UNIVERSIDADE DE AVEIRO
2015

Departamento de Comunicação e Artes

GILBERTO ANDRÉ
DA SILVA COELHO

THESIS: PROCESSO CRIATIVO A PARTIR DO ESTUDO DE SHOSTAKOVICH E SCHNITTKE

UNIVERSIDADE DE AVEIRO
2015

Departamento de Comunicação e Artes

GILBERTO ANDRÉ
DA SILVA COELHO

THESIS: PROCESSO CRIATIVO A PARTIR DO ESTUDO DE SHOSTAKOVICH E SCHNITTKE

Projeto artístico apresentado à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música realizado sob orientação científica do professor doutor Evgueni Zoudilkine, professor auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Dedico este trabalho à minha família, e em particular à minha esposa pela paciência, dedicação e toda a ajuda prestada para a concretização deste projeto. Agradeço ainda ao professor Francisco Monteiro, cujos ensinamentos despertaram em mim a vontade de compor, e ao professor Evgueni, que contribuiu para a minha evolução enquanto compositor e que, com as considerações ao meu trabalho, me permitiram pensar mais aprofundadamente sobre a composição musical, sendo um contributo importante para o resultado final deste trabalho.

Júri

Presidente

Professora Doutora Isabel Maria Machado Abranches de Soveral

Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

Vogais

Professor Doutor Ricardo Ivan Barceló Abeijón (Arguente Principal)

Professor Auxiliar, Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho

Professor Doutor Evgueni Zoudilkine (Orientador)

Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Palavras-chave

Thesis, processo criativo musical, processos composicionais, linguagem musical

Resumo

Este projeto artístico tem como ponto central a elaboração de *Thesis*, uma obra original composta por mim que resulta de um estudo prévio de elementos composicionais, estética e linguagem musical adotados nas obras sinfónicas de Shostakovich e de Schnittke, que aliado ao meu próprio pensamento musical e à minha identidade enquanto compositor, serve como ponto de partida para a criação desta obra original.

Nesse sentido, este trabalho é constituído por duas partes. Na primeira parte promovo um estudo que serve de base para perceber como é elaborado um processo criativo, nomeadamente o caso específico do processo criativo musical, e analiso os processos composicionais, estéticos e linguagem musical de Shostakovich e de Schnittke.

A segunda parte é dedicada a *Thesis*, sendo apresentada uma análise descritiva da obra, seguido da sua partitura.

Keywords

Thesis, Music creative process, compositional processes, musical language

Abstract

This artistic project focus on the development of Thesis - an original work that results from a previous study of aesthetics and musical language adopted in the symphonic works of Shostakovich and Schnittke. Combined with my own musical thought and my identity as a composer, it serves as a starting point for the creation of this work.

This work consists of two parts. In the first part I promote a study about how to design a creative process, including the specific case of the musical creative process, and I analyze the compositional processes, aesthetic and musical language of Shostakovich and Schnittke.

The second part is dedicated to Thesis, being presented a descriptive analysis of the work, followed by its score.

Índice

Introdução 1

Primeira Parte 6

1 - Processo Criativo 6

1.1 - Construção de um processo criativo 6

1.2 - Processo criativo musical 8

1.3 - Citação musical 12

1.4 - O meu processo criativo 16

2- Processos Composicionais na Música Orquestral de Shostakovich e de Schnittke 21

2.1 - Shostakovich 21

2.2 - Shnittke 32

Segunda Parte 45

1- Análise da obra *Thesis* 45

2 - *Thesis* 74

Considerações Finais 203

Referências Bibliográficas 207

I have come to rely not on intellectual knowledge but on a kind of animal feeling. I know something and can explain why it is so, can find arguments to support it (I usually do), but somehow I am not concerned about whether they exist or not. But I still know it, even though no one has ever explained it to me.

Alfred Schnittke (Ivashkin 2002: 3)

Introdução

Ao longo do meu percurso académico, tive necessidade de conhecer a linguagem musical e as técnicas de composição utilizadas por Shostakovich e Schnittke e constatei que os estilos e pensamentos musicais destes se aproximam e apresentam características semelhantes, existindo também pontos de interseção entre esses compositores e o meu pensamento musical.

Efetivamente, tratam-se de dois compositores da maior importância para a música Russa, nomeadamente no contexto da música sinfónica, sendo que os seus trabalhos extravasam as fronteiras do seu país. Tendo vivido na primeira metade do século XX, Shostakovich é considerado por muitos um dos principais sinfonistas do seu tempo. Por sua vez, Schnittke ocupa um lugar de referência, sendo para muitos o sucessor natural de Shostakovich.

Neste sentido, entendi ser oportuno aprofundar o meu conhecimento sobre as técnicas de composição utilizadas por Shostakovich e Schnittke, conhecer mais pormenorizadamente a sua linguagem musical e o seu pensamento musical com o intuito de, a partir do conhecimento obtido, desenvolver uma obra que expusesse o meu próprio pensamento musical, interligado com o conhecimento adquirido.

Se as pessoas que conhecemos fazem de nós o que nós somos, eu entendo que esse conhecimento não tem necessariamente que ser um conhecimento pessoal, uma vez que o conhecimento pode ir além da interação física com o outro. Para além do mais, penso que tudo o que conhecemos, tudo o que experienciamos, tudo aquilo que faz parte da nossa vivência, faz de nós o que nós somos.

Sem prejuízo do referido anteriormente, acredito também que cada pessoa deve ter a sua identidade própria e deve procurar buscar o conhecimento que o permita desenvolver-se a si mesmo enquanto pessoa e, neste caso, enquanto compositor, e que possibilite a formação do seu pensamento em função daquilo que já conhece e a partir desse referencial, se desenvolva e evolua.

É a partir desta premissa que este trabalho surge e se desenvolve, sendo constituído por várias componentes. Este é um trabalho que se inicia com um referencial teórico que contribui para aprofundar o conhecimento de dois compositores que são para mim referências enquanto compositores e que serve de base para a construção da obra. Este referencial contribuiu para conhecer melhor os compositores a nível técnico, o seu estilo

de composição e pensamento musical, para além de ser um contributo em termos de conhecimento para outros compositores e pessoas ligadas á composição e análise musical.

Este trabalho incide essencialmente sobre o processo criativo musical e a criação de uma obra original, constituindo esta a base primordial deste trabalho. Na conceção deste processo criativo musical, foi importante adquirir conhecimento sobre os processos composicionais presentes nas obras de Shostakovich e de Schnittke, mas foi também importante perceber qual o meu próprio pensamento musical, a forma como observo o paradigma composicional, onde me situo e aprofundar o conhecimento sobre mim mesmo.

Por conseguinte, entendo que esta componente é a principal valência deste trabalho, uma vez que permitiu criar uma obra artística original e potenciou a reflexão sobre o meu próprio pensamento musical. Obviamente que ao longo deste processo de construção todas as escolhas obedeceram essencialmente a um processo de liberdade (e responsabilidade), e resultam portanto do meu pensamento musical e da minha ideologia musical.

Sendo uma das vertentes deste trabalho adquirir conhecimentos que me auxiliassem no desenvolvimento do meu próprio pensamento musical, considero pertinente que a busca desse mesmo conhecimento incida sobre compositores que sejam uma referência no que concerne à sua estética musical e que se aproximem da minha ideologia enquanto compositor.

No que concerne ao estudo efetuado importa ainda referir que neste trabalho não seria exequível fazer uma análise exaustiva de todos os recursos composicionais adotados por Shostakovich e por Schnittke, ao longo de todo o seu percurso. Assim sendo, optei por um estudo que me possibilitasse apresentar alguns recursos composicionais utilizados por esses compositores, mas também desenvolver um estudo que permitisse aliar esses processos composicionais a uma noção estética desses compositores.

De facto, uma vez que o estudo não pode especificar todos os processos composicionais utilizados por Shostakovich e por Schnittke, importa então fazer uma delimitação no campo de estudo. Neste seguimento, tomei em consideração a importância do pensamento musical e a sua corrente estética e procurei desenvolver um estudo que possibilitasse ter uma conceção dos aspetos estéticos patentes nas obras de Shostakovich e de Schnittke e procurar conhecer melhor os seus pensamentos musicais.

Na delimitação desse campo de estudo, promovi um trabalho analítico sobre as obras desses compositores, no entanto, dada a extensão das suas obras, não seria executável

fazer uma análise aprofundada e detalhada sobre todos os processos composicionais patentes em todas as suas obras, pelo que delimitei também esse campo às sinfonias de Shostakovich e de Schnittke.

A partir desse princípio, considerei alguns dos processos composicionais mais prementes nas obras destes compositores e que acredito constituir um maior apoio para a elaboração da minha própria obra.

Por conseguinte, importa mencionar que o objetivo deste trabalho não é apenas descrever alguns dos processos composicionais utilizados por Shostakovich e por Schnittke. Este trabalho tem como intuito promover um conhecimento que incide em aspetos que julgo fundamentais para o entendimento de um compositor, uma vez que acredito que a técnica composicional é um aliado fundamental para o trabalho do compositor. Para além disso, o conhecimento sobre um compositor vai muito para além desses aspetos meramente técnicos, sendo tão ou mais importante perceber a forma como o compositor entende a música e qual o seu papel no panorama musical.

Por outro lado, os fatores sócio históricos que influenciam o compositor são também relevantes para a compreensão do compositor, uma vez que esses fatores assumem também um papel importante sobre o ato criador. Fatores sociais, históricos ou políticos, são cruciais para qualquer compositor e definem o resultado final de uma obra. Devido ao período histórico e político vivenciado por Shostakovich e Schnittke, mais importante ainda se revelam esses fatores na medida em que as limitações impostas pelo regime soviético assumiram especial relevância nos seus pensamentos e ideologia.

Muitos dos estudos efetuados sobre Shostakovich e Schnittke atribuem um grande foco ao contexto social, político e histórico, no entanto, embora não possa excluir a importância e a forma como esses fatores influenciaram a sua obra musical, não pretendo que este trabalho se esgote nesse aspeto.

Para além disso, este trabalho pretende também que seja verificada a possível existência de pontos de aproximação entre Shostakovich e Schnittke. Na verdade, este carácter social e histórico é significativo para ambos os compositores sendo que, ao nível estético e composicional, verificam-se semelhanças no que concerne aos processos composicionais adotados por ambos. Nesse sentido, este trabalho vai apurar a possibilidade de existência de semelhanças entre estes compositores e verificar se a semelhança se prende apenas com aspetos composicionais ou se se estende também ao carácter ideológico e estético.

Como já referido, o estudo efetuado não me permite ser específico em todos os aspetos, pelo que procurei que o estudo se centrasse sobretudo nas informações que considero pertinentes e que servem de apoio ao cerne deste trabalho, que é a elaboração de um processo criativo musical, que culmina numa composição original.

Assim sendo, este trabalho tem como objetivo central explorar as potencialidades de linguagens composicionais, nomeadamente em técnicas de composição, pensamento e estilos musicais patentes nas obras de Shostakovich e Schnittke, e criar a partir daí uma nova composição.

Para esse fim, utilizo como metodologia uma pesquisa bibliográfica, que contribuiu para obter um conhecimento mais aprofundado sobre os elementos composicionais de ambos os compositores, através do estudo de trabalhos realizados sobre os mesmos. Nesse sentido, procurei trabalhos que me permitissem não só conhecer os compositores de uma forma geral (vida pessoal, contexto social, político e histórico), mas também conhecer os principais processos de composição adotados por cada um dos compositores, conhecimento esse que foi imprescindível para a elaboração dos elementos composicionais. Faço uma análise desses documentos para que me ajudem a justificar os pontos de aproximação existentes entre ambos os compositores.

Nesse trabalho de pesquisa bibliográfica, é relevante a investigação sobre Shostakovich e Schnittke, contudo, e uma vez que este trabalho tem como essência a elaboração de um processo criativo musical, foi também pertinente realizar um estudo sobre o processo criativo musical.

Por conseguinte, este trabalho é constituído por duas partes: a primeira parte trata do estudo que serve como referencial teórico para a conceção do trabalho, e a segunda parte centra-se essencialmente na obra elaborada: *Thesis*.

Neste sentido, no primeiro capítulo deste trabalho, procuro promover um estudo que me permita aprofundar o meu conhecimento sobre a forma como é elaborado um processo criativo, na sua componente mais geral, seguido de um estudo sobre a forma como se elabora um processo criativo, mas abordando o caso específico do processo criativo musical.

E uma vez que *Thesis* é uma obra que parte de um estudo sobre o trabalho de Shostakovich e de Schnittke e como é importante para a construção o uso de citações em música, considerei também relevante fazer referências ao estudo sobre o uso de citação em música, nas suas diferentes formas.

Para terminar este primeiro capítulo, centrei-me na forma como foi elaborado o processo criativo musical que deu origem a *Thesis*, e relacionei o processo criativo musical em específico com a revisão da literatura apresentada anteriormente, verificando semelhanças e oposições.

O segundo capítulo deste trabalho incide sobre o estudo dos processos composicionais e estilísticos, assim como a conceção estética e pensamento musical de Shostakovich e de Schnittke.

Como referido anteriormente, este capítulo é apoiado por uma pesquisa bibliográfica e também por um estudo analítico às sinfonias de Shostakovich e de Schnittke, tendo em consideração os objetivos e delimitações ao campo de estudo.

A segunda parte é constituída por dois capítulos: a análise descritiva da obra *Thesis*, relacionando-a com o referencial teórico patente ao longo deste trabalho; e pela partitura de *Thesis*, sendo este o ponto central deste trabalho.

O trabalho termina com breves considerações finais.

Primeira Parte

1 - Processo Criativo

1.1 - Construção de um Processo criativo

Desde o século XX, vários estudiosos procuraram explicar como decorre o processo criativo, existindo diferentes perspetivas sobre a forma como este se desenvolve. Ao longo deste capítulo, irei explanar de forma sucinta essas diferentes perspetivas, apoiando-me numa revisão da literatura sobre esta temática, tendo para isso considerado vários autores. Este capítulo não pretende ser um estudo exaustivo sobre esta temática, todavia, considero imprescindível a sua abordagem, para uma melhor compreensão sobre o processo que levou à elaboração da obra em estudo no meu trabalho.

Na fase inicial, centrar-me-ei no desenvolvimento do processo criativo de forma mais geral, sendo que abordarei de seguida o caso concreto do processo criativo musical. Posteriormente, farei uma breve contextualização sobre o uso de citação em música, terminando fazendo referência ao meu processo criativo musical.

Embora existam modelos que caracterizam o processo de criatividade, a verdade é que também há autores (embora em minoria) que não o defendem. Falamos, por exemplo, de Vinake que defende que o pensamento criativo nas artes não segue nenhum modelo, ou até mesmo Wertheimer, que acredita que o processo do pensamento criativo não pressupõe a segmentação de passos inerente a qualquer modelo.

Segundo Karakas (2010), um dos primeiros modelos do processo criativo foi desenvolvido no século XX pelo sociólogo britânico e cientista social Graham Wallas que, no seu livro The Art of Thought (1926), propõe um processo de pensamento criativo que envolve quatro "fases de controlo".

A primeira fase de controlo é denominada de Preparação e é onde se principia a consciencialização do próprio processo e onde se fará a investigação do problema de forma consciente e sistemática.

A segunda fase de controlo é a Incubação, sendo esta caracterizada por um período em que nos abstemos de pensar conscientemente sobre o problema. Nesta fase, assumem especial importância todas as nossas referências pessoais e tudo aquilo que aprendemos ao longo da vida e que constituem a nossa herança cultural. Segundo Lucas (2014: 25),

aqui todos os referenciais pessoais, isto é, tudo o que foi aprendido ao longo da vida e que está arquivado na memória é vasculhado.

Trata-se efetivamente de uma etapa bastante importante sendo uma fase que, segundo Kneller, *após o período de preparação consciente, segue-se um tempo de actividade não-consciente onde são criadas conexões que constituem a essência da criação* (Lucas, 2014: 177).

Iluminação é a designação para a terceira fase de controlo onde, segundo o autor, a ideia criativa aparece num "flash" repentino de inspiração, na sequência de uma série de associações subconscientes.

Por último, ocorre a Verificação, onde a nova ideia é testada e auxiliada pelas opiniões, críticas, julgamentos e avaliações dos outros (Lucas, 2014).

No entanto, este não é o único modelo existente pois, de acordo com Karakas (2010), em 1931 o engenheiro químico e psicólogo Joseph Rossman propôs um modelo assente em sete passos: observação de uma necessidade ou dificuldade; análise da necessidade; levantamento de todas as informações disponíveis; formulação de todas as soluções objetivas; análise crítica dessas soluções para as suas vantagens e desvantagens; nascimento de uma nova ideia - a invenção; experimentação para testar a solução mais promissora.

Também Alex Osborn destacou a importância da criatividade na ciência e desenvolveu um modelo de processo criativo semelhante ao de Rossman, baseado em 7 etapas: orientação (apontando para cima o problema), preparação (a recolha de informações relevantes), análise, ideação (colocação de hipóteses), incubação, síntese (juntar as peças) e avaliação (julgar as ideias resultantes) (Panizza, 2004).

Sintetizando, este processo implica, numa primeira fase, a identificação inicial do problema, a recolha de informações que auxiliem a tomada de decisão e um período de incubação que permite "dormir sobre o problema". De seguida, estamos preparados para retomar o problema e permitir o surgimento de novas ideias, partindo-se para a elaboração da solução e consequente verificação da sua veracidade.

Para Alencar (Lapolli, et all, 2011: 312), *a inovação não requer necessariamente novidade absoluta de uma ideia, mas apenas que a mesma seja nova para a unidade relevante que a adote.*

De acordo com Danielle Nakasa (2011), quando falamos num processo criativo temos que atender ao facto deste não ocorrer isoladamente. Efetivamente, dado que acontece

num contexto social, o ambiente geográfico, as forças socioeconómicas e politicas, bem como os valores culturais que rodeiam o compositor afetam o seu processo de criação.

Segundo Panizza (2004: 182 - 183), o processo criativo não segue uma lógica contínua e linear, uma vez que ao longo do processo, (...) *a pessoa retoma etapas anteriormente desenvolvidas e as relê ou as reelabora sob um novo ponto de vista. O final dessa espiral só pode ser definido pela própria pessoa, quando satisfeita com o resultado obtido, pela imposição do cumprimento de um cronograma ou qualquer outra condição que imponha um termo para o processo.*

1.2 - Processo criativo musical

Se é verdade que desde o século XX tem aumentado o interesse sobre o processo criativo, também tem aumentado o interesse e investigação sobre o processo criativo musical. Diferentes autores têm abordado este assunto, focando-se no caso concreto da música e na forma como é criada uma obra musical, assim como nas diferentes fases do processo que conduzem à criação de uma obra musical.

Efetivamente, ainda se debate bastante acerca da forma como se constrói uma peça de música, sendo que o tema da inspiração é uma questão difícil de entender. Como se inicia um trabalho de composição? Como é que o compositor encara a questão da inspiração, como consegue dar seguimento á ideia inicial? Estas são algumas questões levantadas por todos aqueles para os quais o compositor é *uma espécie de mágico, e a sua oficina de composição uma torre de marfim, estranha e inexpugnável* (Copland, 1995: 7).

Para Stravinsky (Garcia, 2004: 10) compôr é, *putting into an order a certain number of these sounds according to certain interval relationships.* Já para Saxton, *(...) the composer's first task is to 'detect' his idea. Then he proceeds to its 'confection* (Garcia, 2004: 13).

Copland (1995), faz o paralelismo do ato de compor com outras funções naturais como comer ou dormir. Inicialmente surge uma ideia (pode aparecer por exemplo como uma melodia, como uma melodia acompanhada, sob a forma de uma ideia rítmica) e o restante processo desenrola-se quase de forma automática.

Todavia, o compositor também atribui um significado emocional (tal como tristeza ou alegria) ao seu tema, procurando descobrir a própria natureza da obra ou atribuir um significado emocional ao seu tema.

De acordo com Copland (1995: 9) podemos falar de três tipos diferentes de compositores que se caraterizam pela forma como concebem a música:

- *Compositor de inspiração espontânea* (ex: Franz Schubert), caracterizado pela abundância das suas composições, onde a música *parece jorrar de cada um deles. (...) Muitas vezes, eles não são capazes de anotar as ideias na rapidez em que elas lhes ocorrem*;

- *Compositor do tipo construtivo* (ex: Beethoven), inicia o processo de criação musical a partir de um tema, *(...) ele não abandonava um tema enquanto não o tivesse feito tão perfeito quanto possível*;

- *Compositor de tipo tradicionalista* (ex: Palestrina e Bach), compositores nascidos em períodos especiais da história da música *quando um determinado estilo musical estava a ponto de alcançar o seu maior desenvolvimento. Nessas épocas de apogeu, trata-se de criar música em um estilo conhecido e aceite, procurando fazê-lo de uma maneira que supere o que já se fizera antes.*

Para além disso, quando ouvimos uma obra musical, estamos não só a ouvir a obra de um compositor mas sim a obra de alguém com uma personalidade específica, fruto também das influências do tempo em que vive. Efetivamente, *é a interação da personalidade e da época que resulta na formação do estilo de um compositor* (Copland: 1995: 71).

Por conseguinte, Hin, (Garcia, 2004: 21) defende que *If we cannot, in the flash of a single moment, see a composition in its absolute entirety, with every pertinent detail in its proper place, we are not genuine creators [...] The musical creator, [...] by reason of his earthy heritage, has to overcome many hurdles between [the vitalizing visions] and their realization. If he is a genuine creator he will not feel disturbed or discouraged by this fact. Not only will he have the gift of seeing [...] a complete musical form [...]; he will have the energy, persistence, and skill to bring this envisioned form into existence.*

Chaves (2012: 238) acredita que *as sucessivas etapas da composição musical são testemunhadas pelas reescritas e pelas idas e vindas do pensamento do criador.* Assim, *a composição musical pode ser descrita como um processo de tomada de decisões que existe dentro de uma moldura mais ampla determinada por responsabilidades sociais e culturais.*

Neste seguimento, Chaves (2012: 238-239) defende que o processo de tomada de decisões divide-se em três tipos: ideológicas, implicam a eleição de um repertório por parte do compositor na medida em que este constrói um diálogo com o repertório que dá sentido às suas composições; estéticas, são extremamente importantes no resultado final da obra pois *fazem com que o compositor determine quais as componentes sonoras são colocadas em ação em sua obra e quando, e como se integram e como divergem, o quanto se bastam e o quanto se consomem.* Por fim, as decisões locais, impulsionam o trabalho através de um processo cumulativo de informações, e são nessas decisões que encontramos *(...) os elementos basilares para que se empreenda a construção do estatuto genético de uma determinada composição, de um determinado processo criativo em música.*

A verdade é que o longo do processo criativo, estas decisões são tomadas a cada instante, pelo que *o processo criativo está em constante movimento e os diferentes níveis operam de acordo com suas respetivas escalas temporais* (Chaves, 2012: 239). Com efeito, se as decisões ideológicas são as mais lentas (porque indicam consistência na escolha de repertórios de diálogo), as decisões estéticas são mais rápidas (porque implicam flutuações), mas as decisões pontuais são as mais rápidas, deixando um rastro de anotações, esboços e cópias.

No entanto, quando fazemos referência à ideia inicial do compositor não podemos esquecer que essa ideia musical não é o mesmo que uma peça musical, o que significa que a partir daqui o compositor terá que encontrar novas ideias que combinem com a ideia inicial (Copland, 1995).

Falar de um compositor implica também fazer referência a um intérprete e um ouvinte pois *eles formam um triunvirato em que nenhuma parte está completa sem a outra. A música começa no compositor, passa através do intérprete e termina em você, o ouvinte. (...) Assim, para ouvir com inteligência, você deve entender claramente não só o seu próprio papel mas também o do compositor e o do intérprete, e entender de que maneira cada um deles contribui para o conjunto total de uma experiência musical* (Copland, 1995: 71).

De acordo com o mesmo autor (Copland, 1995: 5), todos ouvimos música em três planos distintos:

- *Plano sensível* (pressupõe uma entrega total ao prazer do som, ouvimos música sem pensar, sem tomar muita consciência disso);

- *Plano expressivo: toda música tem o seu poder expressivo, algumas mais e outras menos, mas todas têm um certo significado escondido por trás das notas, e esse significado constitui, afinal, o que uma determinada peça está dizendo, ou o que ela pretende dizer;*

- *Plano musical: A música expressa, em momentos diferentes, serenidade ou exaltação, tristeza ou vitória, fúria ou delícia. Ela expressa cada um desses moods, e muitos outros, em uma variedade infinita de nuances e diferenças.*

A música que sempre diz a mesma coisa tende necessariamente a gastar mais depressa o seu poder expressivo, enquanto a música cujo significado oscila a cada audição tem as melhores chances de permanecer viva (Copland, 1995: 6).

Como procurei explicar ao longo deste capítulo, existem diferentes abordagens sobre a forma como se desenvolve o processo criativo, e mais especificamente o processo criativo musical. Se há autores que defendem não se poder falar apenas de um modelo de processo criativo, o que é facto é que existem vários autores que procuram estimular este tema e contribuem para esse debate, com possíveis modelos que expliquem, na opinião de cada autor, a forma como se desenvolve o processo criativo.

Embora existam vários autores, com diferentes abordagens e que apresentam diferentes modelos referente a esse processo, aquilo que parece ser transversal a todos os modelos aqui apresentados é que o processo criativo se desenvolve por etapas, e portanto, podemos entender que um processo criativo é algo que se vai construindo e transformando no decorrer desse mesmo processo.

Podemos com isso apreender que a construção de uma obra musical não é algo que seja imutável, isto é, o resultado final de um processo criativo musical não é necessariamente igual à ideia inicial do compositor uma vez que, desde a ideia inicial até à obra estar finalizada, várias etapas ocorrem que condicionam e alteram necessariamente

o resultado final pois essas etapas exercem uma grande influência sobre a maturidade da ideia inicial.

Uma obra nasce através da ideia inicial do compositor e vai-se desenvolvendo por etapas até chegar ao estado final, no entanto, uma obra musical depende não só do compositor mas também do(s) executante(s) e do(s) ouvinte(s). Na verdade, considero que aquilo que Copland intitulou de triunvirato, tem de facto uma importância acrescida na forma como uma obra é pensada, na forma como é executada e na forma como é entendida.

A relação existente entre este triunvirato é extremamente importante, uma vez que uma obra pode efetivamente ter várias etapas para ser criada, no entanto, para que a ideia seja realmente percebida por todos os intervenientes no processo, é importante que todos sejam de facto parte ativa neste processo. Com efeito, no processo criativo musical todos os intervenientes deste triunvirato são parte ativa no processo e podem determinar o resultado final deste processo, pois a ideia concretizada pelo compositor pode ser alterada pela interpretação do executante e pode também ser compreendida de forma diferente pelo ouvinte.

Assim sendo, considero essencial que, para melhor se compreender uma obra musical, seja necessário conhecer em profundidade o compositor e as suas ideias musicais e também as suas ideias extramusicais. Efetivamente, sendo a obra o resultado do pensamento musical do compositor e da sua capacidade de colocar no papel as suas ideias musicais, é imprescindível conhecer as vivências do compositor, as suas relações e a forma como se situa no tempo e no espaço. Por este motivo é que ao longo da vida do compositor as suas obras possam ser construídas sobre diferentes parâmetros, de acordo com o seu conhecimento musical e de acordo com aquilo que rodeia a vida do compositor, que terá necessariamente repercussão, mais ou menos clara, nas ideias e no resultado final das suas obras.

1.3 - Citação musical

Embora vários estudos apresentem teorias que explicam o desenvolvimento do processo musical, a verdade é que este neste sempre surge exclusivamente como resultado

da criatividade e novas ideias do compositor, mas pode resultar também de processos de citação e influência.

A utilização de citações pressupõe a utilização de duas tendências de incorporação de materiais já existentes: se por um lado podemos falar de uma colagem pura e simples de materiais já existentes, por outro falamos da combinação e manipulação de citações através da utilização de um discurso musical mais desenvolvido, *que geraria uma estrutura ontológica de natureza diversa daquela de uma obra estilisticamente homogênea* (De Bonis, 2006: 1).

É num contexto de citação que surge a minha composição na medida em que esta é criada com recurso a características de composições musicais já existentes. Trata-se portanto de uma composição com recurso deliberado a outros trabalhos musicais e por este motivo considero pertinente uma contextualização teórica sobre o assunto para uma melhor compreensão do tema.

Vários autores abordam esta temática, como é o caso de Burkholder (Rodrigues, 2012) (na definição escrita para o dicionário grove online) que compara a citação musical com outras práticas de incorporação pré-existentes (tema com variações, alusão e colagem) defendendo que a citação musical se distingue na medida em que se trata de apresentar o material emprestado da forma quase original.

Neste sentido, para Burkholder a citação pode representar a totalidade da obra a partir da qual é extraída e, portanto, o seu compositor, o seu género, o seu período histórico, a sua região de origem ou a tradição musical a partir da qual ela vem (Rodrigues, 2012).

Podemos falar de 3 tipos de citação:

- *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 despende a eles. A citação dentro de colagens consiste 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 sintagma* (Rodrigues, 2012: 28 -29);

- *Citação alusiva:* (...) *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 motívica* (Rodrigues, 2012: 29);

- *Citação temática: é aquela que provém o material temático que dá origem á peça. A citação continua fazendo referência ao seu conteúdo 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* (Rodrigues, 2012: 29).

Burkholder (Rodrigues, 2012: 18), considera que a *citação musical se distingue de outras formas de empréstimo pelo facto de que o material emprestado é presentado 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.*

No entanto, esta definição retrata a citação de uma forma muito teórica, como se se tratasse de um procedimento técnico, e ignora a relação entre a prática da citação musical com a história (Rodrigues 2012).

A maior parte dos autores fazem referência às citações musicais de maneira vaga e imprecisa, como é o caso de Bicknell (Rodrigues, 2012: 18), que define citação musical como u*ma evocação deliberada, dentro de uma composição, de outro trabalho musical*; Já Burkholder (na definição escrita para o dicionário grove online) define a citação musical de forma mais completa, comparando-o com outras práticas de incorporação pré-existente: tema com variações, alusão e colagem. No caso da citação, esta caracteriza-se

pelo facto do material emprestado ser exata ou quase exatamente igual ao seu contexto original, não constituindo parte principal do trabalho onde se insere (Rodrigues 2012).

Um outro autor que aborda esta temática é Celso Chaves, que defende que o exercício da composição musical depende de três tipos de decisões: ideológica, estéticas e pontuais, sendo que quando Celso Chaves se refere a citação refere-se a uma *apropriação de materiais musicais de forma intertextual* (Adami 2010: 13).

Fubini (Adami 2010: 14) defende que a estética musical pode ser *entendida como uma teorização ou meditação* sobre o fazer musical. A partir dessa ideia, diferentes formas de pensar a música podem ser enquadradas em diferentes correntes estéticas, envolvendo um diferente pensamento filosófico sobre a citação musical.

A composição resulta dos processos do compositor, todavia, há que atender ao facto deste ser influenciado por fatores externos, nomeadamente a audição de outras obras e as próprias vivências do quotidiano. Por conseguinte, as suas obras resultam dos referenciais estéticos adquiridos ao longo da sua formação, da própria experimentação realizada durante o processo composicional e da relação do compositor com a própria obra (Adami 2010: 22).

É na fase de difusão que ocorre a execução da obra, caracterizada pela interação entre composição, intérprete e público onde (...) *o compositor recebe o retorno sobre sua obra, julgando os resultados de ser trabalho a partir do resultado obtido pela execução e da recepção do público, que sempre trará algum impacto sobre o compositor, mesmo quando este não tem necessariamente a pretensão de obter aceitação* (Adami 2010: 22).

No final do processo o compositor terá condições para apreender o processo como um todo, podendo descobrir elementos que ficaram inicialmente despercebidos, pelo que o compositor poderá iniciar um novo ciclo criativo (Adami 2010: 22 - 23). O material teórico poderá constituir um suporte para as ideias dos compositores que, apoiados no que já está teorizado, acrescentarão novos elementos aos já existentes, alterando novamente a obra, o que poderá explicar a existência de versões diferentes da mesma obra *como os exemplos mencionados de Chopin e Albuquerque* (Adami 2010: 23).

Existem ainda processos psicológicos relacionados com as diferentes etapas mencionadas. A emoção constitui um momento de inspiração que estimula a criatividade do compositor, seguindo-se o processo criativo e a transformação da ideia em música. Os processos percetivos também estão presentes na execução da obra por um intérprete, assim como a assimilação por parte do público.

Os processos cognitivos são inerentes aos percetivos, já que tudo o que é percebido pode ser assimilado e transformado em conhecimento, tornam-se ainda mais importantes no momento em que se faz uma teorização sobre o que foi criado ou uma análise do produto composicional, o que pode ser feito pelo próprio compositor ou por outros teóricos, mas que retorna então ao compositor, ou a outros compositores, fechando o ciclo (e ao mesmo tempo iniciando um novo ciclo). É importante frisar que os processos estão sempre presentes em todas as etapas, ao mesmo tempo, embora em cada momento um dos processos se destaque (Adami 2010: 23).

1.4 - O meu processo criativo

No decorrer deste trabalho, realizei um estudo meramente teórico sobre o processo criativo musical, a particularidade do processo criativo musical, assim como um breve estudo sobre o uso de citação em música e a sua importância para a composição musical.

Se por um lado é importante efetuar um estudo baseado na revisão da literatura, que me dará uma maior perceção dos estudos já realizados sobre essas temáticas, é também essencial que essa análise não defina o processo composicional e que o compositor assuma uma postura crítica e que a obra surja a partir de um processo criativo individual, que resulte da sua conceção musical.

Nesse sentido, alguns aspetos do processo criativo musical utilizados para a elaboração vão de encontro ao referencial teórico estudado anteriormente, no entanto, noutros casos, o processo criativo utilizado afasta-se desse manancial teórico.

Segundo Celso Chaves (Adami, 2010: 9), o *processo criativo da composição musical desenvolve-se de acordo com procedimentos regulares, seguindo um padrão de organização e procedimentos específicos correspondentes á bagagem musical, à cultura do compositor e aos elementos provenientes do meio que interfiram durante o processo.*

Tendo esta afirmação em consideração, *Thesis* é uma obra que parte de um estudo prévio dos processos composicionais de Shostakovich e de Schnittke, com o intuito de conhecer melhor os seus universos musicais, no que se refere a aspetos composicionais propriamente ditos, assim como ao seu pensamento musical, às suas estéticas e ideias musicais e extramusicais.

Na verdade, este processo criativo parte da elaboração de uma problemática e da formulação de questões que são colocadas neste trabalho e que são o ponto de partida para a criação da obra. Quer isto dizer que, a obra surge de um contexto e que aquilo que Karankas considera como período de *Preparação*, é uma etapa que já é antecedida por um período de consciencialização e do levantamento de necessidades, através da formulação teórica inerente à elaboração deste trabalho académico. Assim sendo, uma questão é por mim colocada: o processo criativo musical inicia aquando da formulação da problemática para a elaboração do trabalho académico ou apenas aquando do início da composição propriamente dita?

De facto, e atendendo à afirmação de Celso Chaves (2010), o processo criativo abarca todos os elementos provenientes do meio que interfiram durante o processo, e portanto tudo aquilo que possa ter interferência no resultado final da composição musical deve ser tido em conta no que concerne ao seu processo criativo. Por este motivo, considero que para a elaboração deste processo criativo se deve colocar uma etapa antecedente, que é a da elaboração teórica de uma problemática e de um levantamento de necessidades, que será acompanhada de um estudo teórico preparatório que culminará na criação da obra.

Esta etapa antecedente influencia a conceção da obra, muito embora não exista ainda nenhum pensamento musical propriamente dito. Caracteriza-se pela consciencialização da problemática em estudo, assente na procura de um manancial teórico que contribuirá para a sua construção.

Nesta fase, que adiciono às teorias apresentadas anteriormente, é importante a consciencialização da problemática e das questões teóricas que procuro ver respondidas neste trabalho, uma vez que estas foram o ponto de partida para moldar o meu pensamento musical em relação à obra, e é neste seguimento que crio a necessidade de construção de uma obra criativa musical.

Atendendo a este facto, no meu processo criativo musical não considero pertinente separar as etapas iniciais das etapas seguintes, onde constam a identificação inicial do problema, ou da recolha de informações que auxiliem a tomada de decisão e o período de incubação.

De facto, existe uma confluência nestas etapas, uma vez que a identificação inicial do problema está naturalmente subjacente à etapa antecedente. Por seu lado, a reflexão sobre a obra e sobre as necessidades da mesma, influenciarão necessariamente a abordagem da componente teórica deste trabalho e a forma como a fase antecedente vai evoluindo. Por sua vez, o período de incubação, onde medito sobre a problemática e onde procuro obter

as informações necessárias para a construção da obra, estão naturalmente interligadas com a componente teórica do trabalho, acabando por se refletir e influenciarem-se mutuamente.

Embora considere existir uma etapa antecedente à construção da composição, também defendo que essa etapa não se esgota no momento em que a composição da obra se inicia. Esta etapa, embora sendo antecedente à criação e ao processo criativo musical propriamente dito, irá transformar-se numa etapa complementar, uma vez que a construção do manancial teórico que lhe está subjacente, estará sempre presente ao longo da criação da obra, influenciando a sua construção através de novos conhecimentos que vou adquirindo, assim como a própria construção da obra me coloca novas questões a que procuro responder através da literatura e do estudo das composições de Shostakovich e Schnittke.

Após estas etapas iniciais, a construção da obra obedeceu a critérios assentes nas características composicionais de Shostakovich e de Schnittke e através da compreensão da sua estética e ideias musicais. Nesse sentido, o recurso à citação musical surge como uma possibilidade de aproximação aos compositores estudados neste trabalho, sendo que o emprego desse recurso é feito sempre de forma indireta.

Como referido anteriormente, a construção de um processo musical criativo pressupõe a constante tomada de decisões e essas decisões partem sempre do criador da obra, tendo em conta a sua conceção musical, a sua ideologia e o seu pensamento musical, assim como as suas vivências, a sua cultura, e o ambiente sócio-histórico onde se insere. Muitos são os fatores que estão na origem de uma determinada decisão.

Embora utilize citações, o que é facto é que dentro das diversas possibilidades de citação, recorro apenas a uma forma de citação indireta que é a citação alusiva. Ao longo da obra, procuro desenvolver pontos de intersecção entre o meu pensamento musical e as características composicionais estudadas neste trabalho, nomeadamente, a existência de um encontro de processos que confluam numa ideia musical própria, onde esteja presente a minha conceção musical, mas que se relacione com a estética de Shostakovich e de Schnittke e que conflua nalguns aspetos composicionais.

Assim sendo, está presente ao longo da obra a citação na sua forma alusiva, uma vez que muitos dos recursos composicionais existentes nesta obra aproximam-se, de forma mais ou menos clara, dos processos composicionais de Shostakovich e de Schnittke, sendo que nalguns casos (como será demonstrado na segunda parte deste trabalho), a semelhança nos processos utilizados é tal, que fica muito próxima da citação direta.

A elaboração desta obra obedeceu a um princípio que é central no meu pensamento musical: a total liberdade do compositor nas tomadas de decisão. Na verdade, ao longo da obra, muitas decisões têm que ser tomadas, nomeadamente, como refere Chaves, decisões estéticas, ideológicas e pontuais. Essas decisões são sempre tomadas tendo em conta o pensamento próprio do compositor, estando este totalmente livre para apresentar alterações a um qualquer sistema musical já instituído, imperando sempre a sua vontade e pensamento em prol desse mesmo sistema instituído.

O estudo e o conhecimento de processos composicionais e de sistemas e formas musicais são essenciais para a existência do compositor, uma vez que é a partir desse saber que este desenvolve o seu próprio pensamento musical e cresce como compositor com ideias e características próprias. Contudo, é importante que utilize o conhecimento adquirido de acordo com o seu pensamento e que possa explorar as diversas fontes de conhecimento, moldando-as de acordo com o que pretende em dado momento da obra.

A criação desta obra parte dessa mesma ideologia, uma vez que me aproprio de características e processos composicionais que fui estudando e de que fui absorvendo conhecimento para, a partir daí, explorar essas mesmas características, sendo que todas as decisões são tomadas tendo em consideração o que considero premente em cada momento da obra, não existindo uma pré formatação a que tenha que obedecer.

Apesar disso, é necessário considerar que a obra parte de uma ideia inicial e que, por mais livre que considere que o compositor deva ser na construção de uma obra, existe sempre um referencial que é transversal a toda a obra, acabando este por a unificar. Necessariamente, essa ideia inicial que está na génese da obra acaba por ser ela mesma uma limitação à sua liberdade. No caso concreto, o facto de existir uma estética e uma série de processos composicionais que servem como referencial teórico para a construção da obra, fazem necessariamente com que esse estudo teórico seja uma referência e que na construção da obra o compositor, com a sua liberdade, tenha em consideração esse referencial, sendo que é ele que dará consistência à obra e, em última estância a unificará.

Um processo criativo musical depende sempre de vários fatores, sendo que um dos que deverá sempre ser considerado é o próprio compositor, a sua ideologia, a sua conceção musical e o seu pensamento musical.

Em última estância, este é sempre o ponto de partida de qualquer processo criativo musical, uma vez que todo este processo tem a sua raiz no próprio compositor e é sempre a partir deste que tudo é concebido. De facto, a construção da obra depende do próprio criador uma vez que, embora se possa tentar estabelecer um paralelismo teórico comum

a todos os processos criativos, a verdade é que todos eles variam tendo em conta as vicissitudes de cada compositor e do seu pensamento, sendo que o período sócio-histórico onde se insere, acaba por ser determinante para a elaboração de todo o processo criativo.

Assim sendo, é neste enquadramento que a criação deste processo criativo musical se insere, isto é, partindo de um estudo teórico que me permitiu aumentar o meu conhecimento sobre técnicas composicionais, nomeadamente de Shostakovich e Schnittke. Para além disso, o conhecimento sobre os seus pensamentos e linguagens musicais, assim como as suas estéticas, aliado ao meu próprio pensamento musical e ao período sócio-histórico onde me insiro, deram origem a este processo criativo musical.

2 - Processos Composicionais na Música Orquestral de Shostakovich e de Schnittke

2.1 - Shostakovich

If they cut off both my arms, I would still write music – holding a pen with my teeth.

Shostakovich (Volkov e Susanina, 1998: 37)

Através da citação inicial deste capítulo, percebemos desde logo a importância que a composição teve para Shostakovich, e, de facto, podemos perceber que foi um compositor que dedicou toda a sua vida ao desenvolvimento da música soviética, reafirmando os ideais de humanismo socialista e do internacionalismo proletário.

Shostakovich foi um compositor Russo nascido em São Petersburgo em 1906, tendo falecido em Moscovo no ano de 1975. Desempenhou um papel decisivo na vida musical da ex-União Soviética, sendo muitas vezes considerado o maior sinfonista de meados do século XX (Fanning, s.d.).

Iniciou os seus estudos musicais tendo lições de piano com sua mãe, uma conceituada pianista. Ingressa posteriormente no Conservatório de Petrogrado (posteriormente Leningrado e atual São Petersburgo), onde estudou piano e composição.

Aos 19 anos inicia a composição da sua primeira sinfonia, uma obra escrita no âmbito académico, pelo que existe ainda uma maior aproximação a um modelo mais tradicional da sinfonia, sendo que no entanto a obra apresentava já alguns traços daquela que viria a ser a linguagem musical de Shostakovich (Camargo, 2012).

Essa sinfonia viria a ser um grande êxito e seria o início do percurso de um promissor compositor.

Os trabalhos seguintes têm um caráter mais experimental e procuram afastar-se e libertar-se dos conceitos mais tradicionais da música, nomeadamente da música sinfónica, e coloca nas suas obras novas conceções musicais, criando uma linguagem musical própria.

No entanto, e derivado do espetro sócio-político onde se inseria, o compositor vê-se confrontado com uma dualidade de critério: por um lado, procurava a evolução da sua

música e da sua estética musical, mas por outro, era confrontado por um regime político autoritário e controlador que oprimia e reprimia o seu trabalho, sendo disso mesmo exemplo o texto *Caos em vez de música*, escrito no jornal *Pravda*, onde o regime faz uma crítica feroz à ópera *Lady Macbeth do Distrito de Mtsensk*.

De facto, tendo vivido numa época particularmente histórica no seu país, a música de Shostakovich é muitas vezes referida tendo em conta a sua relação política e as implicações que as condições politicas e sociais que vivenciou tiveram na sua música, sendo que *toda a interpretação politicamente orientada de sua música deve ser considerada limitada e inevitavelmente parcial, na medida em que o ímpeto expressivo de sua linguagem musical acaba sempre visto como servindo aos ideais de quem a aprecia, ou como deficiência viciosa para quem a rejeita ideologicamente* (Camargo, 2012: 1).

A obra de Shostakovich tem uma forte influência do período político-social vivido na sua época, até porque segundo Ivashkin (2012: 21), *Shostakovich was the only significant Russian composer destined to spend all his life in Soviet Russia, unlike Prokofiev, Stravinsky or Rakhmaninov. Surprisingly, however, it was he (not the three other composers) who bridged the Soviet era and the 'Silver Age' of old Russia, the 1900s (when he was actually born). As Alfred Schnittke stated, 'because of Shostakovich we have a contact, a link with the past generations, with the people who had passed away long ago, but still exist in him. All this atmosphere of the 1920s, 1930s, 1940s, 1950s, 1960s – all these continued to exist in him, and we all felt it.*

A verdade é que a sua poética musical vai muito para além da conceção ideológica e o seu interesse vai muito para além de qualquer significado político, pelo que se deve procurar na sua obra o seu interesse estético e as suas singularidades composicionais e por isso, *verificar a consistência e as singularidades dessa proposta poética, para que o juízo estético enquanto obra de arte autónoma não seja obscurecido em meio a uma compreensão datada historicamente* (Camargo, 2012: 1).

Efetivamente, o desenvolvimento musical na USSR foi fortemente monitorizado e controlado pelo estado, pelo que a própria evolução musical de Shostakovich foi condicionada pelo clima político da União Soviética, clima esse que o compositor não apoiava e que acaba por ter repercussões na sua música depois de 1936, uma vez que esta tinha um sentido ambivalente exatamente por esse motivo: *His 'Socialist Realism' was in fact new, ritualistically coloured postmodernism. And this is very important for*

understanding Shostakovich's Soviet style and the posthumous life of his music (Ivashkin, 2012: 45).

