello		

Duration: 10 minutes

Commissioned by the Association of Women's Committees for
Symphony Orchestras

CONDUCTOR'S CUE SHEET (optional*) FOR 2 AND 4 (see score)

This pins down what should, ideally, differ with every performance.

This 'easier' solution, for the sake of cleaner performances, sacrifices the idea of endless possibilities and surprise.

2

Violins I (Vln.) 7 beats - Violas (Vla.) 4 - Vln.5 -
 Clarinets (Cls.) 6 - Vla.7 - Cls.2 - Vln.6 - Cls.4 -
 Vla.3 - Vln.4 - Vla.6 - Vln.5 - Cls.5 - Vln.7 - Vla.5 -
 Flutes (Fls.)7 - Vla.7 - Vln. 4 - Fls.5 - Cls. 4 -
 Vln.6 - Cls.3 - Fls.2 - Vla.4 - Vln.6 - Cls.4 -
 Fls.3 - Vla.6 - Fls.4 - Vln. 3 - Cls.3 - Vln.3 -

4

V.Cellos (Vcl.)7 - Vla.2 - Vln.3 - Vcl.3 - Vln.3 -
 Vla.4 - Vln.7 - Fls.4 - Vcl.7 - Fls.3 - Vla.7 -
 Vcl.4 - Vln.6 - Fls.4 - Vla.5 - Vcl.7 - Vln.5 -
 Fls.5 - Vcl.6 - Vln.4 - Vla.5 - Fls.4 - Vcl.5 -
 Vla.4 - Fls.2 - Vln.4 - Vcl.3 - Vln.2 - Fls.3 -
 Vcl.2 - Vla.2 - Vln.5 - 5

* The publishers will provide a 'prepared' set on request. Unmarked passages are played inaudibly as explained in the score.

BACH SHEET for PHORION

In addition to their regular parts, all players except the oboe have a version of this sheet from which selected passages are to be played.

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

Da Capo

on a Bach Prelude

III

(PHORION)

1 ♩ = 120

Solo Violin *f* *sempre*

Violin I + Electric Pno. *f* *sempre*

Break bottle (in 2 bag) *f* *sempre*

Chime *f* *sempre*

Woodchime *f* *sempre*

senza El. Pno. *f* *sempre*

p

Solo *f* *sempre*

Vln. I *f* *sempre*

simile

Solo *f* *sempre*

Vln. I *f* *sempre*

1A *sempre*

Solo *f* *sempre*

Vln. I *f* *sempre*

Cym. (susp. vibr. Mallets) *pp* *cresc.*

Sits with Vln. I *pp* *cresc.*

Continue with Solo Violin but N (niente) (No sound) (nothing) (finger the notes in silence)

Emerge *f* when called upon by conductor

Vanish *N* on another conductorial sign

Conductor: Being in Vln. I + Cym3 times in this 9 bar period. Vary durations of the 3 emergences and the 3 inaudible moments.

Solo *f* *sempre*

1B *f* *sempre*

Cls. *f* *sempre*

Vln. I *f* *sempre*

Electric Piano *f* *sempre*

Tutti

Stop Cymbal

Copyright © MCMLXVII by Carl Fischer, Inc., New York
 Copyright © MCMLXVIII by Carl Fischer, Inc., New York
 All rights for the Continent of Europe, United Kingdom
 and Eire to be assigned to B. Schott's Söhne, Mainz
 International Copyright Secured
 Copying or reproducing this publication in whole or in
 part violates the Federal Copyright Law.
 All rights reserved including public performance for profit.

2 Beat = 90

(No more bars, just beats)

This section should last circa 2 minutes.

I Solo Vln. continue (play at **D** in Bach sheet) submerging (N) and emerging with Vln. I in unison.

VLN. I join Solo Vln. play at **D** in Bach Sheet $N \xrightarrow{\text{subito}}$ **6-9** beats then continue to play N

= 1 beat

II Conductor cues in CLARINETS (Start at **C** in Bach sheet)

OR VIOLAS (Start at beginning of Bach sheet, *f*)

4-7 beats then continue to play N

= 1 beat

III Conductor cues in VLN. I, who emerge out of N (wherever they have arrived at this point)

3-6 beats then continue to play N

IV Conductor cues in either CLARINETS

OR VIOLAS

OR FLUTES & PICCOLO (*à l'ave*) = 1 beat (don't let tongue, 2 to each pitch)

start 5 before **D** *f*.

