



Ferramentas intertextuais em *Mystery Variations on a Theme by Giuseppe Colombi*, para violoncelo solo

MODALIDADE: INICIAÇÃO CIENTÍFICA

SUBÁREA: TEORIA E ANÁLISE MUSICAL

Érico Miranda Schmitt

Acadêmico do Curso de Bacharelado em Música, opção violoncelo - CEART – bolsista PROBIC/UEDESC.
ericoschmitt@yahoo.com.br

Acácio Piedade

Orientador da pesquisa Musicologia do Contínuo, Departamento de Música – CEART
acaciopiedade@gmail.com

Resumo: Esta comunicação propõe uma análise da obra intitulada *Mystery Variations on a Theme by Giuseppe Colombi* (2012), de vários/as compositores/as, dedicada ao violoncelista finlandês Anssi Karttunen. Ela contém trinta e uma composições para violoncelo utilizando como base uma das primeiras obras escritas para este instrumento: a *Chiacona per Basso Solo*, de Giuseppe Colombi (1635-1694). A análise visa descrever processos intertextuais baseando-se em ferramentas descritas por Harold Bloom, Kevin Korsyn e Joseph Straus.

Palavras-chave: Música contemporânea para violoncelo. Intertextualidade. Técnicas composicionais.

Intertextual tools in *Mystery Variations on a Theme by Giuseppe Colombi* for solo cello.

Abstract: This communication proposes an analysis of the work *Mystery Variations on a Theme by Giuseppe Colombi* (2012), by various composers, dedicated to the Finnish cellist Anssi Karttunen. It contains thirty-one compositions for cello based in one of the firsts works ever written for this instrument: the *Chiacona per Basso Solo*, by Giuseppe Colombi (1635-1694). The analysis intends to describe intertextual processes based on tools that were described by Harold Bloom, Kevin Korsyn and Joseph Straus.

Keywords: Contemporary Cello Music. Intertextuality. Compositional Techniques.

1. Introdução

O conjunto de obras *Mystery Variations* foi um presente para o aniversário de 50 anos do violoncelista finlandês Anssi Karttunen, organizado pela compositora Kaija Saariaho e pela artista plástica Muriel von Braun. Elas convidaram vários amigo/as-compositore/as de Karttunen para escrever peças para violoncelo inspiradas na *Chiacona per Basso Solo* de Giuseppe Colombi (1635-1694). Escrita em 1689, a *Chiacona* é considerada a primeira peça escrita para violoncelo¹ e, portanto, o projeto toca os extremos da literatura violoncelística: a mais antiga composição para o instrumento e as linguagens contemporâneas. O título *Mystery Variations* se deve a duas características do projeto: (1) nenhum do/as compositore/as sabia quem mais estava trabalhando no projeto e (2) Karttunen concordou em estrear e gravar peças sem saber do que se tratava.

Nesta comunicação propomos uma análise preliminar desta obra plural sob o viés da intertextualidade. De início, discutiremos algumas ferramentas intertextuais e, em seguida, passaremos para comentários analíticos sobre algumas das 31 peças de *Mystery Variations*.

2. Algumas ferramentas Intertextuais

Teorias da intertextualidade afirmam que um texto está sempre repleto de alusões e referências a outros textos. O intertexto é esse texto que se encontra dentro de outro texto, ainda que transformado. A relação entre estes intertextos é dinâmica e bilateral: o intertexto tem papel importante na interpretação do texto e, por sua vez, o texto ressignifica o próprio intertexto em sua versão original. As teorias de intertextualidade são conhecidas na teoria literária (KRISTEVA, 1969; BLOOM, 2002; entre muitos outros), e mais recentemente no campo da música (KLEIN, 2004; NOGUEIRA, 2015; entre outros). A intertextualidade nos traz uma nova maneira de pensar a teoria analítica, dando uma nova luz a questões como unidade e coerência musical, estilo, influência, originalidade, inspiração, composição, variação, enfim, um largo espectro de fundamentos da música. Diversos trabalhos têm contribuído nesta direção

Conforme Bloom (op. cit.), todo grande poeta abre seu espaço no cânon para seus trabalhos através de intencionalmente reler de maneira distorcida o trabalho de seus precursores, lidando com os dramas psicológicos gerados pela influência poética: empréstimo não é apenas um inevitável processo através do qual o poeta aprende a ser poeta, mas também a fonte de ansiedade pelo fato de toda a escrita ser uma repetição compulsiva que faz circular o que já foi lido. Bloom descreve em seu livro seis processos de intertextualidade: *Clinamen*, *Tessera*, *Kenosis*, *Daemonização*, *Askesis* e *Apophrades*. Estes seis processos mostram diferentes formas que poetas empregam, conscientemente ou não, na criação de sua linguagem poética.