No entanto, muitos símbolos e significados ocultos não constituem necessariamente uma reação antissoviética, pois muitas citações e símbolos importantes da sua música não estão relacionadas com o regime comunista ou a realidade soviética. E se é verdade que o regime soviético acaba por ter influência na obra deste compositor, após a abertura desse mesmo regime, o final dos anos 1960 e 1970 trouxe a Shostakovich uma maior liberdade e foi a partir deste período que conseguiu escrever tudo o queria sem qualquer tipo de pressão ou medo (Ivashkin, 2012).

David Fanning (Ivashkin, 2012: 19) ao referir-se à obra de Shostakovich divide essa mesma obra em vários períodos: *The music of his first maturity – roughly from the First Symphony (1924–25) to the Fourth (1934– 36) – is stylistically so inclusive and emotionally so volatile that it is by no means always apparent which of its tones of voices should be taken seriously ... The Fifth Symphony (1937) marks a second maturity, one to some extent enforced and hastened by the cultural crackdown of 1936. From this time the 'real' Shostakovich becomes if anything harder to pin down, despite apparently greater stylistic cohesion, conservatism and lyrical directness. Now the surface of the music becomes, as it were, overlaid with mirrors. And if we fail to notice these mirrors – if we regard the musical surface as essentially a transparent window on Shostakovich's intentions – we may in fact be seeing only our prejudices, ideological and/or aesthetic, reflected back at us.*

Sobre o seu estilo musical, Andrei Jdanov evidenciou uma frase do artigo Pravda de 1936 "Muddle instead of Music": *[Shostakovich] seems deliberately to encipher his music, confusing all the sounds in such a way that its meaning would only be clear to an aesthete-formalist who had lost all good taste* (Ivashkin, 2012: 19).

Trata-se portanto de uma descrição da linguagem ambígua criptografada e musical das composições cheias de alusão de Shostakovich depois de 1936. De facto, após as críticas de 1936, Shostakovich foi forçado a mudar a sua linguagem musical, mas procurando não comprometer a sua identidade, sendo que para tal introduziu uma série de expressões idiomáticas do período clássico e romântico (Ivashkin, 2012).

No que concerne à sua linguagem musical, Shostakovich vai de encontro ao paradigma musical que se desenvolveu ao longo do século XX, procurando encontrar uma alternativa ao sistema tonal, que tinha já alcançado o seu ponto de saturação, entrando numa época em que se procuravam novos modelos e uma nova linguagem musical.

Nesse sentido, Shostakovich adotou uma linguagem musical englobando diferentes tipos de escalas, como escalas maiores e menores, com alterações específicas, assim como a utilização de escalas pentatónicas, octatónicas, escalas de conjuntos irregulares, escala de tons inteiros, assim como a utilização dos modos eclesiásticos.

Um processo composicional frequente inerente à linguagem musical de Shostakovich é o uso de escalas ou modos gregorianos com notas adicionadas, que origina uma nova conceção musical, uma vez que através de um processo de variação de escalas ou conjuntos irregulares, aliado ao acréscimo de notas adicionais, alteram a direccionalidade tonal. Outro processo frequente é a ausência de cadências próprias do sistema tonal marcada pelo uso de uma linguagem que assenta numa ambiguidade melódica e harmónica, e não numa tonalidade assumida, que parte essencialmente de uma liberdade imbuída pelo compositor de criar o seu próprio percurso melódico e harmónico, permitindo ao compositor a liberdade de construir uma linguagem que segue uma lógica inteiramente própria e não convencional.

A não existência de direccionalidade no discurso musical e a ausência de cadências não permitem uma aproximação ao sistema tonal, no entanto, o seu discurso musical é frequentemente apoiado num tom centralizador, que é percebido através da repetição de notas, acordes ou motivos em ostinato, ou ainda pela direccionalidade unicamente melódica.

Outra característica da escrita de Shostakovitch é a diversidade de coleções de sons utilizadas. *(...) Tais relações tonais, porém, estão longe de ser evidentes. Pelo contrário, observa-se o uso de movimentos melódicos e progressões harmónicas não convencionais, que dificultam a delimitação das frases musicais, que se sucedem em um fluxo continuo, acentuado pela ausência de direcionalidade do material. Os parâmetros primários para a demarcação das frases, como melodia, harmonia e ritmo, não são aqui os determinantes da estrutura formal – o que dá lugar também a parâmetros tradicionalmente considerados secundários, como textura, orquestração e dinâmica; considere-se em especial a ausência de cadências tonais, que torna fundamental a observação dos eventos com características de gestos cadenciais* (Camargo, 2012: 50 - 51).

As relações de Shostakovich com as formas musicais ocidentais são ambíguas, uma vez que a sua música é reconstruída não sobre o padrão sintático de construção clássica, mas em pensamentos morfológicos de tensão e energia natural de repetitivos elementos melódicos e rítmicos (Ivashkin, 2012).

No que se refere a um pensamento formal verifica-se a construção de sinfonias com estruturas menos convencionais da forma sinfónica, como são disso exemplos, entre outros, as sinfonias nº 2 e nº 3, estruturadas num único movimento, as sinfonias nº 4 e 6, estruturadas em 3 andamentos, as sinfonias nº 8, 9 ou 13, estruturadas em 5 andamentos, ou ainda mais peculiar, a sinfonia nº 14, com estrutura assente em 11 andamentos.

Na relação entre os diferentes andamentos de uma sinfonia pode-se observar uma assimetria entre eles, subsistindo em alguns casos a coexistência de andamentos de dimensões maiores, com outros de dimensões mais curtas, existindo aqui uma aproximação ao universo Mahleriano através da *referência às estruturas assimétricas das sinfonias de Mahler, em especial a no 3, que traz uma sequência de 6 movimentos de dimensões desiguais, ou da no 8, exemplarmente monumental, que apresenta dois movimentos tão longos e complexos que parecem, cada um deles por si, uma obra musical autónoma* (Camargo, 2012: 41).

Ao analisar as sinfonias de Shostakovich, pode-se também observar a utilização da forma sonata como uma referência na estruturação da obra. Diversas obras apresentam essa forma sendo que, no entanto, a forma sonata é utilizada sobretudo como um princípio estruturador e não como um modelo que terá que ser aplicado da forma convencional e seguindo todos os princípios desse modelo. Significa isso que, embora na análise das suas sinfonias seja recorrente verificar-se uma aproximação a uma estrutura em forma sonata, Shostakovich não se inibe de alterar a conceção desse modelo, moldando essa forma livremente, considerando essa forma como um princípio orientador que poderá ser alterado de acordo com a sua conceção musical.

Exemplo disso mesmo é a referência que Camargo (2012: 48) faz sobre a sinfonia nº 4: (...) *tendo abandonado a forma-sonata desde a composição da Sinfonia no 1, quando ainda estudava no Conservatório de Leningrado, procura na Sinfonia no 4 retoma-la como princípio retorico de construção formal, apesar de não haver uma estrutura de planos tonais evidentes, característica dessa forma musical. (...) Considerando essa divergência da estrutura tonal típica, a construção formal fundamenta-se principalmente no aspecto retorico. Nesse sentido, a organização dos temas, a criação de texturas e tópicos musicais são os principais elementos; a estrutura tradicional da forma-sonata fica obscurecida. Essa tendência e acentuada pela característica do compositor de realizar exposições extremamente longas, em contraste com recapitulações concisas, abreviadas, reduzidas ao elemento mínimo de identidade com a exposição.*

Segundo Hugh Ottaway (Camargo, 2012: 48) no primeiro movimento da Sinfonia no 4, *toda sugestão convencional da forma-sonata e conscientemente evitada, mas o princípio da sonata e ativamente adotado (LONGMAN, 1989, pag. 7). Muitos musicólogos, como Bernd Feuchtner (FEUCHTNER, 2002, pag. 99), Eric Roseberry (ROSEBERRY, 1989, pag. 389) e Richard Longman (LONGMAN, 1989, pag. 8), reconhecem nesse primeiro movimento uma forma-sonata "com ressalvas".*

Por sua vez, o ritmo de Shostakovich é deliberadamente regular. O padrão rítmico mais típico na sua música é uma semínima e duas colcheias, ou duas colcheias e uma semínima, sendo que este padrão pode ser facilmente encontrado em muitas das suas composições (Ivashkin, 2012).

Por vezes Shostakovich trata ritmos repetitivos como rima na poesia, com o intuito de reforçar as suas ideias e as suas repetições não têm sentido em termos de lógica ou estrutura. Shostakovich serve-se da repetitividade rítmica como uma ferramenta de geração de energia e tem uma conotação ritualista. E aqui está a diferença entre um ostinato simples na música de Prokofiev e a repetitividade na música de Shostakovich pois no caso de Shostakovitch, *any repetitive pattern sounds irrationally obsessive rather than simply 'stubborn'* (Ivashkin, 2012: 41).

Leo Mazel escreveu sobre o rítmo de Shostakovich: *His rhythmic sparseness is sometimes extraordinary. His typical rhythmic formulas often dominate over long distances; they are as simple as his narrowly ranging melodic patterns, and often the two go together. One of Shostakovich's favourite rhythms is* *... The significance of this formula is to be sought not only in its simplicity, but also in its active and additive functions. The active character is presented by moving from a smaller to a larger rhythmic value; the additive character by the addition of two smaller notes resulting in the rhythmic value of the larger note... The Finale of the Eighth Symphony and the Finale of the Piano Quintet start and finish with numerous repetitions of this formula... This rhythm, if one extends its pattern to the musical form in Shostakovich's works, reveals itself in the – typical for him – 'arithmetic' of four- or eight-bar units (1+1+2; 2+2+4)* (Ivashkin, 2012: 41).

Na obra de Shostakovich, é evidente a utilização de um processo de invenção permanente, ou como Camargo define, *invenção contínua*, isto é, *a forma não se baseia no desenvolvimento temático propriamente dito, mas na invenção contínua, cuja*

consistência esta enraizada em outros aspectos musicais, como os tópicos de expressão, a textura, a instrumentação e a dinâmica (Camargo, 2012: 51).

Os motivos básicos utilizados pelo compositor apresentam caráter fragmentário e recebem tratamento igualmente fragmentário, apresentando relações de semelhança longínquas, mas sutilmente perceptíveis, cuja definição, todavia, depende de investigação detalhada. Não se trata da adoção de padrões temáticos determinados para posterior desenvolvimento, mas do estabelecimento gradual de contornos melódicos através da correlação de materiais utilizados ao longo de cada seção (Camargo, 2012: 51 - 52).

Significa isto que Shostakovich não faz um tratamento em variação progressiva dos motivos, o que faz é construir novos motivos e novas ideias musicais que se correlacionem com as ideias e motivos anteriores, existindo relação entre esses motivos através de diferentes aspetos, como são o ritmo, melodia, articulação ou timbre. Assim, é construído um diálogo sem a presença de material repetido ou recapitulado como são exemplo as sinfonias 2 e 3 de Shostakovich, assim como o encadeamento de formas e motivos derivados, como por exemplo a sinfonia nº 5 (Camargo, 2012).

Segundo Monelle, referenciado em Camargo (2012), na obra de Shostakovich existe recorrentemente a utilização de alguns tópicos musicais, a que o autor denomina de *Tropo Musical,* sendo esse tópico musical composto por materiais meramente musicais, tendo a qualidade de localizar a música na cultura e história, podendo divulgar as suas contradições.

Segundo Camargo (2012), existem três tópicos recorrentes na obra de Shostakovich: Tropos Militar, Zâvod e Coral Ortodoxo-Eslavo.

O Tópico militar é bastante complexo na medida em que o seu campo de relações semânticas e sensações evocadas é bastante amplo: *Os elementos significantes podem ser identificados, de forma genérica, a partir de dois fatores básicos: os toques de clarim e as marchas militares, que, a despeito de sua origem diversa, completam-se e interagem ao longo da história do estabelecimento dessa expressão como tópico musical* (Camargo, 2012: 21).

Pode-se verificar nas obras de Shostakovich uma grande recorrência a este tópico, existindo bastantes referências ao mesmo, sendo de facto um tópico característico deste compositor. Efetivamente, Shostakovich foi um compositor que combinou frequentemente fanfarra e marcha com as canções revolucionárias marxistas dando

origem ao que Camargo chama de *tropo revolucionário*, sendo esta a principal característica do "realismo socialista".

O tópico militar está presente em praticamente todas as sinfonias de Shostakovitch. Na Sinfonia nº 3, (" Primeiro de Maio"), encontramos uma secção inteira desse tópico nos compassos 260 a 334. Na quarta sinfonia, surge de forma típica em alguns segmentos e encontra-se de forma latente em todo o movimento de marcha do tema principal.

Também a canção revolucionária remete ao universo das Sinfonias nº 2 e 3. Parece uma decisão consciente do compositor não mais escrever sinfonias com coro; porém a marca da canção estilizada permanece em cada obra, tornando-se um distintivo, em especial nos segmentos declamativos em uníssono que antecedem a recapitulação, tanto na Sinfonia nº 4 como na nº 5 (Camargo, 2012: 277).

Um outro tópico recorrente na obra de Shostakovich é o novo tópico musical expresso pela música soviética no seculo XX, o "Tropo Zâvod". Este tipo de expressão musical procura reproduzir poeticamente os sons e ruídos das máquinas e das fábricas.

Referimo-nos portanto a *texturas sonoras construídas por movimentos rítmicos repetitivos, sobrepostos em ostinato, constantes ou constantemente variados, ainda que métricamente irregulares; utilização de timbres percussivos; acordes dissonantes ou clusters súbitos, imitando buzinas e outros sinais sonoros; contrastes de dinâmica e de tessitura; utilização de objetos não convencionais como instrumentos musicais, como martelos, bigornas, chapas de metal, correntes etc. Outras caracteristicas desse tópico são a polirritmia, o emprego de movimentos constantes de quialteras, a atonalidade através do movimento cromático ou de escalas não diatónicas, como de tons inteiros ou octatónicas* (Camargo, 2012: 30).

Na música de Shostakovich podemos identificar este tópico nas *Sinfonias nº 2 e 3*, mas também a podemos encontrar, de forma mais aprimorada, em obras posteriores. Sendo marcado pela irregularidade rítmica, por vezes funde-se com o tópico de marcha referenciado anteriormente, incorporando portanto o conceito do tropo revolucionário.

Por sua vez, o tópico referente ao coral ortodoxo eslavo parte da influência do próprio coral ortodoxo eslavo como um *verdadeiro fundamento da música russa* (Camargo, 2012: 25).

Shostakovich reelaborou o coral ortodoxo de maneira singular: *Ele ampliou as fronteiras da tonalidade tanto no aspecto melódico como no harmónico e desenvolveu os padrões ritmicos a despeito das críticas dos compositores alinhados com o regime e da*

pressão que o próprio governo soviético exercia sobre os artistas e sua produção por meio dos comissariados artisticos oficiais (Camargo, 2012: 29). Podemos constatar a existência deste coral no início do terceiro movimento da Sinfonia nº 7 "Leningrado" op. 60, como exemplo instrumental (sinfónico), e o final da Sinfonia nº 3 "Primeiro de Maio" como coral eslavo, cantado pelo coro, combinado num tropo revolucionário.

Embora Shostakovich nunca tivesse composto música religiosa (porque na sua época não era permitido), o elemento popular introduzido na sua música após 1936 possuía raízes religiosas, para além de ser uma indicação da sua afinidade com um movimento dissidente do passado. Assim, apesar da música de Shostakovich não possuir qualquer contexto religioso explícito, a verdade é que muitas vezes as suas obras adquirem aparência de um sermão, em que a música parece formar uma linguagem mais eloquente do que verbal.

No que se concerne à orquestração, percebe-se que grande parte das suas sinfonias são concebidas para uma grande orquestra, procurando ter diferentes timbres orquestrais, para que no decorrer das suas sinfonias possa conciliar diferentes cores tímbricas, com uma orquestração brilhante e majestosa, onde se consegue alcançar um carácter épico e grandioso. Nas suas sinfonias, a principal exceção a esta conceção de grande orquestra, é a sua sinfonia nº 14, construída apenas para cordas, percussão e voz. Todas as outras sinfonias vão de encontro a um pensamento de orquestra romântica que permite desenvolver uma combinação de diferentes sonoridades, diferentes amplitudes sonoras e diferentes texturas.

É ainda imperativo fazer referência à utilização de longos solos, muitas vezes assemelhando-se ao carácter da ária na ópera, assim como à utilização de pequenos conjuntos orquestrais, existindo então, um agrupamento de câmara dentro da própria orquestra, a utilização de diferentes linhas homofónicas, assim como a alternância de corais com polifonia, ou a criação de tensão através da utilização de instrumentação em registos extremos (agudo e/ou grave), assim como o uso da voz em diversas obras, seja com a utilização de coro ou como solista.

Por seu lado, as sinfonias de Shostakovich caracterizam-se também pela intertextualidade, na medida em que o compositor utiliza as suas músicas para estabelecer relações simbólicas com a sociedade transmitindo e representando, através delas, a forma como vê a sociedade. Apesar das suas sinfonias não apresentarem recurso à música programática, podemos constatar que algumas obras foram idealizadas com o objetivo de incorporar efetivamente uma mensagem extramusical.

No entanto, o caráter simbólico da música de Shostakovich não resulta somente das suas inovações "intertextuais", com as suas alusões clássicas, ou mudanças de léxico na direção de expressões idiomáticas russas dos crentes antigos. *Shostakovich still believed in development (while younger composers, such as Schnittke or Martynov, had challenged this notion in their works) and in its positive final results. However, his development is very uneasy, and its phases often bear signs of exaggeration and excess, virtual conflicts, on the verge of deconstruction and collapse. Typically epic, like many other things in Russian culture and in Russian life, Shostakovich's compositions have many features, appealing to the epic mentality of a vast and diverse country* (Ivashkin, 2012: 42).

Essa simbologia é conseguida por intermédio de vários fatores, nomeadamente através dos já referidos tópicos musicais inerentes à sua obra, assim como aspetos composicionais necessários para a obtenção desse simbolismo e intertextualidade, como o construtivismo temático ou invenção contínua da Sinfonia nº 3, o lirismo singular da ópera *Lady Macbeth* ou através de uma narrativa épica e heróica baseada em elementos musicais russos ou através de citações indiretas de compositores russos, como é exemplo a utilização do hino czarista *Boje Tzaria Khrani*, que Camargo (2012) considera como sendo a origem de um dos motivos utilizados na sinfonia nº 5, ou a referência ao prólogo da obra de *Boris Godunov* de Mussorgski, que deu também origem a um motivo básico da sinfonia nº 4 de Shostakovich.

Embora não exista o recurso à citação direta, existe um paralelismo entre a obra de Shostakovich e essas mesmas obras, assim como a influência de outros compositores para a construção de uma poética própria de Shostakovich, de onde se destaca a influência de Mahler, que se torna num compositor cuja aproximação é muito forte.

A influência de Mahler torna-se mais evidente na sonoridade orquestral e nas combinações de orquestração: *O manejo dos grandes naipes instrumentais, alternados com longas sequências de instrumentos solistas, remete ao pensamento orquestral mahleriano. Por outro lado, a utilização de notas ou acordes em longos pedais ou de texturas pontilhistas enfatiza um interesse diferenciado pelo som orquestral e suas nuances, em um movimento nítido de valorização do timbre, que por vezes chega a se sobrepor ao interesse melódico ou contrapontístico, aproximando-se da poética que foi definida por Schonberg como Klangfarbenmelodie (melodia de cores sonoras) ou, em português, "melodia de timbres" (SCHONBERG, 2001, pág. 579), desenvolvida mais*

tarde também por Stockhausen e Messiaen, além de Villa-Lobos, Webern, Stravinsky, Bartok e tantos outros compositores do seculo XX (Camargo, 2012: 46).

Shostakovich assumiu tal influência na vida musical soviética que inspirou composições enquanto estava vivo e mesmo após a sua morte (Schmelz, 2007).

Numa entrevista a partir de finais dos anos 1980, Schnittke declarou: *[The influence of Shostakovich] gained new strength with his passing. In the last years of Shostakovich's life I was almost completely uninter-ested [pochti ne interesovalsya] in his new compositions, cultivating a certain kind of disillusionment (...). But when I heard the Fifteenth Quartet already after his passing, I beg[an] to understand that before us is a significantly higher level of creative activity* (Schmelz, 2007: 319).

Por conseguinte, Schnittke refere ainda: *Thankfully, the imitative influence that affected a number of composers when Shostakovich was alive has ceased.* (...) *There was a time when I truly loved Shostakovich, and followed [him] so that [in my music] much was done exactly as he did. Then it began to seem to me that there was nothing to learn from Shostakovich, nothing to take away. But what remained was the dramaturgical principles of his conception, with [its] culmination and growth, with thematic contrasts, dynamic reprises. And perhaps in my Symphony [no. 1] there is some-thing of the formal character of Shostakovich's symphonies, not from his language, but from the very character* (Schmelz, 2007: 319).

Tikhon Khrennikov declarou na sua introdução para o ensaio publicado em setembro de 1976 *Sovetskaya muzïka*: *The tradition of Shostakovich is a tradition of a deeply restricted uniting of the fundamentals of the musical classics with the audacious innovations of the creative type* (Schmelz, 2007: 328).

Efetivamente, a música de Dmitri Shostakovich influenciou muitos compositores e muitos deles utilizaram a nitidez e a ingenuidade paradoxal dos seus primeiros trabalhos. Hoje em dia, é a sua postura criativa e os elementos filosóficos e éticos presentes na sua música que servem como modelo para músicos de diferentes gerações: *In Shostakovich's music, when thematic material from his earlier personal musical career intermingles in collages with thematic material borrowed from the earlier history of music, a striking effect is created: one of objectivization, of an assimilation of what is individual with what is universal. And it is precisely this that determines the purpose of an artist's life—to influence the world by merging with it* (Ivashkin, 2002: 60). Assim, também a este respeito Shostakovich será um modelo não só para o presente, mas também para o futuro, e irá exercer a sua influência mais significativa e mais forte sobre o destino da música.

2.2 – Schnittke

Alfred Schnittke nasceu em 1934 em Engels e cedo se começou a sentir como um cosmopolita, uma pessoa sem *boundaries* nacional, todavia, a sua música nada tem a ver com a ideia cosmopolita *de sentir os sentimentos,* pelo contrário, é baseada nos sólidos pilares das tradições musicais Russas e Alemãs (Sikorski, 2013).

O seu percurso musical começou em Viena no ano de 1946 com lições privadas de piano e idas a óperas e concertos. Estudou composição, contraponto e instrumentação e compôs numerosos trabalhos enquanto estudava. Nos anos 60 passou por um período de escrita dodecafónica, mas mais tarde a sua música começou a usar técnicas poliestilisticas.

Foi autodidata no que concerne ao estudo de instrumentação, tendo contudo estudado composição no Conservatório de Moscovo durante uma década a partir de 1962, e trabalhou como compositor *freelance,* escrevendo para teatro e para cinema, bem como obras de concerto. Entre 1962 e 1984, escreveu um total de 66 músicas de filmes para a *Mosfilm* e outras empresas de cinema soviético: esse aspeto de sua vida teve uma influência importante sobre a técnica da sua carreira como *compositor de concerto*. Ao longo da sua vida Schnittke também escreveu um grande número de artigos sobre vários temas da música contemporânea, e lecionou extensivamente na Rússia e na Alemanha (Moody, sd: 1).

Schnittke é muitas vezes considerado sucessor direto de Shostakovich, tanto musical como espiritualmente (Volkov e Susanina, 1998) contudo, embora sendo um modelo 1989).

O conhecimento dos trabalhos de Alexander Skryabin, Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev e Dmitri Shostakovich foi importante para o seu desenvolvimento artístico. Para ele, Johann Sebastian Bach era o alfa e o ómega da música. Ele admirava a música de Gustav Mahler e Alban Berg, certamente devido à sua qualidade altamente expressiva (Sikorski, 2013).

Efetivamente, nos últimos anos, Alfred Schnittke pareceu fornecer um foco de interesse da música russa que tem estado ausente desde a morte de Shostakovich, em 1975, uma vez que Schnittke aparenta ser, em alguns aspetos, como o sucessor natural de Shostakovich.

Muito da estética e preocupações técnicas de Shostakovich desempenham um papel significativo na obra de Schnittke. A ironia e a alienação tornaram-se o traço mais

evidente na música de um compositor que *(...) has consistently followed his own star quite independently of any stylistic clique* (Moody, sd: 4).

Durante muito tempo, as suas obras foram consideradas rebuscadas, com carácter experimental e fortemente apoiada numa cultura ocidental e por esse motivo as suas composições não constavam das composições adequadas para representar a União Soviética e, portanto, foi fora da União Soviética que começou a ter reconhecimento e notoriedade pública.

Os anos 1963-1968 constituíram a fase crucial no desenvolvimento composicional de Schnittke. Ele procurou situar-se dentro das diferentes correntes estéticas da época, explorando técnicas de *avant-garde* e serialismo, direção com a qual ele teve pouca simpatia e se ofendeu com a ideia de automatismo latente neste método (Sikorski, 2013).

Posteriormente, Schnittke acabou por abandonar essas mesmas técnicas e seguiu o seu próprio caminho: *Upon arriving at the last stop, I decided to get off the already overcrowded train. [...] I looked around for a way of giving my music a richer associative content. I tried to romantically give into my feelings and to absorb literary and visual models as well* (Sikorski, 2013: 6 - 7).

Durante os anos 60 ou início dos anos 70, sempre que aparecia em público Schnittke suscitava uma onda de reconhecimento e curiosidade. A sua música era naturalmente apreciada, no entanto, as autoridades soviéticas tentavam impedir que a sua música fosse ouvida publicamente. Para além disso, sempre que outros artistas incluíam o trabalho de Schnittke no seu repertório acabavam por ter problemas, como por exemplo, verem os seus espetáculos cancelados há última hora. A verdade é que o facto de Schnittke ser um dos primeiros compositores soviéticos a familiarizar-se com o mundo ocidental não foi bem visto pelo regime soviético, para quem esta familiaridade era um sinal *rootless cosmopolitanism*, expressão usada como eufemismo para um judeu (Volkov e Susanina, 1998: 36).

No que diz respeito às suas crenças religiosas, Schnittke mergulhou em vários ensinamentos místicos com o objetivo de encontrar o sentido da vida e da morte (Volkov e Susanina, 1998).

Entre 1970 e 1980 gozou de grande popularidade e a sua música foi considerada pelos críticos: *His music used to be our language, more perfect than the verbal one* (Ivashkin, 2002: XIII).

No entanto, é importante destacar que Schnittke, para além da sua própria música, sempre acompanhou a música de outros compositores, falando em seminários e conferências e publicando artigos analíticos.

Schnittke considerava-se um homem entre tradições, e refere que a*lthough I don't have any Russian blood, I am tied to Russia, having spent all my life here* (Ivashkin, 2002: XIII).

Sofreu uma série de Acidentes Vasculares Cerebrais graves que mudaram drasticamente a sua personalidade, no entanto, concentrou toda a sua energia compondo músicas, num compromisso extraordinário entra arte e composição.

Depois do segundo acidente vascular cerebral a música de Schnittke tornou-se mais austera e este mostrava-se mais preocupado com a mortalidade. Todavia, e tal como refere Alexander Ivashkin, estes ataques apenas lhe afetaram a fala, a mobilidade e a sua capaciade para escrever. Na verdade, os seus problemas de saúde afetaram apenas as palavras e não a sua música, uma vez que conseguiu continuar a comunicar através da música (Grove, 2014).

Alfred Schnittke morre em Hamburgo a 3 de Agosto de 1998 na sequência de mais um acidente vascular cerebral. No seu funeral compareceram milhares de pessoas com o intuito de homenagear aquele que foi considerado pelos jornais russos: *The last genius of the twentieth century*, tendo deixado um grande legado musical (Ivashkin, 2002: XIII).

Começou a publicar vários trabalhos teóricos relacionados com alguns dos problemas associados à música contemporânea e a partir de 1975 a sua música começou a ser tocada em todos os festivais de música contemporânea importantes. Na década de 1980 foi incluído nos programas de concertos das principais orquestras de todo o mundo, em festivais e ciclos de concertos dedicados às suas obras, realizadas em várias cidades como Moscovo, Estocolmo, Londres, Huddersfield, Viena, Berlim, Turim, Lucerne, Hamburgo e Colônia. Foi professor de Composição na Musikhochschule Hamburgo, de 1989 a 1994. Foi Membro honorário da Royal Academy of Music em London, e membro da Free Academy of Arts em Hamburgo. Também foi membro do Royal Swedish Academy of Music em Stockholm, da Academy de Arts em Berlim, da Bavarian Academy of Fine Arts de Munique e da American Academy of Arts and Letters, em NovaYork. Em 1991, recebeu o Austrian State Prize, e no ano seguinte o Praemium Imperiale em Tokyo. Em 1993 foi premiado com o Russian Cultura Prize e o Prize Bach de Hamburg. Em junho de 1998, recebeu o prestigioso Prémio Slava – Gloria Prize (Sikorski, 2013).

No início da sua carreira como compositor, Schnittke interessava-se por escrever marchas e valsas reais até que foi levado a usar o poliestilismo como forma de conciliar o trabalho de música para cinema com o trabalho de música mais "erudita" (Payá e Simental, 2007).

Na verdade, embora tanto Mahler como Ives utilizem o poliestilismo, foi a música de Mahler que teve a maior influência sobre Schnittke e outros poliestilistas e é o próprio Schnittke que refere *Of course I feel particularly respectful of the work of Ives in this domain (polystylism) but the most importante figure is undoubtedly Gustav Mahler* (Webb, 1992: 20).

Quando avaliamos o mundo musical de Schnittke importa ter em conta as tradições musicais russas mas também ocidentais. Neste sentido, a influência de Mahler deve-se ao facto de Schnittke nascer na Rússia pois foi só através da tradição Russa que encontrou uma ligação para o poliestilismo Mahleriano (Webb, 1992).

Poliestilismo, terminologia utilizada pela maioria dos autores quando se referem a Alfred Schnittke é, na verdade, uma das características técnicas mais evidentes de Schnittke, conceito que começou a ser explorado no início do século por Mahler e Ives que, embora com músicas esteticamente diferentes, conseguem com o poliestilismo mostrar algumas semelhanças como a incorporação de elementos externos banais (Webb, 1992).

Assim, Webb (1992: 19) define o poliestilismo como *(...) is a subset of stylistic pluralismo (...) is taken to mean any type of stylistic manipulation, bei t Prokofiev's use of classical elements on the Firts Symphony (...).*

Por sua vez, Moody (sd: 4) descreve o poliestilismo como *an effecient generator of that kind of alienation, expressed in ironic manipulation of various stylistic elements, which Schnittke has taken over from Shostakovich.*

Para John Webb (1992: 19), embora a música de Alfred Schnittke seja recompensadora e refrescante, há alguns aspetos que são tratados com alguma desconfiança, aspetos esses que são descritos por Hugh Collins Rice: *Structures are often the most basic of designs, thematic techniques appear unsophisticated (transformations, canons, simple heterophonic devices). Climaxes are achieved by extravagante instrumental gestores, long pedal points are used to unify paragraphs... and serial devices amount to the simples chromatic formations.*

Efetivamente, é a disparidade entre a ingenuidade da técnica e o seu forte poder emocional que deixam em John Webb (1992) algumas dúvidas pois para o autor é difícil

confiar na sinceridade de uma música com um repertório de técnicas muito simples. Contudo, a verdade é que as técnicas são ao mesmo tempo justificadas de modo tão convincente que o próprio autor admite que as suas dúvidas são infundadas.

Tal como refere Moody (sd: 10 - 11), *Its dificult to speak of a diversity Schnittke's output without giving a false impression of superficiality; yet that diversity is its richness, that carefully allembracing technique a source of a profound originality, a music of daring power and emotional and spiritual substance.*

De acordo com Moody (sd: 6), tanto com Mahler como com Schnittke *(...) the ambiguous territory between sentimental nostalgy and savage irony is trod by mears of direct quotation, or by conscious stylization without such direct reference (...).* Efetivamente, todas as sinfonias de Schnittke empregam esses métodos, e os seus próprios comentários sobre o uso deles revelam as suas intenções: *For all the difficulties and dangers inherent in polystylistics, its indisputable merits are already obviuos. These are the further expansion of the musical means of expression, the greater ease of integrating the 'exalted' and the 'base' styles, the 'banal' and the 'recherché' – in a word, a more comprehensive musical universe and na overall stylistic democratization.*

Schnittke descreve o seu método poliestilístico como uma expansão da dimensão: através de cotação e alusão, a sua prática discursiva liga o passado ao presente e combina "alta arte" com a cultura de massa (Moody, sd).

O empréstimo mais geral do termo tem sido utilizado em estudos de música para descrever a incorporação de elementos musicais de música pré-existente em novas composições. Alguns dos procedimentos empregados por empréstimos musicais incluem cotação, alusão, paráfrase, imitação, adaptação e arranjo. A gama de elementos musicais emprestados inclui melodia, textura, ritmo, timbre, contorno (de melodia, textura e ritmo), gesto, progressão de acordes, coleção passo, forma, os dispositivos estruturais e dispositivos técnicos (Ching, 2012).

Para Schnittke o poliestilismo é descrito como um estilo caraterizado por diferentes meios estilísticos que cooperam e interagem entre si: é possível relacionar diferentes estilos, conjugando na mesma obra estilos aproximados, mas também é possível a interação de estilos aparentemente antagónicos (Ching, 2012).

Schnittke considera que o poliestilismo se executa através de dois princípios básicos: o princípio da cotação ou citação (realizado através da adoção e adaptação – citação ou cotação direta de fragmentos musicais e citação indireta e dispositivos de composição como por exemplo entoações melódicas, sequências harmónicas, fórmulas cadenciais

forma, ritmo e textura) e do princípio da alusão (pressupõe recontar um texto de outro, na sua própria linguagem musical, com recurso à utilização de dicas subtis) (Ching, 2012).

O poliestilismo refere-se portanto à assimilação de material pré-existente através de práticas comuns de apropriação. De acordo com J. Peter Burkholder (Ching, 2012: 128) *the use of existing music as a basis for new music is pervasive in all periods and traditions.*

No que se refere à criação da sua música, Schnittke defende que não tem ideias preconcebidas: *I never had any intention of trying to depict a storm at sea, an earthquake, or laughter and tears* (Ivashkin, 2002: 11).

É difícil para Schnittke explicar como surgem as suas ideias, no entanto refere que, *if you have a pattern inside you that has formed irrationally, you have to divide yourself into two spheres. One of them is your self in the narrow sense, the other is what is revealed to you through your self—what is considerably larger than you are. And it is this larger sphere that is in control, not the narrow sphere of your self* (Ivashkin, 2002: 12).

Neste seguimento, defende que não se trata de unir uma série de instruções técnicas, é um tipo de escuta em algo que já lá está e é isso que predetermina o significado dos detalhes e da sua interpretação. Por outro lado, acaba por chegar o momento em que a conceção ideal se transforma em realidade e o compositor tem que procurar uma explicação racional que simplifique o processo (Ivashkin, 2002).

Na música de Schnittke, a pontuação é subtil, usando combinações instrumentais cuidadosamente escolhidas como a passagem no início do Concerto Grosso nº 3. É a natureza polifónica da escrita que cria o momento da intensidade da música. Cada grupo de instrumentos segue o seu próprio caminho, às vezes coincidindo com outro grupo, mas mais frequentemente se sobrepõem como material complementar. Isto é claramente uma técnica paródia e o que Schnittke fez foi (...) *make otation and stylization of other music a nuine and natural element in his musical guage to a degree unparalleled in the work of y other composer* (Moody, sd: 8).

As músicas de Schnittke são marcadas pela existência de elementos opostos criando nos ouvintes a sensação de confusão: ensurdecedor e tranquilo; intelectual e intencionalmente (Volkov e Susanina, 1998). Como é habitual com Schnittke, o trabalho toma grande parte da sua energia a partir do contraste.

Há naturalmente elementos no trabalho que não derivam da tradição religiosa russa, mas ajuda-nos a sustentar a intensidade da sua música. Harmonicamente, a música é construída a partir de material essencialmente simples, diatônica, triádica, como é

apropriado em música da Igreja, *but there are consistent forays into more dissonant harmonic areas, usually achieved through the establishment of an harmonic polarity which is then resolved through the simple expedient of the retreat of one of the poles* (Moody, sd: 10).

Em relação ao facto de poder compor com utilização de materiais já usados anteriormente, Schnittke confirma que se de facto há uma repetição isso é mau, todavia também acredita que *I am wrong to think that because the truth has to be expressed in different ways at different moments, so there has to be this constant repetition* (Ivashkin 2002: 10).

Por outro lado, *Schnittke employs a myriad of formal and pitch organization systems including concerto grosso, sonata-allegro form, multi-movement sonata form, binary form, cyclic form, harmonic sequence, twelve-tone rows, cantus firmus, permutation fugue, stretto, ritornello, and obbligato melody.* Schnittke integra os diferentes componentes mencionados para criar um espaço musical polistilistico que reflete a sua individualidade e, ao mesmo tempo, o pluralismo (Ching, 2012: 130).

A heterogeneidade de estilos referido na obra de Alfred Schnittke e o seu interesse óbvio em *unir la brecha entre la música seria y la música para el entretenimiento, aunque me rompa el cuello en el proceso* revela, no entender de Ivashkin, um confronto claro e uma mudança de direção no campo da criação artística (Payá e Simental, 2007: 45).

Este contacto é identificado hoje como pós-modernismo e podemos de facto encontrar noutras composições ideias verdadeiramente modernistas: por um lado defende a unidade absoluta com base em correspondência estrutural dentro de *todos los sonidos están relacionados* e, por outro, a autonomia *sería fatal tratar de explicar esto con palabras* (Payá e Simental, 2007: 54).

Schnittke, citado por Ivashkin (Payá e Simental, 2007: 54) defende a autonomia da obra musical e nega a importância do título de contextualização de interpretação: *En el caso específico de mi música, no los defino con palabras [...] cada momento en la música sucede porque tengo la sensación de que tiene que aparecer ahí, y por eso lo escribo. Pero el hecho de que tenga que aparecer no responde a ningún tipo de discurso verbal. Es el hecho de que cada sonido está ligado al sonido que le antecede o precede. Así que la obra musical completa es algo en donde todos los sonidos están relacionados, y una cosa lleva a otra. Pero sería fatal tratar de explicar todo esto con palabras.*

Curiosamente, a interpretação contemporânea de Schnittke é baseada numa leitura simbólica de obras como o Concerto Grosso, ou seja, uma posição contrária à expressa

pelo compositor. Assim, Richard Taruskin (Payá e Simental, 2007: 55) afirma: *Independientemente de ser fuerte, agresiva e incluso desgarradora, la música nunca desorienta porque nunca es abstracta. La desavenencia, percibida siempre como lo opuesto, o como la ausencia de consonancia, funciona como un signo, igual que todas las innumerables referencias estilísticas. Estas no están simplemente presentes, sino que apuntan. Es este aspecto semiótico o de señalización, una característica tradicional de la música rusa (especialmente de Shostakovich, el obvio modelo de Schnittke), lo que hace que la última música de Schnittke se pueda 'leer' tan fácilmente—o más bien, que sea tan fácil de parafrasear en cualquiera de los términos (éticos, espirituales, autobiográficos, políticos) que el escucha pueda preferir. Tampoco dejó Schnittke de utilizar otras formas más tradicionales de señalamiento como lo son el leitmotive, los acordes y los sonidos que recurren en forma simbólica.*

A Sinfonía nº 1 surge como uma obra poliestilista, marcada pela utilização de estilos musicais que "dialogam" e "combatem" entre si de tal forma que o compositor a vê como narrativa. De acordo com Ivashkin (Payá e Simental, 2007: 59): *él quería que su música fuera la clase de prosa que la gente puede entender y pensar sobre ella.*

Não é de estranhar que o resultado final de algumas obras de Schnittke sejam diferentes das metas e ideias iniciais do compositor, até porque o próprio não o nega ao considerar que o ato de compor é um ato completamente independente das intenções do autor (Payá e Simental, 2007: 60).

Por outro lado importa referir que as suas criações poliestilistas, a disparidade do seu discurso e da sua obra, ilustram a problemática de uma época que parece querer abrir caminho a uma mudança de paradigma (*sigue dando visos de querer plantear u n cambio de paradigma radical*), mudança esta que está a ser definida de forma lenta por causa do tamanho e quantidade de práticas sociais com as quais interage (Payá e Simental, 2007: 60).

Tillman (Payá e Simental, 2007: 61) refere, *Danuser también ve a Alfred Schnittke como un compositor que, por romper con el ideal de la innovación en el desarrollo del material musical, puede considerarse posmoderno.* Partindo da ideia de Danuser, as características do pós-modernismo são: um pluralismo fundamental e a conceção de um aparato de "double coding" na técnica composicional.

Assim, o pluralismo fundamental parece ser uma alternativa teórica ao problema da unidade pois não se concentra na intenção estética de integrar estilos, mas no interesse ideológico para preencher a lacuna de "alta arte" e popular (Payá e Simental, 2007).

Nesse sentido, para Payá e Simental (2007), Schnittke pode então ser definido como pós-modernista, pela utilização de vários estilos musicais, o uso da ironia e a rutura da brecha entre a cultura popular e de "alta".

Todas as sinfonias de Schnittke empregam esse método, e os seus próprios comentários sobre o seu uso revela as suas intenções: *For all the difficulties and dangers inherent in polystylistics, its indisputable merits are already obvious. Thesea ret hef urthere xpansion of them usical means of expression, the greater ease of integrating the 'exalted'a nd the 'base's tyles, the 'banal'a nd the 'recherche'- i n a word,a morec omprehensive musical universea nda no veralls tylisticd emocratization* (Moody, sd: 6).

Schnittke assume na verdade uma posição de destaque entre os compositores comtemporâneos. A sua obra é extensa e goza de grande popularidade pela emocionalidade da sua música: *his music contains a high emotional potential and because it is expressive, suggestive and associative* (Sikorski, 2013: 6).

O poliestilismo refere-se à composição em diferentes camadas, um diálogo com o passado musical. Tal como o próprio declara, o nosso tempo *is different from earlier times in terms of musical reception. In earlier times, the only available music was that of the past hundred years. For us, the past is more present than it was for earlier generations. We enter into a dialogue with the past as if it were a dialogue with folklore. [...] The composer of the present day cannot avoid the musical past, which presents itself daily. [...] We are capable of living in different epochs* (Sikorski, 2013: 7).

Para este compositor, a música do passado é constantemente confrontado com a linguagem musical do presente pelo que é importante o diálogo entre o passado e o presente (Sikorski, 2013: 7).

Alfred Schnittke era uma pessoa extremamente crítica, ele pensava nas coisas com cuidado para equilibrar um aspeto contra o outro. O ceticismo e o desafio, a indecisão e oposição são algumas características de Schnittke (Sikorski, 2013).

Cada uma das suas obras é *a spiritual adventure in the sense that the listener can never know the outcome in advance. He is constantly kept in suspense and has no idea what's coming, where the development is leading. It seems typical of Schnittke that conflicts usually are not resolved – many pieces end in a state of indecision. Terror, threats, dread, mourning and proximity to death are part and parcel of the music of Schnittke* (Sikorski, 2013: 7).

Alfred Schnittke interessava-se pela expansão do vocabulário musical, pela inclusão de novas sonoridades e a sua preocupação era a mensagem. Ele criticou algumas áreas de

música por estarem preocupadas com o aspeto racional e negligenciarem o aspeto emocional da música (Sikorski, 2013).

No que concerne à sua linguagem musical, mais importante do que uma análise formal da mesma, julgo ser mais pertinente ser abordado o pensamento musical inerente à construção da sua linguagem musical.

Assim sendo, percebemos que esta remete-nos para um universo próprio do compositor, uma vez que para este cada nota deriva do momento e deve ser eleita não de acordo com um processo meramente teórico, mas como resultado da vontade do compositor, tendo este máxima liberdade de escolha do material sonoro a utilizar em cada momento.

Nesse sentido, (...) *La musica di Schnittke, similmente a una creatura viva, è legata indissolubilmente all'ambiente che la circonda, alla storia e alla cultura. Essa trova le sue origini próprio neel'irrequieto fluire della vita e pertanto, risuonando da un palcoscenico, non si esaurisce nella própria durata, fisica, ma genera una serie infinita di assiciazioni che conducono all'esperienza reale della vita stessa* (Ivashkin, 1993: 82).

Ainda segundo o mesmo autor, (...) *Per Schnittke la musica è sostanza elástica e scorrevole, dotata di vita própria nel mondo della natura o nell'Universo, nelle cui viscere è nata per poi essere semplicemente afferrata, com maggior o minor successo, dal compositore. Per Schnittke la musica è parte di quella "armonia del mondo" che il compositore è chiamato ad ascoltare e a trasmettere. In tal modo, tutte le leggi della musica, gli elementi della composizione, le forme del suo sviluppo e i tipi di linguaggio constituiscono regole oggettivamente esistenti nel mondo e soggette ai suoi mutamenti, legate alle nuove forme spazio-temporali e ai nuovi tipi di conoscenza umana. In nessun caso, però, esse costituiscono il semplice frutto di una florida quanto stravagante fantasia creativa* (Ivashkin, 1993: 81).

Também, através das palavras do próprio compositor, podemos perceber que para Schnittke, *I do not define them in words and am not now aware of any "points of concentration." It is more that every moment I have a feeling that they have to appear, and so I write them. But the fact that they have to appear does not depend on any kind of verbal proof. It is a question of each sound being linked with the sound that precedes or follows it. So the whole musical fabric is something in which all the sounds are linked, and one thing leads to another. But it would be fatal to define and try to explain all this in words* (Ivashkin 2002: 10).

Alfred Schnittke privilegiava aquilo que considerava como *conhecimento intuitivo*, uma vez que acreditava que uma composição deve derivar da vontade do compositor. Todas as notas são determinadas por uma força própria que está inerente ao compositor, e mesmo que o compositor não consiga explicar o porquê de determinada nota ou agregado sonoro, não deverá deixar de o colocar na sua obra, uma vez que o conhecimento intuitivo deverá, na sua opinião, sobrepor-se ao conhecimento meramente intelectual: *I have come to rely not on intellectual knowledge but on a kind of animal feeling. I know something and can explain why it is so, can find arguments to support it (I usually do), but somehow I am not concerned about whether they exist or not. But I still know it, even though no one has ever explained it to me* (Ivashkin 2002: 3).