2-7 beats

Conductor proceeds cueing in one group at a time, (one of the above mentioned 4) favoring Vln. I, neglecting slightly the Flutes and Piccolo group. [Back and forth cueing between two groups is desirable (dialogue)] Individual cues can be as long as 7 beats or as short as 1.

2 Continued*Auxiliary Instruments:*

SOPRANO SAXOPHONE (or E^b CLARINET) imitates (in close canon) Violin I
 HORN I imitates (in close canon) Violas

but only the figure if, and wherever it emerges. It occurs 2 times shortly before [D] and 3 times right after [T].
 Vary imitation: either
 or like a slow vibrato (as in bar before [2])

ORGAN (*vibrato*) emphasizes Violin I pedal points
 HORN II (*bend pitch occasionally*) emphasizes Viola pedal points

if and wherever they emerge. They occur [B]-[C] and [D]-[E] and [F]-[G] sustain note (same register)

TRUMPET I doubles or imitates in close canon Violin I
 HORN III doubles or imitates in close canon Viola

in scale passages if and wherever they emerge. By scale passage is meant a group of at least 4 second steps in one direction (either up or down) but ignore beats 15 and 16 (too high).

HIGH CYMBAL (*vib. sticks*) plays with Violin I
 LOW CYMBAL (*vib. sticks*) plays with Violas

emerges: (quasi tremolo) whenever *pp* its respective string group emerges.
 Submerges (let ring, then vanish) whenever its respective group submerges.

To prepare the orchestra for [3] the conductor raises his left hand and shows 3 fingers.

3

Conductor beats $\frac{3}{4}$ Beat = 120

VIOLIN, CLARINET, SOPR. SAX. (or E^b CLARINET) choose a passage of 20 notes.

BASSOON and TRUMPET choose a passage of 16 notes.

The moment of entry and duration is described as follows:

Use this passage whether your entries are short or long. Short cues can use beginning, middle or end of the passage.

* Solo Violin $\frac{3}{4}$

* Solo Clarinet $\frac{3}{4}$

* Solo Bassoon $\frac{3}{4}$

* S. Saxophone (or E^b Cl) $\frac{3}{4}$

* Solo Trumpet $\frac{3}{4}$

* These soloists will write the passage of their choice into their part (in pencil).
 Choose a passage void of pedal points for best result.

Solo Vln.

Solo Cl.

Solo Bn.

S. Sax.

Solo Tpt.

=

Solo Vln.

Solo Cl.

Solo Bn.

S. Sax.

Solo Tpt.

4 ♩ of $\frac{3}{4}$ = ♩ of $\frac{6}{8}$ (a tempo) Conductor beats as in **2** 1 Beat = 90 This section should last circa $1\frac{1}{2}$ minutes.

ELECTRIC PIANO

= 1 beat, start at **A**

4 7N
(emerge for 4 beats) (7 bars inaudible) 3 5N 2 3N 1f 1N
5 9N 3 2N repeat all of it until **5**

ELECTRIC GUITAR with footpedal

* = 1 beat, start at **A**

7N
(7 beats inaudible) (emerge for 4 beats) 4 5N 3 3N 2 1N 1f
9N 5 2N 3 repeat all of it until **5**

Conductor does not concern himself with the above 2 instruments, but with Vln., Vla., Vcl. and Fls.

FLUTES & PICCOLO start at **K**

= 1 beat

VIOLIN 1 start at **J**

= 1 beat

VIOLAS start at **G**

= 1 beat

CELLOS start at 17 beats after **E**

= 1 beat

Auxiliary instruments:

SOPRANO SAXOPHONE (or E^b Clar.) imitates (in close canon) Violin I

HORN I imitates (in close canon) Violas

TROMBONE imitates (in close canon) Celli

Cued in by conductor in any order he chooses at the moment (one group at a time—as in **2**) after the first 4 prescribed cues. Conductor cues in one group at a time (as in **2**). Individual cues can last as long as 7 beats, as short as 1.