Korsyn (1991) parte de um artigo sobre influência, plágio e inspiração (ROSEN, 1980) e elabora um modelo de análise musical tentando integrá-la com História, Psicologia e Teoria Crítica. Os conceitos de Bloom são importados para a música, mas enquanto Bloom se mantém em um regime mais subjetivo em suas definições, descrevendo, por exemplo, o lugar do eu poético, Korsyn elabora termos buscando objetividade, utilizando os mesmos nomes porém com um sentido diferente. Já o trabalho de Straus (1990), que igualmente retoma as ferramentas de Bloom, se baseia na releitura que compositores do início do século XX realizaram e seu esforço para se afastar de seus predecessores. Straus emprega a teoria dos

conjuntos e cria termos novos, descrevendo técnicas composicionais utilizadas por compositores do século XX, tais como motivização, generalização, marginalização, entre outros. Ao invés de descrever cada uma destas ferramentas, o que necessitaria muito espaço², vamos passar agora para os comentários analíticos sobre *Mystery Variations*, nos quais algumas destas serão discutidas. Na análise foram observadas algumas destas fórmulas de intertextualidade de Bloom e ferramentas análogas às descritas por Korsyn e Straus. As variações, e trechos menores destas, foram categorizadas de acordo com os filtros conversores descritos por estes autores. Também foram utilizadas as noções sobre reescritura na música (FERRAZ, 2008) e a importância do conceito de som, não se limitando às alturas das notas musicais.³

3. A *Chiacona*: o “original”

A *Chiacona* é constituída de um tema com quinze variações que apresentam variações motivicas, havendo algumas alterações no ritmo harmônico mas que não se afastam muito da estrutura básica do tema. Todas as variações, como o tema, possuem quatro compassos, além de começarem e terminarem na tônica⁴. Note-se que o tema desta obra se encaixa na fórmula conhecida como “romanesca”, conforme Gjerdingen (2007).



Exemplo 1: tema da *Chiacona* de Colombi.

4. Análise de trechos das obras de Kaipainen, Saariaho, Matalon, e Tan Dun.

A primeira das variações no álbum de Karttunen é *Anything Goes*, de Juoni Kaipainen. Esta peça é uma das mais próximas ao original, tanto na escuta quanto na leitura da partitura. Segue exatamente a estrutura e ritmos da *Chiacona*, o que caracteriza uma *kenosis* de acordo com Korsyn: o isolamento de uma estrutura musical de seu contexto original (precursor), colocando-a dentro de um novo texto em um contexto diferente. Entretanto, na obra ocorre a inclusão de outro tema, oriundo de um teatro musical composto por Kaipainen, inspirado em um conto infantil. Este procedimento traz um tipo de dialogismo no qual o tema exógeno parece contaminar a releitura da *Chiacona*. A *daemonização* pode ser encontrada neste ponto: esta ferramenta prevê o/a compositor/a quebrando expectativas,

reinterpretando e reagindo ao discurso do texto precursor, deformando-o e personalizando o seu próprio texto. Assim, Kaipainen transpõe diversos fragmentos do original, mantendo o *design* e alterando os intervalos. Estes eventos criam e quebram expectativas do ouvinte, que conhece a *Chiacona* e o projeto *Mystery Variations*.⁵ Veja-se no exemplo abaixo um excerto:

Jouni Kaipainen

Allegro ♩ = 104
deciso



mf *poco f*

6 *f*

10 *giocososo*
p + *cresc.*

Exemplo 2: *Anything Goes* de Jouni Kaipainen.

Em *Dreaming Chaconne*, de Kaija Saariaho, o tema original está ocultado por trás de tremolos, trinados, glissandos e harmônicos, criando um mundo tão rico de sonoridades novas que o ouvinte quase não percebe a forte presença da peça de Colombi. As notas que resultam da harmonia implícita no tema são utilizadas como apoio para técnicas expandidas do violoncelo, desvirtuando completamente estas notas de sua função tonal original. Este ambiente sonoro onírico e pouco palpável criado pela compositora sugere uma oposição à concretude da estrutura tonal e à solidez timbrística de Colombi, adequando-se a definição de *daemonização*. O fato de o tema estar presente de forma rarefeita nesta obra faz com que o ouvinte dificilmente o reconheça. A peça é desnudada da noção de tempo e de pulso, neste ponto podendo se caracterizar como um *clinamen*: um elemento estrutural do original é imaginado como ausente no novo texto, a relação intertextual evidenciando-se em uma segunda audição pós-análise. Devido às técnicas expandidas, a harmonia fica completamente desprovida de função tonal, efeito potencializado pela ausência de célula rítmica geradora de pulso: este procedimentos configuram o que Straus chama de *neutralização*: elementos musicais típicos perdem suas funções originais, particularmente de seu impulso progressivo. Veja-se um excerto desta peça:

Lentissimo, libero, molto espressivo
sempre legatissimo

 Exemplo 3: trecho de *Dreaming Chaconne* de Kaija Saariaho.