À semelhança das sinfonias de Shostakovich, também as obras sinfónicas de Alfred Schnittke não obedecem a uma conceção formal da sinfonia. Nas suas sinfonias podemos encontrar trabalhos com divisões formais muito diversas, como divisões em 3 andamentos (como por exemplo as sinfonias nº 7 e 9), divisões em 5 andamentos (exemplo sinfonia nº 8) ou sinfonias sem divisão por andamentos como é exemplo a sinfonia nº 4.

Nessas sinfonias, percebemos também que a divisão nem sempre procura uma coerência na duração dos diferentes andamentos uma vez que, coexistem na mesma sinfonia, andamentos mais longos com andamentos mais curtos.

Também nas suas sinfonias podemos constatar a existência de diferentes tipos de realidades. Efetivamente, nas sinfonias é possível verificar obras de maior duração e outras de duração mais curta, assim como obras com maior intensidade orquestral, contrastando com outras sinfonias onde não existe uma tão grande densidade orquestral.

De facto, os seus trabalhos, nomeadamente os seus trabalhos sinfónicos, procuram *reflect the various aspects of human history. The first, third, fifth, and seventh are concerned with historical and cultural entities. The second, fourth, sixth, and eighth symbolize religious or spiritual experience. Schnittke tries to find a new shape, a new angle, but remains within the true symphonic tradition. With him the tradition of the great European dramatic symphony comes to some kind of conclusion, yet in many respects he still keeps the tradition alive, for one may certainly detect the influence of German culture, German forms, and German logic. But, at the same time, he virtually destroys the symphonic tradition by revealing its erosion. In this respect, he is more the irrational Russian "destroyer" than the precise German craftsman* (Ivashkin 2002: XIV).

Por sua vez e ao contrário de Shostakovich, não existe em Schnittke um ritmo que se possa considerar característico na sua música. Contudo, analisando as suas sinfonias,

conseguimos perceber que existe uma predominância de ritmos menos complexos, procurando uma linguagem rítmica mais *pura* e mais *poética*, em detrimento de um pensamento que ele procura contrariar uma lógica que, segundo o próprio, muitos compositores vinham seguindo, onde procuravam uma constante irregularidade rítmica e métrica.

No que concerne à sua linguagem rítmica, Schnittke procura *(...) a return to an awareness of time that is ordered in the subtlest way, but which is still regular. What came before, what was linked with atonalism, dodecaphony, and the widespread use of these technical devices, all this had in it too much that was for show. It was as if the composer were showing off to himself, telling himself, I am always different from everyone else, always new. Of course I am expressing this crudely. They were doing this in all honesty* (Ivashkin 2002: 19).

Uma característica rítmica que é frequente em Schnittke prende-se com a noção de *composição estática*, isto é, Schnittke procura frequentemente eliminar a sensação de tempo, através da *desactivação* de um ritmo métrico *pulsante* ou de alguma forma neutralizar o seu poder. Com essa realidade, Schnittke promove uma certa estática musical, criando assim uma ambivalência no tempo (Ivashkin 2002).

Schnittke adota este conceito atendendo a duas perspetivas: por um lado, verificamos este conceito de uma forma mais lacta, através da utilização de notas longas, criando diferentes texturas orquestrais. Neste caso, a existência de notas longas vem criar um momento onde a pulsação não é afirmada por um ritmo métrico bem definido, criando aqui uma ambiguidade temporal.

Por outro lado, poderá verificar-se a presença desse conceito através da presença de uma nota pedal a bloquear o desenvolvimento métrico da obra. Neste caso, existe um ritmo definido e claro, contudo, a presença da nota pedal vai incidir sobre esse ritmo, servindo como força de bloqueio ao natural desenvolvimento rítmico da obra.

Com este conceito, Schnittke não pretende criar *imobilidade* à música ou criar apenas um momento de estática musical. Schnittke (...) *merely points to a changed relationship between what is static and what is dynamic* (Ivashkin 2002: 150).

O equilíbrio entre a razão e a emoção é o seu critério para o efeito de uma peça e a música encontra o seu público se tiver sido escrita com convicção e força de pensamento: *The public is not only interested in the external qualities of a piece of music, but also in the psychological content of the subject and the plot, and if this content is inadequate, then the public loses interest* (Sikorski, 2013: 8).

É neste contexto que encontramos o segredo do carisma de Schnittke, a semelhança da sua música com a linguagem: *It is a suggestive musical language, rich in associations, readily understood by many because it contains experiences relevant to us all. This music moves us deeply* (Sikorski, 2013: 8). É uma linguagem musical sugestiva, rica em associações, facilmente compreendido por muitos, pois contém experiências relevantes para todos nós, sendo esta uma música que nos move profundamente.

Segunda Parte

1- Análise da obra *Thesis*

Ao longo do presente capítulo farei a análise de *Thesis,* obra realizada no âmbito deste trabalho, que incidirá sobre os aspetos composicionais patentes na obra, os recursos utilizados para a criação da mesma, assim como as aproximações existentes aos processos composicionais de Shostakovich e de Schnittke, autores estudados neste trabalho.

A construção de *Thesis* resulta portanto de um estudo dos processos composicionais e do estilo musical de Shostakovich e de Schnittke, pelo que ao longo da obra poder-se-á constatar uma aproximação constante ao estilo e aos processos composicionais destes compositores, assim como estará patente o meu próprio pensamento musical.

Ao analisar as sinfonias dos compositores em estudo neste trabalho, verifiquei que, no que concerne à estrutura geral da obra, muitas vezes não é seguida a estrutura formal mais convencional da sinfonia, verificando-se a existência de várias sinfonias desses compositores estruturadas em diferentes formas. São disto exemplos, entre outros, as sinfonias 2 e 3 de Shostakovich, com uma estrutura assente num único movimento, assim como a sinfonia 13 de Shostakovich ou sinfonia 8 de Schnittke, com uma divisão em 5 andamentos, ou ainda a sinfonia 4 de Shostakovich ou a sinfonia 7 de Schnittke, com uma estrutura de 3 andamentos, sendo que noutras mantêm a estrutura mais tradicional na sinfonia, assente em 4 andamentos.

Com efeito, estes compositores utilizam diferentes estruturas, sendo que frequentemente se afastam do padrão mais convencional de 4 andamentos. Para além disso, verifica-se também que a extensão das suas obras varia de obra para obra e nem sempre mantêm um equilíbrio entre os diferentes andamentos.

Nesse sentido, a obra realizada apresenta uma divisão em 4 andamentos, todavia, o facto do segundo e do terceiro andamentos serem de duração mais curta, terem uma ligação temática e serem tocados sem paragem entre os andamentos poderá não tornar nítida esta separação entre os andamentos, levando a uma possível interpretação da obra como sendo estruturada em 3 andamentos, com o segundo andamento dividido em duas partes.

Embora *Thesis* seja dividida em 4 andamentos distintos (ao longo desta análise faço menção a 4 andamentos) não significa que essa seja de facto a interpretação que faço da

estrutura da obra. Aquilo que procuro é criar a ambiguidade na estrutura, assim como criar, na mesma obra, andamentos com maior duração misturados com andamentos mais curtos, mas que se complementam, criando a ilusão de um único andamento.

O primeiro andamento da obra aproxima-se da forma sonata, sendo neste caso utilizada apenas como referência estrutural, não tendo seguido com rigidez os critérios convencionais da forma sonata.

Assim, verifica-se que o primeiro andamento apresenta uma exposição com a presença de duas secções temáticas.

Exposição	Tema 1	1 – 114
	Tema 2	115 – 203
Desenvolvimento		204 – 273
Reexposição - Coda	Tema 2	274 – 292
	Tema 1	293 – 312
Última secção		313 – 347

Figura 1. Quadro resumo da estrutura formal do 1° andamento

A primeira secção temática começa no início da obra, terminando no compasso 114. O compasso 115 marca o início da segunda secção temática que decorre até ao compasso 203, terminando assim a exposição temática.

De seguida, no compasso 204 inicia-se o desenvolvimento do primeiro andamento da obra, que decorre até ao compasso 274, sendo que a partir desse momento começa a reexposição - coda que, neste caso, não irá expor todos os temas, tendo como função

relembrar os dois materiais temáticos deste primeiro andamento mas com temas transformados e sem os reexpor na íntegra. Nesse sentido, a reexposição começa com o tema 2, sendo uma recapitulação muito fugaz, assim como o tema 2, que aparece no compasso 293, também de forma fugaz, dando rapidamente lugar à coda do compasso 313 até ao final do andamento.

Tal como referido anteriormente, a obra inicia com o primeiro gesto da primeira secção temática, apresentando o tema principal dessa secção nos violinos I e II e nas violas (Figura 2). No seguimento do estudo efetuado para a elaboração desta obra, os temas serão elementos importantes para a construção do andamento, uma vez que serão os elementos condutores para a elaboração de todo o andamento, sendo este construído por transformação temática.

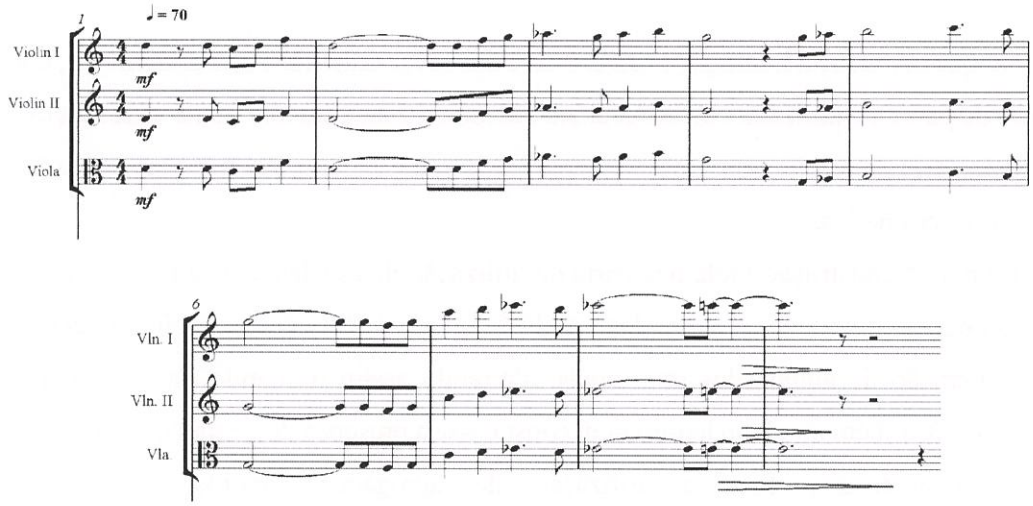


Figura 2. Tema 1 – 1º andamento

Em simultâneo com o tema principal, é possível assistir a um elemento composicional utilizado por Shostakovich e por Schnittke nas suas obras: os violoncelos e contrabaixos apresentam um contraponto, sendo que esse contraponto surge com uma distância superior à oitava entre o contrabaixo e o violoncelo.

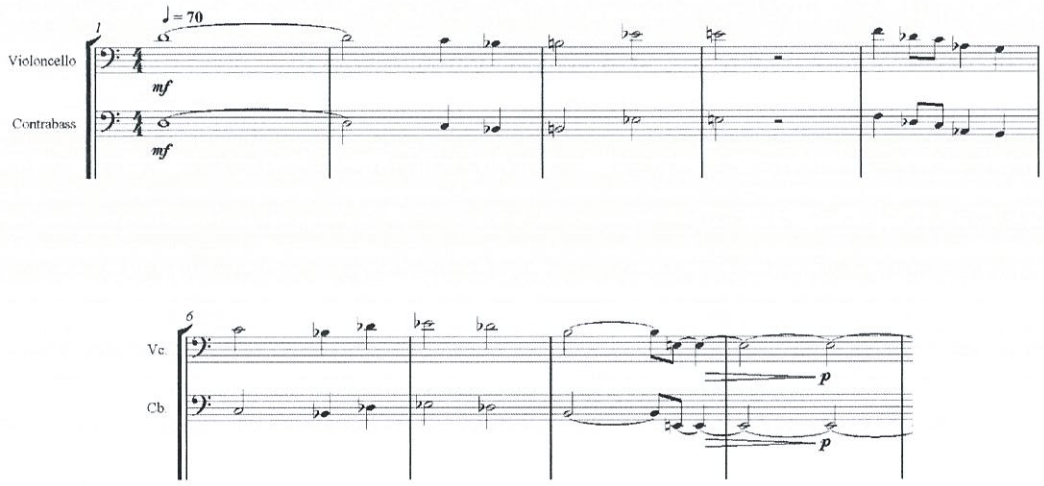


Figura 3. Compassos 1 a 9 (contraponto)

No que concerne à linguagem harmónica e melódica utilizada neste andamento, como ponto de partida é utilizada uma linguagem baseada essencialmente numa estrutura tonal, com emprego de escalas tonais maiores e menores e de escalas modais, e a utilização de estruturas cromáticas.

Embora a construção melódica parta da utilização de escalas, existe um afastamento do sistema tonal uma vez que no plano melódico a sua utilização ocorre frequentemente com alteração de alguns dos seus graus, alterando assim o sentido da sua condução melódica. Também no plano harmónico, constata-se a presença de conduções harmónicas não convencionais, com a utilização de agregados sonoros diversificados, proporcionando diferentes relações tímbricas, permitindo diferentes resultados harmónicos e diferentes cores sonoras.

Apesar da linguagem utilizada ser apoiada pelo emprego de escalas maiores e menores, existe uma grande liberdade para a frequente utilização de notas não pertença à escala, alterando assim a direccionalidade do material.

Para além disso, a não utilização de progressões harmónicas convencionais do sistema tonal transformam a linguagem desta obra numa linguagem com carácter iminentemente livre. Nesse sentido, a construção melódica e harmónica é construída a partir de uma lógica ambígua que parte da vontade do compositor ter o domínio sobre cada nota e de cada agregado sonoro apresentado.

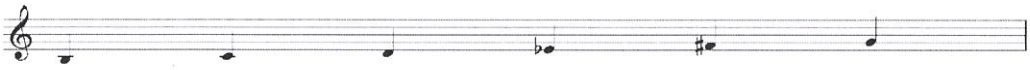
Ex 1: Transformação do agregado sonoro nos compassos 1 a 6

Escala tonal de ré menor, apresentada nos compassos 1 e 2, que serve como ponte de partida para a construção harmónica e melódica da obra

Notas alteradas presentes nos compassos 3 e 4

Novo agregado sonoro apresentado nos compassos 5 e 6, resultante da transformação originada nos compassos 3 e 4

Ex 2: Agregado sonoro nos compassos 24 a 28



Ex 3: Agregado sonoro do plano harmónico presente no ostinato do compasso 115

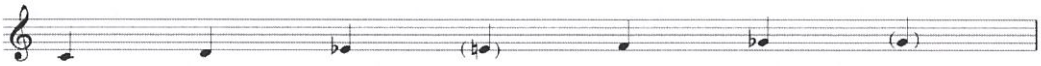


Figura 4. Esquema representativo do sistema melódico e harmónico

A obra desenvolve-se com o aparecimento de um novo material temático, secundário à primeira secção temática e, embora nunca alcance ao longo da obra uma predominância

temática, assume importância no desenvolvimento da obra, uma vez que esse tema está presente no decorrer da sinfonia com pequenas intervenções, comparecendo na sua forma inicial, ou com alterações que são apresentadas no decorrer desta análise.

No compasso 9, ocorre a apresentação de um material temático secundário, que ostenta um elemento composicional comum aos compositores em estudo neste trabalho, que é a utilização de um instrumento solista. Paralelamente, esse mesmo tema é exposto num registo grave, tendo como instrumento solista a tuba. O emprego de registos graves e agudos é de facto um dos principais elementos composicionais de Shostakovich e Schnittke: através da alternâncias de registos, criando contraste sonoros através de diferentes instrumentações e utilização dos temas nos registos mais graves e/ou mais agudos da orquestra.

Esse material temático secundário vai conduzir a obra até ao clímax do primeiro gesto musical, com incidência para a utilização do intervalo de 2ª menor, intervalo esse que ganhará maior predominância no 2º andamento da sinfonia, tratando-se de um intervalo que aparece com predominância nas sinfonias dos compositores em estudo e que serve como recurso composicional para criar maior tensão e dramatismo à obra.

O clímax termina com um movimento descendente orquestral, retomando de seguida o tema inicial. Procedimento similar poderá também ser observado, por exemplo, na Sinfonia 11 de Shostakovich.

O tema principal surge aqui com uma nova instrumentação, seguido do material temático secundário com pequenas alterações melódicas, e também com alteração de instrumentação. O mesmo material aparece neste momento no oboé, começando no registo médio, e evoluindo até um registo agudo, procurando com esse extremismo criar uma tensão que vai ser resolvida através da evolução da secção temática.

Aquando da segunda apresentação do tema secundário, é também importante realçar a diferenciação de instrumentação que ocorre, não só pelo facto de o instrumento solista passar para o oboé, contrastando assim com a tuba, mas também pelo facto de o contraponto ser efetuado por um outro instrumento solista (trompa). Estamos perante outro elemento característico de Schnittke e utilizado também por Shostakovich, que é a presença da nota pedal que surge nos contrabaixos e nas violas, sendo que aparece com a especificidade de ser um bloqueio ao avanço da obra.

Efetivamente, nas obras de Shostakovich e de Schnittke, verifica-se a utilização desse recurso como força de bloqueio ao desenvolvimento da obra, sendo um exemplo disso mesmo a sinfonia nº 7 de Schnittke, onde se verifica o uso desse recurso, por exemplo,

com o acorde pedal presente em praticamente todo o 2º andamento. Neste caso particular, esse elemento de composição aparece como antítese do contraponto existente entre oboé e trompa, isto é, enquanto o contraponto vai criando mais tensão, nomeadamente através do constante aumento de registo agudo do oboé, a nota pedal impede que a tensão resulte no atingimento de um clímax que leve ao finalizar da exposição da primeira secção temática, permitindo assim que a tensão se dissolva e que através da introdução das restantes cordas a secção possa evoluir através de uma secção em contraponto das cordas.

O clímax da primeira secção temática da exposição aparece no compasso 81 através da introdução súbita de todos os instrumentos da orquestra em fortíssimo, sendo este clímax uma parte tensa e intensa da obra. Esta tensão é conseguida através do aparecimento súbito de uma textura em tutti orquestral e pela dinâmica utilizada. Por outro lado, o clímax é conseguido através do aparecimento do tema 1, sendo esse tema executado nos instrumentos mais agudos das madeiras e dos metais e com transformação do tema original, existindo aumentação de valores rítmicos. Paralelamente, o mesmo tema é apresentado também nos instrumentos mais graves das madeiras e metais, sendo que o tema aparece também com alteração rítmica por aumentação de valores e aparece também temporalmente desfaçado, originando assim um cânon.

Este momento é de facto o de maior tensão da primeira secção temática, daí a importância da conjugação em simultâneo de vários elementos composicionais estudados, de forma a permitir um maior contraste com os elementos já utilizados.

Por um lado, até esse momento, a obra incidiu essencialmente numa utilização mais parca da orquestra, com uma instrumentação baseada na orquestra de cordas ou intervenções solistas. Embora o tutti orquestral não seja uma novidade neste ponto da obra, o aparecimento de uma textura em tutti orquestral, de forma súbita e com uma dinâmica fortíssima, constitui aqui um elemento de maior tensão, assim como a aumentação rítmica aliada ao cânon, imprimindo ao tema uma maior intensidade, que de seguida se esvanece encaminhando a obra para o final da primeira secção temática.

O compasso 115 marca o início da segunda secção temática deste primeiro andamento, sendo que a elaboração desta secção é marcada pelo uso de citações indiretas baseadas em características composicionais marcantes dos compositores em estudo. Há que ressalvar, todavia, que existe aqui uma clara aproximação ao estilo e marcas composicionais de Shostakovich, utilizando para isso alguns recursos que serão descritos de seguida.

De facto, tal como referido anteriormente, esta obra é marcada pela utilização de influências e citações indiretas que me aproximam das técnicas composicionais de Shostakovich e de Schnittke e, se a construção de toda a obra parte desse pressuposto, esta secção talvez seja o momento da obra que torna mais evidente a aproximação a esses compositores, sendo que, embora não exista aqui nenhuma citação direta a sinfonias de Shostakovich, esta secção é marcada por uma aproximação mais clara a algumas das suas sinfonias pela utilização dos recursos composicionais e estilísticos utilizados nesta secção.

O primeiro traço de manifesta aproximação à obra de Shostakovich é a utilização de um longo ostinato rítmico muito marcado, com uma figuração rítmica aqui construída através do uso de síncopas:

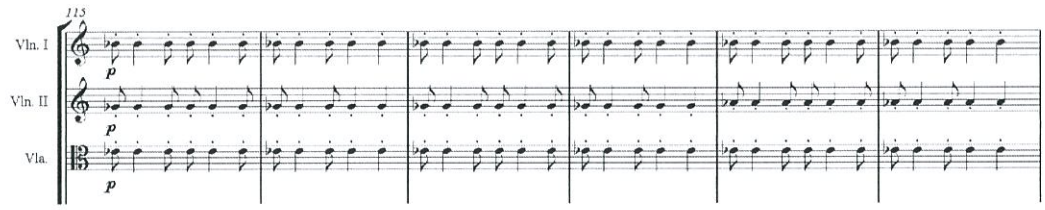


Figura 5. Figura com ostinato rítmico

Este ostinato surge constantemente ao longo deste andamento, sendo uma marca clara desta secção. O carácter repetitivo e marcado oriundo deste ostinato é uma característica presente em vários trabalhos de Shostakovich, como são exemplo as sinfonias nº 5, compasso 51, mas que pode também ser encontrado, entre outros exemplos, na sinfonia nº 9 de Schnittke, compasso 228, embora seja mais típico um ostinato marcado pela semínima e duas semicolcheias. Nesta obra existe uma ligeira variação desse ritmo, não deixando no entanto de prevalecer a mesma ideia de ritmo repetitivo.

Paralelamente ao ostinato rítmico, está presente um tema longo, que é repetido durante a secção, com alterações de instrumentação e orquestração. Com estas alterações, a secção não se torna monótona e consegui, através da instrumentação, alcançar uma maior intensidade na obra. O tema é caracterizado pela utilização de figuras longas e pelo seu carácter melódico e expressivo.

Neste caso, e no que concerne à orquestração, verifica-se que o tema aparece inicialmente nas cordas mais graves, ou seja, nos violoncelos e contrabaixos de cordas,

em uníssono, apresentando o tema num registo grave. Esse tema é tocado em paralelo com o ostinato rítmico executado pelos violinos I e II e pelas violas.

O tema é repetido de seguida com alteração de instrumentação, passando neste caso o tema a ser tocado pelos violinos I e II, à oitava, estando presente o ostinato rítmico nas violas, violoncelos e contrabaixos.

Posteriormente, o tema surge novamente, existindo uma maior amplitude orquestral, aparecendo o tema também nas flautas e clarinetes, mantendo também os violinos I e II com o tema e as violas, violoncelos e contrabaixos com o ostinato rítmico.

Esta alteração de instrumentação e esse crescimento orquestral, permite que a secção vá crescendo de intensidade, sem perder a sua forma original e sem que exista uma tensão ao longo da secção, verificando-se no entanto um aumento da amplitude sonora e consequente aumento da intensidade dramática.

Como é apanágio nas obras de Shostakovich e Schnittke, o tema e ostinato rítmico é acompanhado pela percussão, variando nas diferentes apresentações do tema, os instrumentos de percussão. O intuito da presença da percussão é a existência de uma diferente cor do som que permita tornar a secção mais rica e variada na sua coloração sonora.

É ainda de realçar a importância que o final da primeira apresentação do tema assume na obra, nomeadamente entre os compassos 135 e 144, uma vez que embora o intuito seja criar um pouco mais de tensão a esse momento da obra, a presença das notas pedais com os intervalos de 2ª menor, vão futuramente assumir uma maior relevância na obra.

A secção termina com um diálogo em contraponto entre oboé e clarinete, que rapidamente se transforma num recitativo por parte do clarinete, que conduz a secção ao desenvolvimento da obra.

Ao contrário do que é típico na forma sonata e que também é utilizado pelos compositores em estudo, o desenvolvimento desta obra não pretende ser uma exploração harmónica e melódica dos materiais temáticos apresentados até ao momento, desenvolvendo esses materiais em todas as suas propriedades. Foi feita uma opção pela exploração do material rítmico, procurando ir ao encontro de outra característica estilística da obra de Shostakovich e também em Schnittke, nomeadamente uma que já foi referida anteriormente que é a imitação do *tropo militar*.

Como se pode verificar, o compasso 204 marca o início do desenvolvimento do primeiro andamento da obra, e inicia logo com um carácter muito vincado, com a marcação a ser feita pela caixa, remetendo-nos para num ambiente de características

muito próprias como são as características musicais militares (figura 6). Não foi meu intuito transformar este desenvolvimento num momento tipicamente militar, utilizando as diferentes componentes do tropo militar referidos na primeira parte deste trabalho, mas procurei através do ritmo repetitivo e marcado da caixa recriar esse mesmo tropo, tornando muito evidente esta aproximação aos compositores em estudo, existindo aqui mais um exemplo de citação indireta.

Outra característica muito típica de Shostakovich, e também usada por Schnittke, é a utilização de figuras características, nomeadamente a colcheia e semicolcheia, assim como tercina e semínima (figura 7 e 8). Nas suas obras, encontramos recorrentemente essa figuração rítmica associada ao já referido *tropo militar*, sendo esta uma característica típica desse *tropo militar*.

Deste modo, aliado a outras características já mencionadas na primeira parte deste trabalho, consegue-se ter uma aproximação a uma música de características familiarmente militares e é possível reconhecer esse carácter militar nessas secções.

Figura 6. Ostinato rítmico na caixa (compassos 204 a 207)

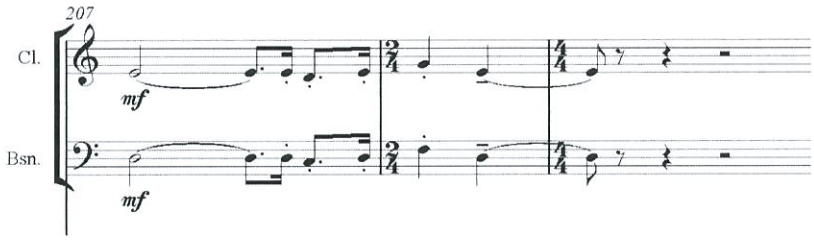


Figura 7. Compassos 207 a 209

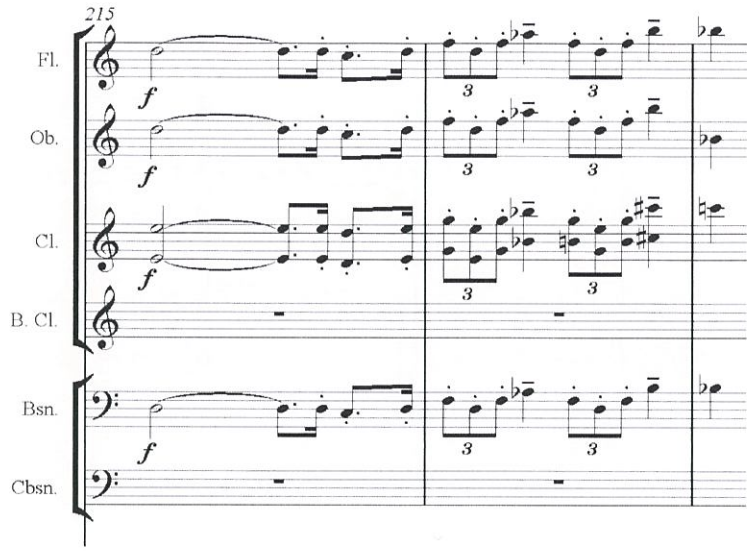


Figura 8. Compassos 215 e 216 (colcheia com ponto - semicolcheia e tercina - semínima)

O desenvolvimento inicia com o clarinete e o fagote a recriarem o tema inicial (figura 9), mas com transformação rítmica do material, sendo que é essa modificação rítmica que vai dar origem ao desenvolvimento desta secção da obra (figura 10).

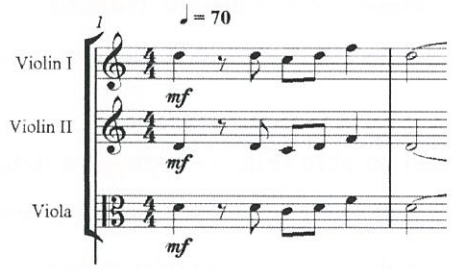


Figura 9. *Thesis* - 1° compasso da obra

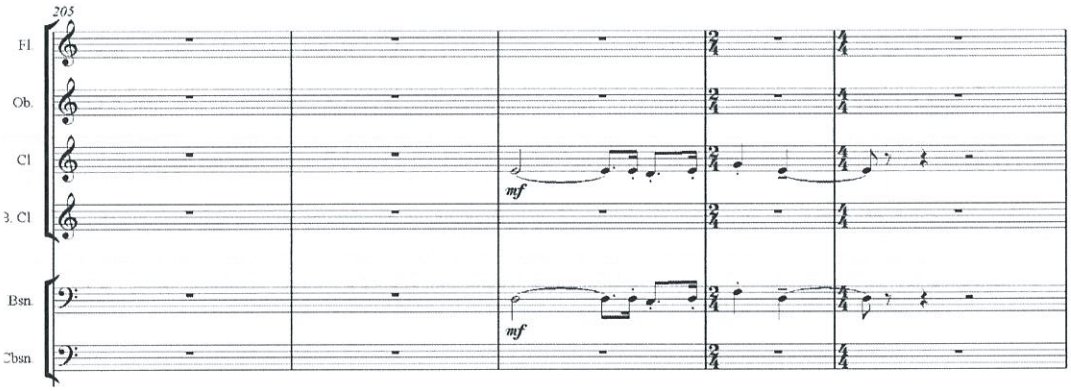


Figura 10. Compassos 207 a 209

Como se pode constatar, ao longo do desenvolvimento optei pela substituição de um desenvolvimento com enfâse numa componente modulatória, o que seria uma escolha mais aproximada relativamente à forma como Shostakovich utilizava o desenvolvimento nos seus andamentos em forma sonata. Por sua vez, elegi um desenvolvimento que incidisse mais na exploração da componente estilística, nomeadamente o já referido tropo militar ou o ritmo pontuado, assim como a alteração rítmica por diminuição ou aumentação rítmica, sendo que essa alteração rítmica terá também influência no carácter da obra. Exemplo disso mesmo é o trabalho realizado a partir dos dois primeiros compassos da obra, que dão origem a dois aspetos distintos e contrastantes no desenvolvimento.

Se o primeiro compasso da obra (Fig. 11) conduz a uma transformação rítmica por diminuição de valores (Fig. 12 e 13), dando origem a uma secção de carácter mais enérgico de características militares, por sua vez o segundo compasso (Fig. 14) potencia uma secção mais introspetiva e de carácter iminentemente contrastante com o anterior (Fig. 15):

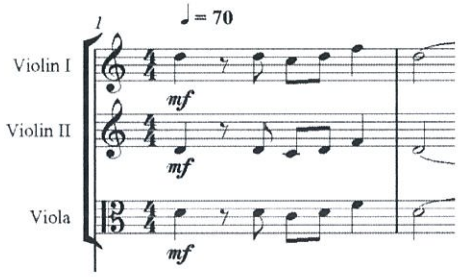


Figura 11. *Thesis* - 1º compasso da obra

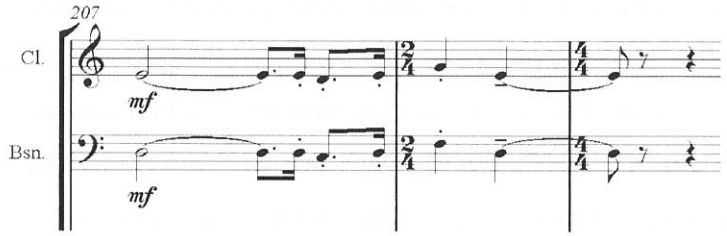


Figura 12. Compasso 207

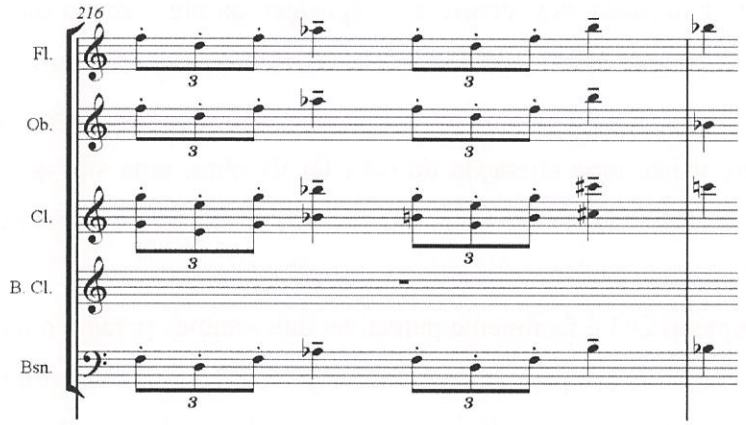


Figura 13. Compasso 216 (tercina - semínima = compasso 1)

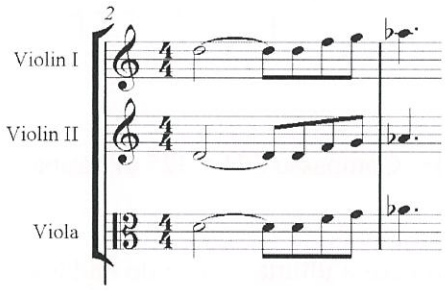


Figura 14: compasso 2

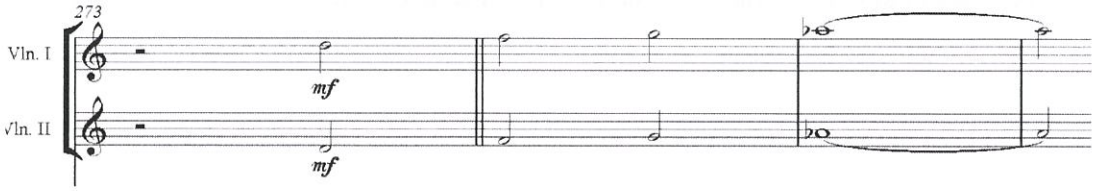


Figura 15. Compasso 273 a 275 (igual ao compasso 2, por aumentação)

É ainda importante realçar a constante presença de elementos do tema 2 durante o desenvolvimento, embora de forma menos evidente. Por um lado, o ritmo repetitivo da caixa procura simbolizar o carácter militar, mas aparece também neste contexto como uma transformação da ideia presente no tema 2 de ostinato rítmico repetitivo. Por outro lado, o motivo de semínimas que surge com frequência nos violoncelos e nos contrabaixos, procuram relembrar uma ideia presente a partir do compasso 132, transformando aqui o contorno melódico e o seu carácter. Tal como ocorreu no tema 2, verifica-se a existência de um diálogo em contraponto entre as duas vozes da trompa.

A partir do compasso 293, ocorre a reexposição da obra, sendo que a reexposição temática não é integral, isto é, existe um relembrar dos temas expostos anteriormente, sendo que os materiais temáticos aparecem transformados e surge apenas parte do tema.

Desde logo existe uma alteração do carácter da obra, uma vez que a reexposição conduz a obra a um estado muito mais introspetivo, sendo que é a partir do tema inicial que a obra altera o seu carácter e prepara o gesto final do andamento.

Se no compasso 293 é facilmente percetível que estamos perante o tema 1, o tema 2 surge no compasso 321, aparecendo somente num diálogo entre trompa e trompete, apenas com a presença de um motivo que aparece ao longo do tema 2.

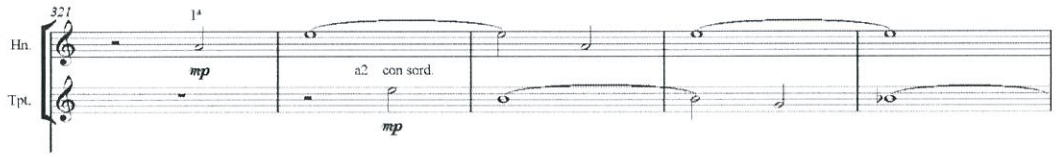


Figura 16. Compasso 321 e 325 (Trompa e Trompete)

A reexposição conflui com a última secção do andamento, através de um crescendo orquestral e com a presença de intervalos de 2ª menor, conduzindo a um cluster estático, criando assim um gesto dramático, com a presença de um cluster fortíssimo no piano.

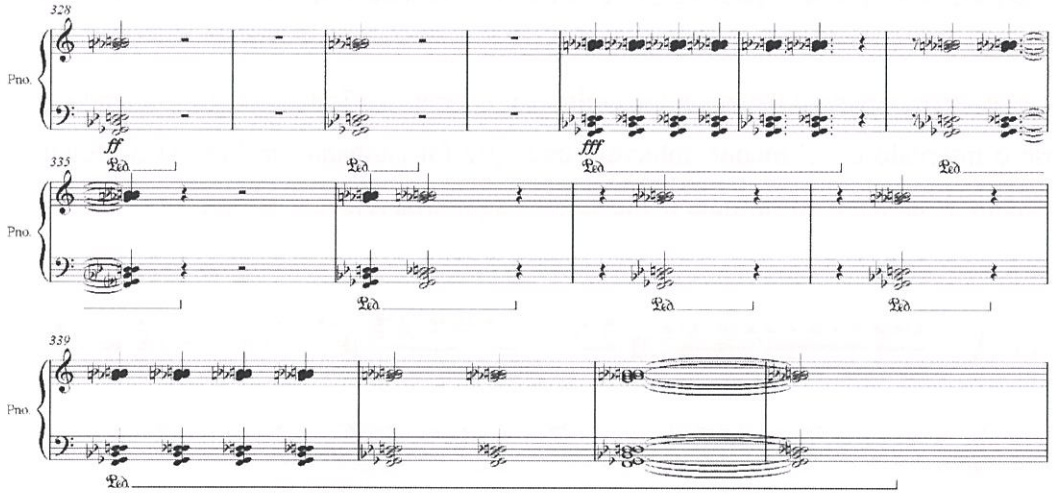


Figura 17. Cluster de piano

Esta secção, precedida pela memória dos temas da obra, vem trazer ao ouvinte a ilusão de ter ficado preso num tempo que não avança, criando uma certa ansiedade no ouvinte pela libertação desse tempo, pela vontade de avançar na obra e ter ficado retido no tempo. O crescendo provocado pelo aumento da textura da orquestra vem adensar essa ansiedade e o piano representa a vontade de avançar na obra e no tempo.

A textura orquestral desvanece progressivamente, e o andamento encaminha-se para o seu último gesto: como uma lágrima que cai, o piano recorda com nostalgia o tempo que passou!

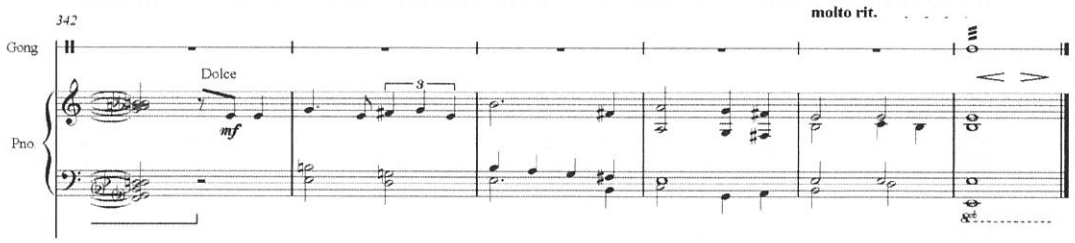


Figura 18. Gesto final (piano)

Embora transposto, o início do 2º andamento retoma o gesto final do primeiro andamento, onde a obra adquire um carácter mais estático, num denso cluster orquestral, onde está presente a totalidade da orquestra. O desvanecer desse cluster conduz ao aparecimento de um novo motivo melódico tocado pelos violinos, tendo como base um

cluster em nota pedal tocado pelos restantes instrumentos de cordas, terminando esse gesto com uma interrupção de forma abrupta.

O motivo melódico tocado pelos violinos no compasso 358, é construído tendo como base o intervalo de 2ª menor, intervalo esse que foi ganhando influência ao longo do primeiro andamento da sinfonia e que assume aqui uma relevância maior.

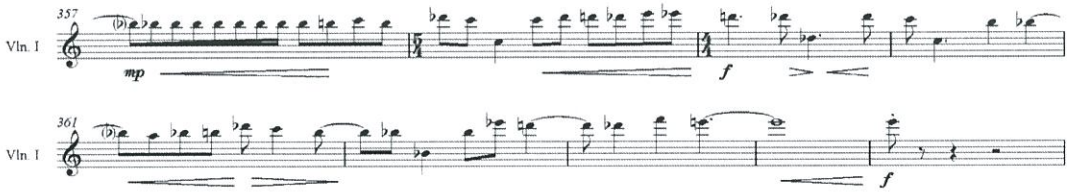


Figura 19. Tema do 2º andamento

Efetivamente, analisando as obras de Shostakovich e de Schnittke, verifica-se que uma das técnicas utilizadas por ambos é a exploração temática, mas também a exploração de motivo ou do intervalo. Este andamento é construído através da exploração e desenvolvimento intervalar, tendo como referência o intervalo de 2ª menor.

Assim sendo, pode-se verificar que o motivo temático apresentado pelos violinos I é construído tendo em conta o referido intervalo, sendo que neste andamento este motivo temático não tem a preponderância de tema, uma vez que não é repetido ao longo de todo o andamento, no entanto, esse material terá uma grande preponderância no 3º andamento.

No que se refere a aspetos composicionais neste andamento, é de salientar a presença recorrente do cânon, tendo como exemplo disso mesmo, entre outros, os compassos 366, 367 e 368.

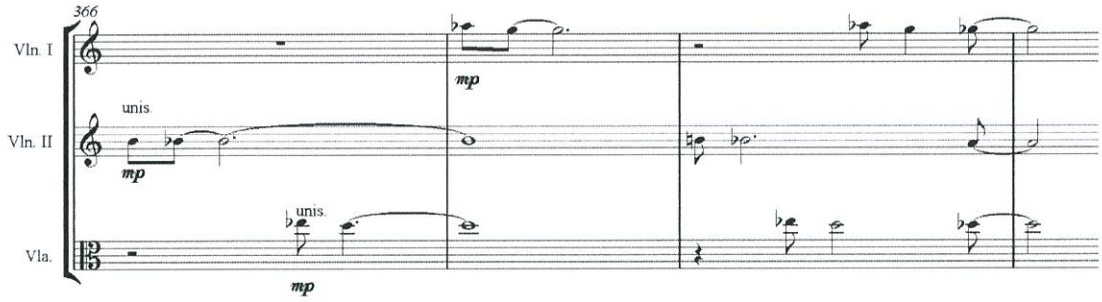


Figura 20. Compassos 366 a 368

O compasso 374 apresenta uma técnica composicional frequentemente utilizada pelos compositores em estudo neste trabalho, sendo muito explorada por Schnittke e que trata

da sobreposição dos mesmos motivos, apresentados com diferentes figurações rítmicas, utilizando para isso a técnica de aumentação ou diminuição desses valores rítmicos.

Como se pode observar no exemplo seguinte, o mesmo motivo rítmico surge no clarinete sib e na trompa, sendo que prevalece aqui o intervalo de 2ª menor. Esse motivo aparece com um desfasamento rítmico existindo uma diferença ao nível do contorno, uma vez que o clarinete sobe meio-tom e desce meio-tom, existindo repetição da última nota da tercina com a primeira do grupo seguinte, enquanto o contorno da trompa passa por um movimento descendente de meio-tom, com repetição da última nota.

Por outro lado, existe também um desfasamento no começo do padrão rítmico repetitivo, uma vez que o clarinete começa a tocar no primeiro tempo (na segunda colcheia da tercina), e a trompa inicia apenas no terceiro tempo.

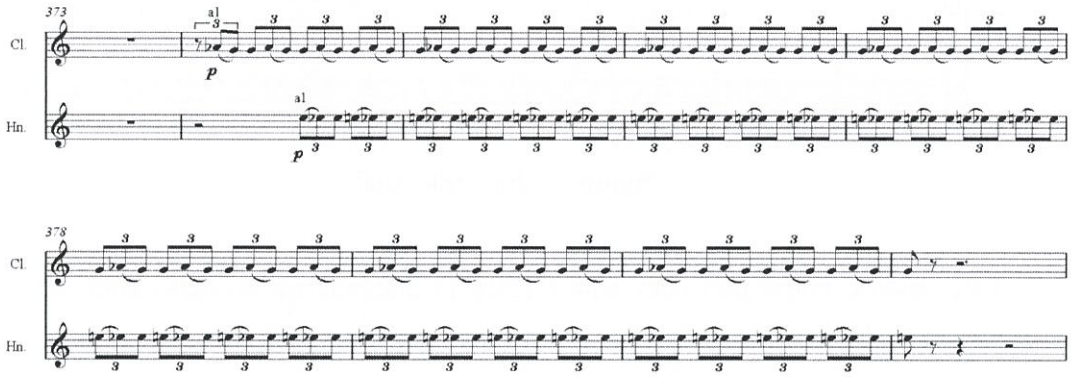


Figura 21. Compasso 373 a 381

A esta secção acresce no compasso seguinte a entrada do clarinete baixo, tocando o mesmo padrão rítmico que o clarinete sib e a trompa, embora com aumentação rítmica. Para além disso, faz a ligação entre essas duas vozes uma vez que, embora siga o contorno melódico presente na trompa, utiliza num compasso as notas tocadas por clarinete sib e no seguinte as notas tocadas pela trompa. Posteriormente, acrescento ainda a estes elementos o contrafagote, no compasso 376, com o mesmo padrão rítmico e com o mesmo contorno melódico do clarinete baixo, mas com uma figuração rítmica por aumentação.