but only the figure if, and wherever it emerges. It occurs 3 times shortly before **D** and 3 times right after **I**. Vary duration: either

or like a slow vibrato

ORGAN (vibrato) emphasizes Violin I pedal points

HORN II (bend pitch occasionally) emphasizes Viola pedal points

TUBA (consord.) (bend pitch occasionally) emphasizes Celli pedal points

if and wherever they emerge. They occur **B-C** and **D-E** and **F-G** sustain note (same register)

TRUMPET I doubles or imitates in close canon Violin I

HORN III doubles or imitates in close canon Viola

BASSOON doubles or imitates in close canon Celli

in scale passages if, and wherever they emerge. By scale passage is meant a group of at least 4 second steps in one direction (either up or down) but ignore beats 15 and 16 (too high).

HIGH CYM (vib. sticks) plays with Violin I

LOW CYM. (vib. sticks) plays with Violas

T. T. or GONG (timpani sticks) plays with Celli

emerges: (quasi tremolo) whenever its respective string group emerges. Submerges—(let ring, then vanish) whenever its respective group submerges.

To prepare the orchestra for **5** the conductor raises his left hand and shows 5 fingers.

* E.G. often instead of plain For best result play an asymmetric assortment of ♩ and ♪ Use plectrum.

5

Beat=45 1 Bar= of 4 Conductor beats one beat per bar (all in all 16 beats, twice as slow as before)

Obs. I *pp* staccatiss. place anywhere within bar, unevenly. Vary placement.

Obs. II *pp*

Clf. I *pp* staccatiss. place anywhere within bar, unevenly. Vary placement.

Clf. II *pp*

Vln. II div. *pp* vibratiss. *sempre gliss.* *pp* vibratiss.

5A

Beat= 90 Conductor beats 2 beats to the bar

Obs. I *as before*

Obs. II *as before*

Clf. I *as before*

Clf. II *as before*

Tpts. I *mf* N for 4 or 5 beats, then another etc. simile

Tpts. II *mf* N for 6 or 7 beats, then another etc. simile

Tpts. III *mf* N for 8-10 beats, then another etc. simile

Vln. I *f*

Vln. II *fp* *pp* *fp* *pp*

div. a3 (by stand) *fp* on 2nd beat *simile* *pp* *f* *p* *pp*

* 2nd Violins: outer players tie bars 1 & 2, 3 & 4, etc. Inner players tie bars 2 & 3, 4 & 5, etc. Result: a continuous legato.

I
Obs.
II
I
Cls.
II
Tpts. *Continue as indicated*
 * S.Sax (E♭Cl.)
 Vln. I
Vln. II
fp
p
fp
 *Auxiliary instrument: Soprano Sax (or E♭Clar.) as in **2** and **4**

6 Beat=90 (as before) conductor beats 5 beats

*ELECTRIC PIANO = 1 beat
 *ELECTRIC GUITAR = 1 beat

Start anywhere in Bach sheet, play **5** beats then stop

* Make this entrance $\frac{1}{2}$ second early. (like coming in too soon)

Conductor beats **10** beats (2 to the bar)Conductor beats **3** beats

Obs. I
Obs. II

Cl. I
Cl. II

Tpts. I
Tpts. II
Tpts. III

Vln. I
Vln. II

High Cym.

Start at D

play on 1st or 2nd beat, 5th or 6th beat, 9th or 10th beat -

play on 1st or 5th beat, 6th or 10th beat

play on 1st or 6th or 10th beat

f *ppp* *ppp* *f*

p

div a 2

ELECTRIC PIANO

ELECTRIC GUITAR

Start wherever you
started at 6Conductor beats **6** beatsBeat **3** beatsBeat **3** beats

Obs. I
Obs. II

Cl. I
Cl. II

Tpts. I
Tpts. II
Tpts. III

Vln. I
Vln. II

play on 1st or 2nd, 5th or 6th beats

play on 1st or 5th or 6th beat

play on 1st or 6th beat

Start at D

Vla. (4)

Vcl. (4)

+ TAM TAM
+ LOW CYMBALELECTRIC PIANO
ELECTRIC GUITARStart wherever
you started at 6

Beat 4 beats Beat 1 beat Beat 1 Beat 2 Beat 2

I
Obs. ELECTRIC PIANO
II ELECTRIC GUITAR

Start as before

I
Cls. *a2, on 1st or 4th beat* *19 on 1st or 2nd beat*
II at **D** at **D**

Vln. I

Vln. II div.