Como Saariaho, Martin Matalon também utiliza as notas do tema de Colombi como base de sua composição *Polvo*, mas as deforma através de um processo de *kenosis*: uma estrutura musical retirada do original é colocada em um contexto diferente. Ao, apesar de descontextualizado, este trecho isolado do original remete ao todo, num processo metonímico. Como o próprio nome da obra sugere, poder-se-ia imaginar que o compositor enfatiza a poeira, que se acumulou sob uma escultura, esta obra tão antiga, ou seja, os traços mais fragmentados de sua forma original. Matalon pede a utilização de uma surdina de metal nesta peça, o que cria uma sonoridade aérea e distante. As notas do tema de Colombi estão presentes de forma quase imperceptível nos repousos, intercaladas por torrentes de fusas em classes de notas desordenados, caracterizando a *generalização* (um motivo do trabalho precedente é generalizado em um conjunto de classes de notas desordenado do qual é um membro, o qual é então desenvolvido no novo trabalho) e uma *fragmentação* (elementos que se encontram conectados no original aparecem desconectados no novo trabalho) devido a separação das notas do tema. Este gesto também poderia ser interpretado como uma nuvem de poeira após soprar-se a referida escultura. Além da relação com a obra de Colombi, Matalon também faz referência aos cinquenta anos de Karttunen, agrupando as fusas em quiálteras de cinco e dez notas. Ver exemplo abaixo:



Exemplo 4: trecho de *Polvo* de Martin Matalon.

O compositor Tan Dun faz uma citação do tema e da primeira variação de Colombi adicionando apojeturas com glissando a quase todas as notas. A peça é inteiramente em *pizzicato*, somente o último acorde é executado com arco. A atmosfera geral é de um pequeno ritual com ritmos marcados e o violoncelista fala a palavra “Chiacona!”. Os sons lembram a música tradicional chinesa, ainda que transformada. Essa relação com o original pode ser comparada ao *clinamen*, uma relação de ironia, no sentido retórico, onde o original é mostrado em um sentido quase oposto. A transformação repentina de melodia em ritmo ritualístico também poderia ser explicada pela *askesis*, o desvio e separação do original na direção de um dialogismo entre temas do original e do novo autor. Neste caso, quando o compositor cria um diálogo entre o tema de Colombi e sua própria tradição, diferentes contextos culturais e suas musicalidades.



Exemplo 5: trecho da parte melódica de *Chiacona - after Colombi* de Tan Dun

Uma categorização de acordo com os termos de Straus aqui não é satisfatória, pois o compositor não baseia sua composição em distorções motivicas ou temáticas, limitando-se a gestualidade e adição de ornamentos, e então seguindo com material próprio. Trata-se muito mais de uma **reescritura**, no sentido de Ferraz (2008). Veja-se o exemplo:



Exemplo 6: trecho da parte rítmica de *Chiaconna - after Colombi* de Tan Dun

5. Conclusão

Os comentários acima tocaram em apenas algumas das diversas questões que a análise de *Mystery Variations* pode suscitar. Análises das outras peças, com mais espaço para detalhamento, devem tocar em outros níveis de remissão ao original. Partimos das categorias de Bloom e de sua revisão. Korsyn procura oferecer novos caminhos para a insuficiência da idéia de influência. Note-se que Klein aponta uma diferença entre este conceito e o de intertextualidade: a influência implica na intencionalidade e na colocação de uma obra no seu tempo e origem, enquanto a intertextualidade pressupõe uma noção mais geral de textos que se entrecruzam, podendo inverter a ordem histórica (KLEIN, 2004: 4).