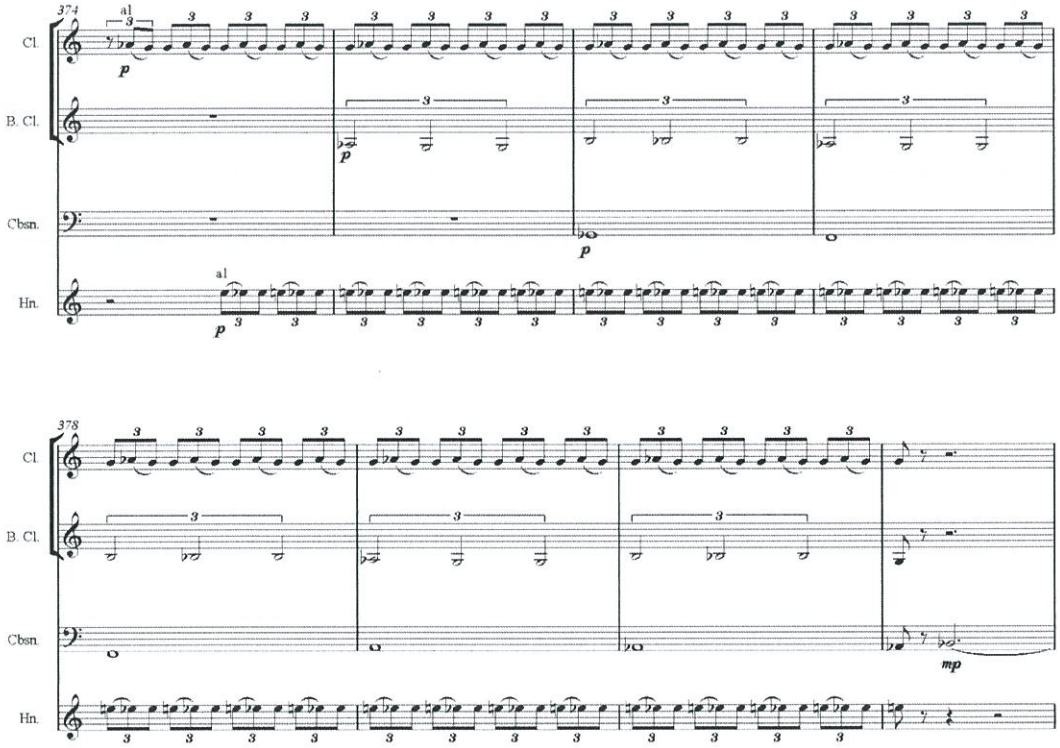


Figura 22. Exemplo total

Este gesto é construído com uma técnica já utilizada no primeiro andamento de repetição rítmica, sendo que mantêm um carácter estático através de uma pedal que é tocada pelas cordas e, para além disso, a tuba, seguida do trombone baixo, executa um gesto melódico com preponderância no intervalo de segunda menor.

A junção dos diferentes padrões rítmicos sobrepostos, com utilização de uma instrumentação melódica baseada em instrumentos graves, e com um acorde pedal tocado pelas cordas, imprimem a este gesto um carácter muito introspetivo e com pouco movimento. Segue-se um crescendo orquestral, baseado em notas pedais e retomando a ideia inicial de um cluster que vai ganhando intensidade através do adensar da textura orquestral, culminando num gesto enérgico e repentino que surge do nada e que termina aí mesmo.

O retomar do gesto anterior faz a ponte para o andamento seguinte e, seguido do motivo inicialmente tocado pelos violinos, poderá suscitar a ideia de a obra estar a retroceder na medida em que parece que está a voltar ao seu início, criando assim uma certa ansiedade, uma vez que dá a impressão de que a obra não avança e está estática no espaço temporal.

A	B	C	B'	A'
Compassos 348 a 365	Compassos 366 a 373	Compassos 374 a 380	Compassos 381 a 400	Compasso 401 [1]

Figura 23. Forma do 2º andamento

No exemplo acima apresentado, verifica-se uma relação estreita entre o 2º e 3º andamento desta obra. Tal como referido anteriormente, estes dois andamentos são o complemento um do outro, sendo que o sujeito temático que será predominante no 3º andamento, deriva do 2º andamento. Para além disso, esta relação torna-se ainda mais forte atendendo que a forma apresentada referente ao 2º andamento, na realidade só é concluída com a apresentação do sujeito temático do 3º andamento.

Por sua vez, o 3º andamento apresenta um retomar do discurso, com utilização de uma forma tipicamente barroca, que é o *fugato*.

Efetivamente, verifica-se que nas obras de Shostakovich e de Schnittke existe um interesse pelas técnicas do passado e procuram adaptá-las ao seu respetivo tempo. *Prelúdio e Fuga* de Shostakovich é uma referência na sua obra, assim como é frequente a busca de técnicas antigas também na obra de Schnittke. Os *Concertos Grosso* de Schnittke são a forma mais evidente do uso de técnicas e formas tipicamente barrocas e de aliar essas técnicas e formas antigas na sua música, misturando-a com técnicas e formas mais contemporâneas, recorrendo ao seu característico *poliestilismo*. Exemplo disso mesmo, entre outros, é a sua Sinfonia nº5/Concerto Grosso nº 4, onde Schnittke utiliza um conjunto de câmara solista, com a amplitude de uma orquestra com características do período romântico, conjugando aqui a ideia de concerto grosso, com orquestra romântica.

Se o final do primeiro andamento e o segundo andamento desta obra nos remetem para um momento de reflexão e de estagnação temporal pois a obra é marcada por momentos de avanço e recuo, o terceiro andamento retoma o encadeamento da obra, dando-lhe um sentido, e busca em formas antigas esse seu sentido.

Tal como referido, o terceiro andamento é apresentado aqui em forma de um fugato, retomando um motivo temático que inicialmente aparentava ser o tema condutor do segundo andamento. No entanto, passou por esse andamento sem adquirir preponderância

[1] O compasso 401 marca o final desta construção formal, sendo já o início do terceiro andamento.

temática, sendo que é aqui recuperado com funcionalidade de sujeito temático a apresentar na exposição do fugato. Esse sujeito temático é composto por 6 compassos, tendo como intervalo predominante o intervalo de 2ª menor:

Figura 24. Tema - 3º andamento

O fugato apresentado neste andamento utiliza uma outra característica que é observada na obra de Shostakovich e de Schnittke, que é a utilização de uma formação de câmara, dentro da orquestra.

EPISÓDIO TEMÁTICO				
	Compassos 401 a 406	Compassos 407 a 412	Compassos 413 a 418	Compassos 419 a 424
Flauta				Tema Transposto
Oboé			Tema Original	Contraponto
Clarinete		Tema Transposto	Contraponto	
Fagote	Tema Original	Contraponto		

DESENVOLVIMENTO
Compassos 425 a 433

REEXPOSIÇÃO		
	Compassos 434 a 439	Compassos 440 a 446
Trompa		Tema Original
Trompete		Tema Transposto (em stretto)
Trombone	Tema Original	Contraponto
Trombone Baixo		Contraponto (Compassos 445 e 446)
Tuba	Contraponto	
Secção cordas	Nota pedal	

Figura 25. Quadro descritivo de fugato (3° andamento)

Numa primeira fase, na exposição do sujeito temático, verifica-se a existência de um quarteto de madeiras com o recurso a uma orquestração baseada em flauta, oboé, clarinete e fagote, e na reexposição temática que inicia no compasso 434 verifica-se uma orquestração baseada num agrupamento de metais, com apresentação de trompa, trompete, trombone, trombone baixo e tuba.

A exposição principia com o sujeito temático a ser apresentado pelo fagote, na sua forma original, de seguida é exposto uma segunda vez, tocado pelo clarinete, sendo que neste caso o tema aparece transposto uma quinta superior, passando o fagote a ter uma função contrapontística.

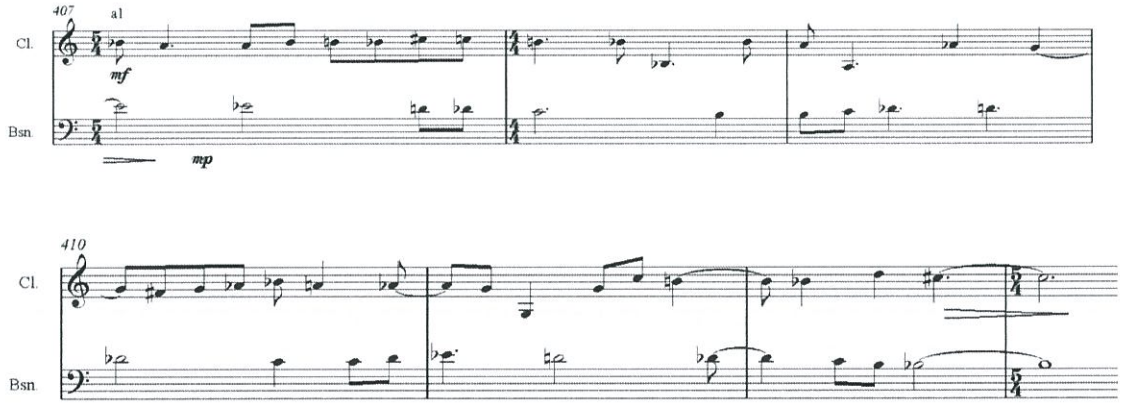


Figura 26. Compassos 407 a 413

O sujeito temático é exposto de seguida mais duas vezes, primeiro pelo oboé (na sua forma original) e depois pela flauta (novamente com uma transposição de quinta superior), sendo que no fim da apresentação do tema cada instrumento continua a sua função, passando a ter uma função contrapontística.

À semelhança do que ocorreu no desenvolvimento presente no primeiro andamento, também aqui o episódio de desenvolvimento não tem uma função transformadora no que respeita a um processo modulatório. Tem uma função de preparação para a reexposição do sujeito temático, com transformação do agrupamento de camerístico que irá apresentar o tema, sendo que para tal utilizo apenas um curto episódio que tem como função o avanço da obra com a transformação descrita anteriormente.

O episódio acrescenta já a orquestra de cordas, com o intuito de apresentar uma característica usual neste género musical que é o uso da nota pedal. Neste caso, e de forma a criar uma ligação com a estática anterior, a nota pedal é substituída por um acorde pedal,

que começa no início do episódio de desenvolvimento e mantendo-se até ao final do andamento.

Tal como referido anteriormente, a reexposição tem como base uma formação orquestral camerística, com o uso de instrumentos de metal, com o acorde pedal executado pelas cordas. O sujeito temático retoma a sua forma original, tocada pelo trombone. No caso desta reexposição, existem ligeiras alterações em relação à forma original da fuga uma vez que nesta obra o sujeito temático não aparece em todas as vozes, dado que a tuba e o trombone baixo assumem apenas uma função contrapontística, para além do acréscimo já referido do acorde pedal presente nas cordas.

O andamento termina com um *stretto*, entre a trompa (com transposição) e o trompete (na forma original), em paralelo com uma secção contrapontística pela tuba, trombone baixo e trombone, com continuação da nota pedal pela secção de cordas.

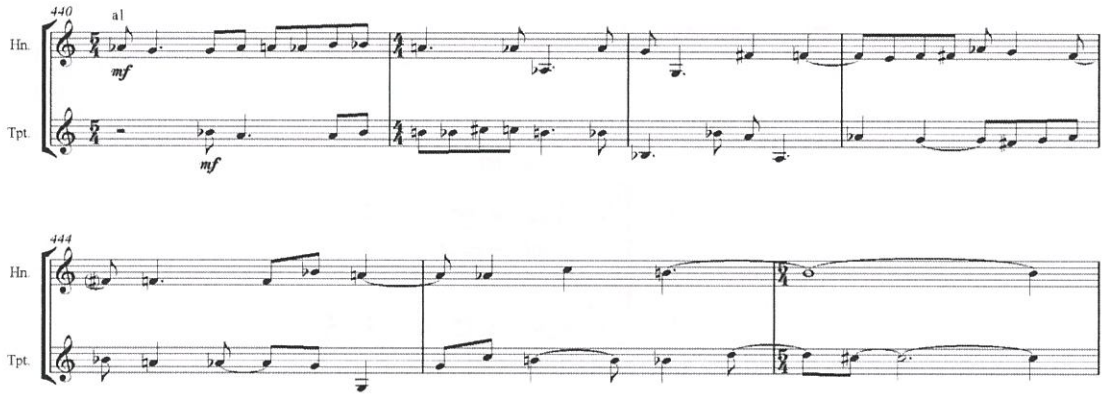


Figura 27. Stretto (Compassos 440 a 446)

O último andamento de *Thesis* parte de um processo que recorre à recapitulação de motivos utilizados ao longo da obra, embora esses motivos e intervalos apenas surjam com intensão de relembrar algo que tenha ocorrido anteriormente, não aparecendo com evidência nenhum motivo temático já utilizado.

Nesse sentido, este andamento vem unificar a obra, sendo uma continuação do material utilizado anteriormente, com a intenção da obra se libertar definitivamente da estática em que se encontrava, permitindo a sua continuidade e encaminhando a obra para o seu final.

O tema inicial do 4º andamento aparece com uma figuração essencialmente em semínimas, relembrando aqui um motivo secundário utilizado no primeiro andamento e que é aqui alterado e desenvolvido, passando a ter uma importância primária neste andamento.

Partindo do intervalo de 5ª perfeita, é utilizado neste caso uma escala menor em sib menor, aliado à figuração presente, remete o ouvinte para o referido motivo, onde podemos verificar aqui as seguintes aproximações:

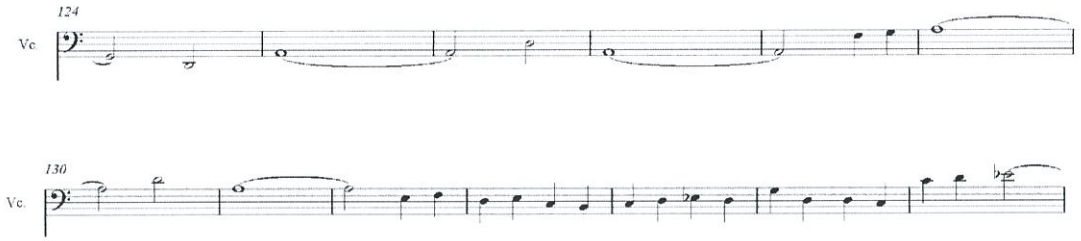


Figura 28. 1º andamento - compassos 124 a 136

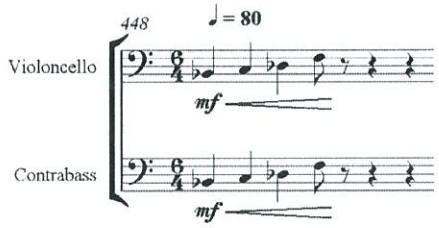


Figura 29. 1º compasso - 4º andamento

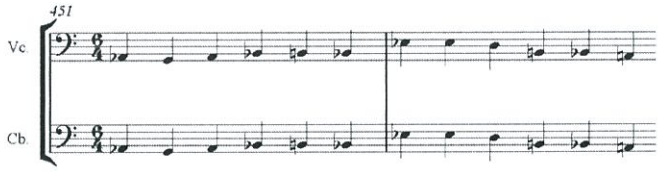


Figura 30. Compassos 451 e 452 - 4º andamento

Por sua vez, embora com alterações, a intervenção solista do clarinete remete-nos claramente para o tema 2 do primeiro andamento onde se pode verificar uma relação próxima entre esse tema e a intervenção do clarinete 1:

Figura 31. 4º andamento – compassos 454 a 457

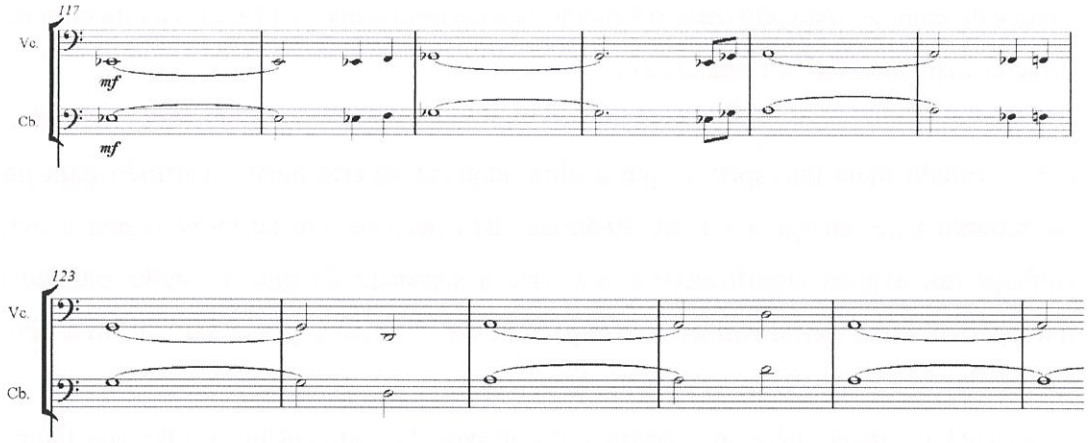


Figura 32. Tema 2 - (1º andamento). Compassos - 117 a 127

O compasso 469 apresenta uma secção com o emprego de uma orquestração com incidência em instrumentação grave, com utilização de clarinete baixo, contrafagote, trombone baixo e tuba. A utilização de uma secção grave, aliada ao andamento mais lento e com uma figuração rítmica com predominância de mínimas, vem trazer a esta secção um carácter mais introspetivo e mais meditativo.

A apresentação do tema inicial deste andamento, no compasso 479, acontece com alteração orquestral, uma vez que o tema é apresentado de forma solista, tocado pelo contrafagote, mantendo por intervenção desse instrumento o mesmo carácter apresentado anteriormente. Para além disso, o tema surge com alteração rítmica, iniciando com uma duplicação de valores, seguindo de uma variação sobre o tema inicial, tema esse que é

novamente apresentado no compasso 497, com nova alteração orquestral, com alteração do instrumento solista para a trompa.

Figura 33. Compassos 497 a 500

Esta secção é acompanhada por um ritmo marcado da caixa e tímpanos que retoma a memória do desenvolvimento do primeiro andamento, com o ritmo muito marcado embora, neste caso, não exista uma aproximação ao carácter militar, mas a presença da caixa e do carácter marcado trazem à memória esse desenvolvimento, mas agora com um carácter mais meditativo e nostálgico.

Esse carácter é subitamente alterado para um mais enérgico, criando aqui uma rutura com o estado mais introspetivo que a obra adquiriu anteriormente, partindo para um movimento mais enérgico e mais dinâmico. Isto permite que definitivamente a obra conheça um avanço significativo e que crie a sensação de que o estado estático e introspetivo estão definitivamente ultrapassados e o ouvinte possa sair de uma certa letargia em que se encontrava, permitindo o avanço temporal da obra.

O carácter mais enérgico é conseguido através da conjugação de diversos fatores como o facto de o tema ser desenvolvido com uma figuração rítmica por diminuição de valores, embora exista aqui também um desenvolvimento variado do material temático. Por outro lado, no que concerne à orquestração, assistimos a um adensar da orquestração, com variação orquestral ao longo do desenvolvimento do material, uma vez que o material temático inicialmente tocado pelas madeiras é repetido pelas cordas, adensando também aqui o material, uma vez que as madeiras continuam o seu percurso criando aqui uma secção em contraponto com o material temático das cordas.

O andamento atinge o seu primeiro clímax no compasso 546, num processo contrastante com a restante obra. Verifica-se que na preparação desse clímax aparece com frequente uma figuração rítmica em tercina e em forma de ornato.

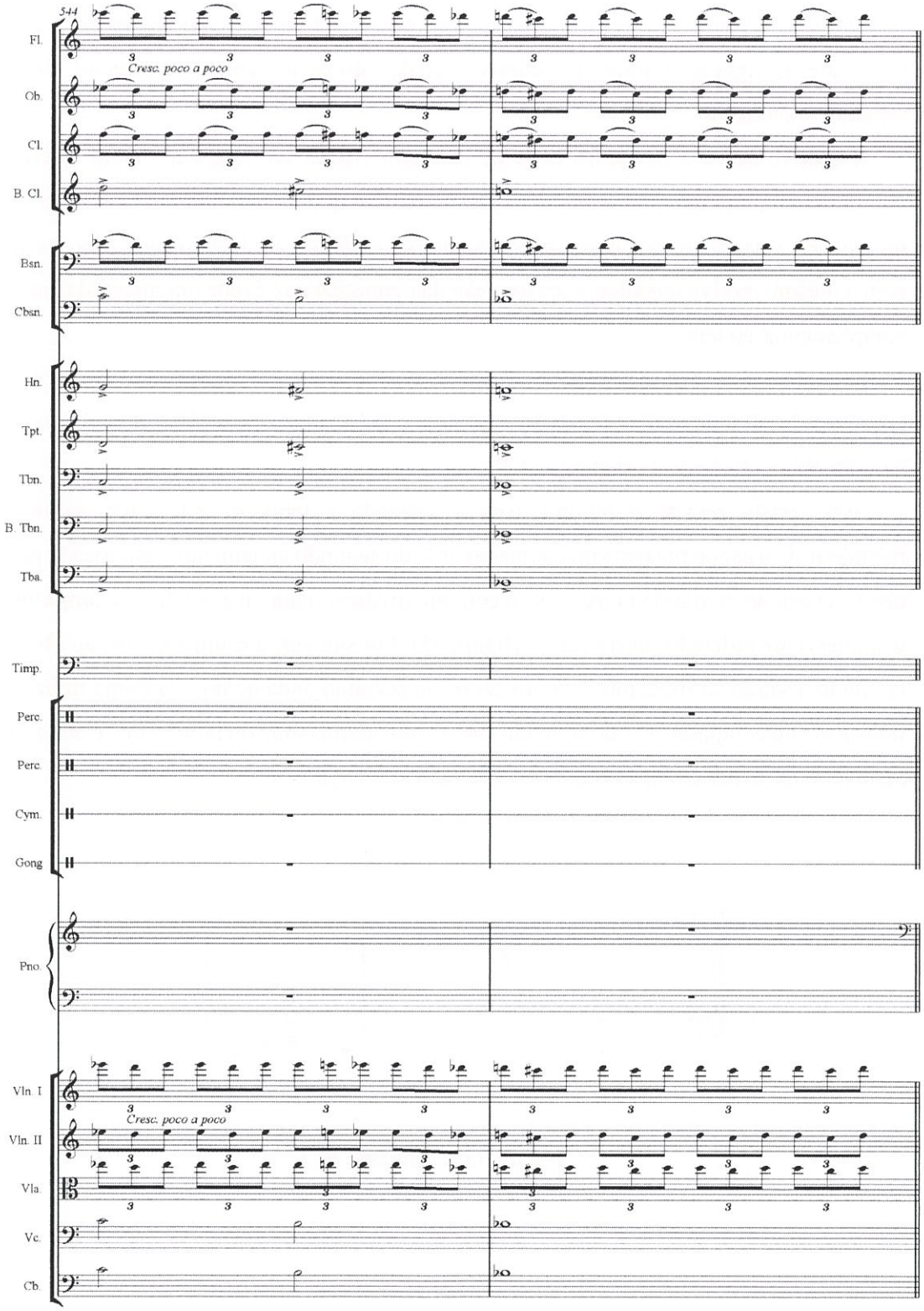


Figura 34. Compassos 544 e 545

Esse motivo deriva do material utilizado no 2º andamento, aquando da justaposição dos mesmos elementos rítmico-melódicos em diferentes instrumentos, com diferentes derivações da figuração rítmica por aumentação de valores, presente no compasso 374 do segundo andamento.

O motivo serve como preparação do primeiro clímax da obra que, como referido anteriormente, ostenta uma secção contrastante com a restante obra, uma vez que o motivo temático apresenta numa orquestração mais densa, utilizando toda a orquestra com o mesmo motivo temático, com exceção da percussão que expõe um material rítmico complementar ao tema.

Esse clímax é extinto através de uma ponte que conduz a obra até uma secção com orquestra de câmara, dentro da própria orquestra, utilizando para o efeito uma formação de quinteto de madeiras (compasso 583).

Esta secção remete o ouvinte para o segundo e terceiro andamento da obra, relembrando o cânon presente no compasso 366, do segundo andamento, aqui tocado pelo oboé e clarinete, seguindo numa secção contrapontística, sendo que existe uma amplitude dos intervalos utilizados nesse cânon (figura 35). Por sua vez, a trompa une-se ao oboé e clarinete, usando também motivos utilizados no segundo andamento, com uma imitação transposta do compasso 357 do segundo andamento assim como do motivo que é utilizado no sujeito temático do fugato do terceiro andamento (figura 36).

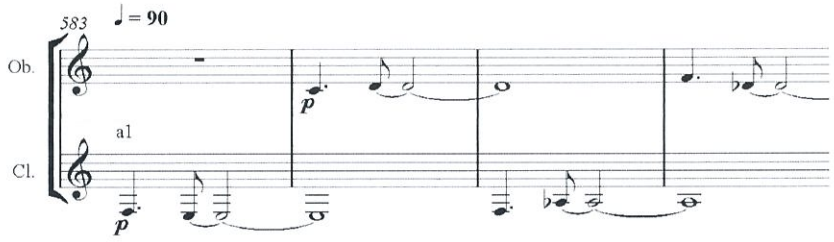


Figura 35. Compasso 583

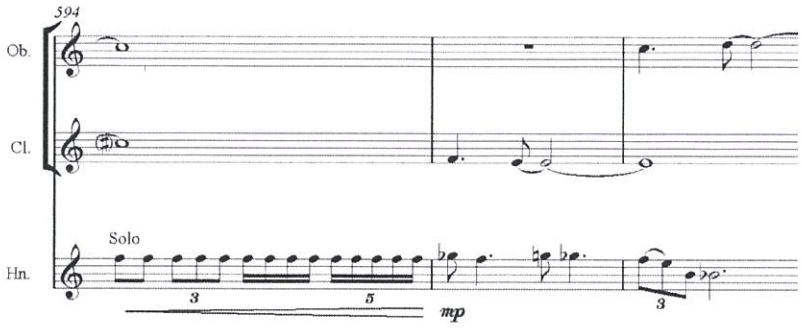


Figura 36. Compasso 594

Juntam-se ainda à secção a flauta, o fagote e o contrafagote, sendo que o contrafagote e o fagote, embora sendo dois instrumentos distintos, são aqui utilizados como se se tratasse apenas de um instrumento, permitindo assim que o movimento ascendente inicie numa região mais grave, terminando numa região mais aguda, complementando-se.

A obra encaminha-se aqui para o seu final, com a flauta a recordar o tema 2 do primeiro andamento, embora com variações ao nível rítmico e melódico, com um contraponto nos violoncelos e contrabaixos. O tema é novamente repetido, com alteração instrumental, com um adensamento orquestral, preparando o clímax final da obra, com a orquestra, à semelhança do que ocorreu anteriormente, a apresentar um forte em tutti. Em paralelo, surge um motivo contrastante tocado pelas cordas, com a utilização em variação de tercinas, que foram anteriormente importantes para a preparação do primeiro clímax deste andamento.

Após um caminho que se iniciou numa apresentação mais convencional da obra, com a exposição de dois temas em forma sonata, após ter passado por um momento de estática e de introspeção, de ter remetido o ouvinte para uma época anterior através de um fugato e de um andamento em retrospetiva, a obra encaminha-se para o seu final, terminando num curto gesto final.

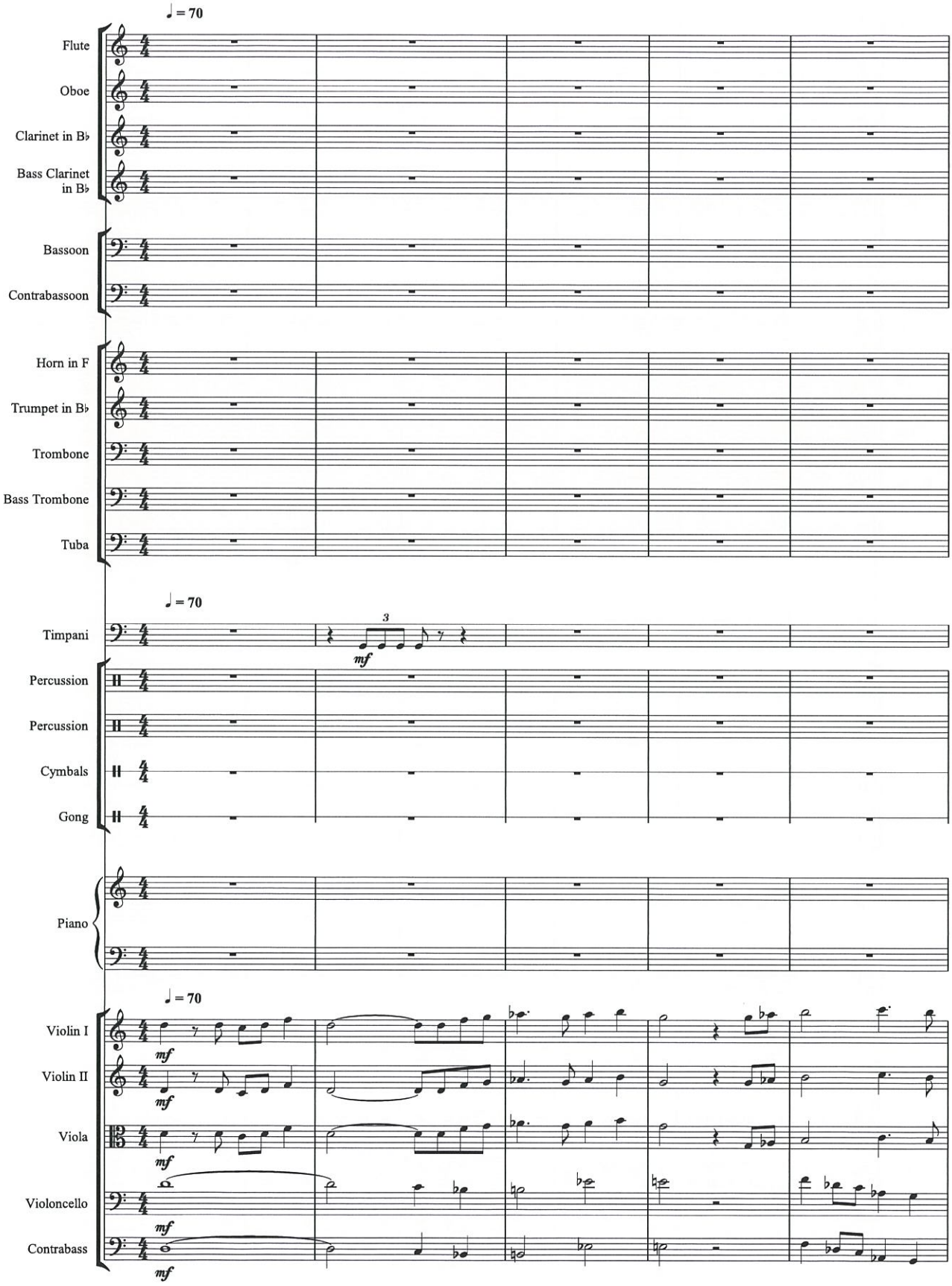
2 - Thesis

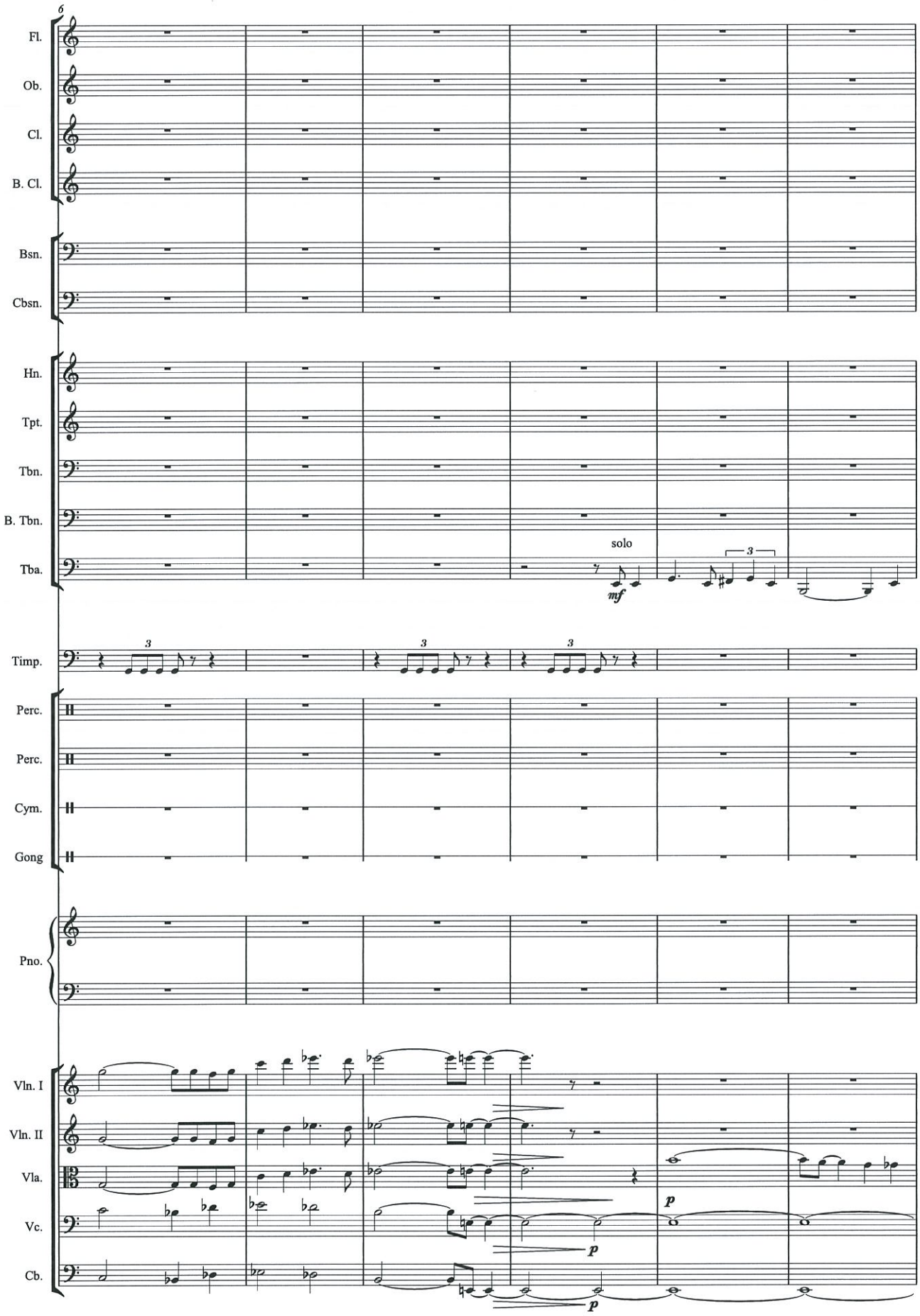
Partitura Transposta

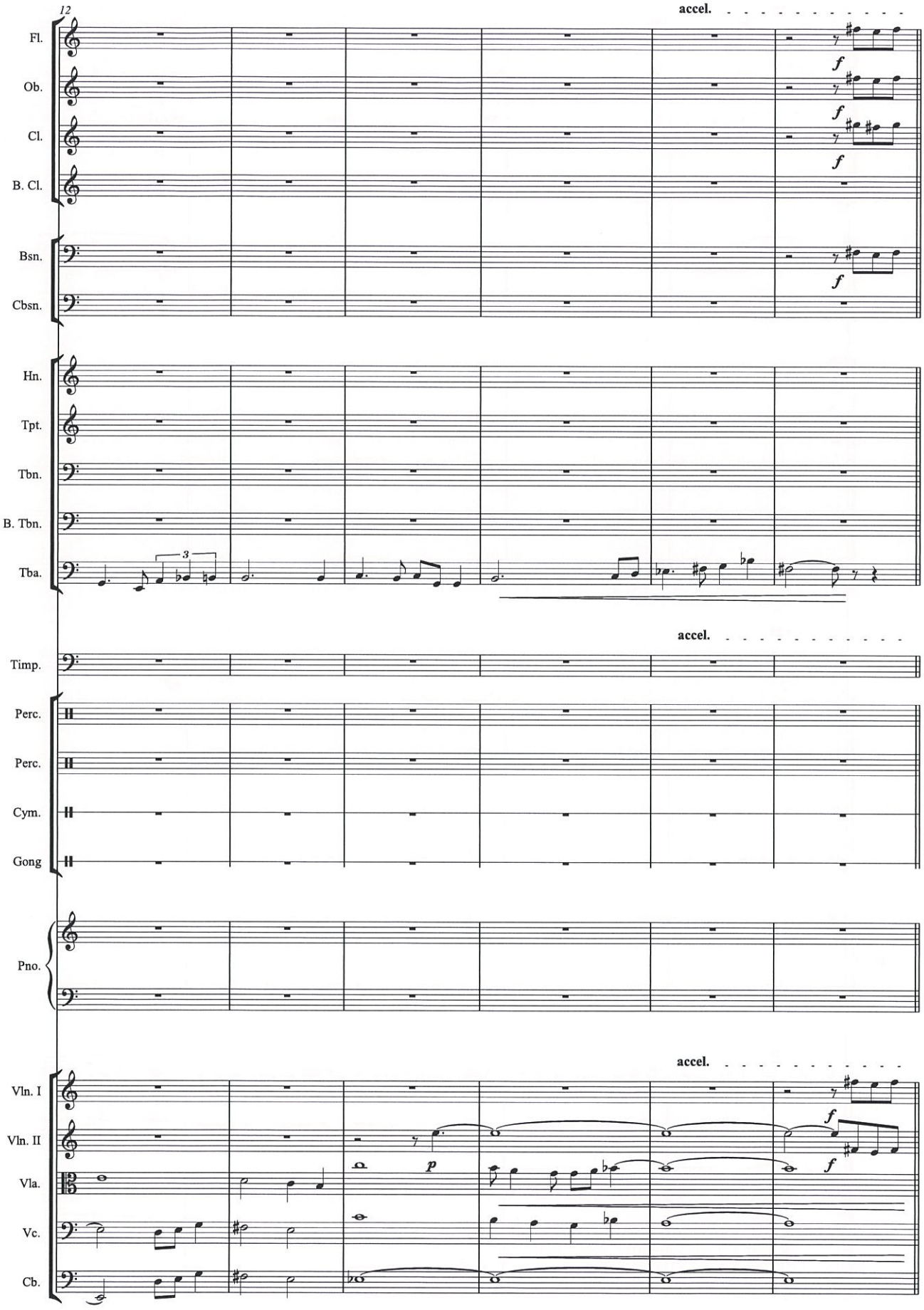
Sinfonia: *Thesis*

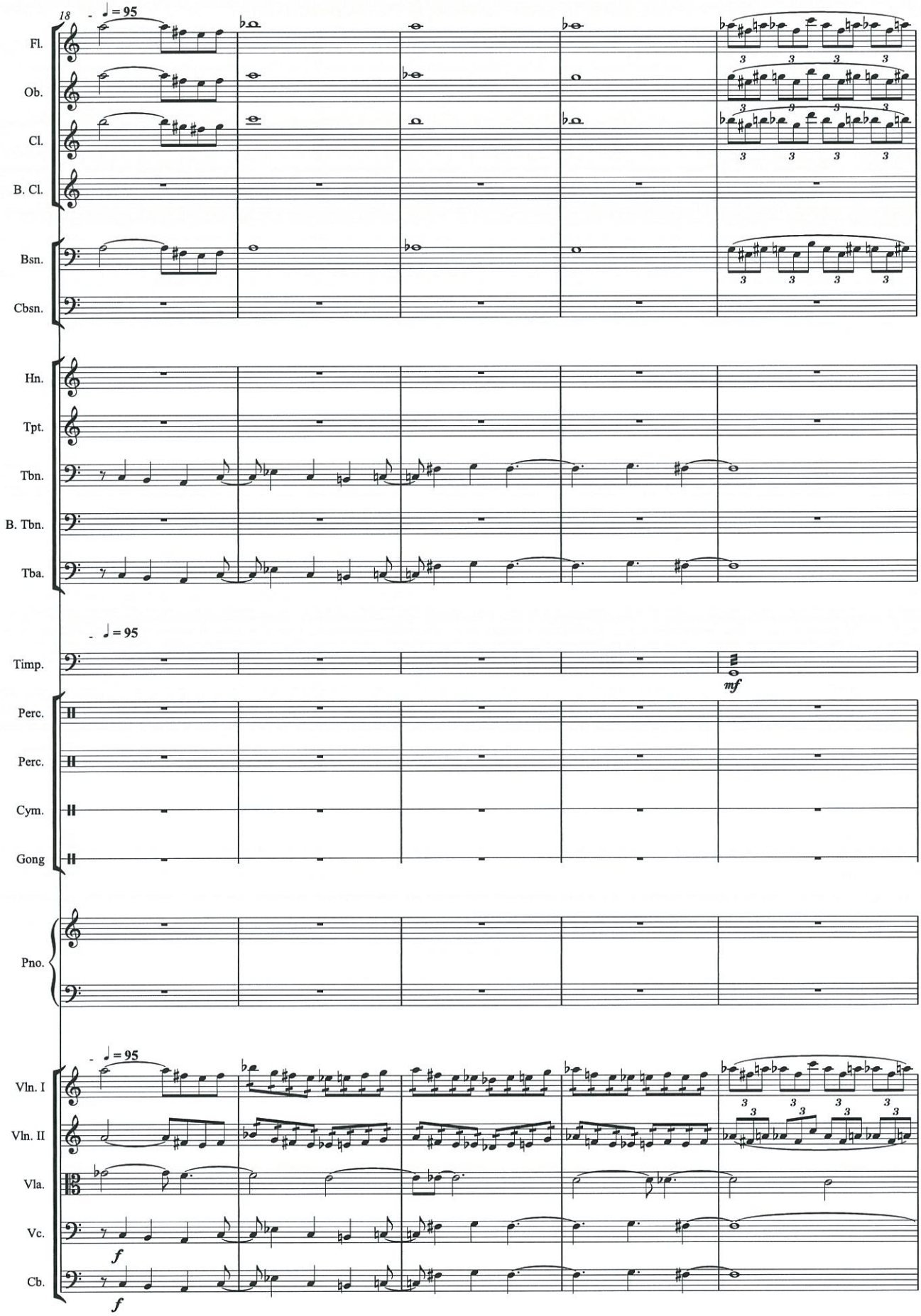
I Andamento

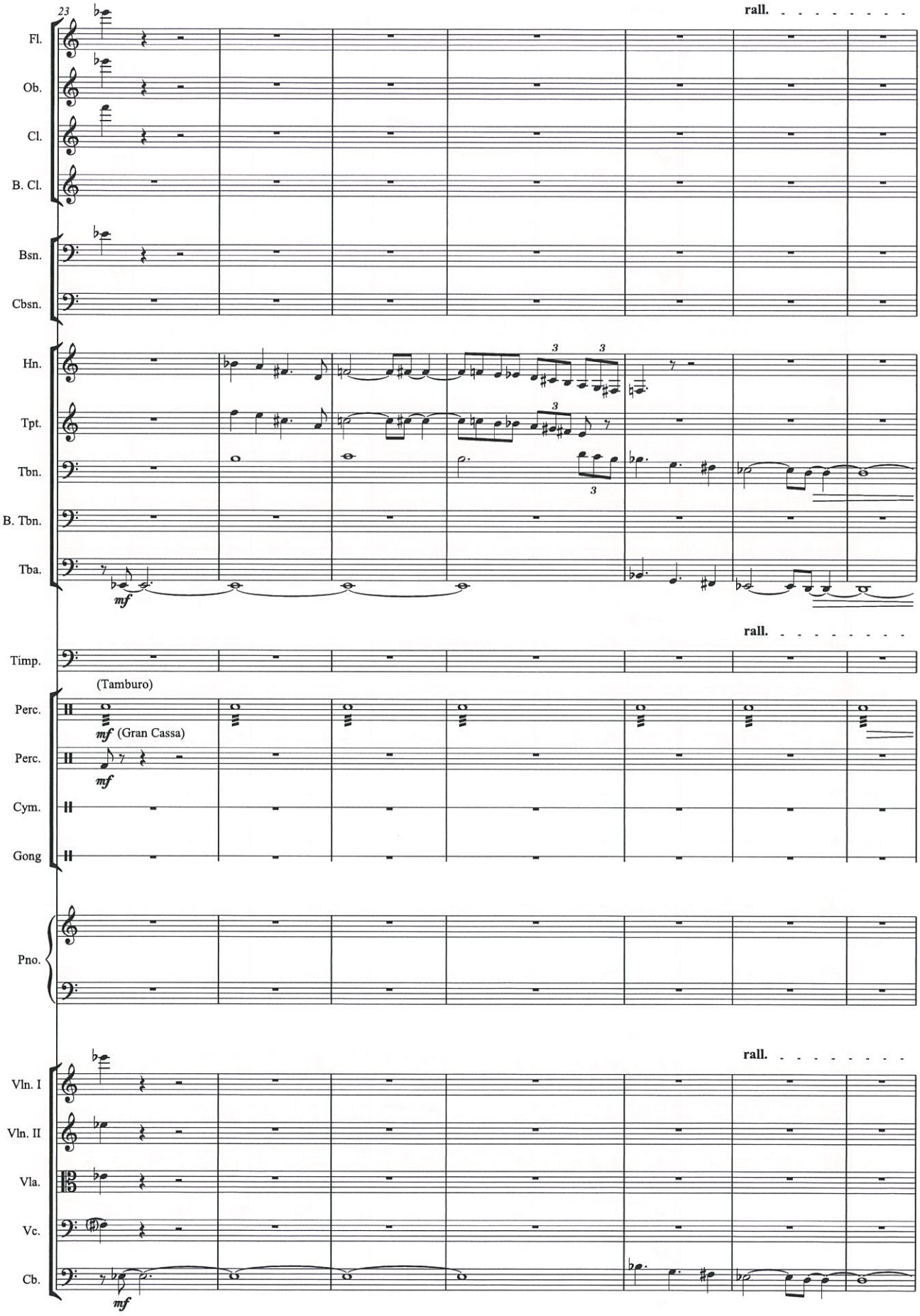
Gilberto Coelho

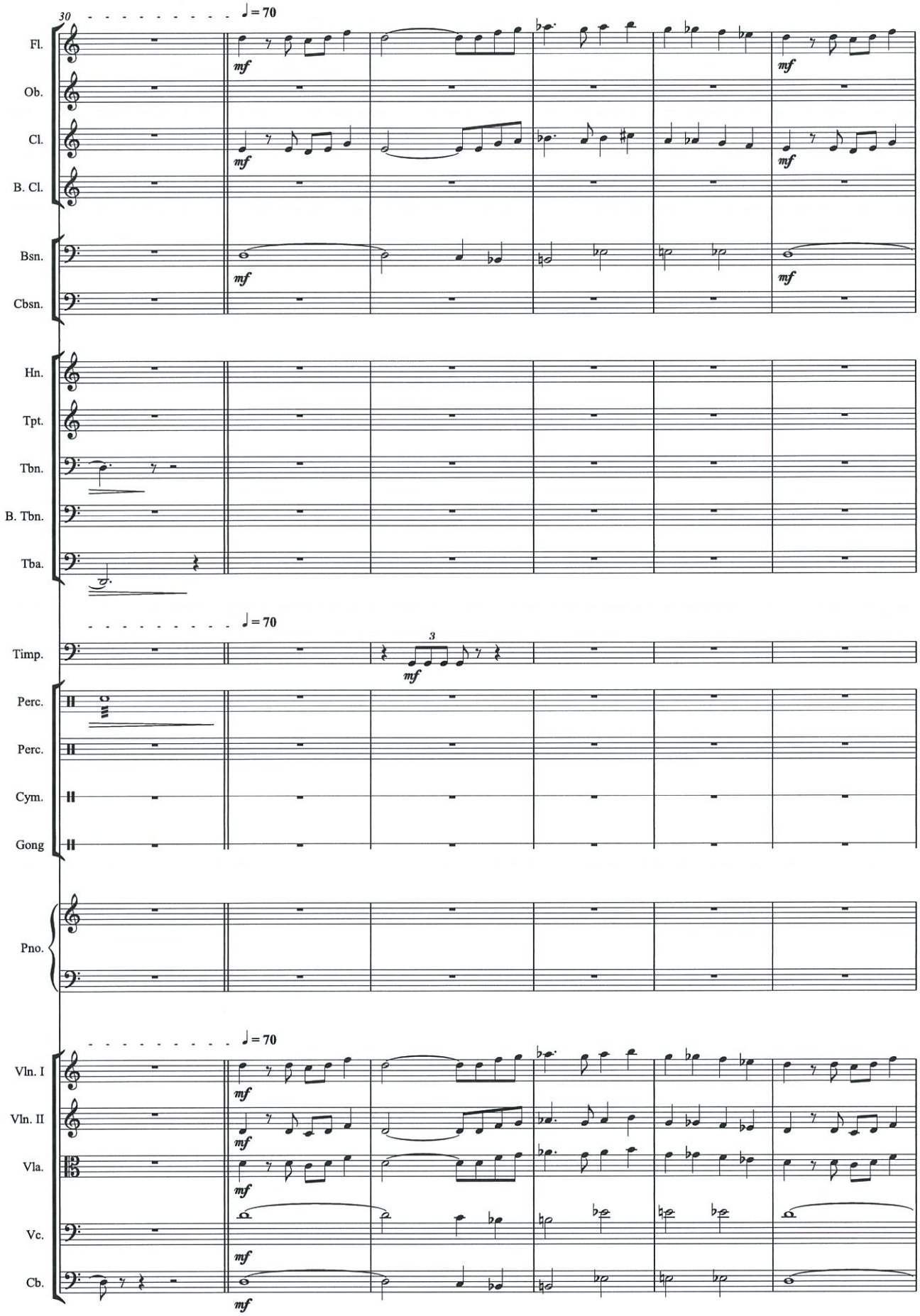


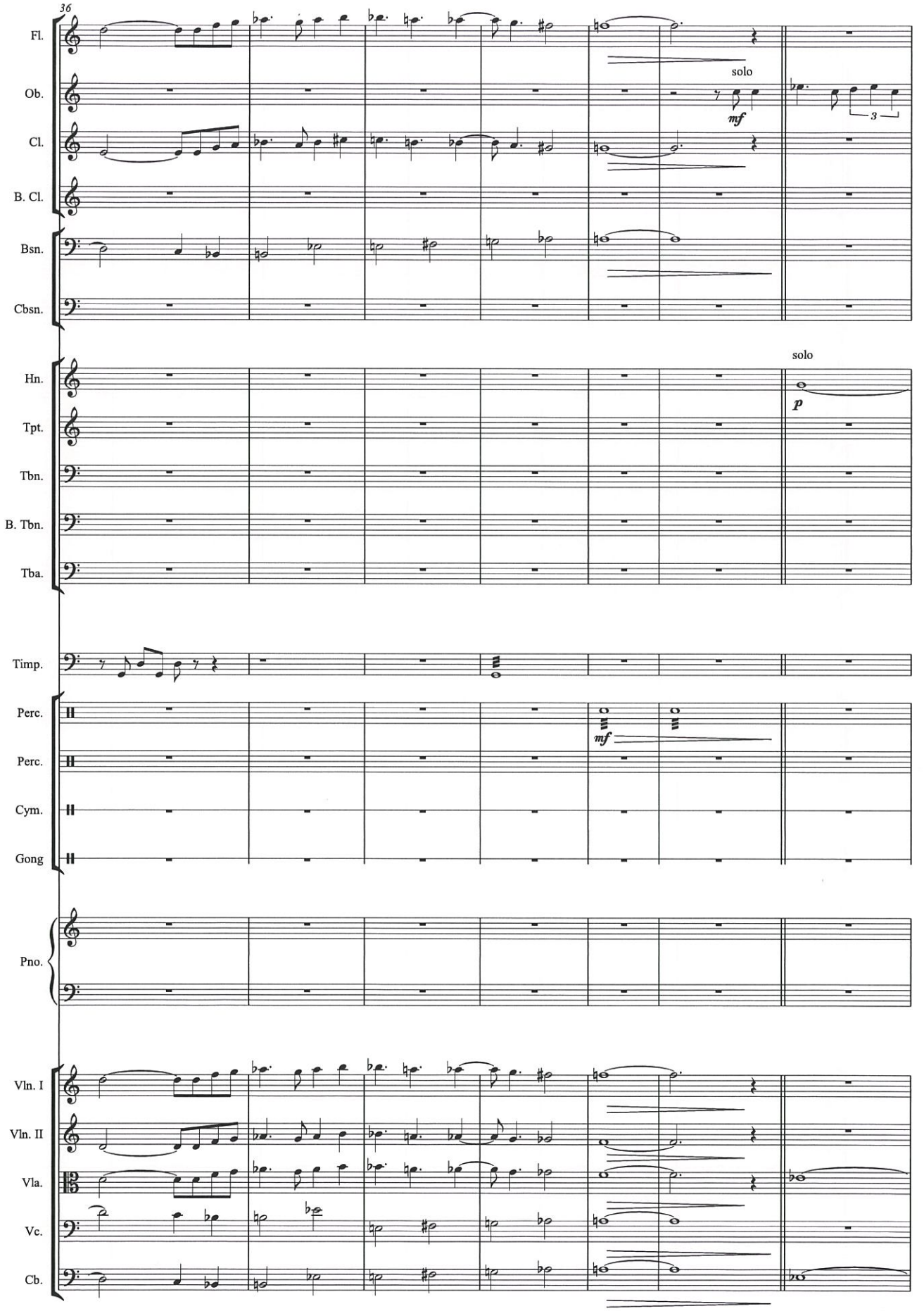

6
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
solo
mf
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
p
p