Vla.

Vcl.

Beat 1 Beat 1 Beat 1 Beat 1 Beat 1 REPEAT 4 TIMES Beat 1 Beat 1

I
Obs. EL. PIANO
II EL. GUITAR *Start as before*

I
Cls. EL. PIANO
II EL. GUITAR

Vln. I

Vln. II div.

Vla.

Vcl.

7 Beat = 90 (as before) Conductor beats circa **20** beats

FLUTES
PICCOLO
Start at **A**

audibly play , inaudibly 2 beats, audibly play , inaudibly 4 beats
audibly play , inaudibly 6 beats ~ play until cut off

CLARINETS
Start at **K**

inaudibly for 6 beats, audibly play , inaudibly 2 beats,
audibly play , inaudibly 4 beats, audibly play ~ play until cut off

SOPR. SAX
(or E^b Clar.)
Start at **J**

audibly play , inaudibly 4 beats, audibly play ,
inaudibly 6 beats, audibly play , inaudibly 2 beats ~ play until cut off

BASSOON
Start at **E**

audibly play , inaudibly 6 beats, audibly play ,
inaudibly 2 beats, audibly play , inaudibly 4 beats ~ play until cut off

HORN I
HORN II
HORN III

Start at **F**

audibly play , inaudibly 4 or 5 beats	} continue until cut off
audibly play , inaudibly 6 or 7 beats	
audibly play , inaudibly 8 - 10 beats	

TRUMPET I
TRUMPET II
TRUMPET III

Start at **D**

inaudibly 4 or 5 beats, audibly play ,	} continue until cut off
inaudibly 6 or 7 beats, audibly play ,	
inaudibly 8 - 10 beats, audibly play ,	

VIOLENS I & II
HIGH CYMBAL

Start at **D** audibly play 7 beats $\leftarrow f \rightarrow$, inaudibly 5 beats, etc. until cut off

VIOLAS+LOW CYM
CELLOS TAM TAM

Start at **F** audibly play 5 beats $\leftarrow f \rightarrow$, inaudibly 7 beats, etc. until cut off

ELECTRIC PIANO
ELECTRIC GUITAR

} Start anywhere, fade in and out in a random manner (vary durations)

7A Conductor cuts off everyone
as Chimes begin*

CHIMES

10-15"
(= 90) vibre-sticks, any pitches
etc.
ppp 1/2 pedale

*Chime player might as well come in at the end of **7** pp of course, and
"be there" at **7A**.

8 Beat = 90 (As at **7**)

ELECTRIC ORGAN holds down
con vibrato

5 Beats

highest
and
lowest
note

ALL THE INSTRUMENTS start where they started at **7** but play audibly, *f* throughout

Flutes and Piccolo tacet

8A

EL. ORGAN

sempre *pp*

(duration indeterminate)

PICCOLO

2 FLUTES, not together. The effect is not so much a canon as it is a race.

[passage is from I to J]

8B

ELECTRIC ORGAN holds down

2 highest
and
2 lowest
notes

8 beats

ALL THE INSTRUMENTS as at **8** + Flutes and Piccolo as at **7** but *f* ~ only El. Piano Tacet

8C

Highest note on
XYLOPHONE

(played by Chime player)

ppp

(à la Morse code: J O H A N N S E B A S T I A N B A C H)

EL. ORGAN

ELECTRIC PIANO / or ordinary Piano
(senza vibrato)

Start anywhere - but slowly, even, rigid, (like a child practicing) *mf* continue until cue

8D

EL. ORGAN holds down

3 highest
and
3 lowest
notes

4 beats

8E

10 beats

Beats 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

ALL THE INSTRUMENTS, as at **8**

(including Flutes and Piccolo as in **8B**)

only Violin II Tacet

Vln. II
div. a3

8F

8G

4 beats

Slow (adagio)

Conductor cuts off around here with

8H

EL. ORGAN holds down
 4 highest
 and
 4 lowest
 notes

ALL THE INSTRUMENTS, as at 8
 only Cello solo tacet

SOLO CELLO
 espr.
 EL. PNO
 p con vibr.