Pela perspectiva da intertextualidade “o significado de uma música somente pode ser constituído de significados embutidos em outras músicas” (PIEIDADE, 2024). As peças de *Mystery Variations* oferecem um caso especial, pois se trata de obras deliberadamente intertextuais. O intertexto é uma “pedaço” de um espaço-tempo muito distante do presente, e por isso esta obra é muito rica para estudar os processos de “contemporização” de uma estrutura musical tão antiga. Podemos presumir que as ferramentas intertextuais foram utilizadas em plena consciência na criação, e cada compositor/a traçou diferentes caminhos do intertexto e diferentes níveis de aproximação sobre cada variação do tema da *Chiaconna*. Em algumas variações, a escuta distancia enormemente o original, mas a análise pode revelar quais ferramentas intertextuais foram usadas. O resultado aponta para uma metodologia eficaz para organizar e sistematizar idéias composicionais pois, pela perspectiva da



intertextualidade, uma composição é uma permutação, um espaço do discurso de uma subjetividade onde outras vozes se intersectam (PIEDADE, 2014). Cremos que o interesse de *Mystery Variations* vai além do repertório violoncelístico, pois se trata de uma obra multi-autoral e intertextual na qual diferentes subjetividades relêem os sons do primórdio de um instrumento e trazem para o presente, cada um na sua linguagem, os ecos desse passado que está sempre no presente.

Referências:

- BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência: Uma Teoria da Poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- FERRAZ, Silvio. “A fórmula da reescritura”. *Sonologia*, v. 1, p. 41-52, 2008.
- LIMA, Flávio Fernandes; OLIVEIRA, Helder Alves; PITOMBEIRA, Liduino. “Planejamento composicional a partir de ferramentas intertextuais”. *Anais do XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa de Pós-Graduação em Música*, São Paulo, 2014.
- GJERDINGEN, Robert O. *Music in Galant Style*. Oxford: Oxford Music Press, 2007.
- KARTTUNEN, Anssi. *Mystery Variations on Giuseppe Colombi's Chiaccona*. Toccata Classics, 2013. CD.
- KLEIN, Michael. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- KORSYN, Kevin. Towards a New Poetics of Musical Influence, *Music Analysis*, 10:1-2, 1991.
- KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Debates, 1969.
- NOGUEIRA, Ilza (org.) *O Pensamento Musical Criativo: Teoria, Análise, e os desafios interpretativos da atualidade*. Salvador: UFBA, 2015.
- PIEDADE, Acácio. “Sistema-T, Originalidade e Intertexto”. *Anais do XXIV Congresso da ANPPOM*. São Paulo, UNESP, 2014.
- LIMA, Flávio Fernandes. *Desenvolvimento de Sistemas Composicionais a partir da Intertextualidade*. Dissertação de Mestrado em Música. João Pessoa: PPG-UFPB, 2011.
- ROSEN, Charles. “Influence: Plagiarism and Inspiration”. *19th-Century Music*, Vol. 4, No. 2 (Autumn, 1980), p. 87-100.
- SAARIAHO, Kaija; VON BRAUN, Muriel (Org.). *Mystery Variations: on a theme by Colombi for cello*. Grã-Bretanha: Chester Music, 2012. Partitura.
- SILVA, Teresa Cristina Rodrigues; AQUINO, Felipe Avellar de; PRESGRAVE, Fabio Soren (orgs.) *Violoncello XXI: estudos para aprender a tocar e apreciar a linguagem da música contemporânea*. São Paulo: Urbana, 2012.
- STRAUS, Joseph N. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. New York: Harvard University Press, 1990.
- WIEDERKER, Jacques. *Le Violoncello Contemporain*. Paris: l’Oiseau d’Or, 1993.

¹ A *Chiaccona* foi escrita para *basso*, instrumento precursor do violoncelo moderno.

² Para um bom resumo das categorias de Bloom e de Straus, ver Lima (2011) e Lima, Oliveira & Pitombeira (2014).

³ Foram fundamentais as obras sobre o violoncelo contemporâneo e as técnicas expandidas para este instrumento, tais como Wiedeker (1993) e Silva, Aquino & Presgrave (2012).



⁴ Na obra de Colombi, a harmonia e o ritmo harmônico não são os mesmos em todas as variações, como ocorre nas *Ciaconnas* para violino solo de Biber e de Bach, de modo que não é possível sobrepor o tema inicial através de toda a obra.

⁵ Cabe aqui uma breve nota: *Mistery Variations* é uma obra singular, pressupõe-se que os ouvintes tomem ciência de toda a idéia, da *Chiacona* e suas variações contemporâneas, antes da audição, seja através do livreto do CD, de notas de concerto ou textos similares. Assim, a expectativa está presente em todas as 31 peças, expectativa sempre quebrada pois cada compositor/a se coloca em relação com a *Chiacona* de modo a, de algum modo, desfazer sua unicidade. Assim, a *daemonização* pode ser entendida no nível macro como uma ferramenta geral da obra.