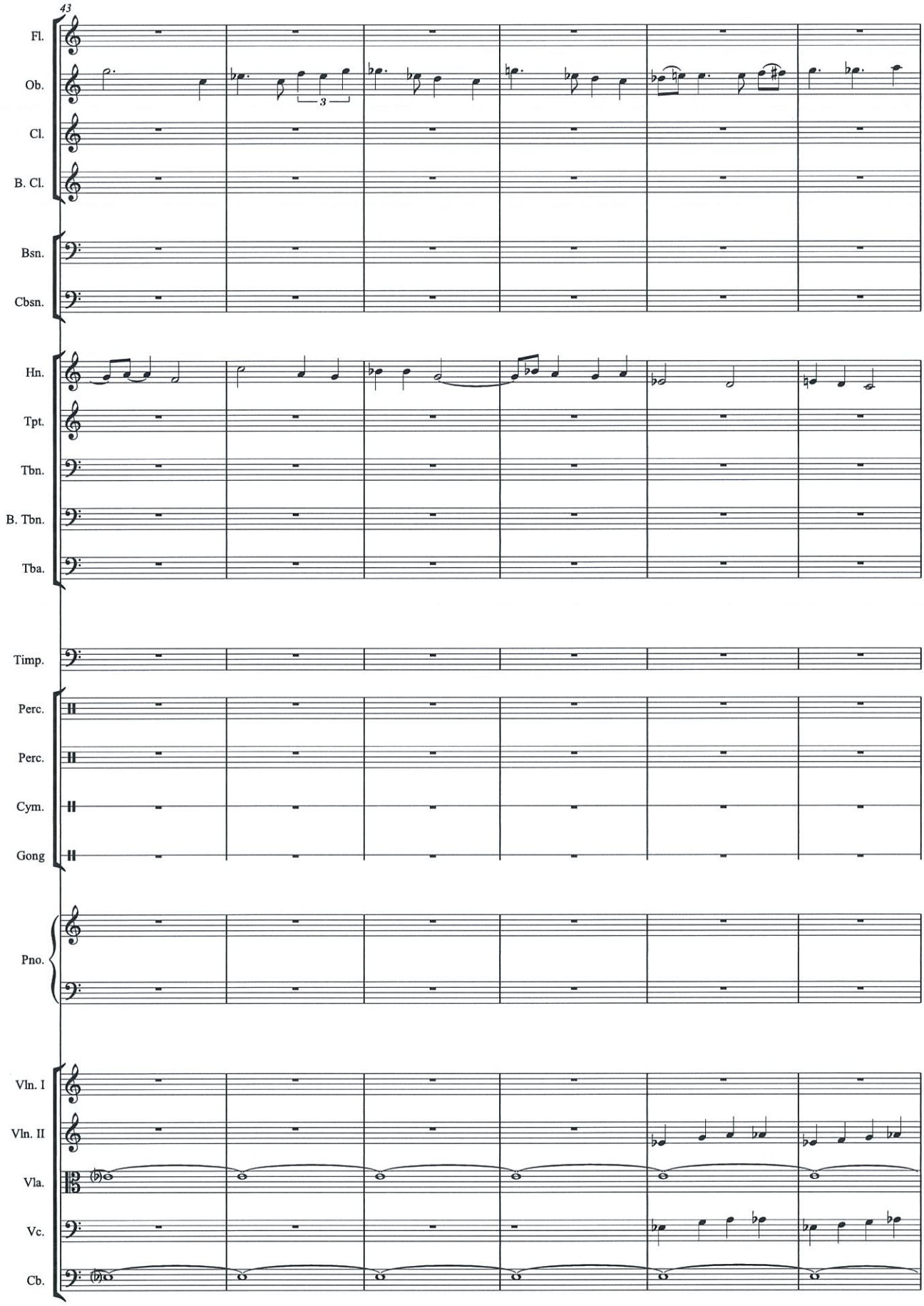

12
accel.
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
accel.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
accel.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

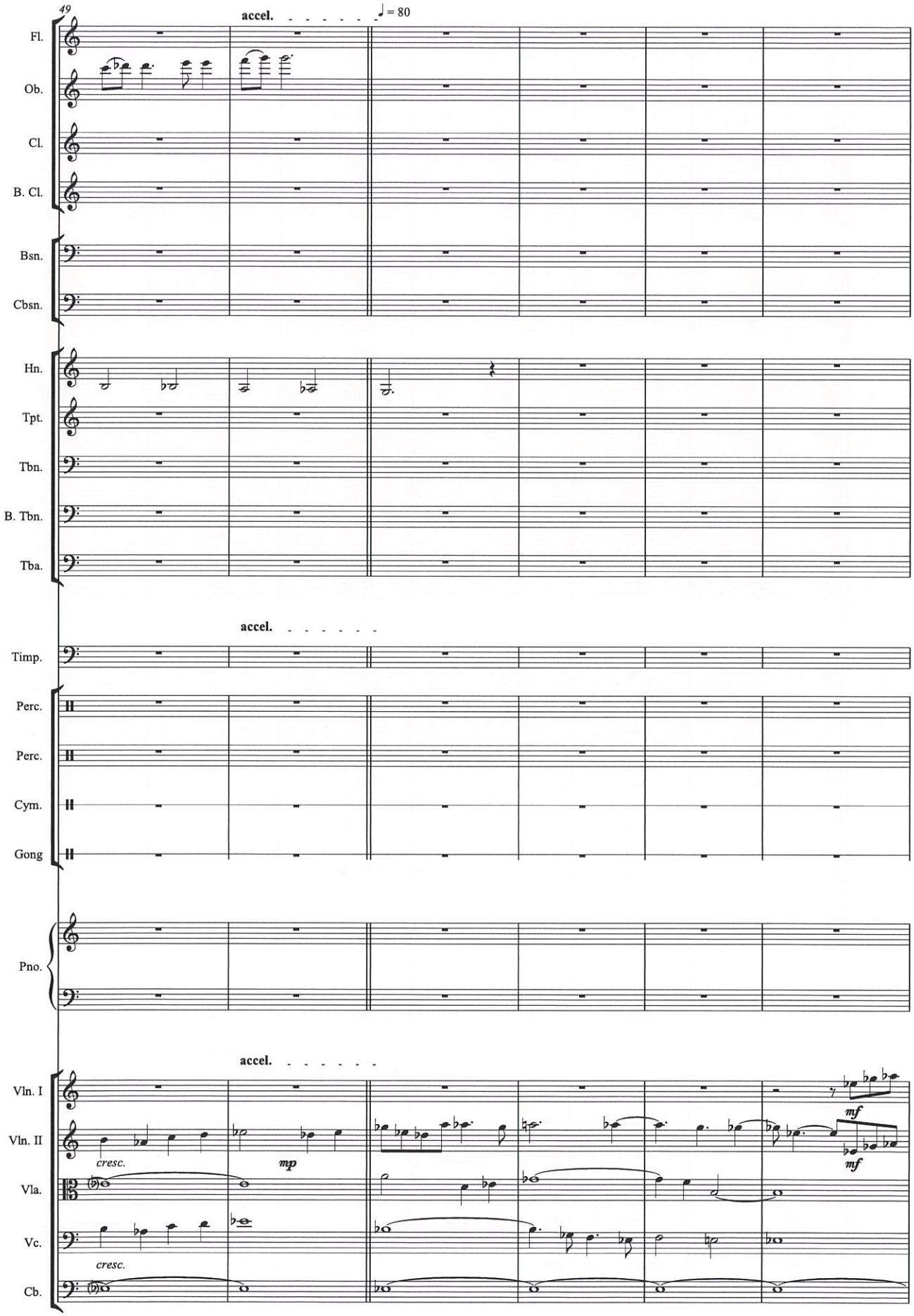

18
♩ = 95
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
mf
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
f
Cb.
f

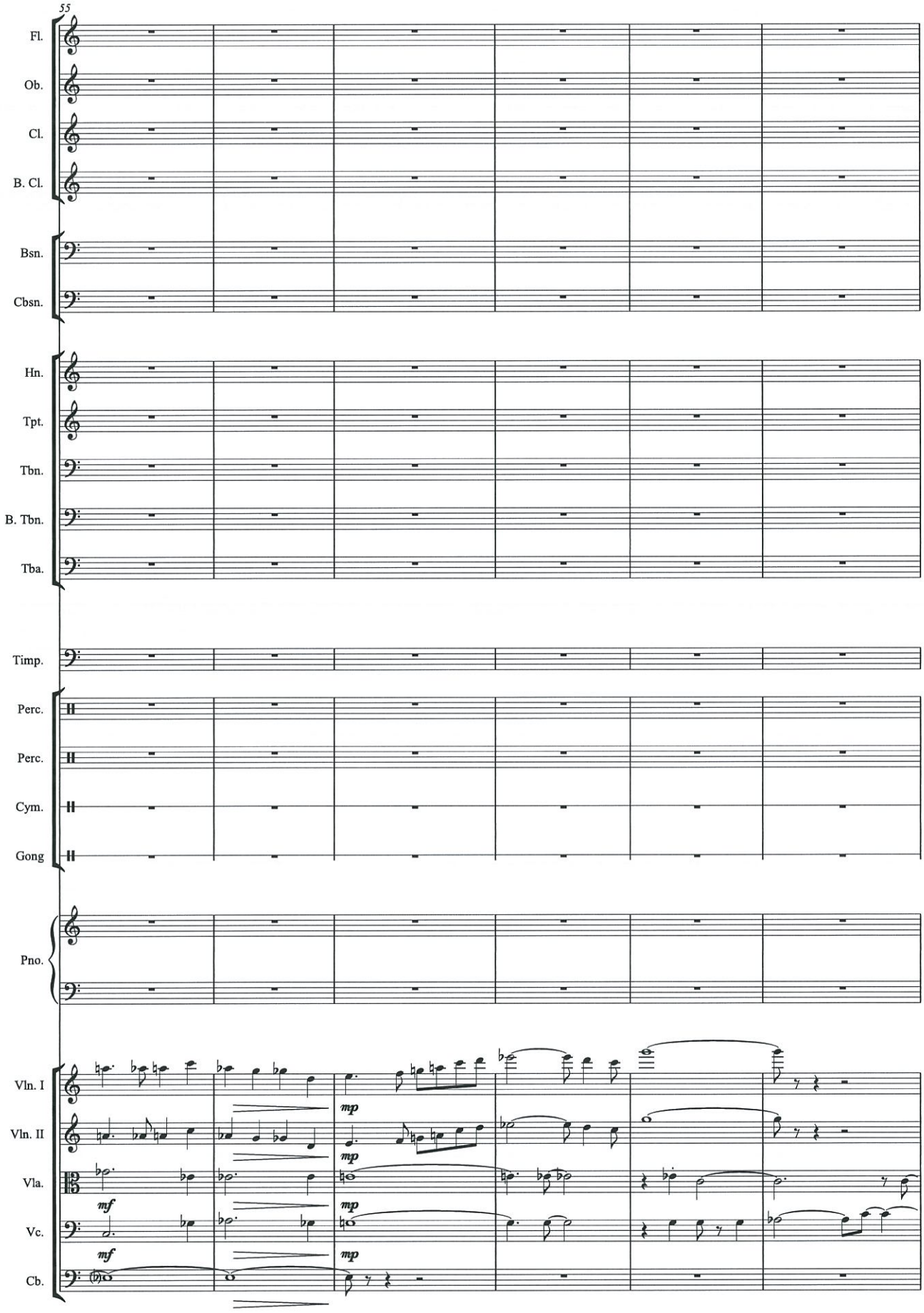

23
rall.
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
mf
rall.
Timp.
(Tamburo)
Perc.
mf (Gran Cassa)
Perc.
mf
Cym.
Gong
Pno.
rall.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf

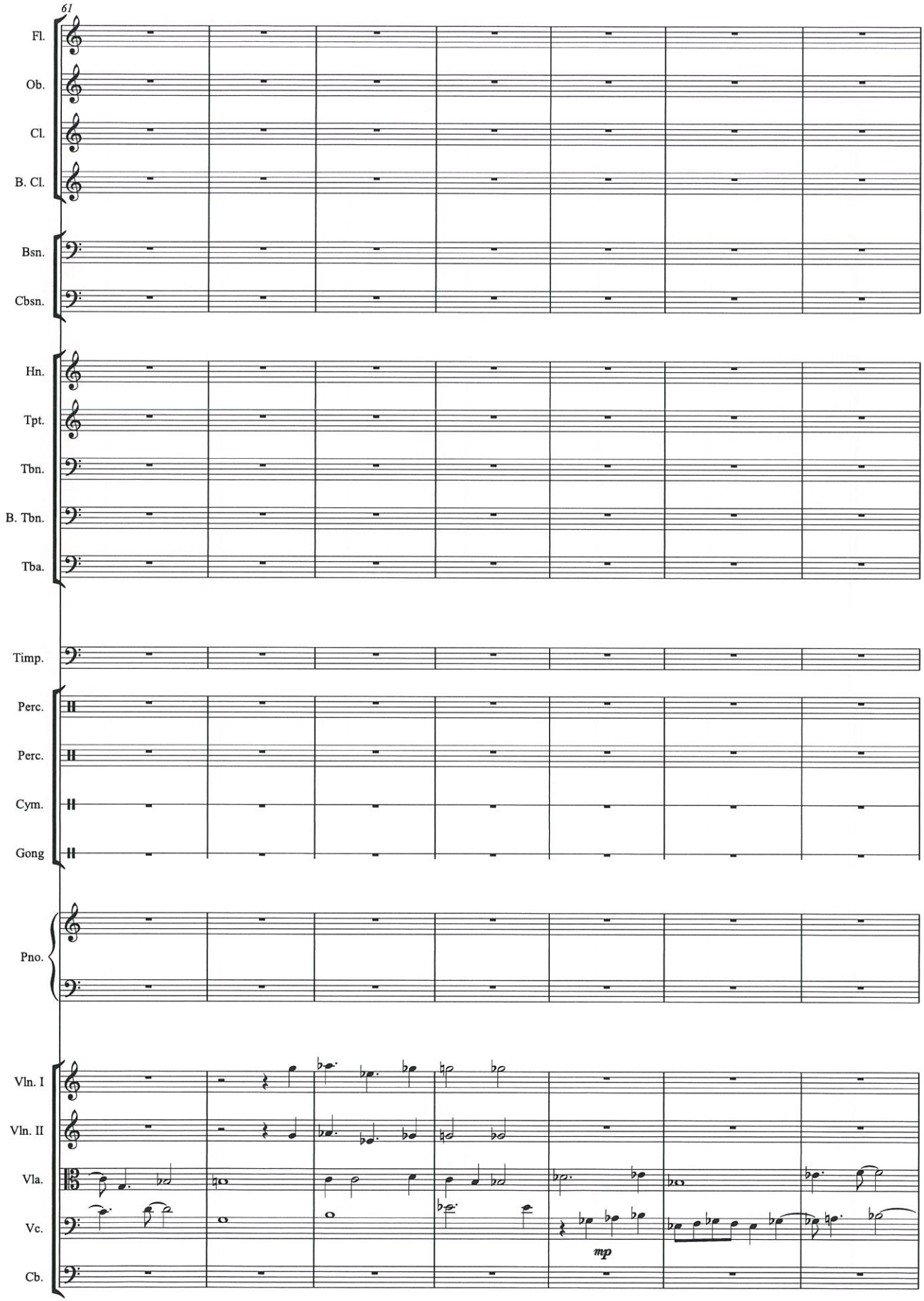

30
♩ = 70
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf

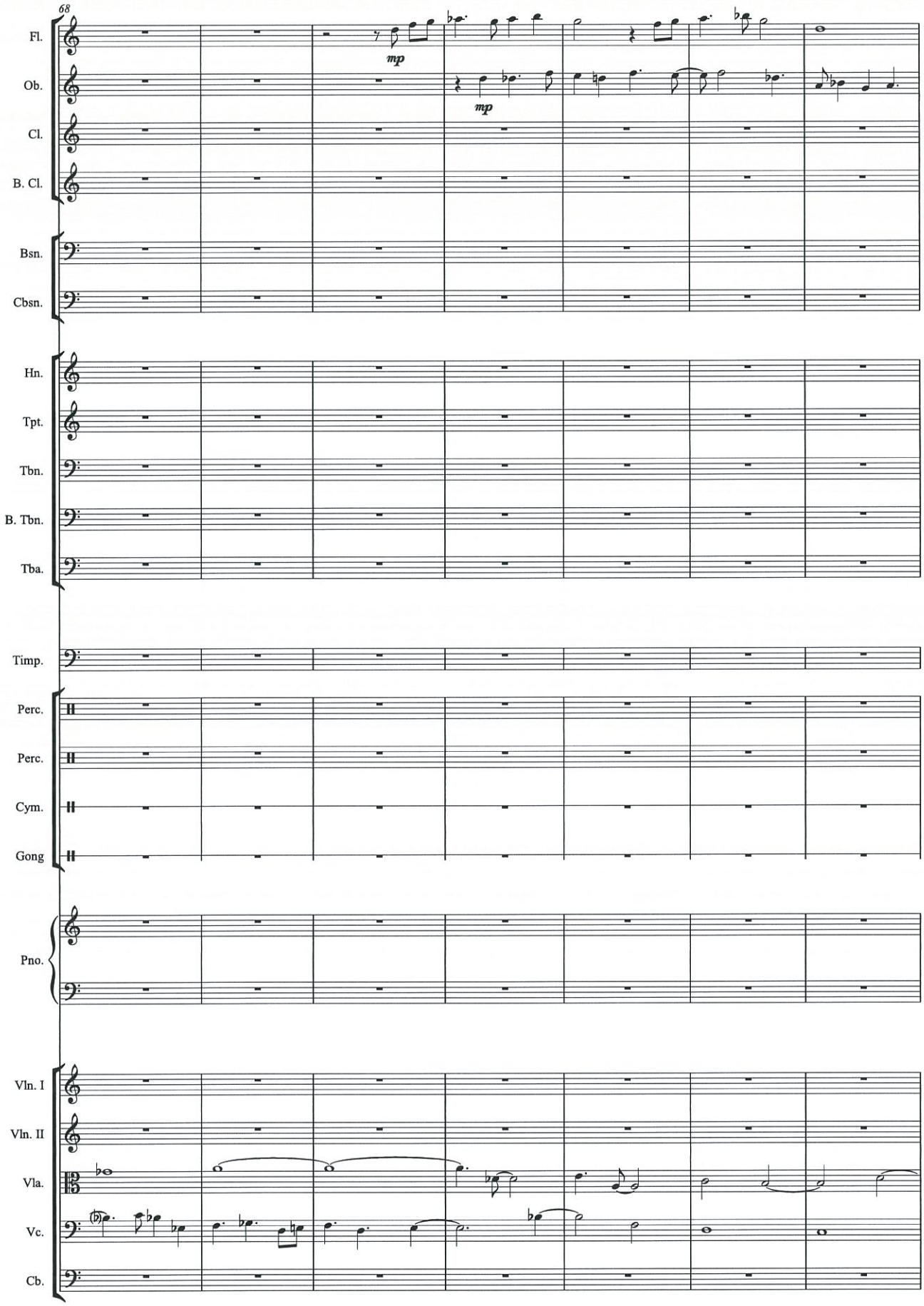

36
Fl.
Ob.
solo
mf
3
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
solo
p
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
mf
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

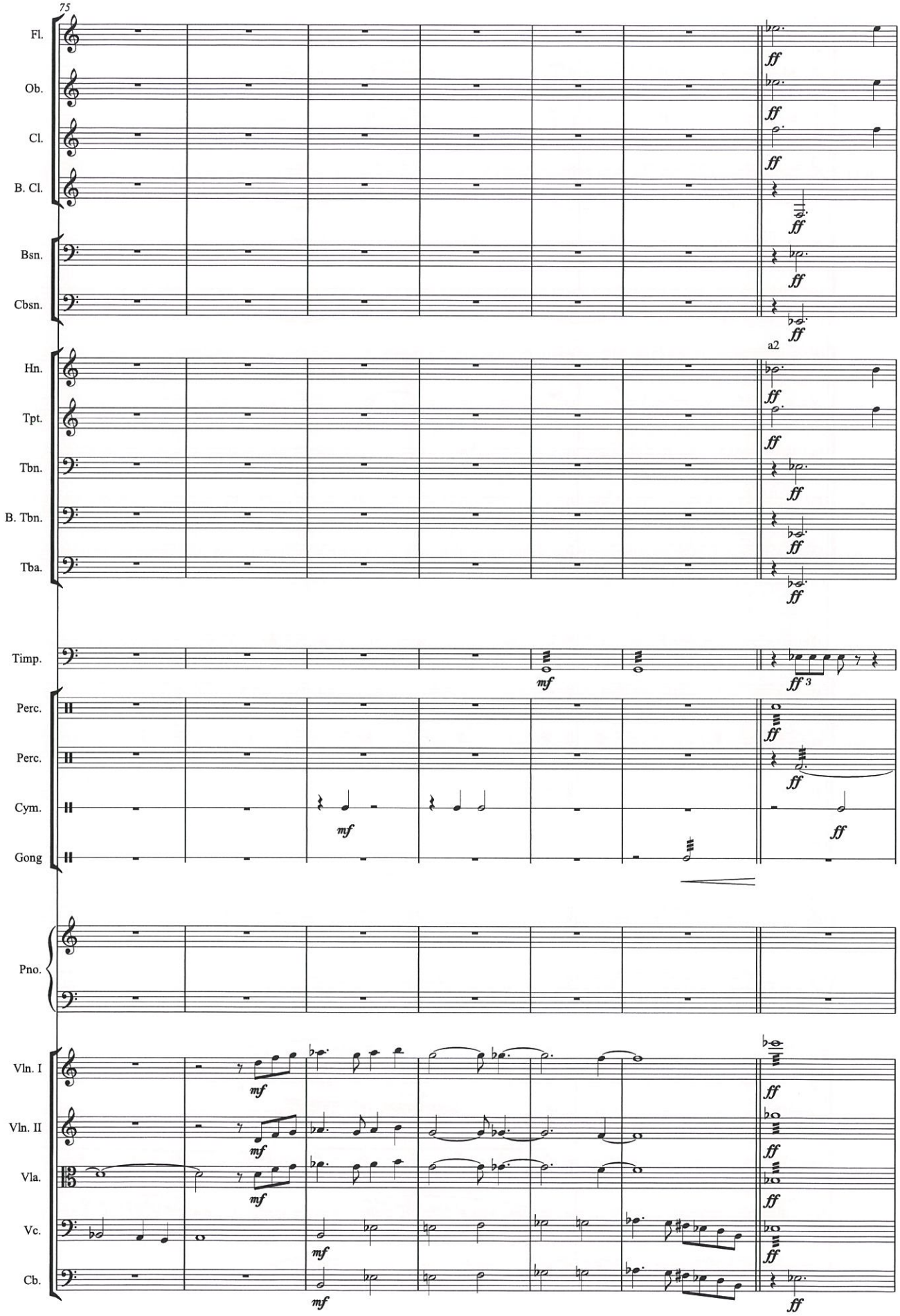

43
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

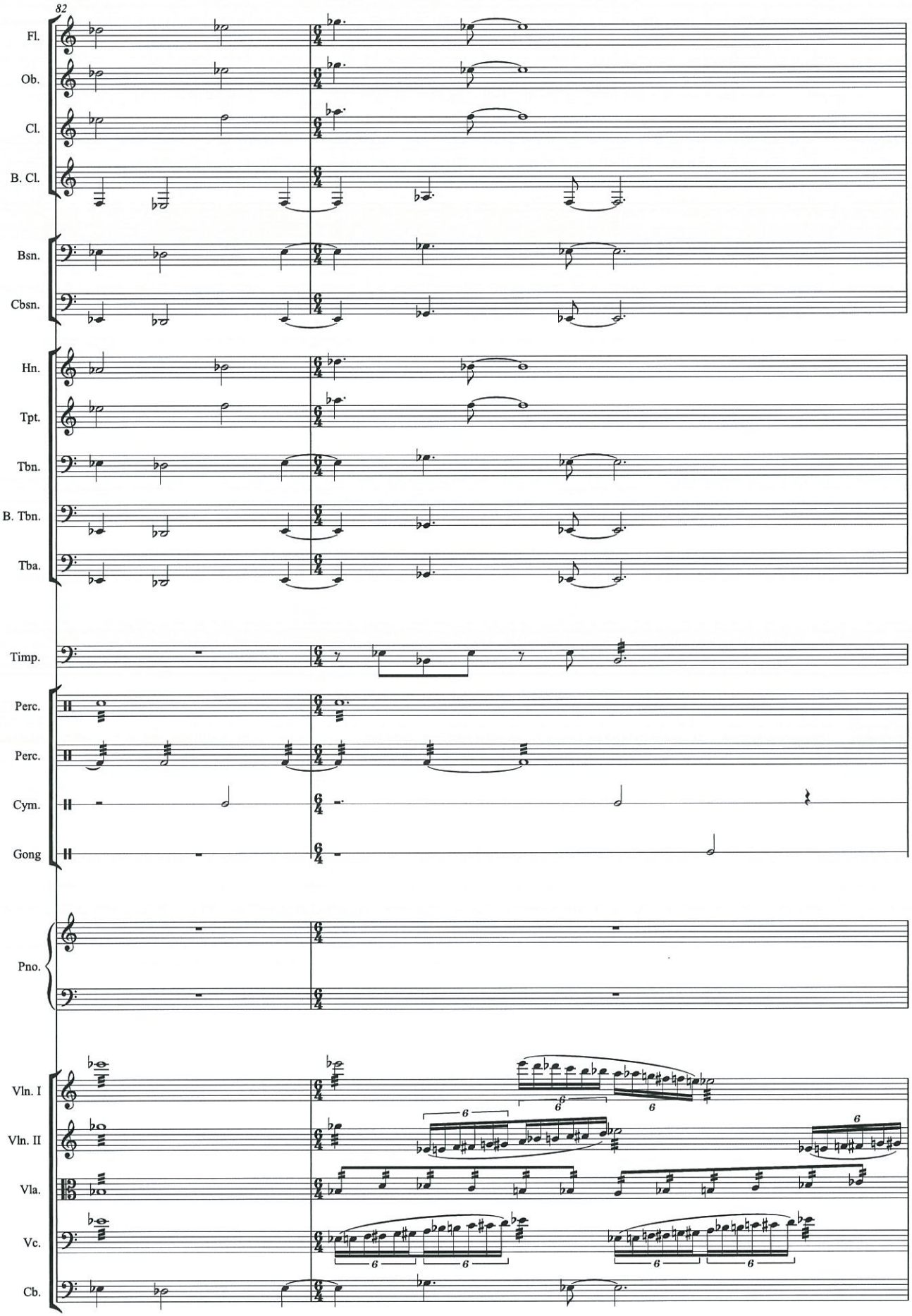

49
accel.
♩ = 80
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
accel.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
accel.
Vln. I
Vln. II
cresc.
mp
mf
mf
Vla.
Vc.
cresc.
Cb.

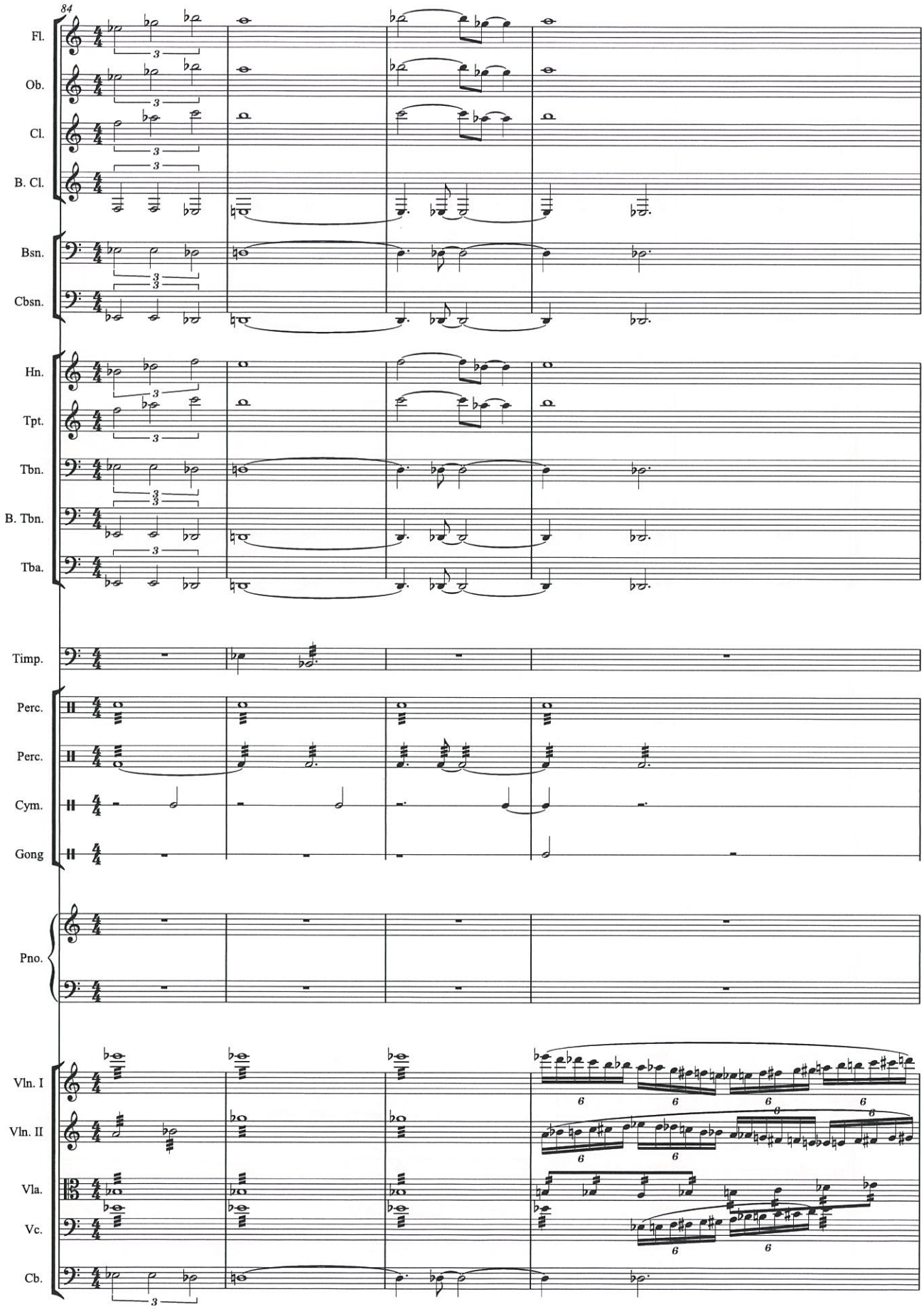

55
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
mp
mf
mp
mf
mp

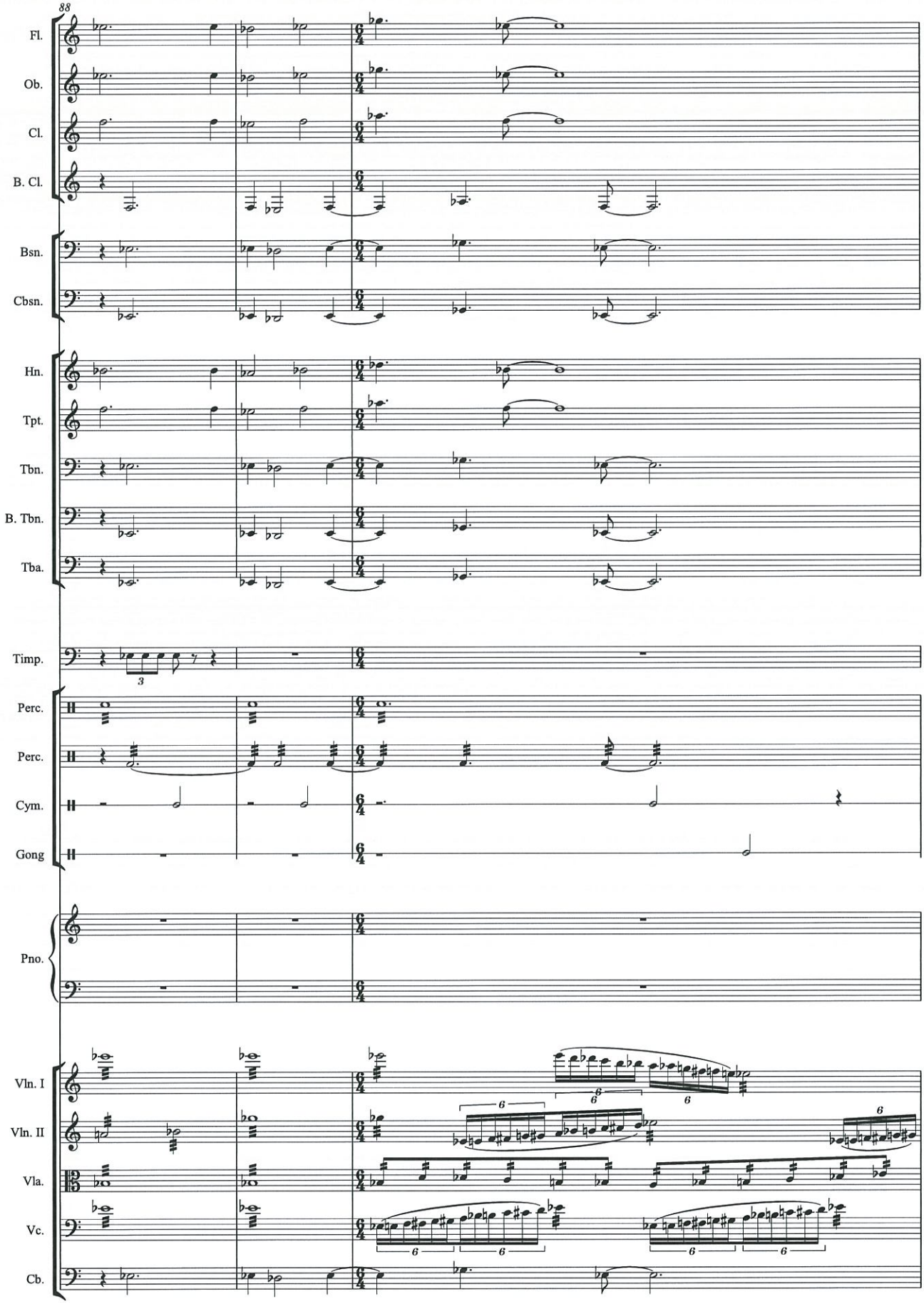

61
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp

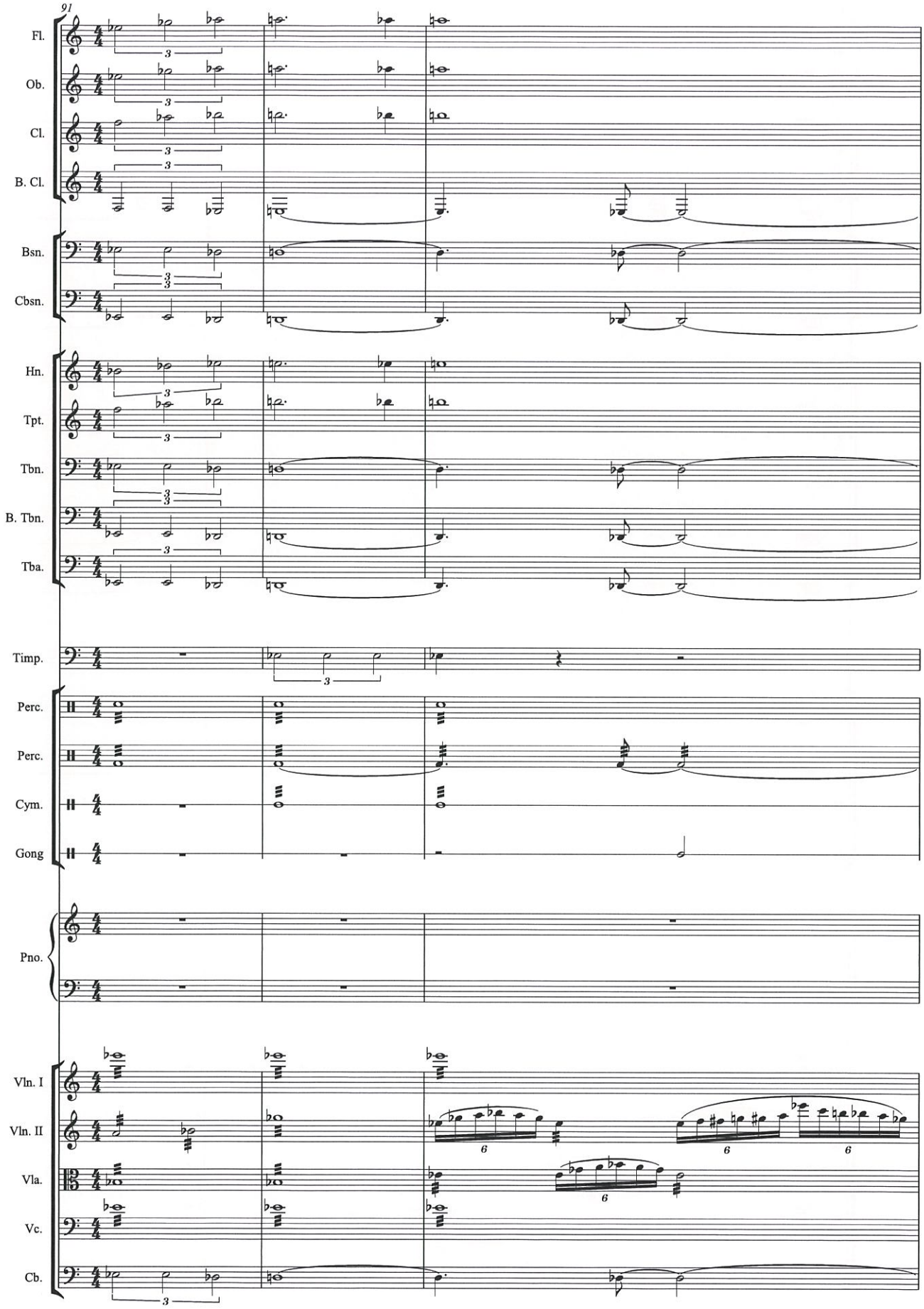

68
Fl.
mp
Ob.
mp
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

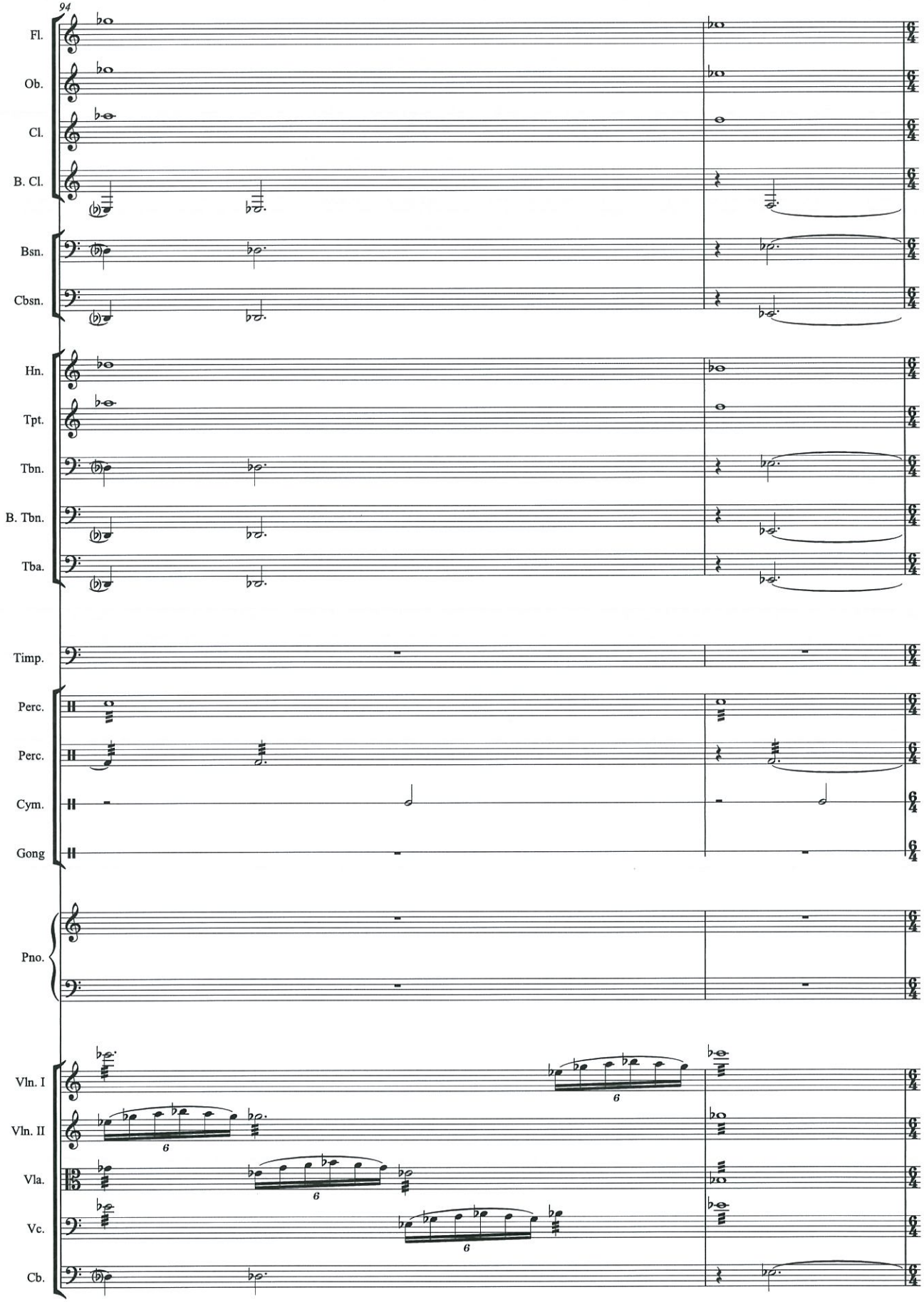

75
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
a2
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