8H

5 beats

2 beats

3 beats

2 beats

2 beats

2 beats

1 beat

2 beats

EL. ORGAN holds down
 5 highest
 and
 5 lowest
 notes

ALL INSTRUMENTS, as at 8 ff

Stop

ALL INST.
 as at 8
 mf

Stop

ALL INST.
 as at 8
 p

Stop

ALL INST.
 as at 8
 pp

Stop

EL. ORGAN

1 beat 2 beats 10"

Duration indeterminate
 (as long as it takes the organist)

Right hand palm glissando (Lento)
 inches its way down

5"

Cluster in middle of Keyboard

sempre pp

inches its way up
 Left hand palm glissando

ALL INST. as at 8 ppp Stop

ALL INST. as at 8 N

All other instruments continue to play N until cut off

9

Duration: 4-5 Seconds (no beats or cues)

Random assortment of on Bach sheet and clusters made up of the pitches of a group of
 This should be at times untransposed (as written) or transposed 1/2 tone (random assortment)
 At times play with the right hand, at times with the left hand, at times both hands together,
 favor over clusters, favor modulating passages.

EL. ORGAN
 subito fff
 senza vibr.

or or or etc.

vary long or short

8va

8va

Examples drawn from 5th beat after A Keep going from one Bach to the next, sometimes pausing in between long enough to pick, choose, prepare (No beat or pulse may emerge)

PERCUSSION wait for Organ fff then place within 4 seconds

Breaking of BOTTLES

CHIME (any pitch)

WOODCHIMES (grab)

as in opening but without coordination

* a "realization" of [9] to the end comes with the orchestra material's organ part.

9A Duration **60** seconds (no beats or cues)

ELECTRIC ORGAN continues obliviously on its course started at **9**. Need not watch cues until final cut off at the end of piece.

ELECTRIC PIANO

ELECTRIC GUITAR

Do not coordinate with each other.

Each fades in and out: $N \text{ } \text{ff} \text{ } N$ choosing durations for audible and inaudible portions arbitrarily. However N -durations must add up to $\frac{2}{3}$ of the total duration of **9A** (40 out of 60 seconds) During N periods make 1 or 2 percussive sounds (ff stacc.) on your instrument.

PERCUSSION (All 4 players ff) Each player comes in 7 or 8 times. 6 of these are single strokes (♩)

1 or 2 are or or Use a variety of sounds, (hard sticks) whipping, hammering, breaking sounds.

9B Duration **60** seconds

ELECTRIC ORGAN continue

ELECTRIC PIANO

ELECTRIC GUITAR

continue, but allot a total of 30 seconds to audible portions, 30 seconds to inaudible ones.

PERCUSSION continues

CHIME player divorces himself from percussion group and joins the rest of the orchestra (see other instruments)

The remaining 3 percussionists continue as before but each comes in 9 or 10 times.

7 of these are single strokes; 2 or 3 are or or

[Conductor cues but does not beat]

ALL OTHER INSTRUMENTS play on cue. The conductor points at an instrument [or group of instruments] which responds

with (in that register) and keeps it up as long as conductor's hand points in its direction. If the conductor's hand has moved, stop playing, others will take over similarly.

10 Duration **60** seconds

ELECTRIC ORGAN continue to end (final cut off)

ELECTRIC PIANO

ELECTRIC GUITAR

continue but allot a total of 40 seconds to audible portions, 20 seconds to inaudible ones.

PERCUSSION continues, with a slight increase of density toward the end (CHIME player again with percussion)

VIOLINS I & II Start at **A** f continue until final cut off.

ALL OTHER INSTRUMENTS play as before whenever the conductor's hand points in its direction. But this time do not stop playing when the conductor's hand moves on. Stay in. The effect is accumulative here: more and more instruments are entering without the previously cued in ones dropping out.

Now the conductor gives the first of 4 CUT OFFS. The first 3 affect only these instruments ~ not Violins, Percussion or Electric Instruments, who play on obliviously. 3 times the same instruments are cued in again and respond with their $\text{E}(\text{f})$ in 16th notes. The last cut off is final.