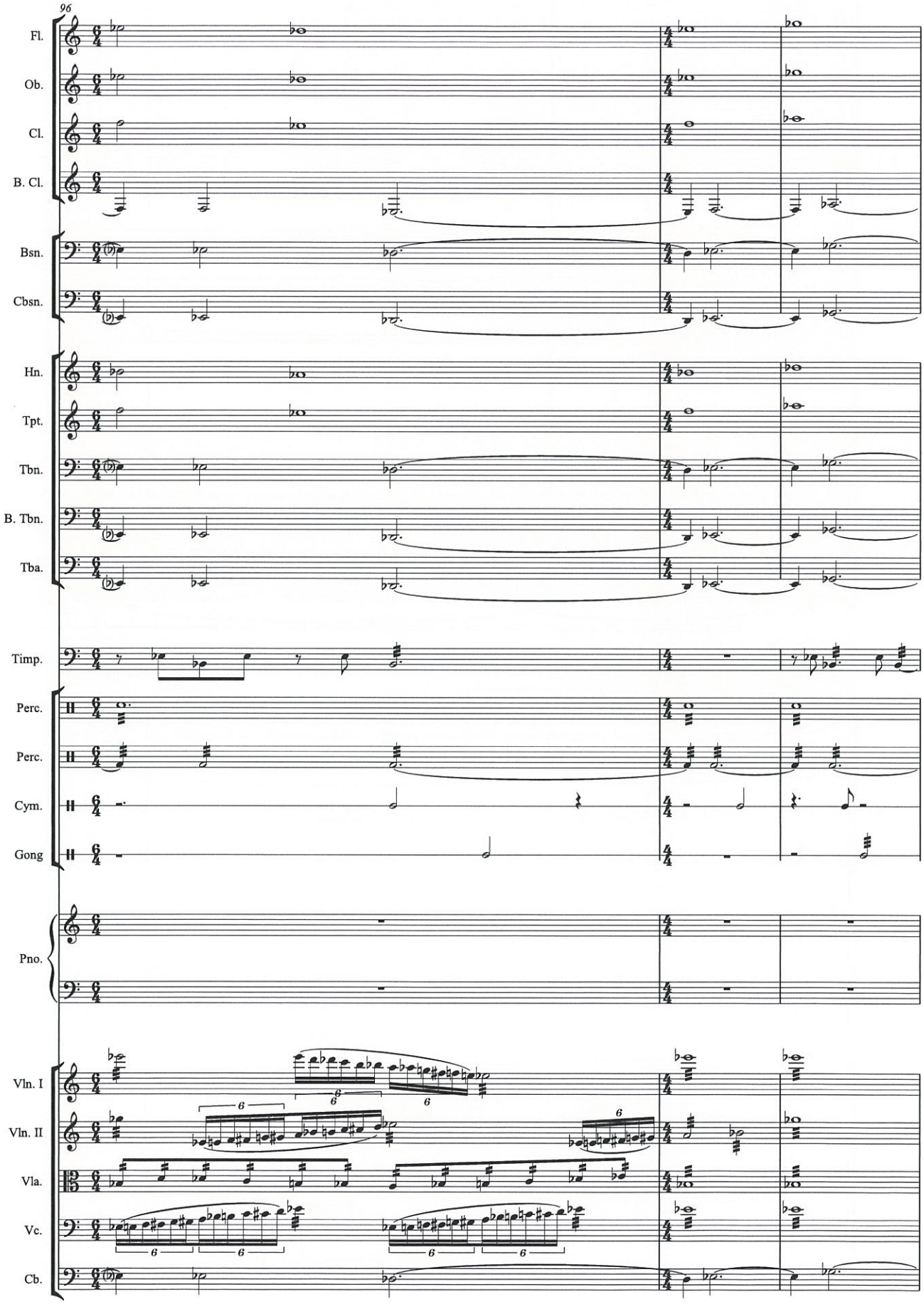

82
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

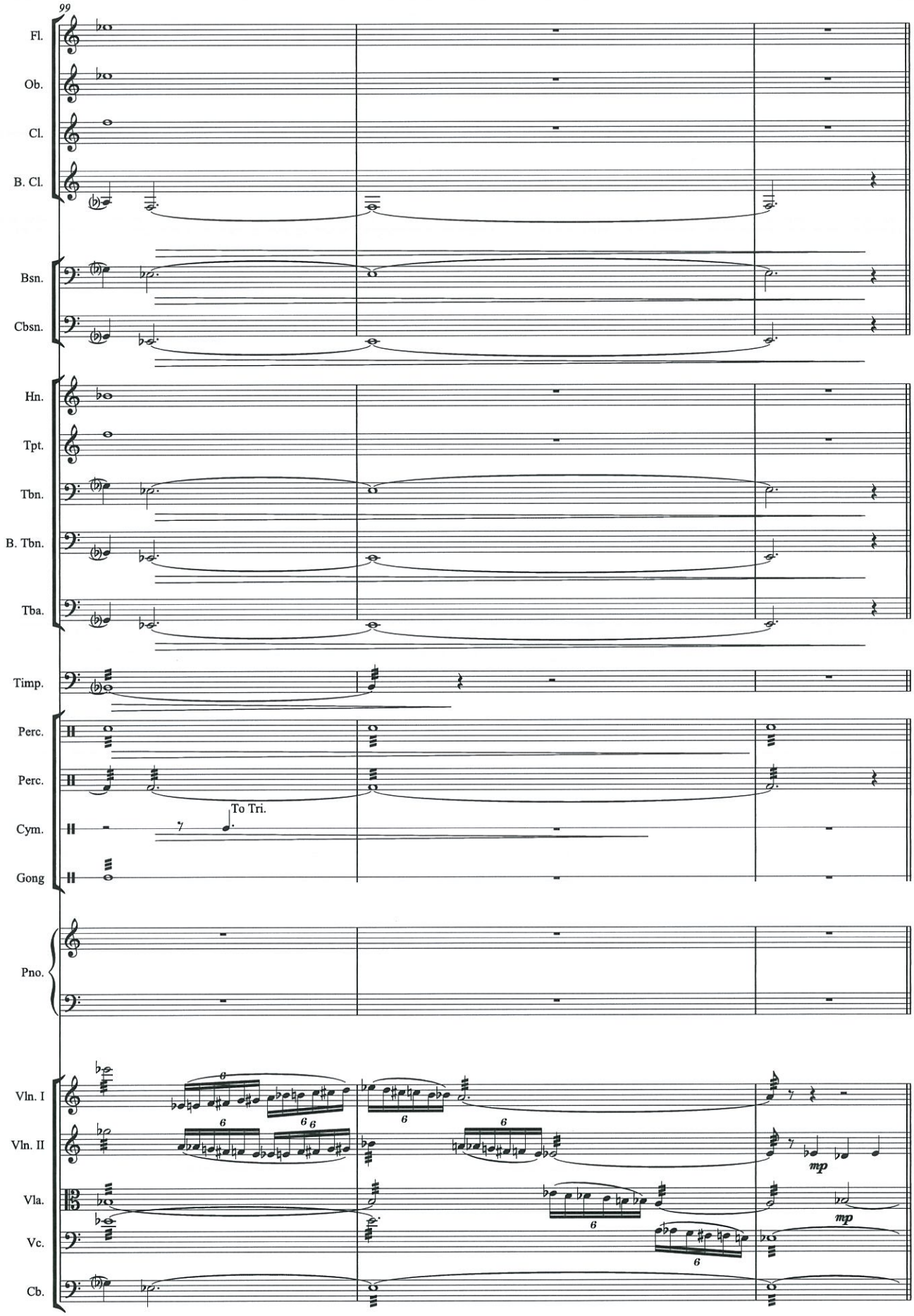

84
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

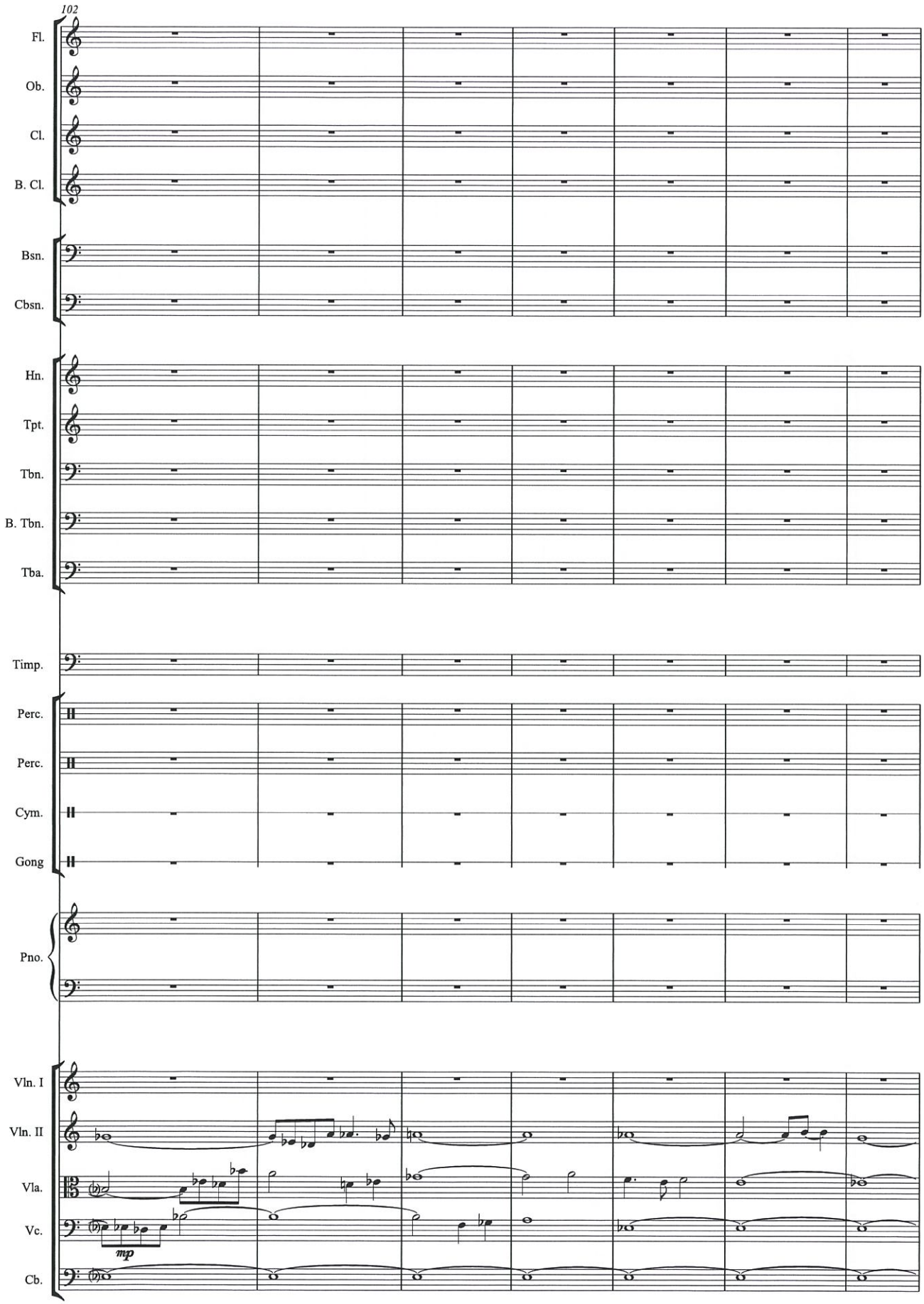

88
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

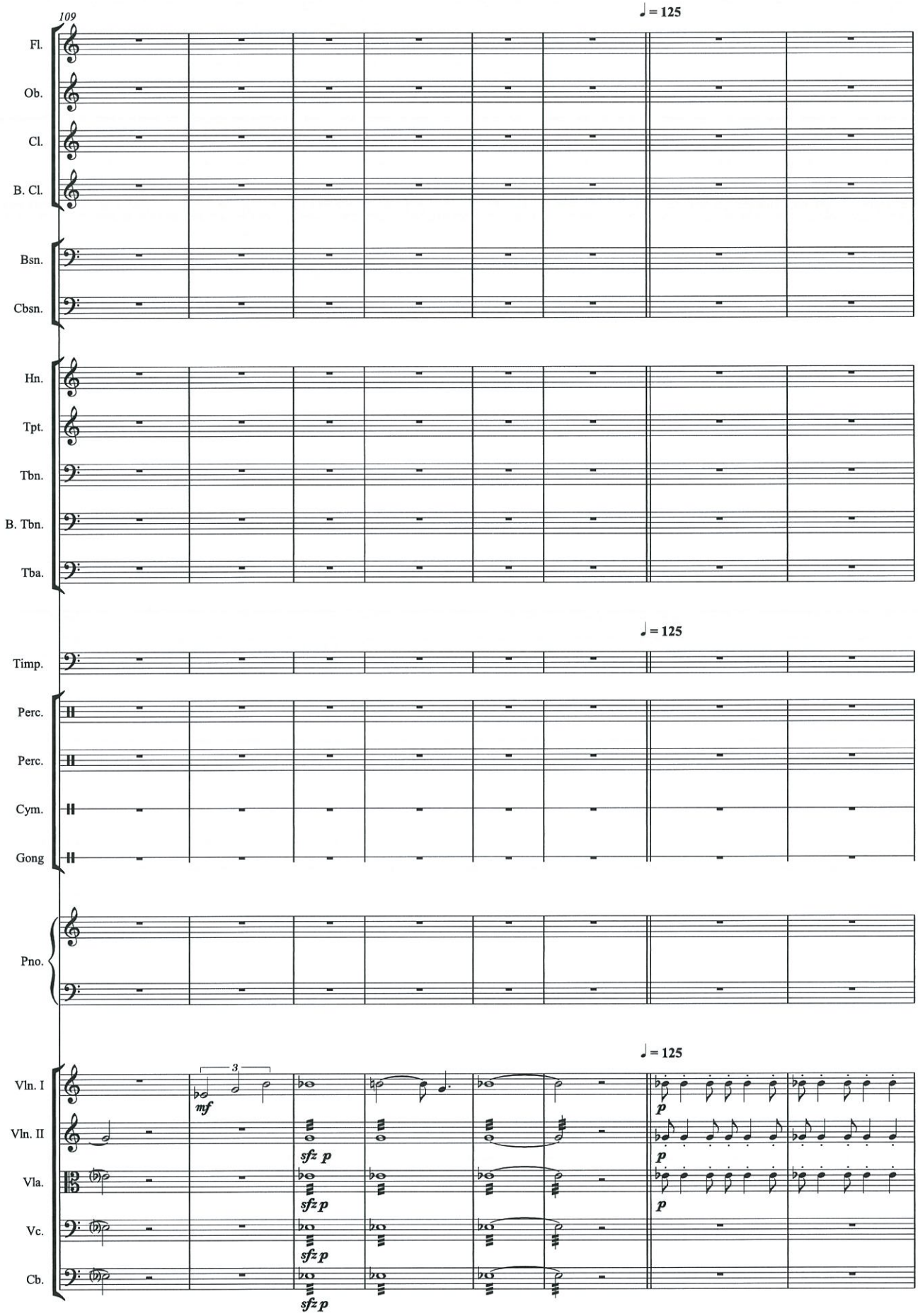

91
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

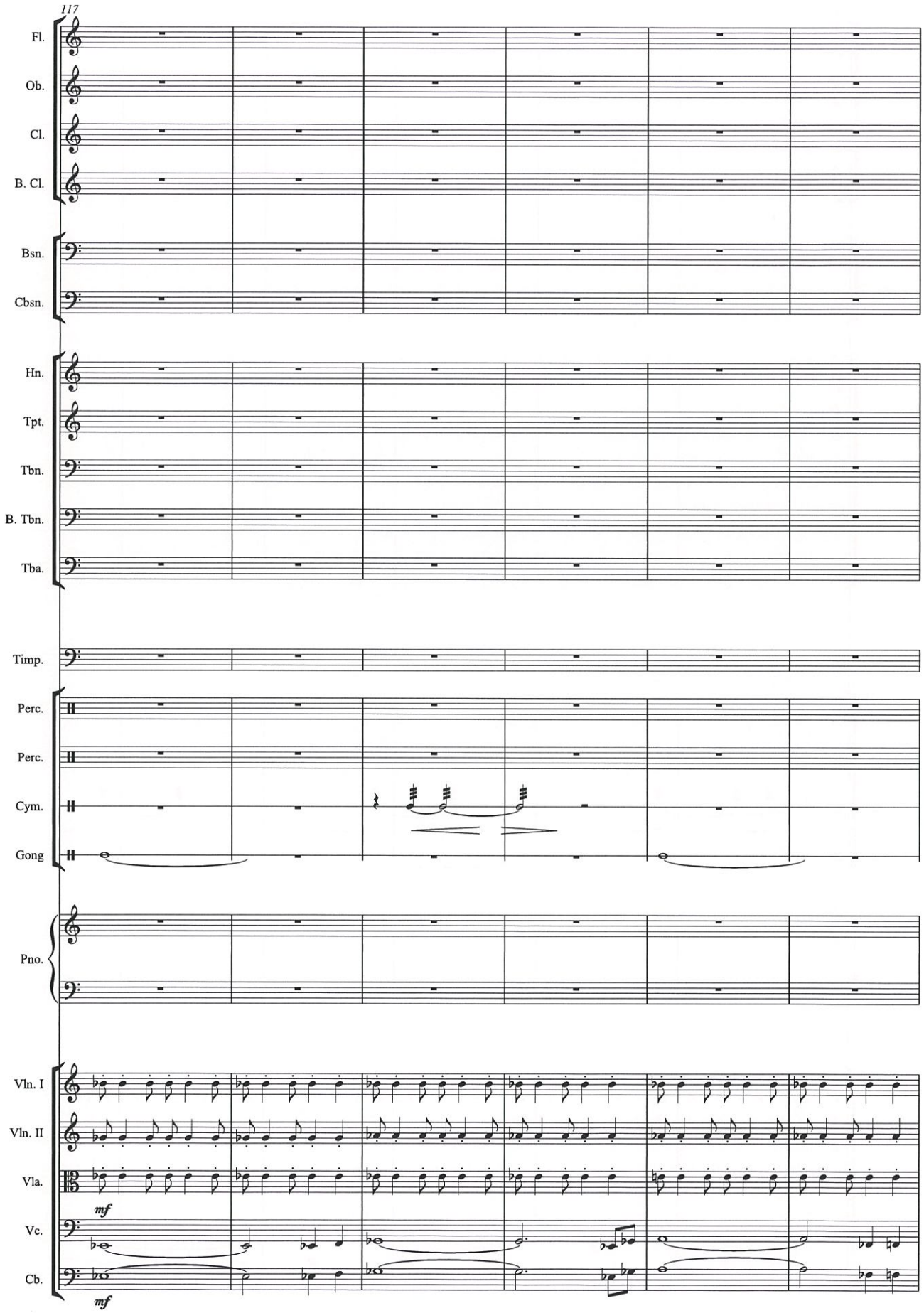

94
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

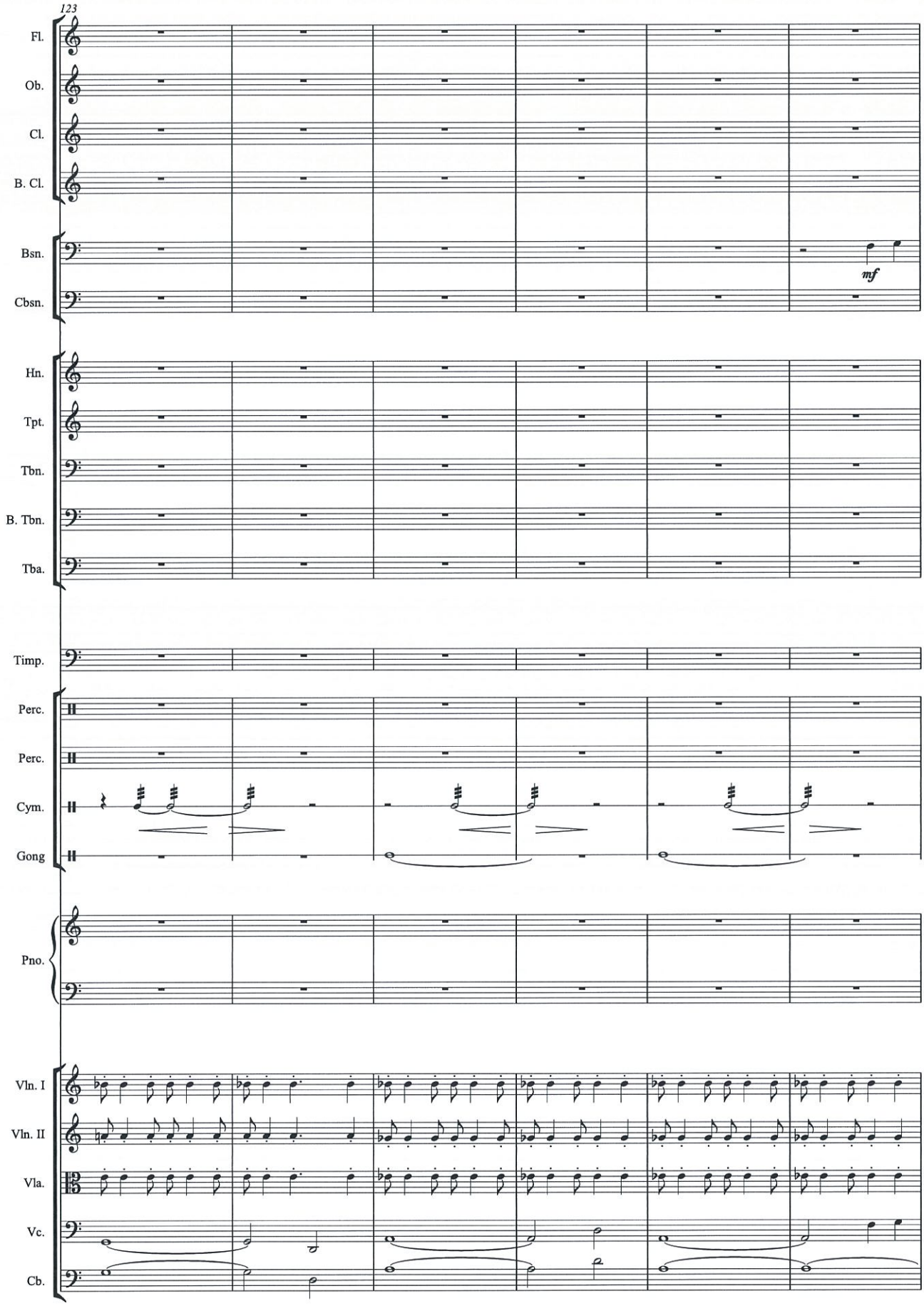

96
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

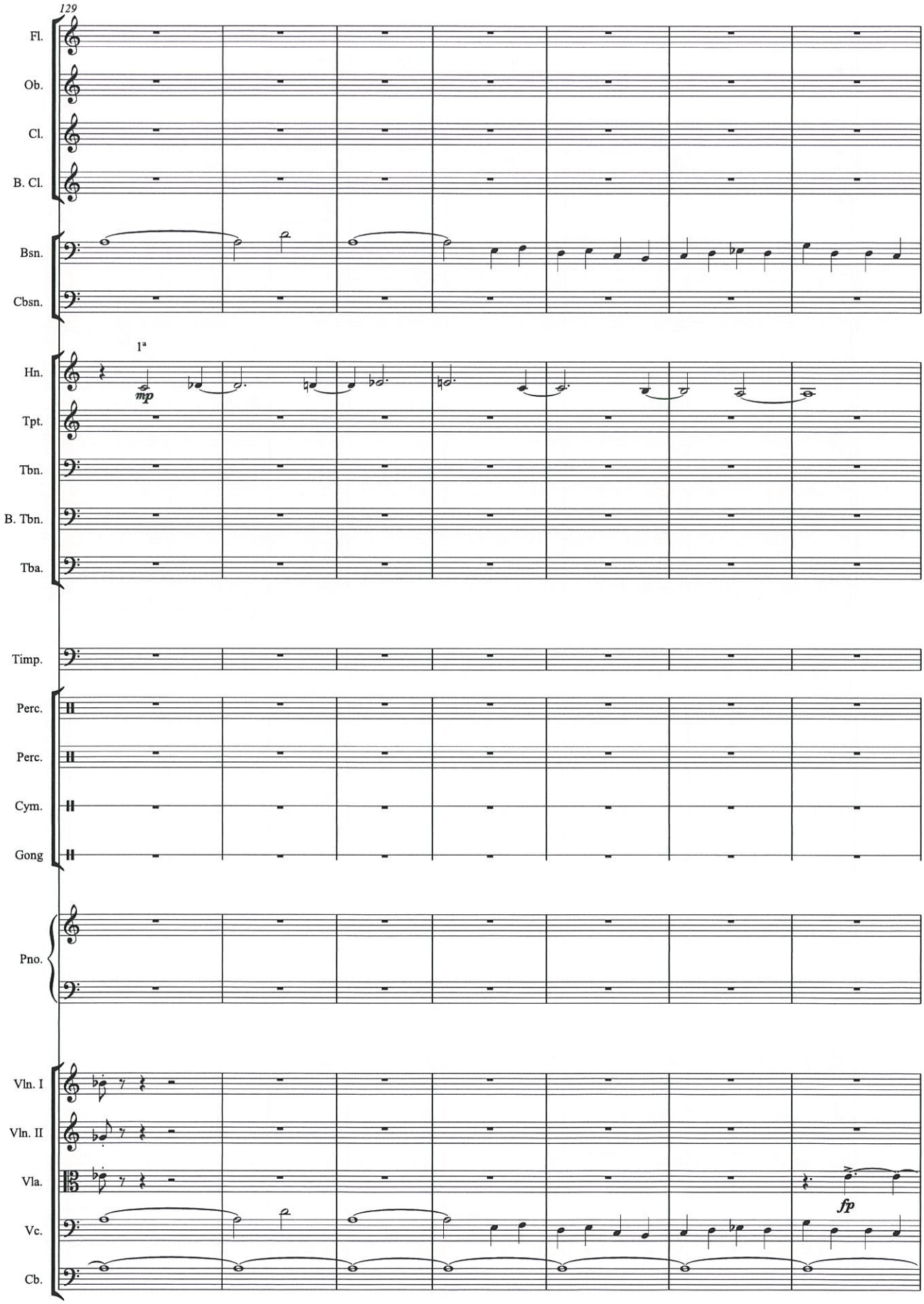

99
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
To Tri.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
mp
Vla.
mp
Vc.
Cb.

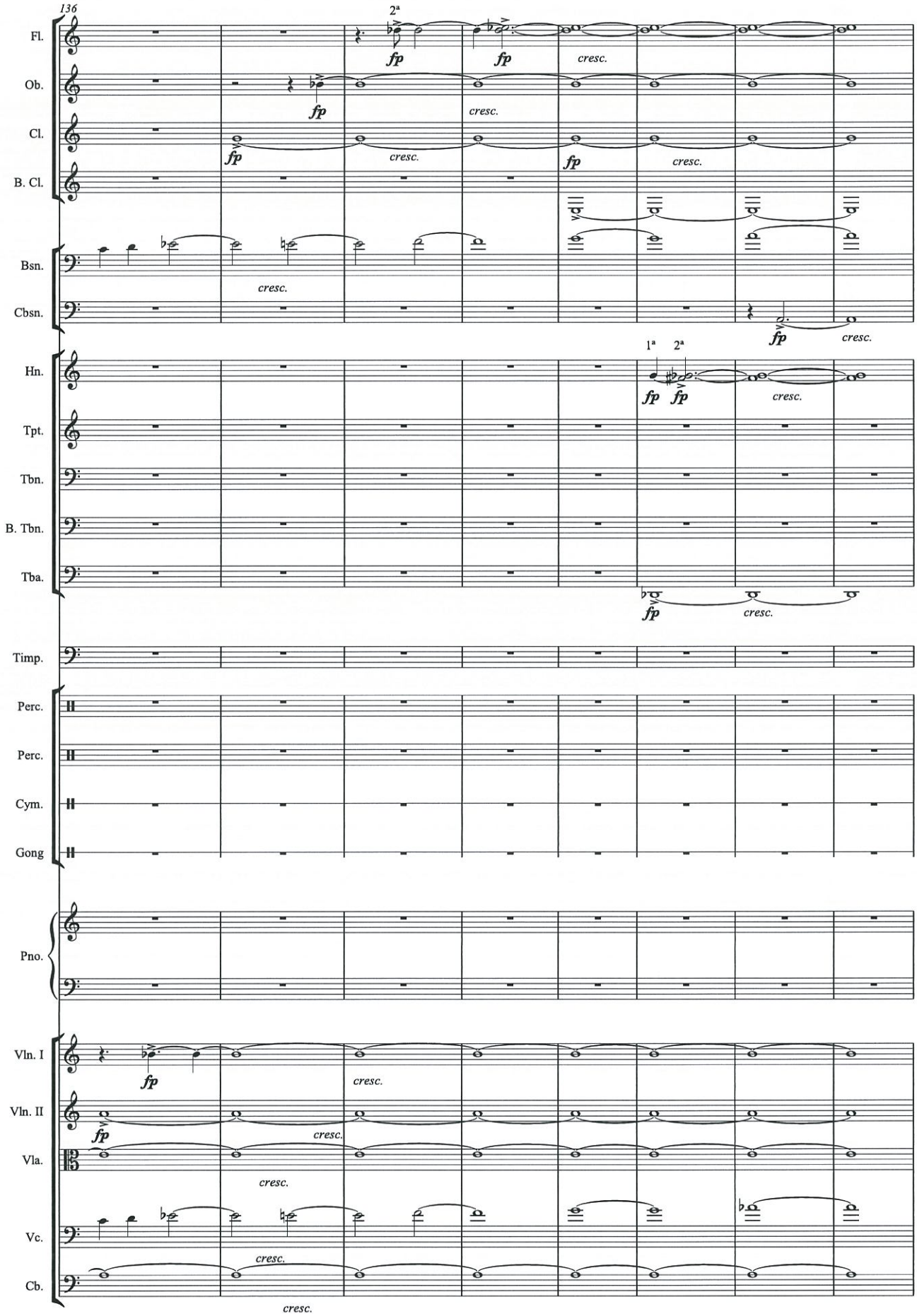

102
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
mp
Cb.

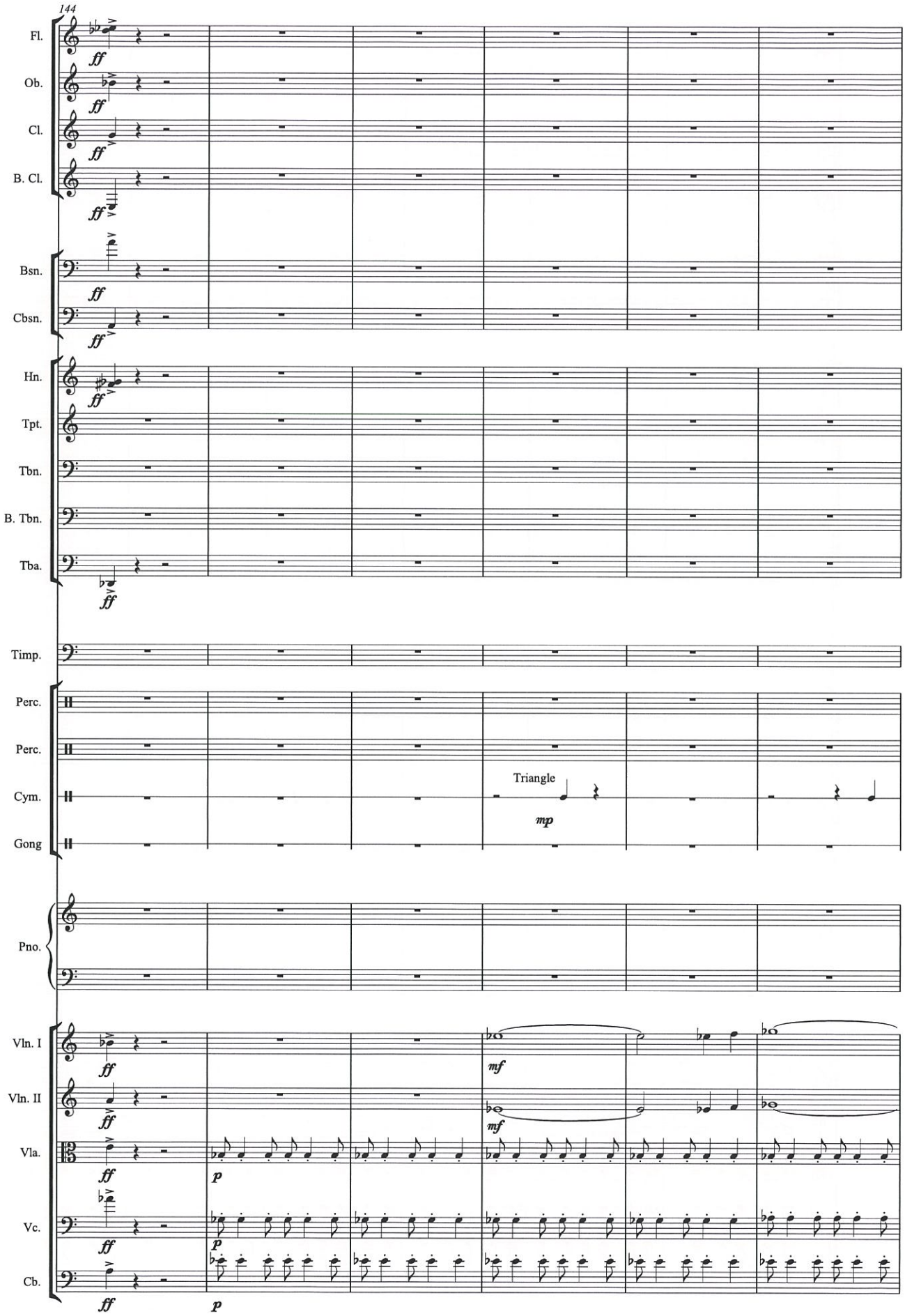

109
♩ = 125
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
3
mf
sfz p
p

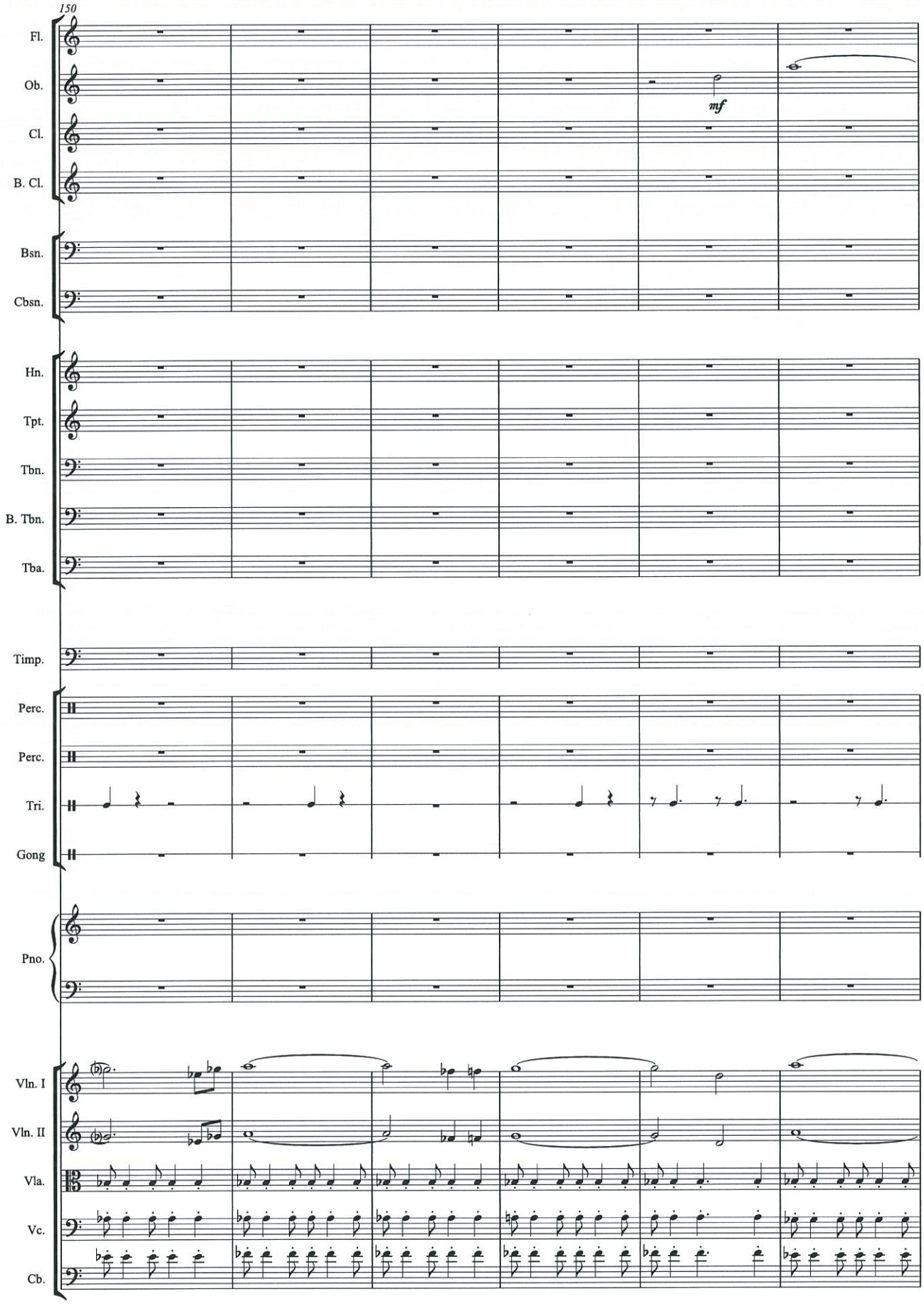

117
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
mf
Vc.
Cb.
mf

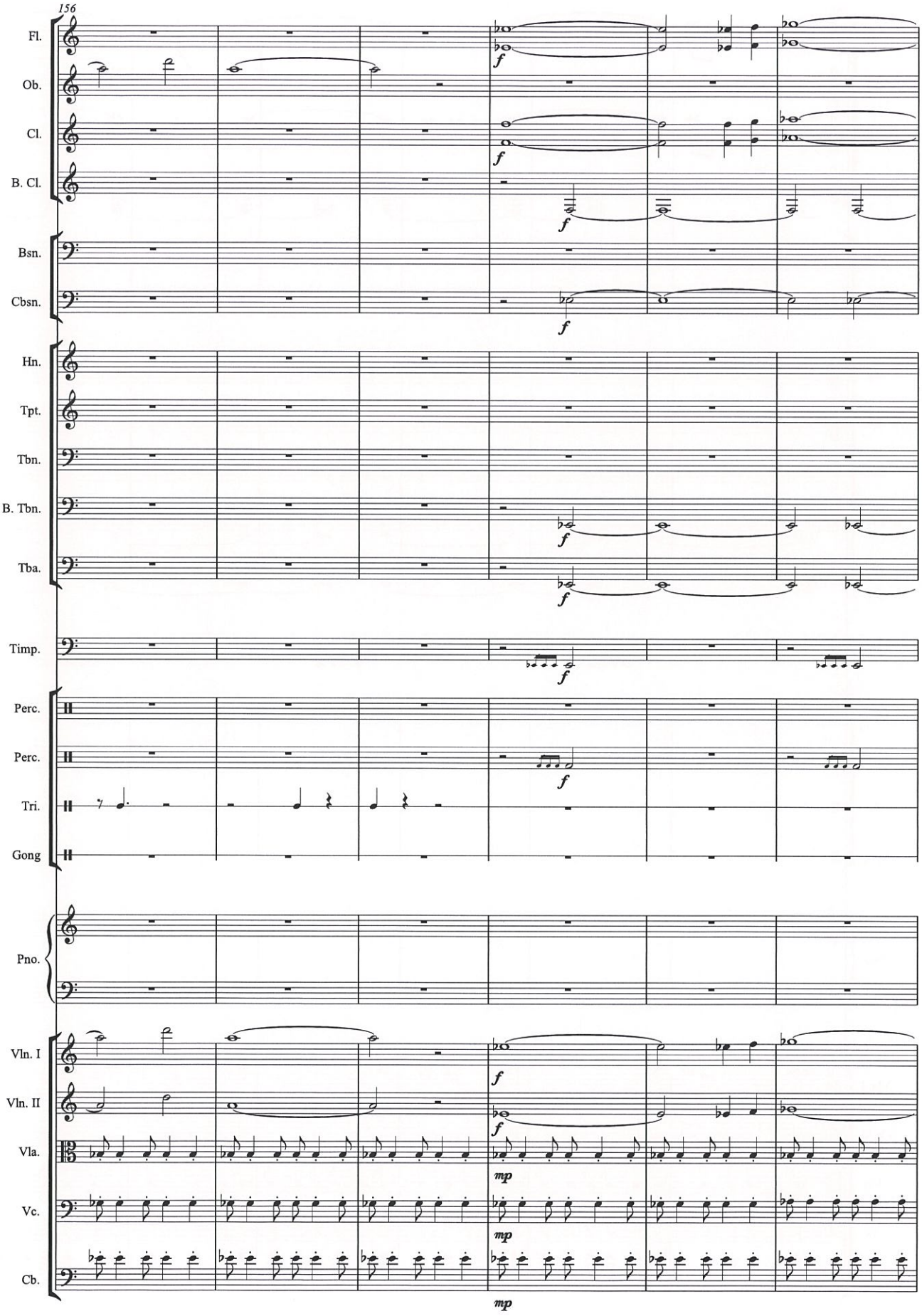

123
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
mf
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

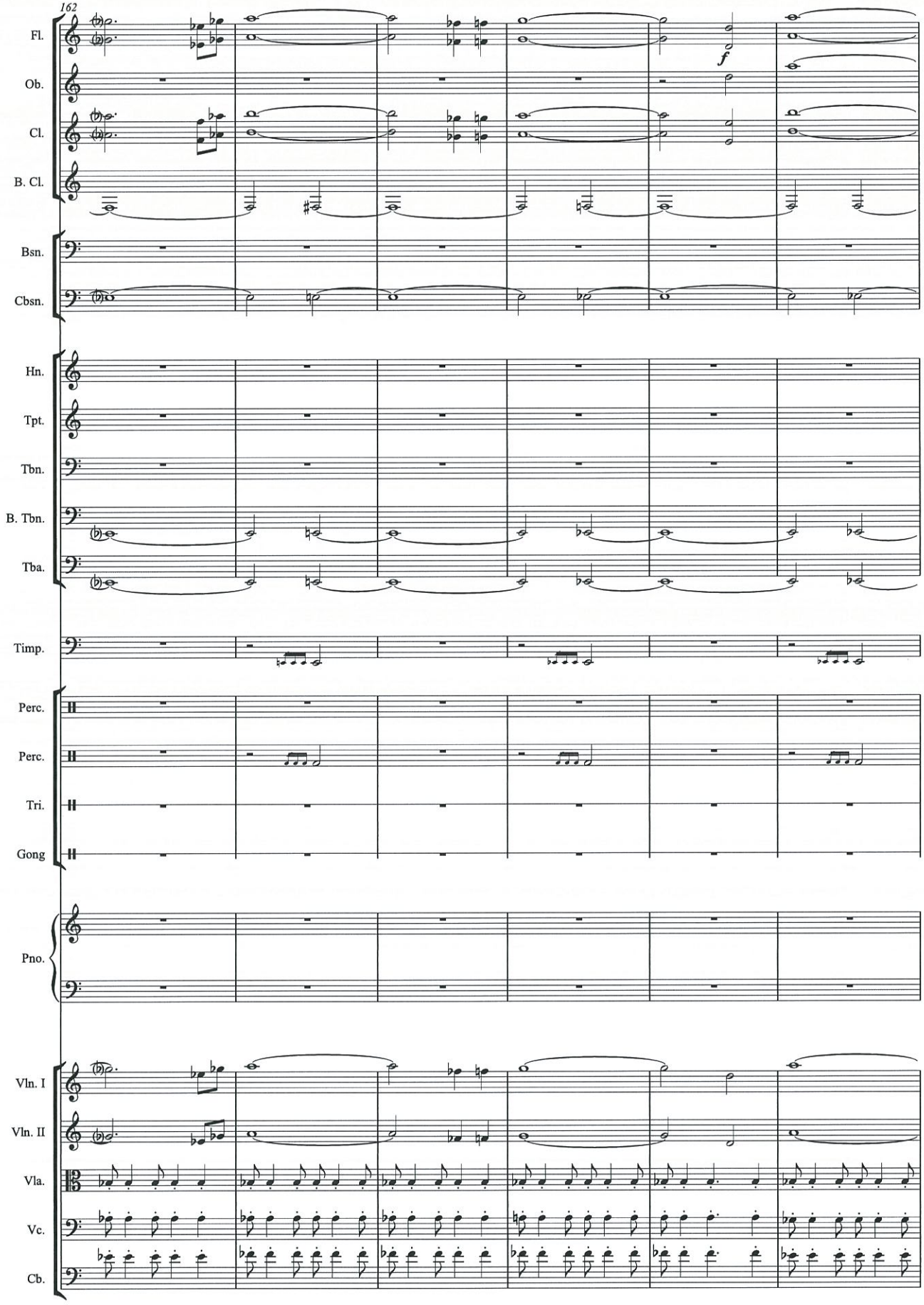

129
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
1ª
Hn.
mp
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
fp
Vc.
Cb.

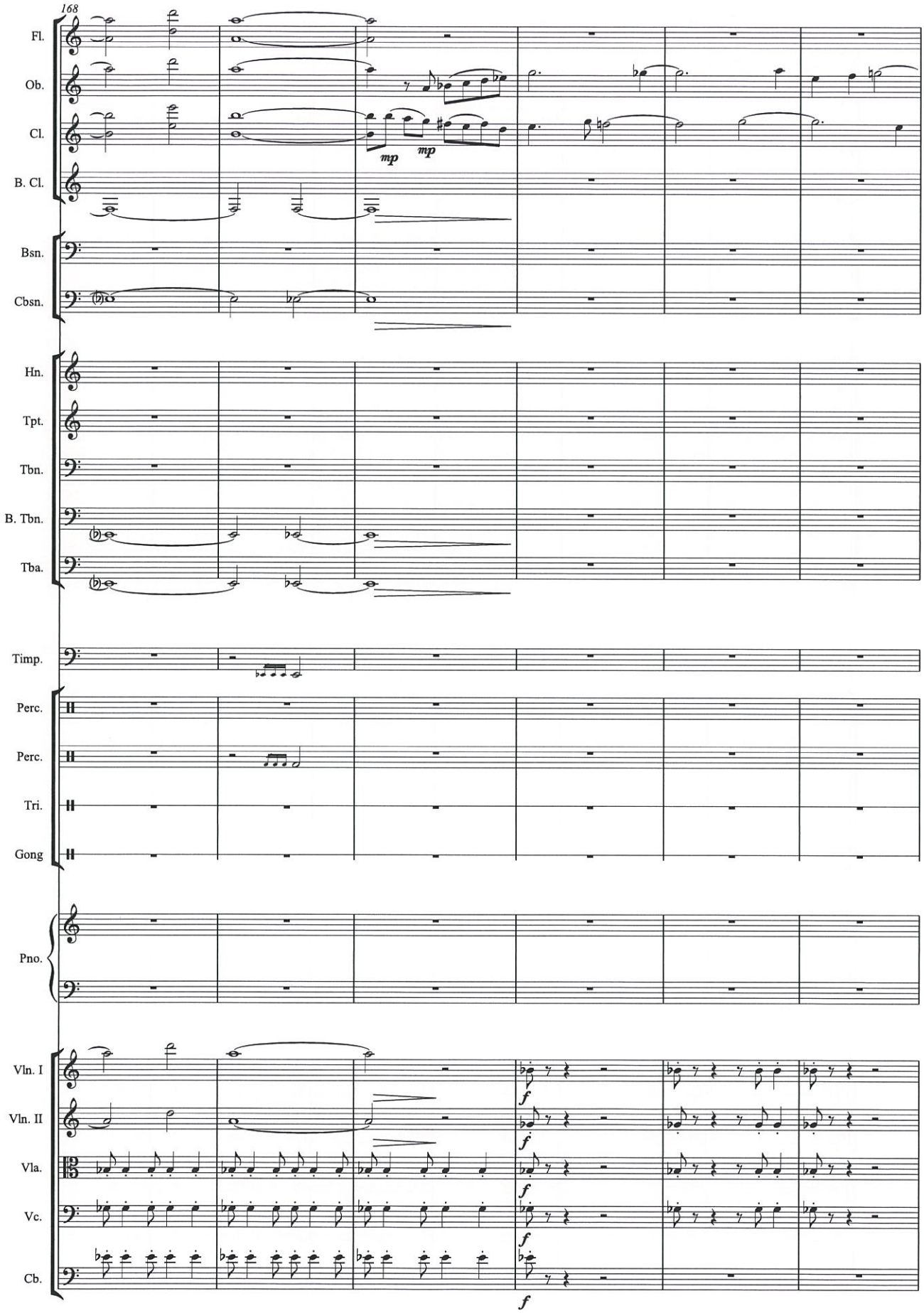

136
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
2ª
1ª
fp
cresc.

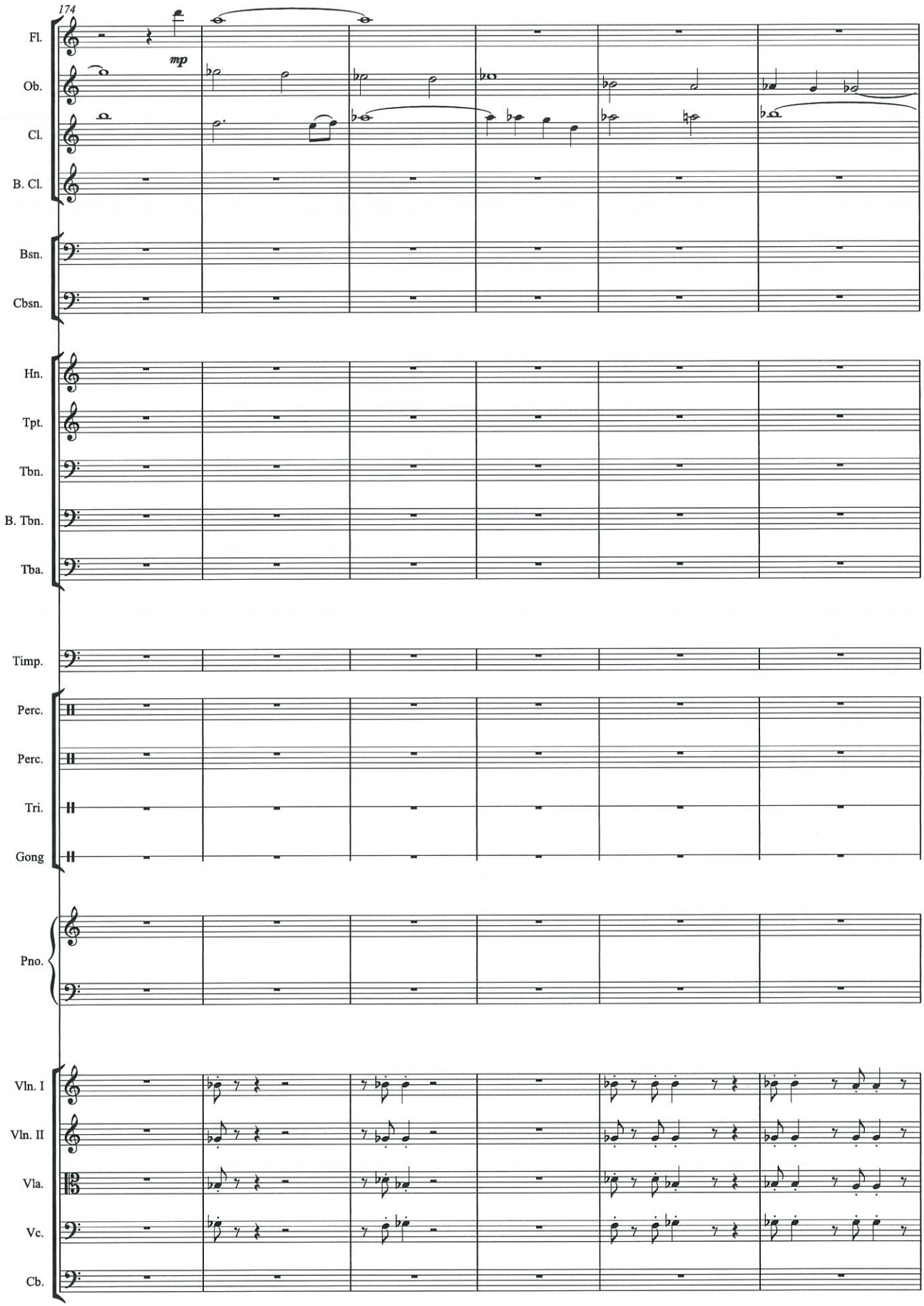

144
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Triangle
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

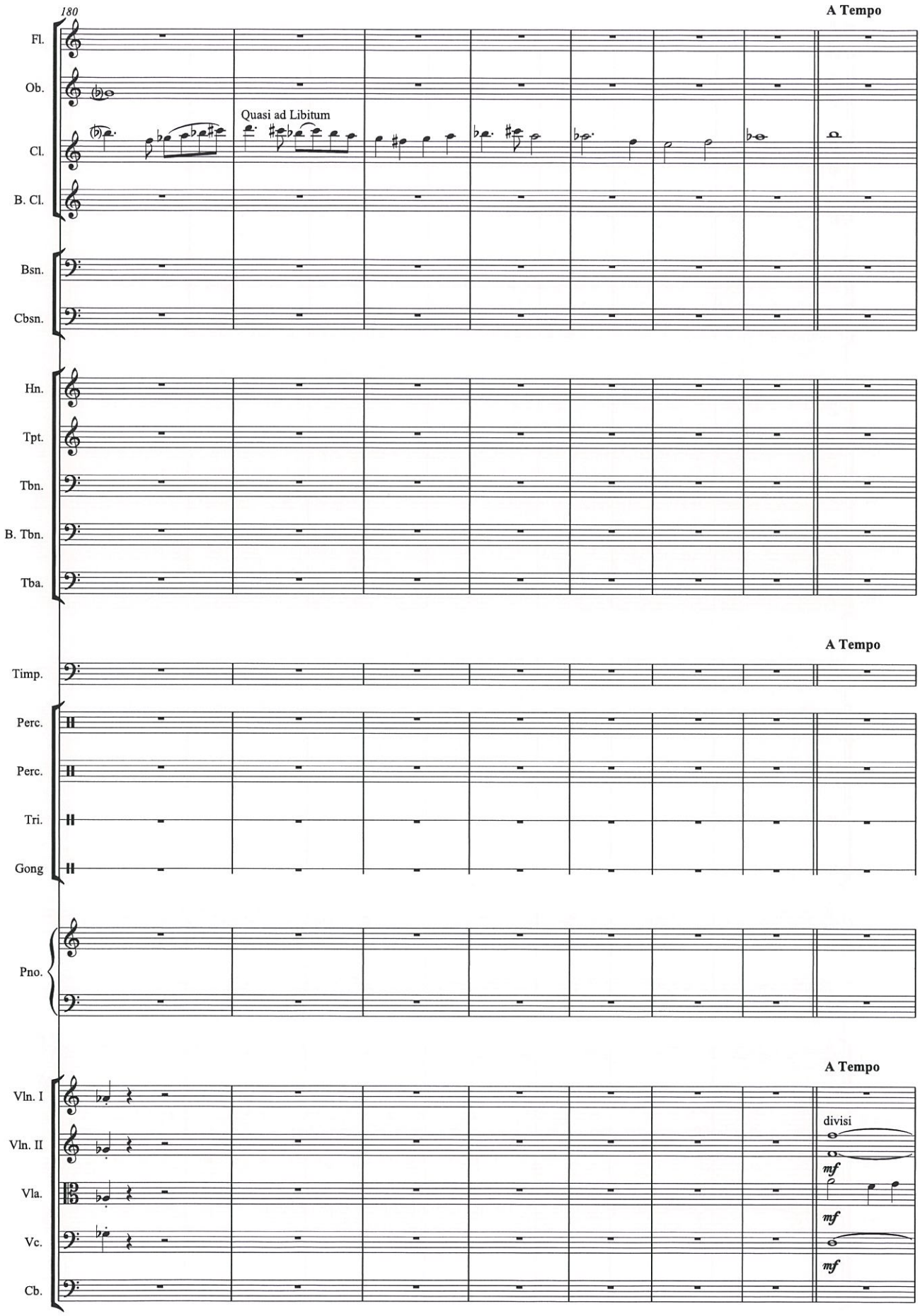

150
Fl.
Ob.
mf
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Tri.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

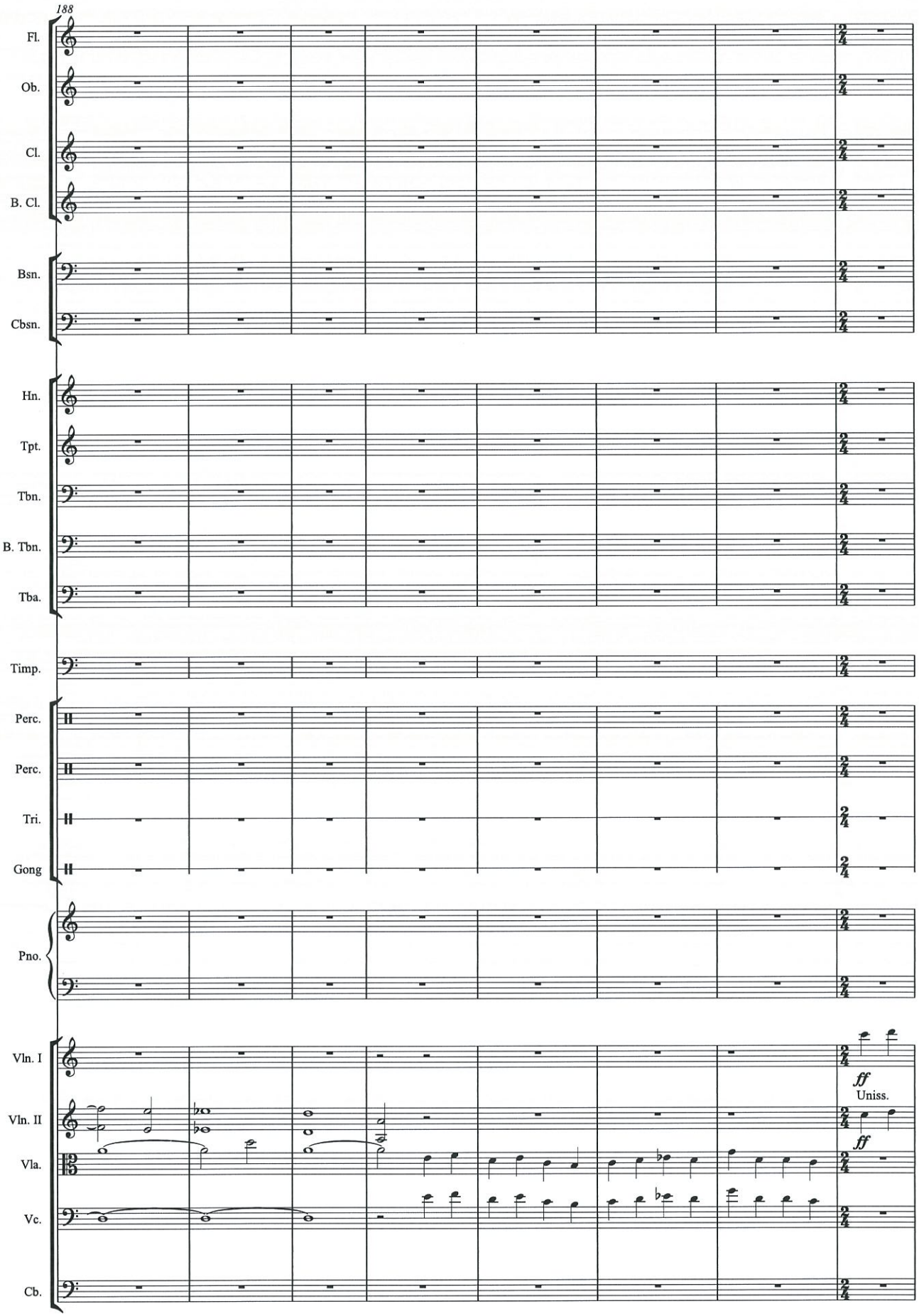

156
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Tri.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
mp

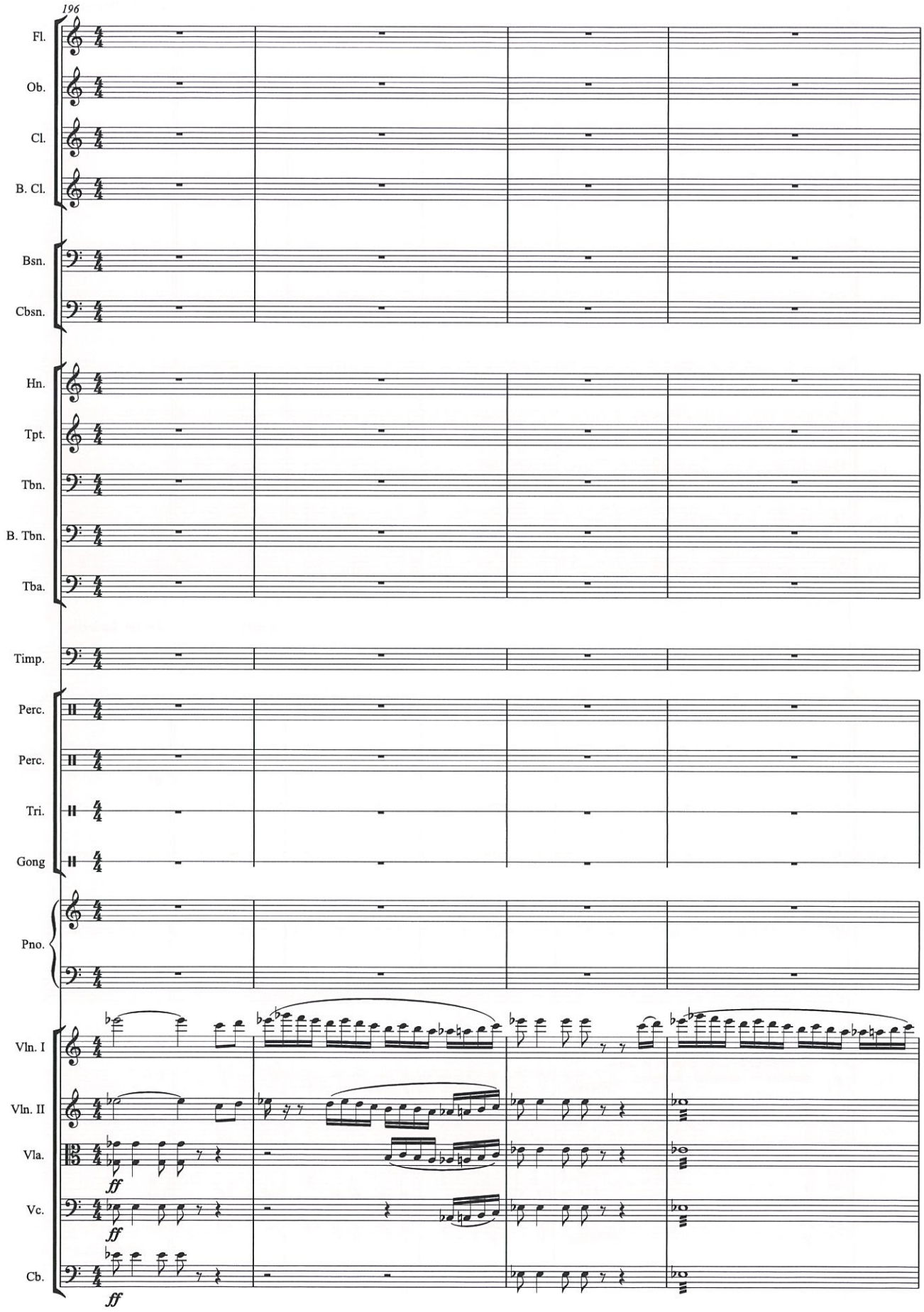

162
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Tri.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f

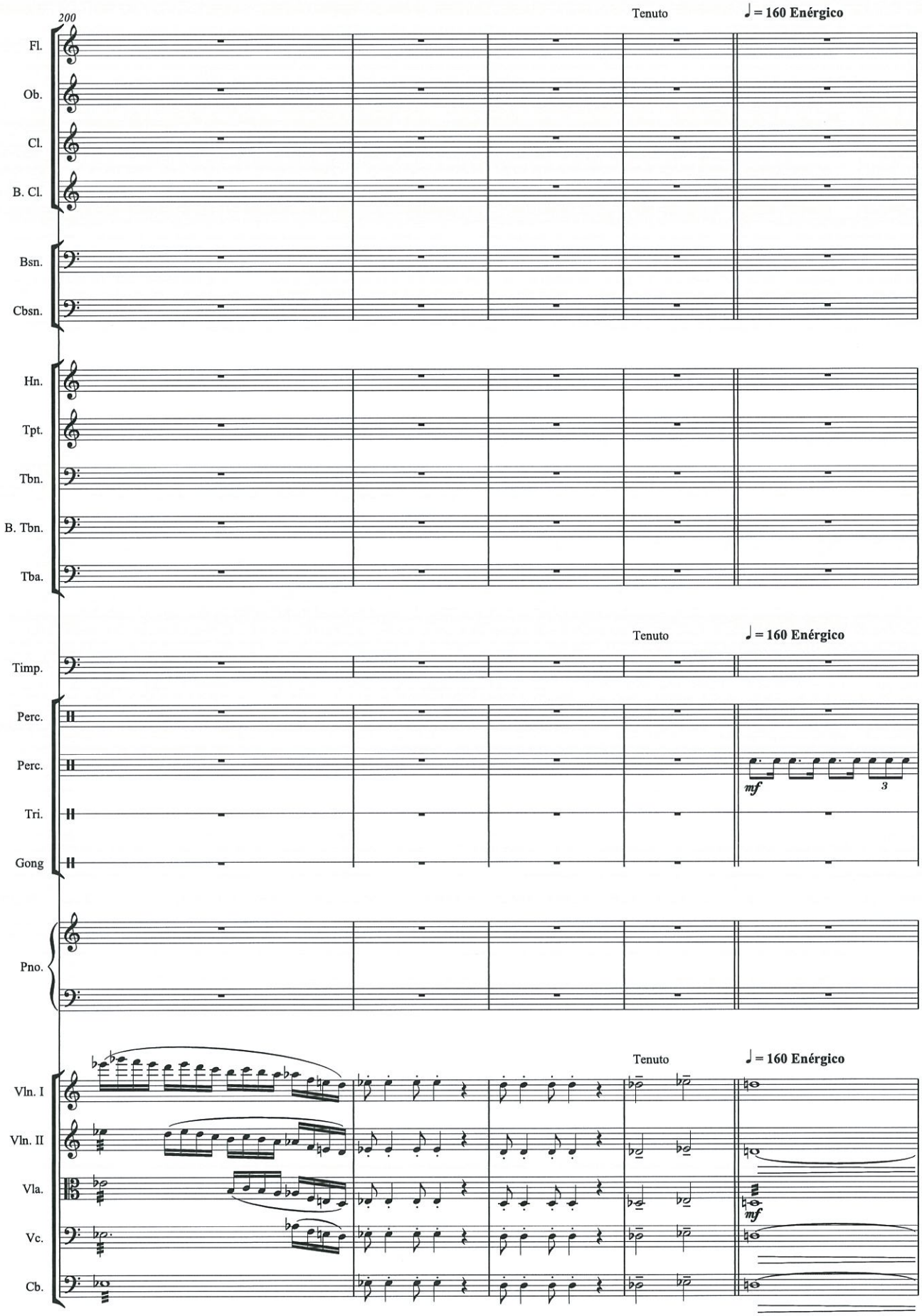

168
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Tri.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
mp
f
f
f
f
f

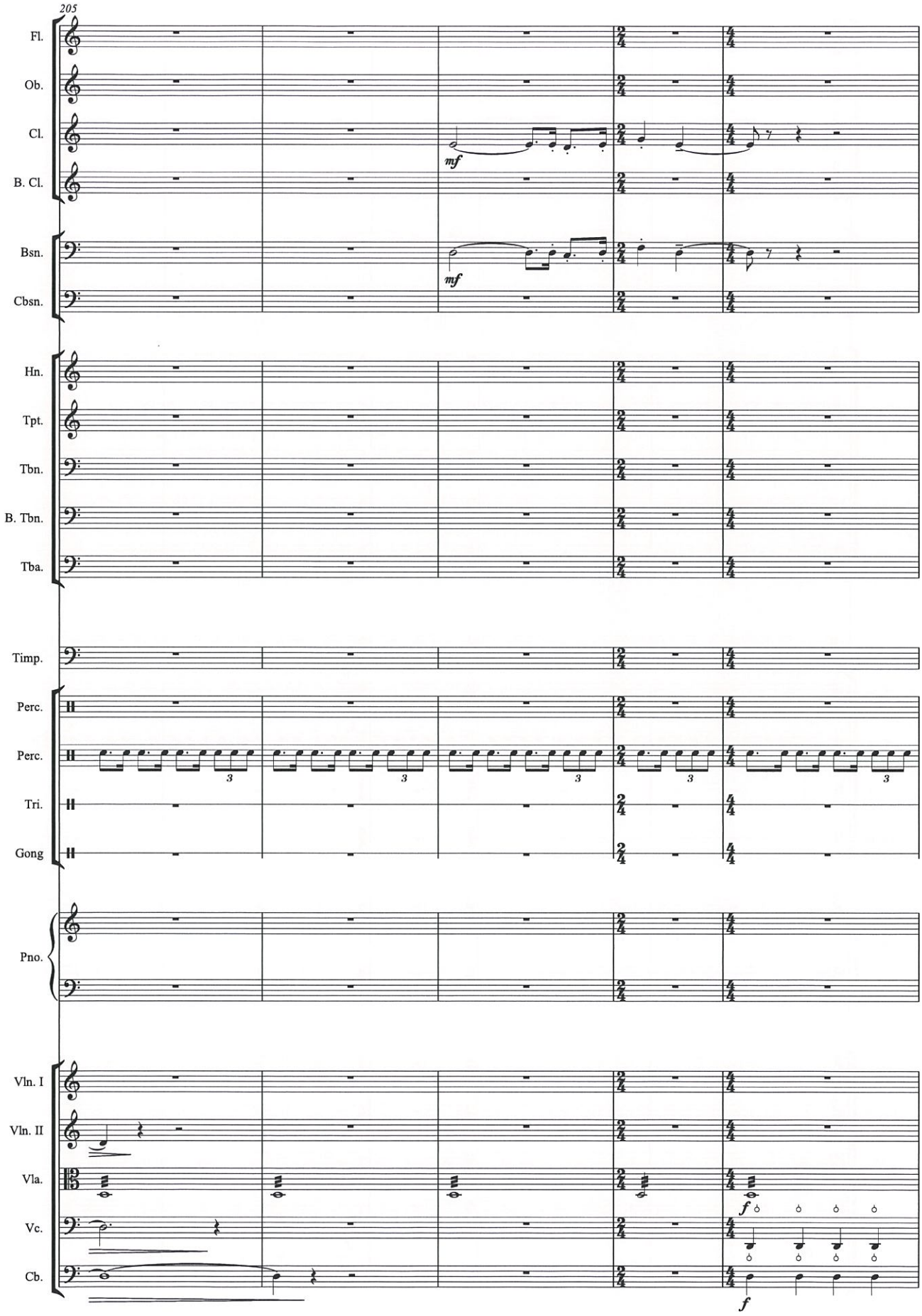

174
Fl.
mp
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Tri.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

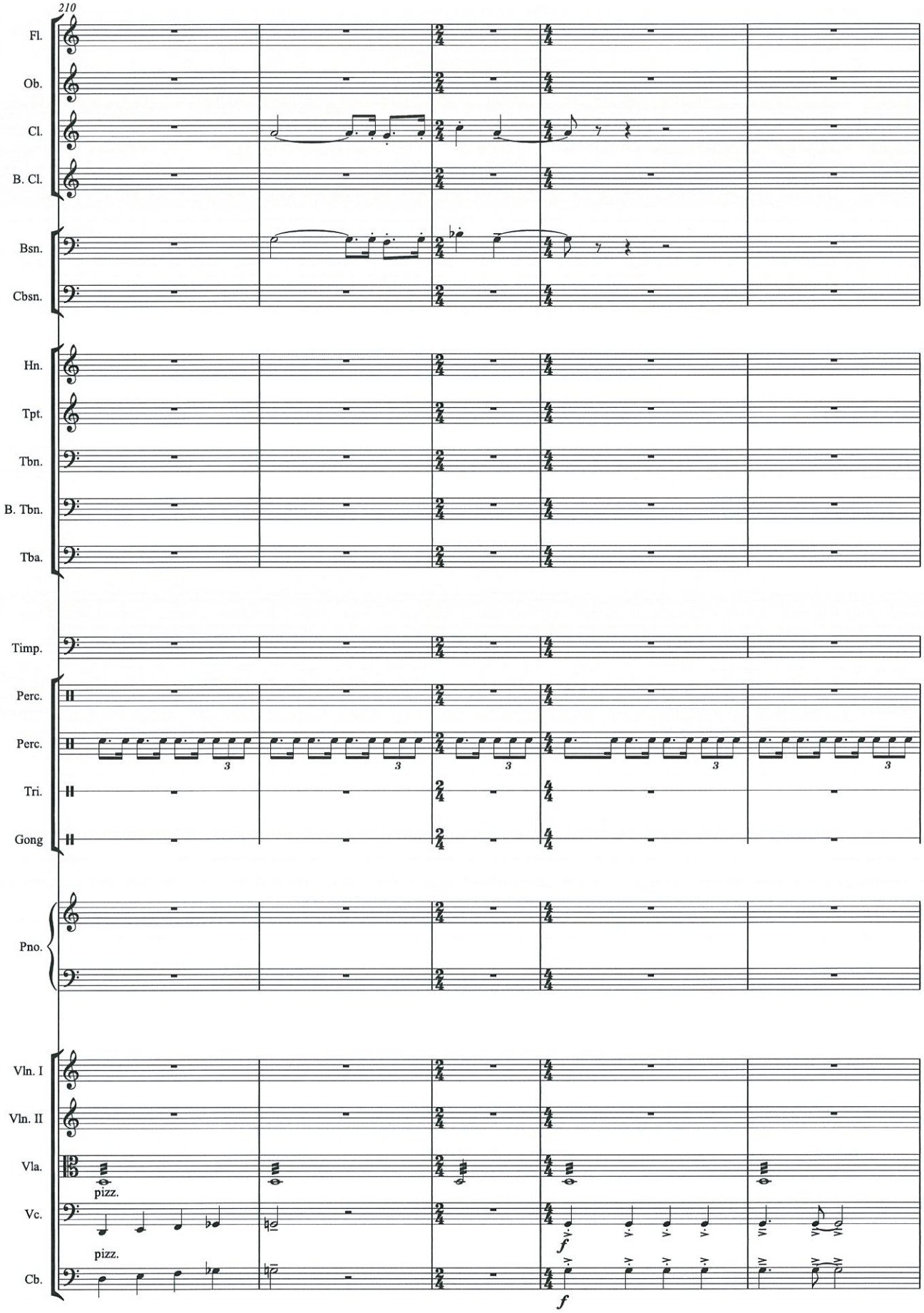

180
A Tempo
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Quasi ad Libitum
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
A Tempo
Timp.
Perc.
Perc.
Tri.
Gong
Pno.
A Tempo
Vln. I
Vln. II
divisi
mf
Vla.
mf
Vc.
mf
Cb.

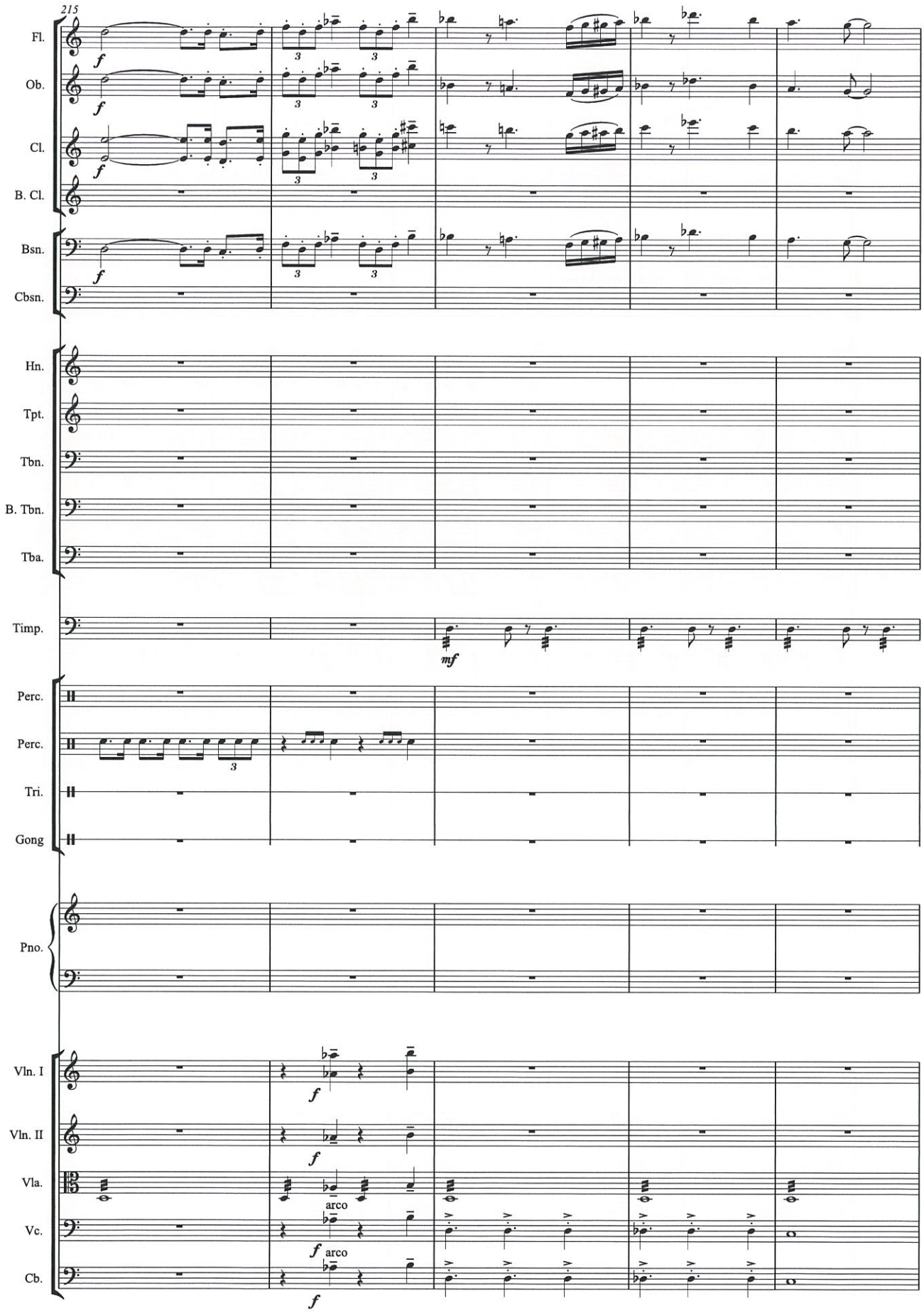

188
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Tri.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ff
Uniss.
ff

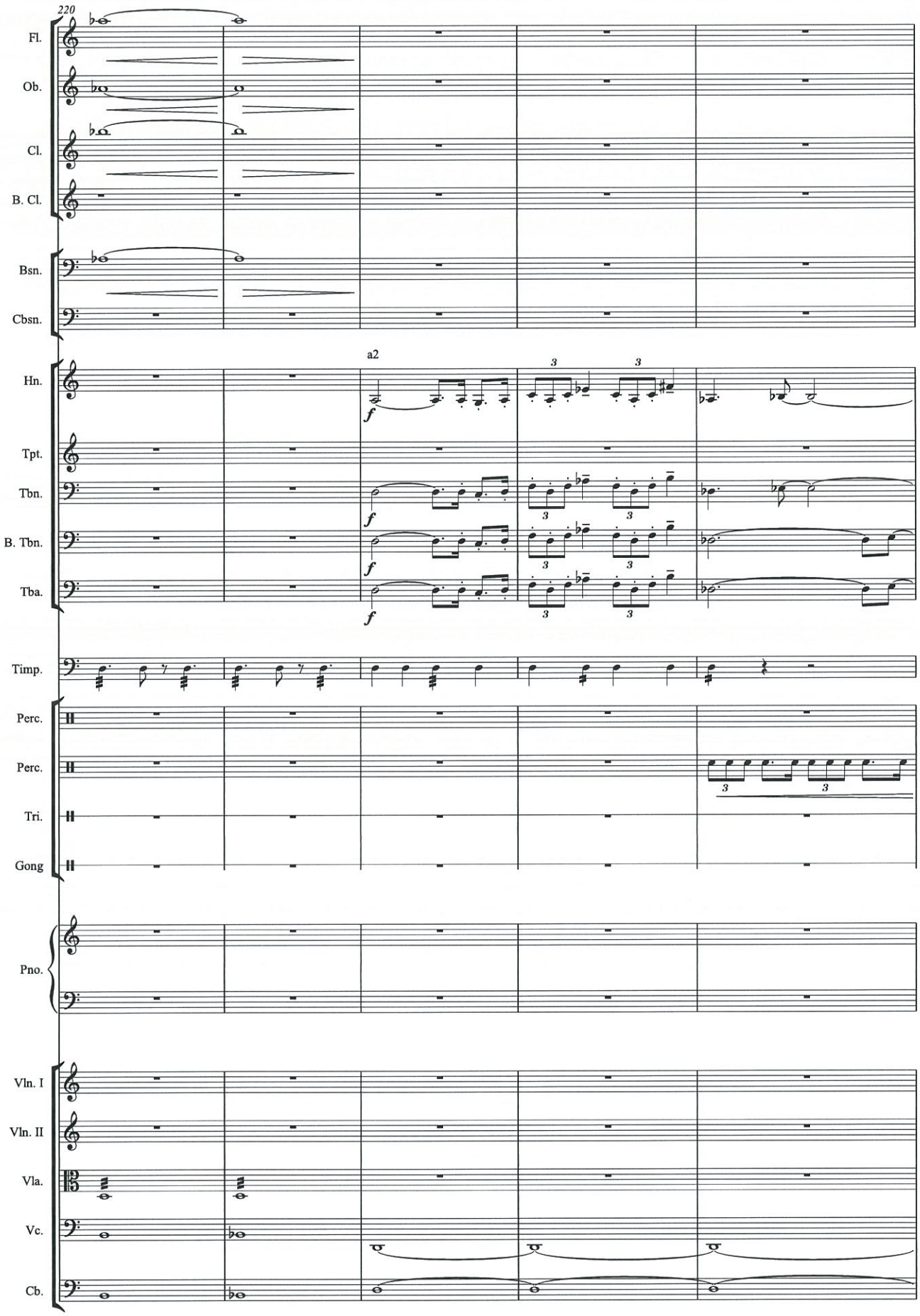

196
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Tri.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
ff
Vc.
ff
Cb.
ff

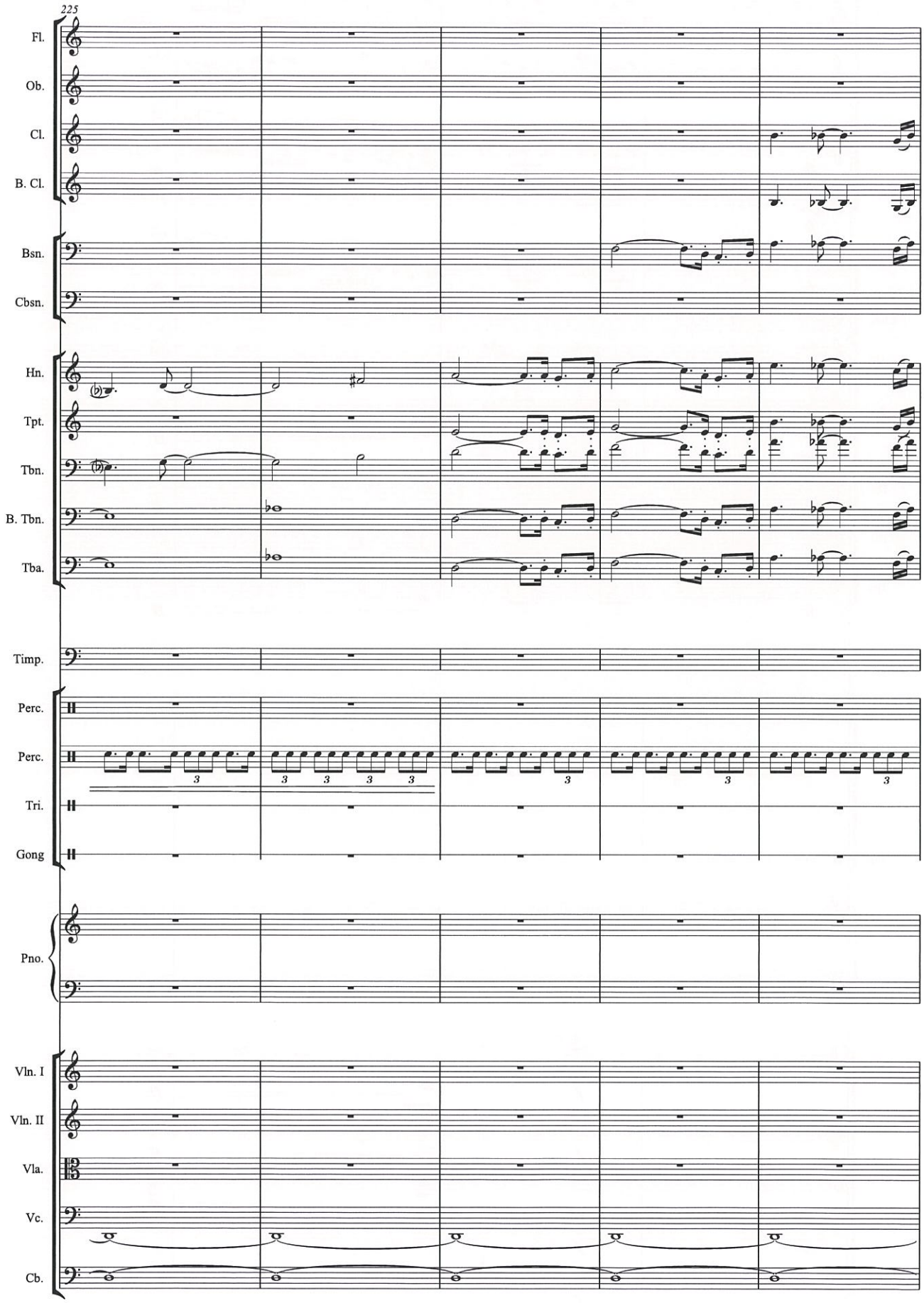

200
Tenuto
♩= 160 Enérgico
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Tri.
Gong
mf
3
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

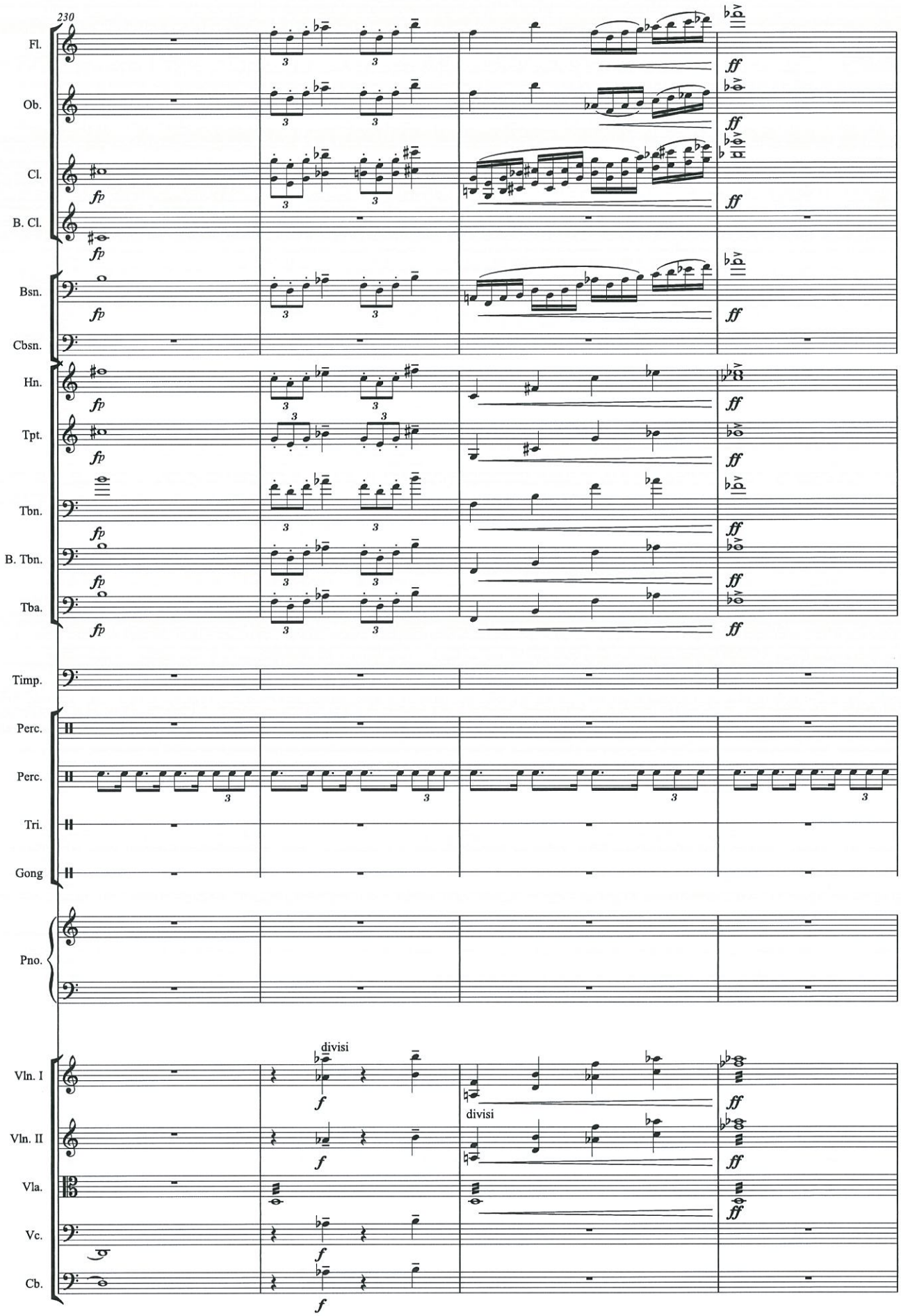

205
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Tri.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
mf
f
f

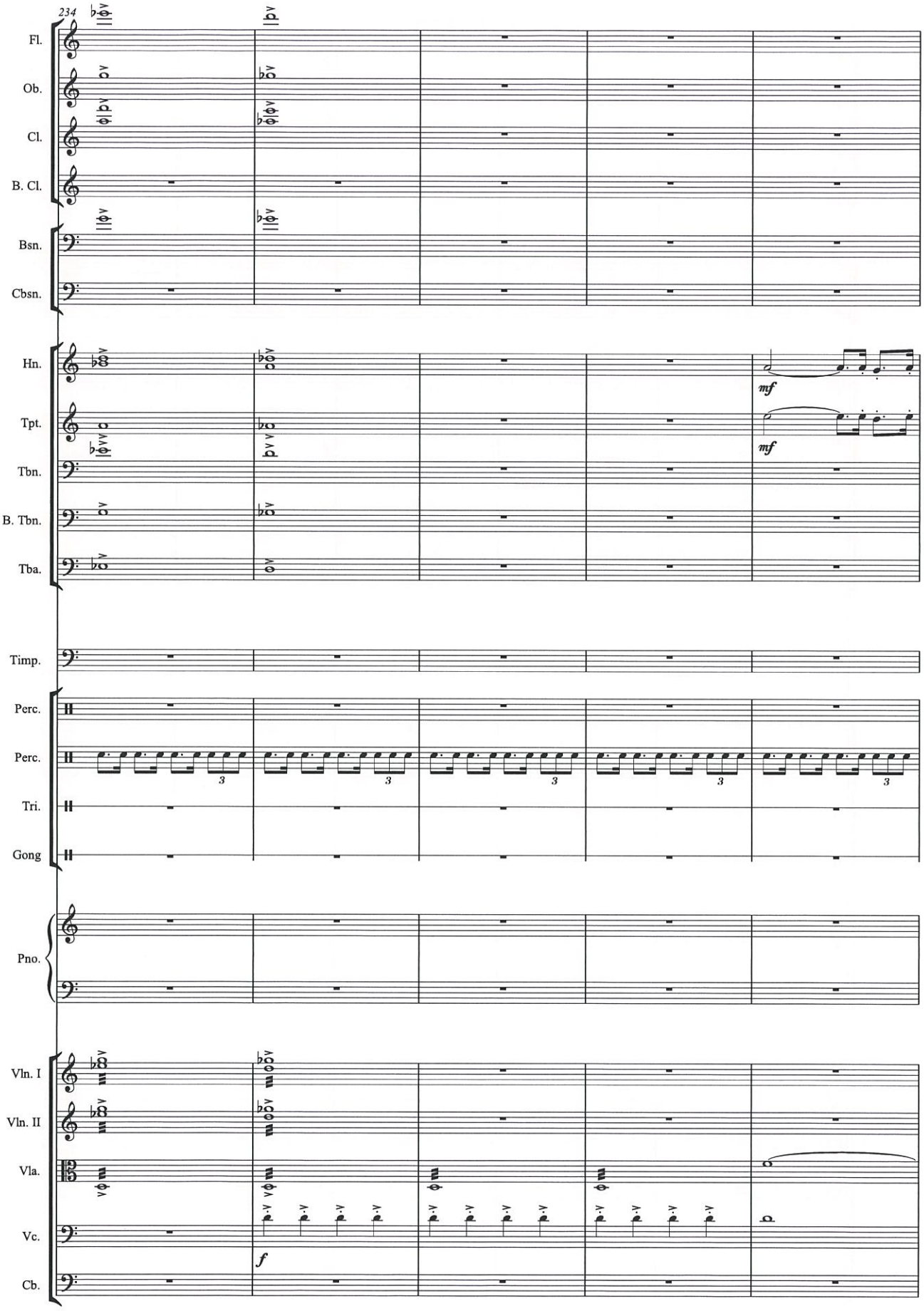

210
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Tri.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
pizz.
Vc.
pizz.
Cb.
f
f

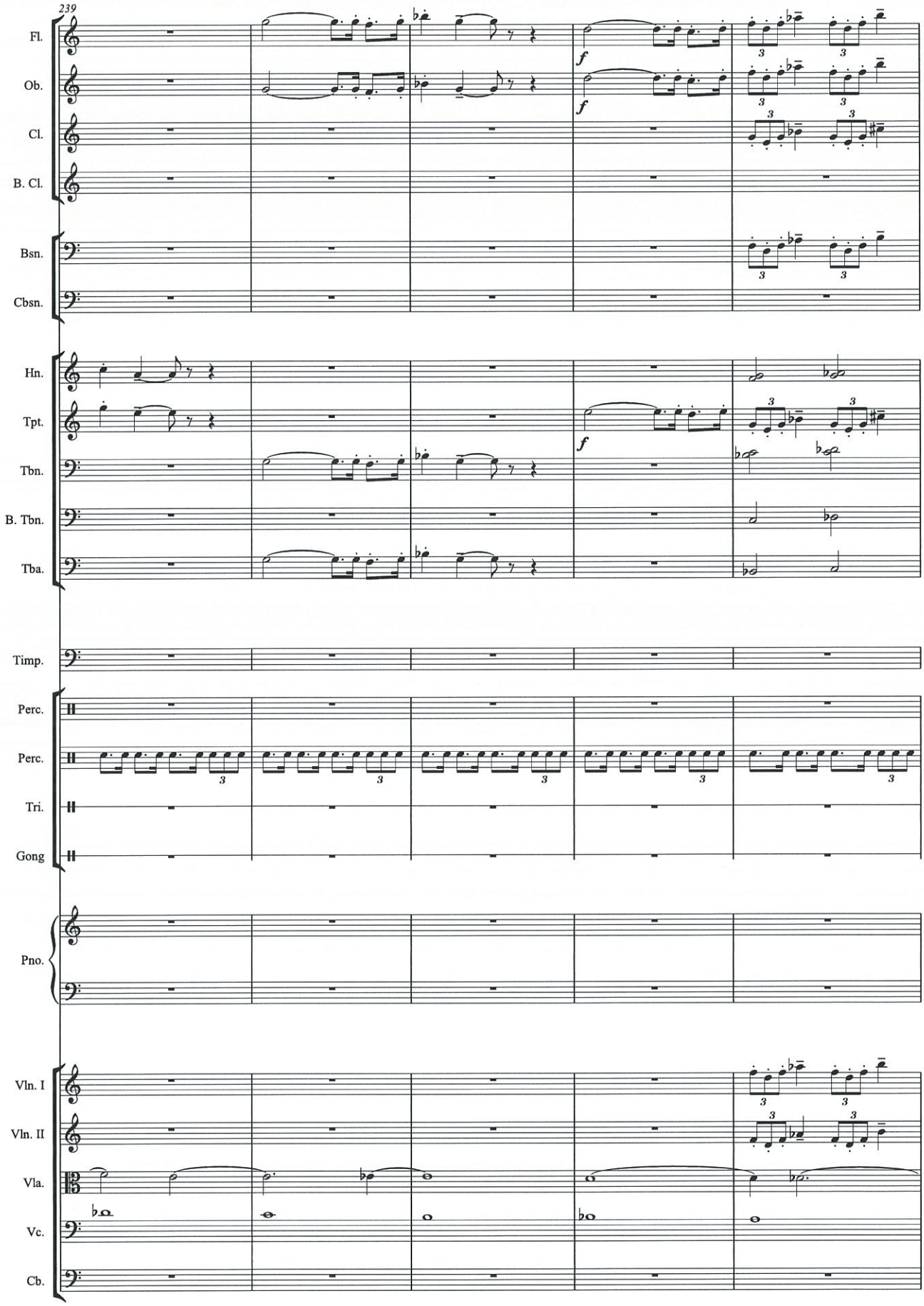

215
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Tri.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
arco
arco

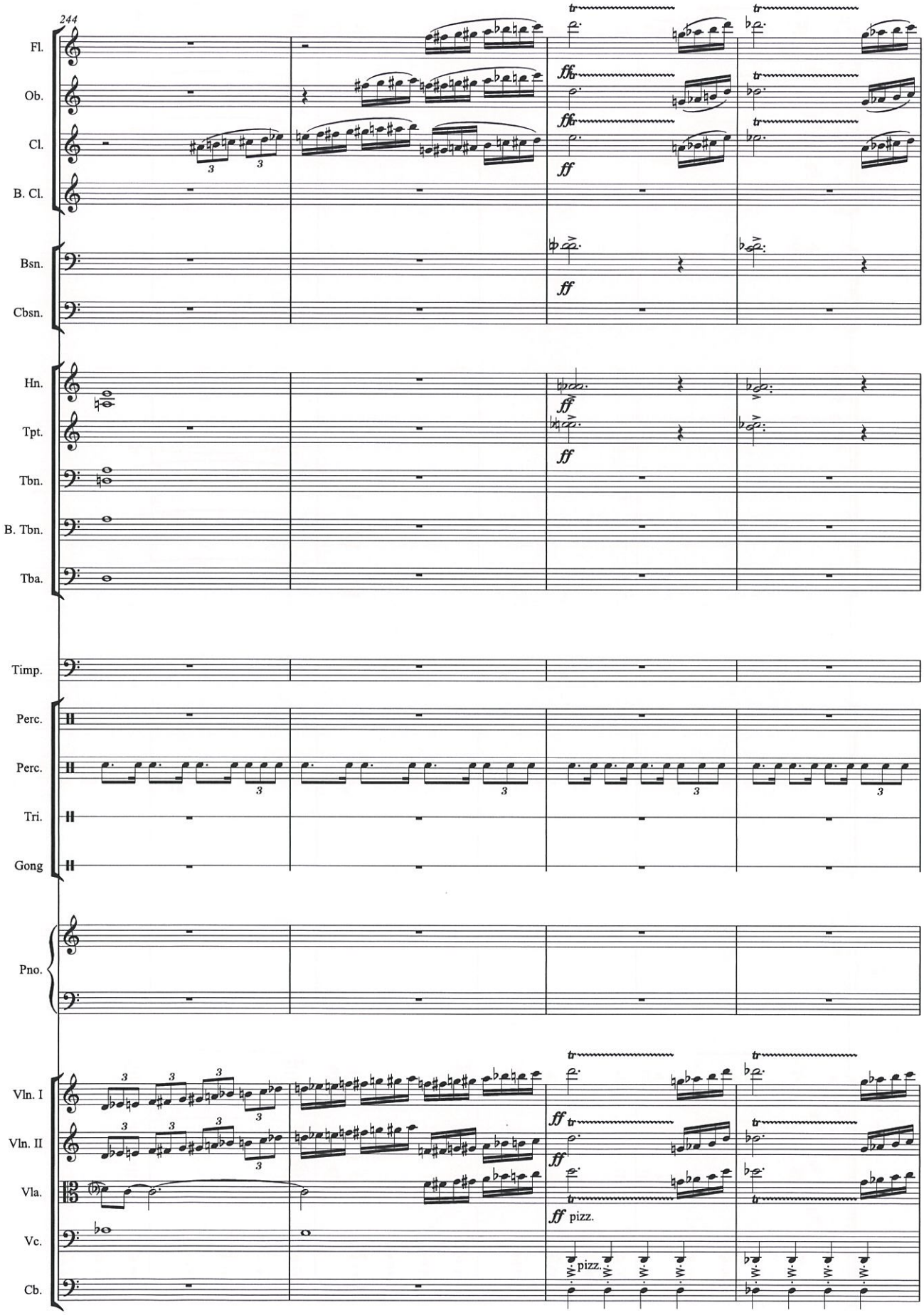

220
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
a2
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Tri.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

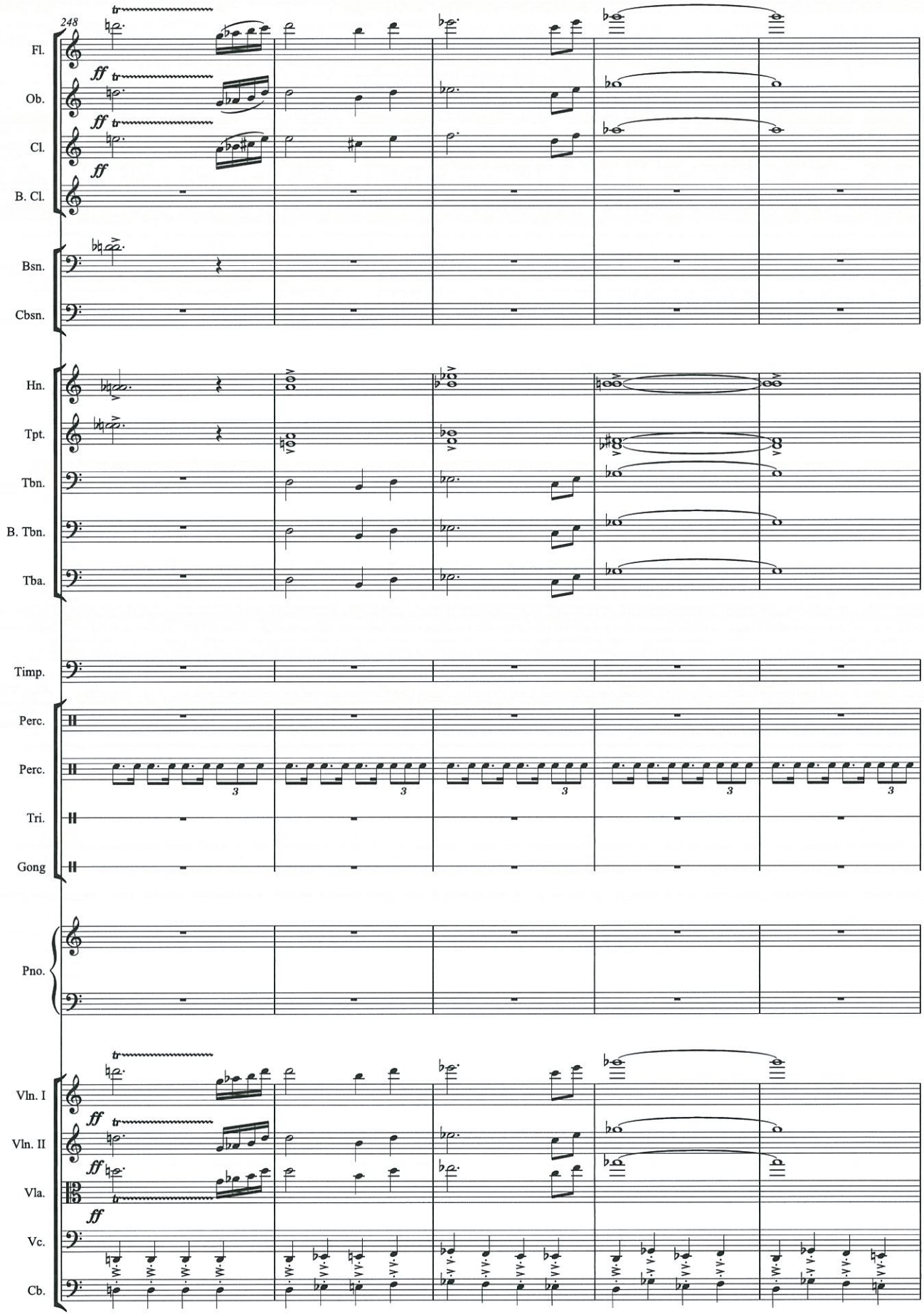

225
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Tri.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

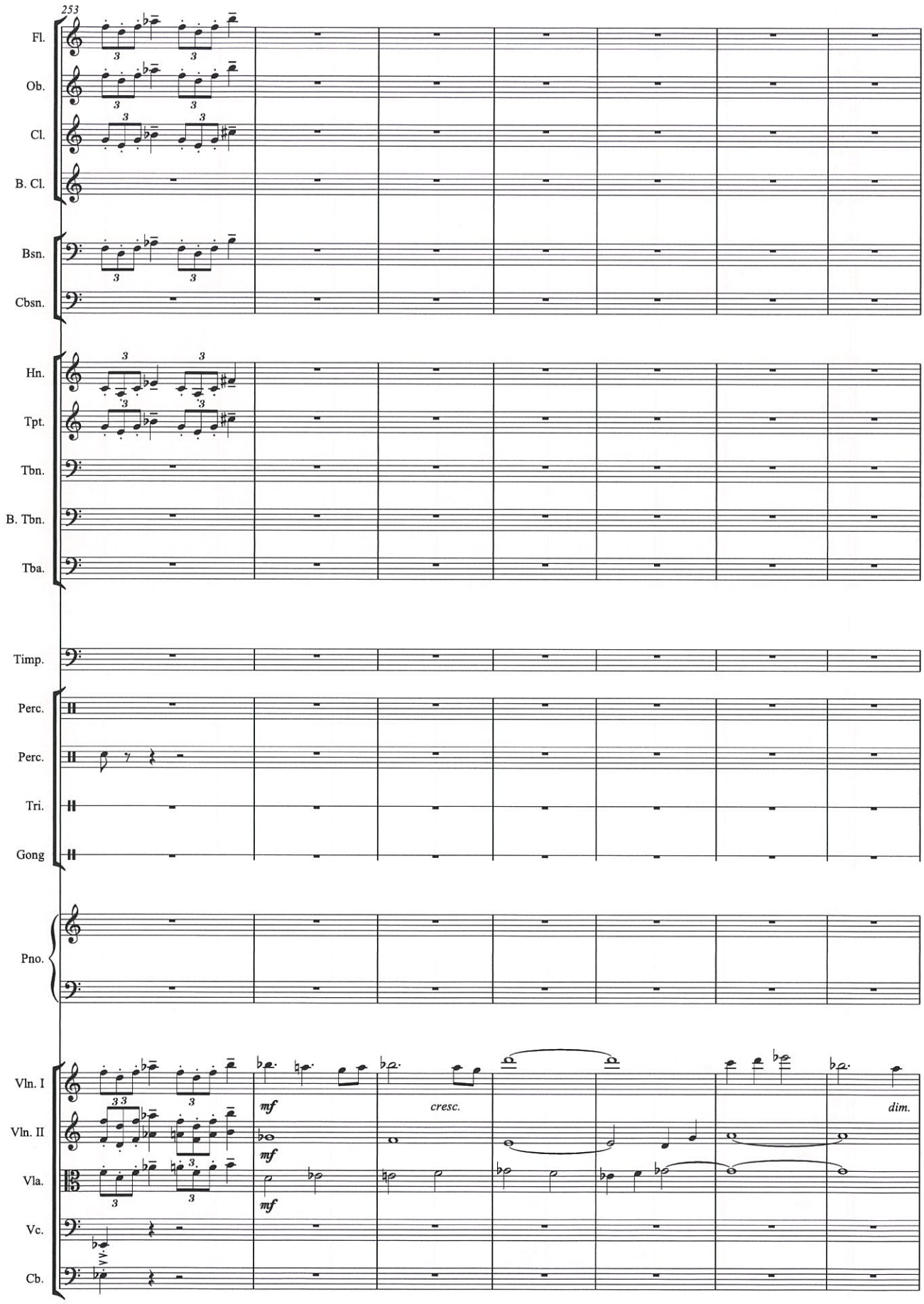

230
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Tri.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
divisi
divisi

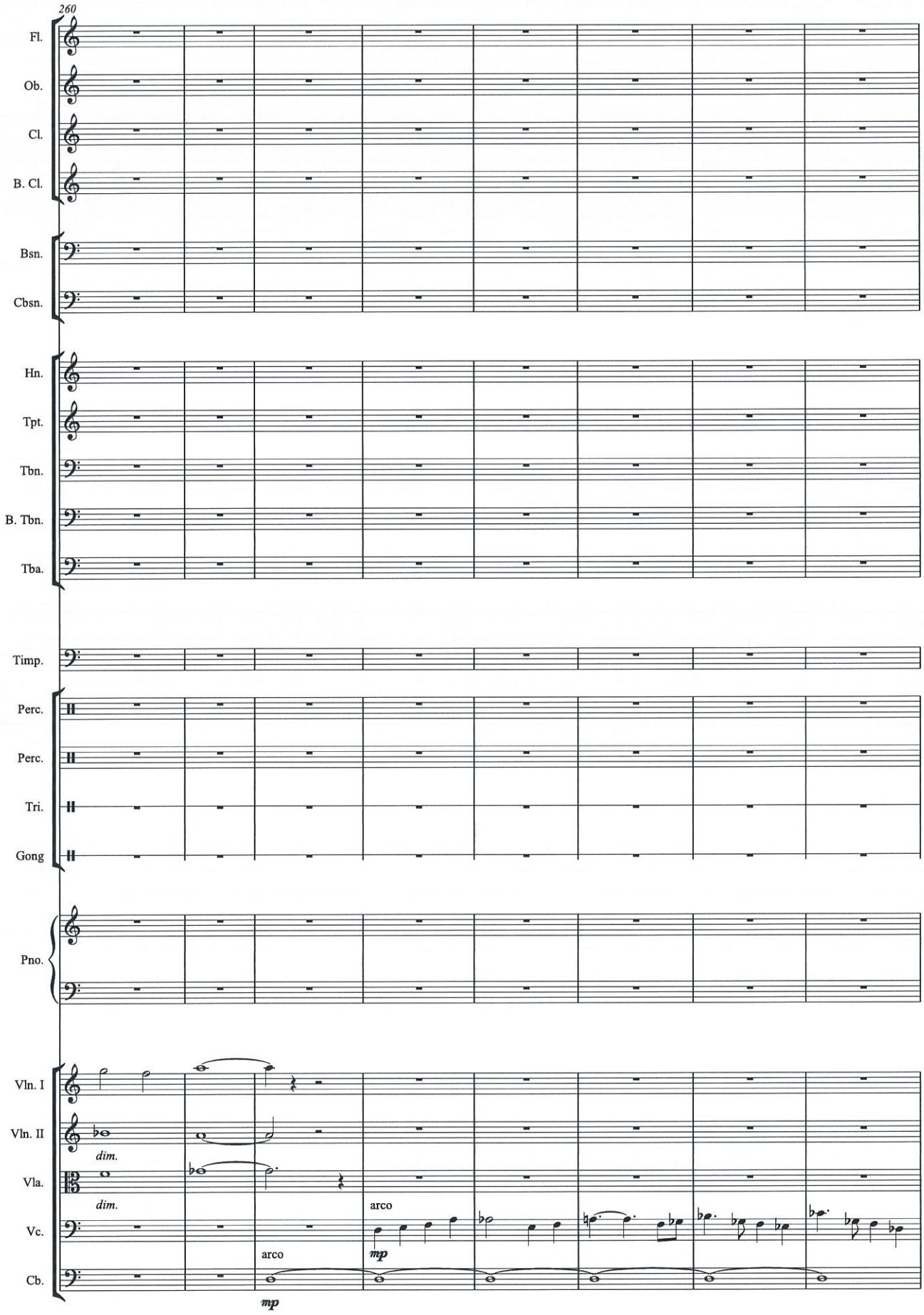

234
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
mf
mf
Timp.
Perc.
Perc.
Tri.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f

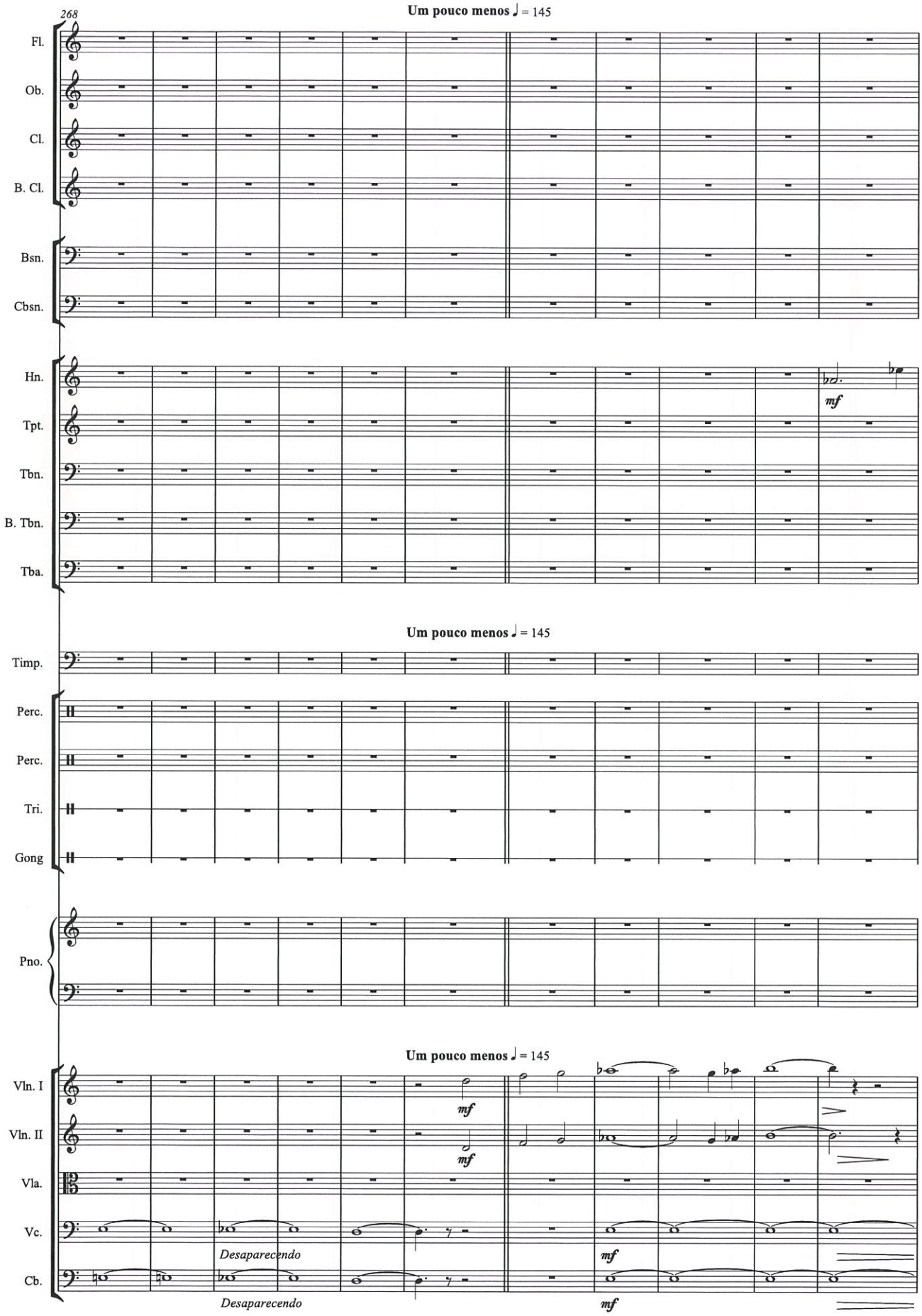

239
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Tri.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

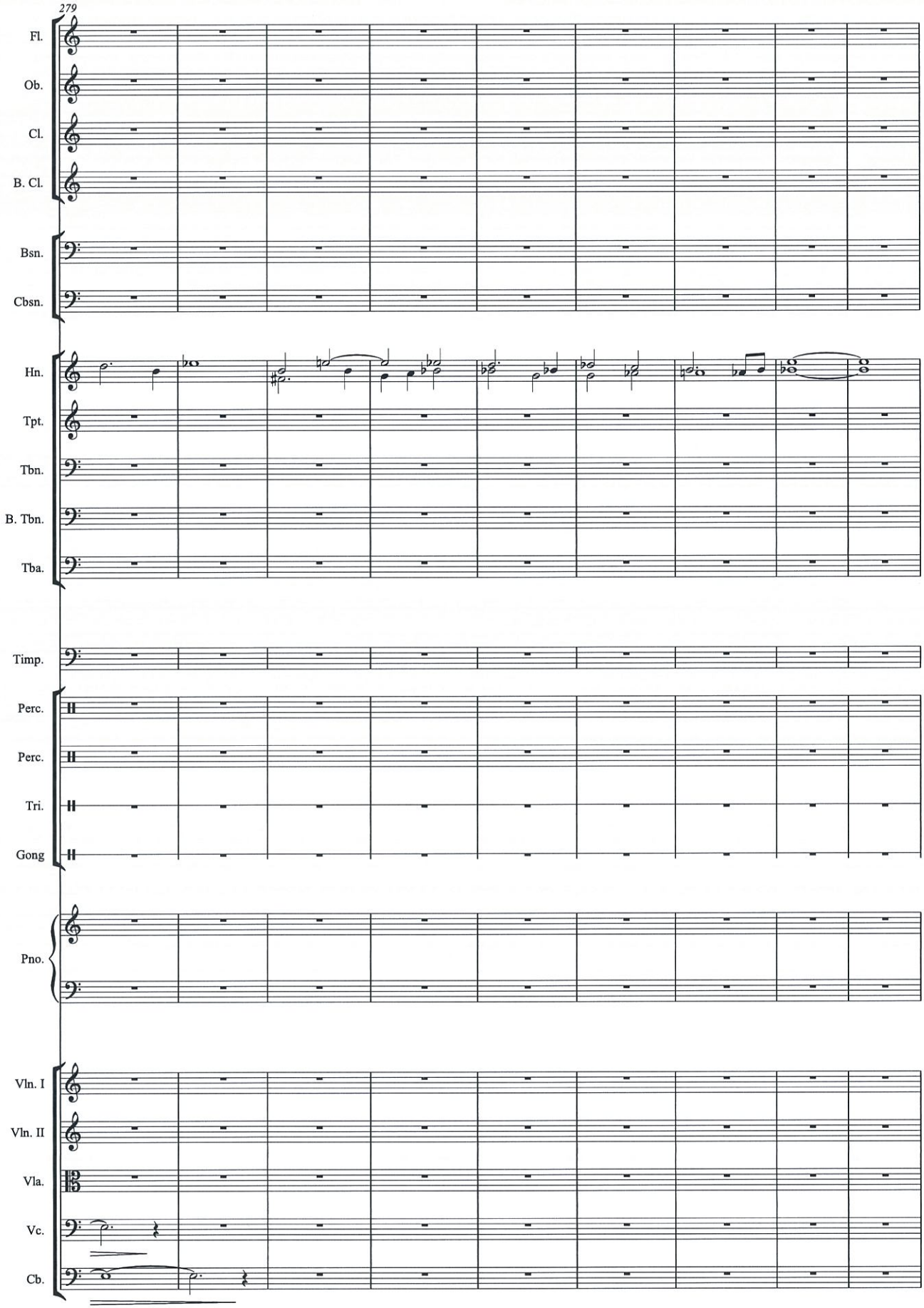

244
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Tri.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ff
pizz.

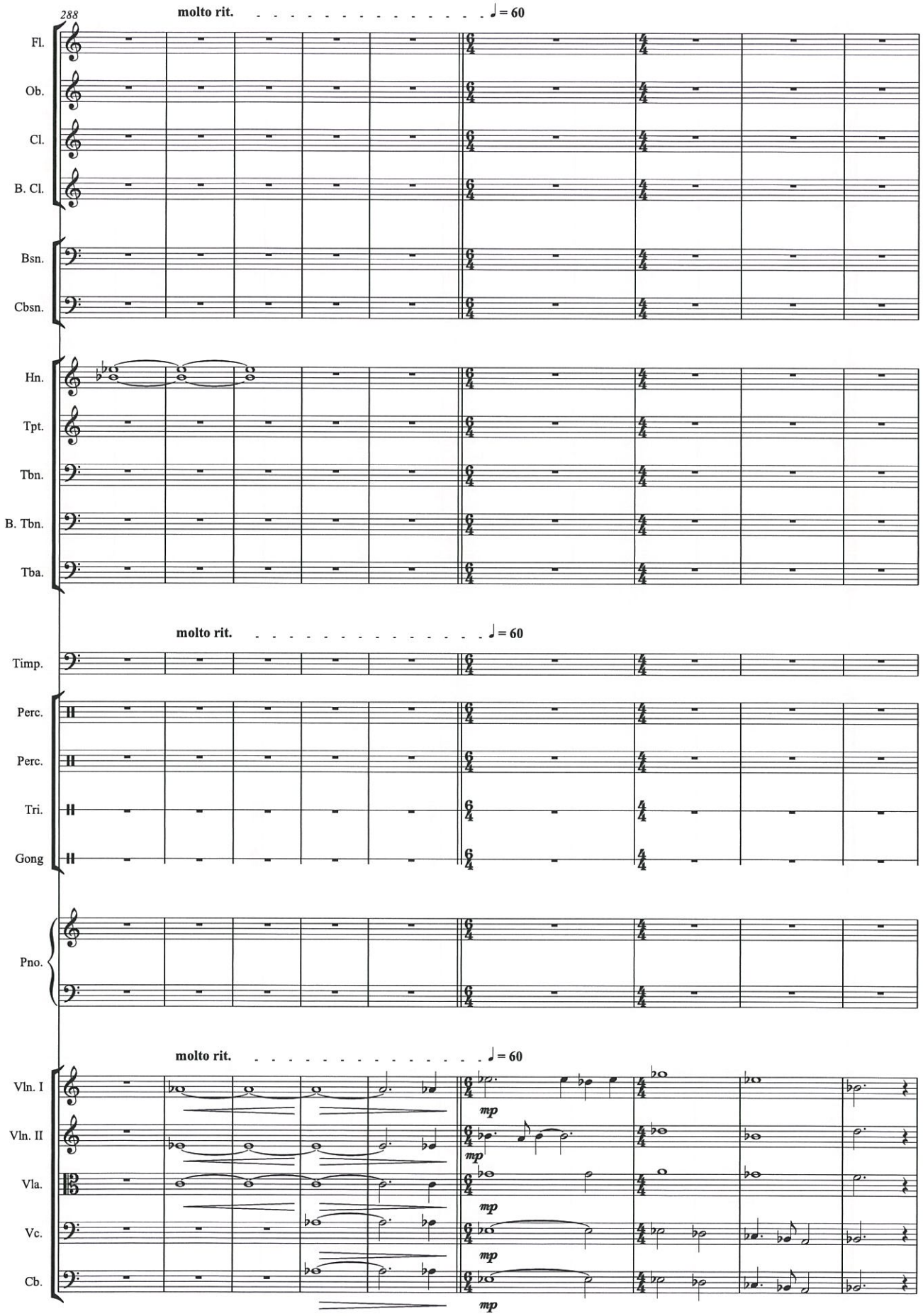

248
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Tri.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ff
tr
3

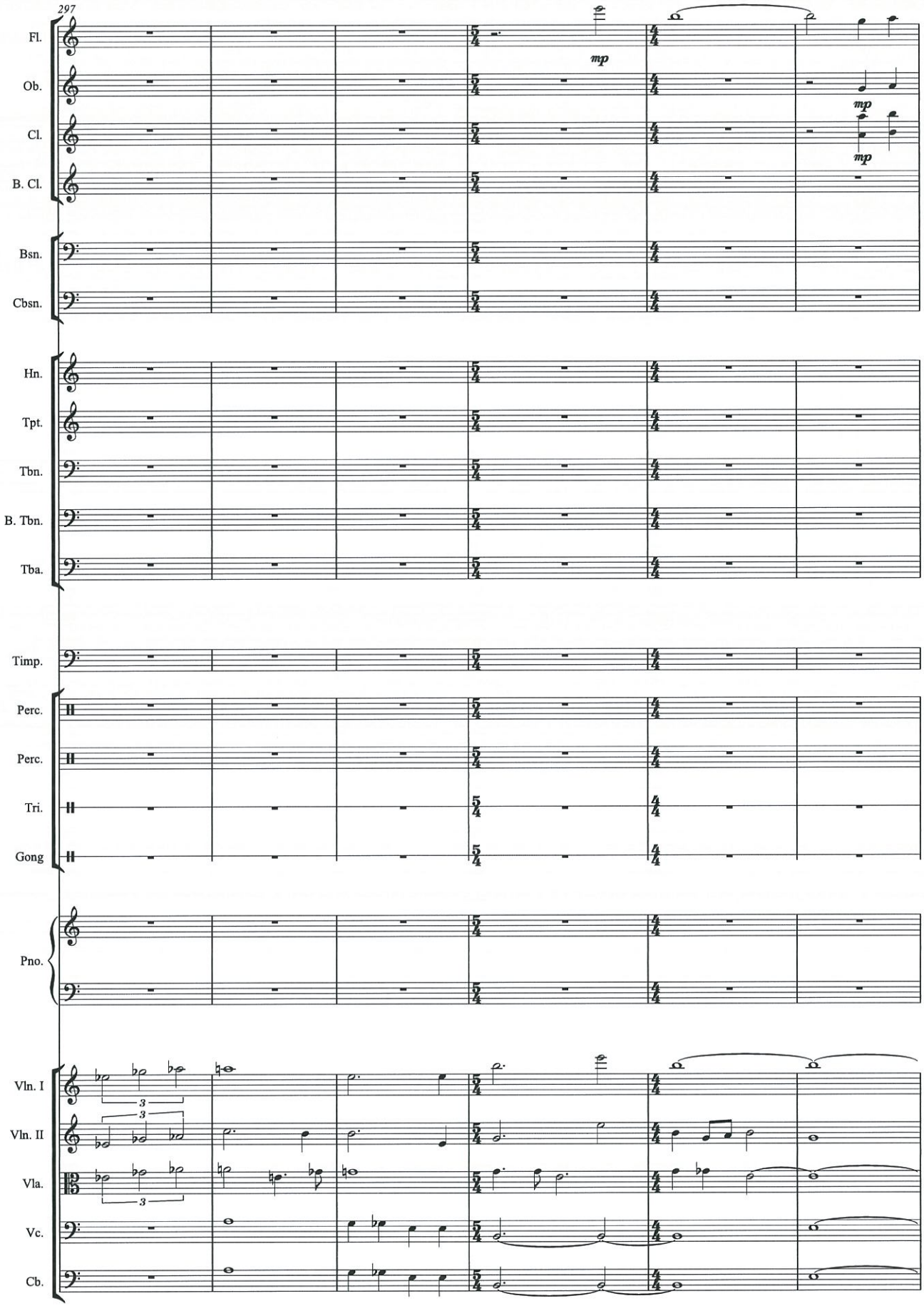

253
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Tri.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
mf
mf
cresc.
dim.

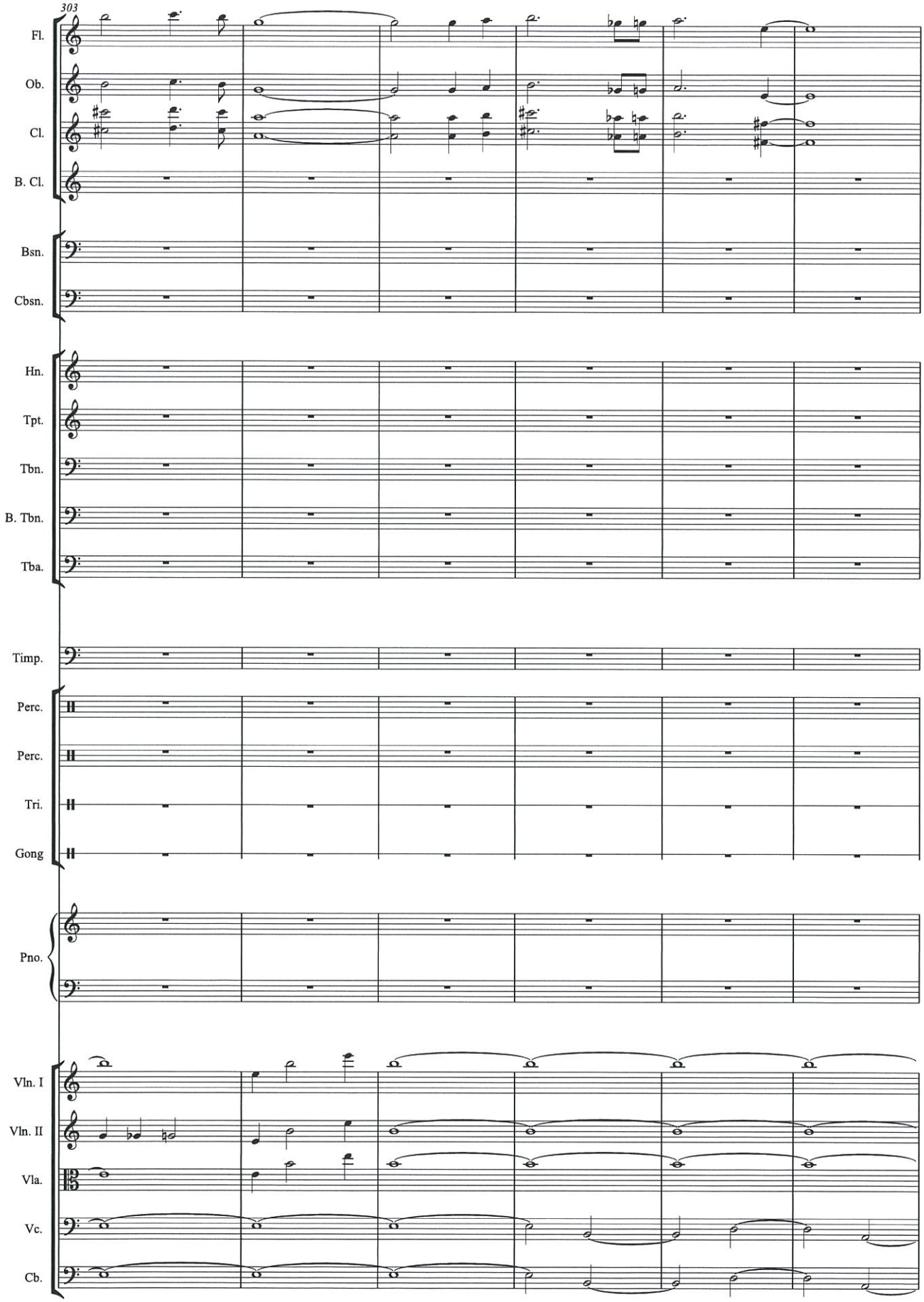

260
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Tri.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
dim.
Vla.
dim.
Vc.
arco
mp
Cb.
arco
mp

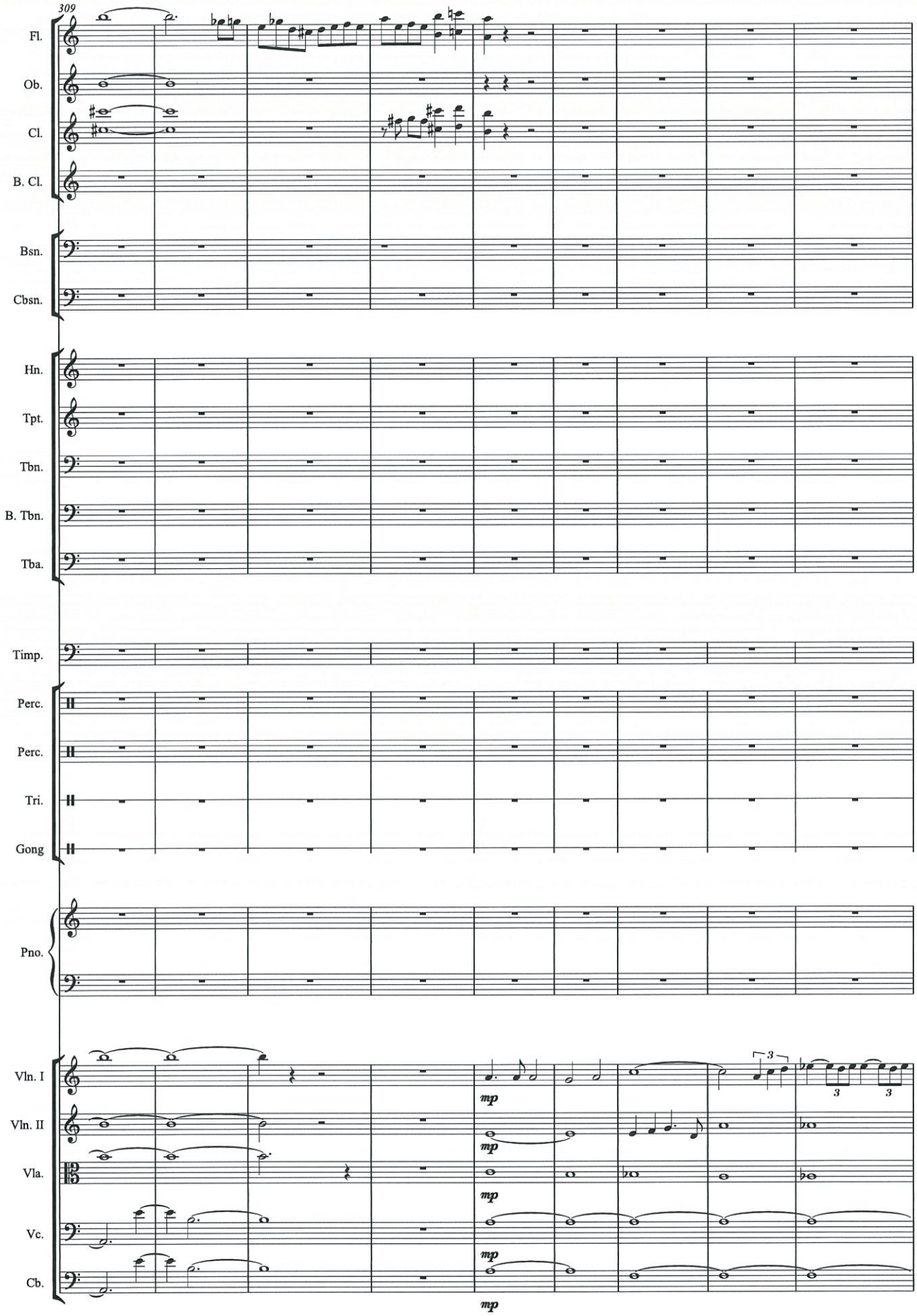

268
Um pouco menos ♩ = 145
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
mf
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Um pouco menos ♩ = 145
Timp.
Perc.
Perc.
Tri.
Gong
Pno.
Um pouco menos ♩ = 145
Vln. I
mf
Vln. II
mf
Vla.
Vc.
Desaparecendo
mf
Cb.
Desaparecendo
mf

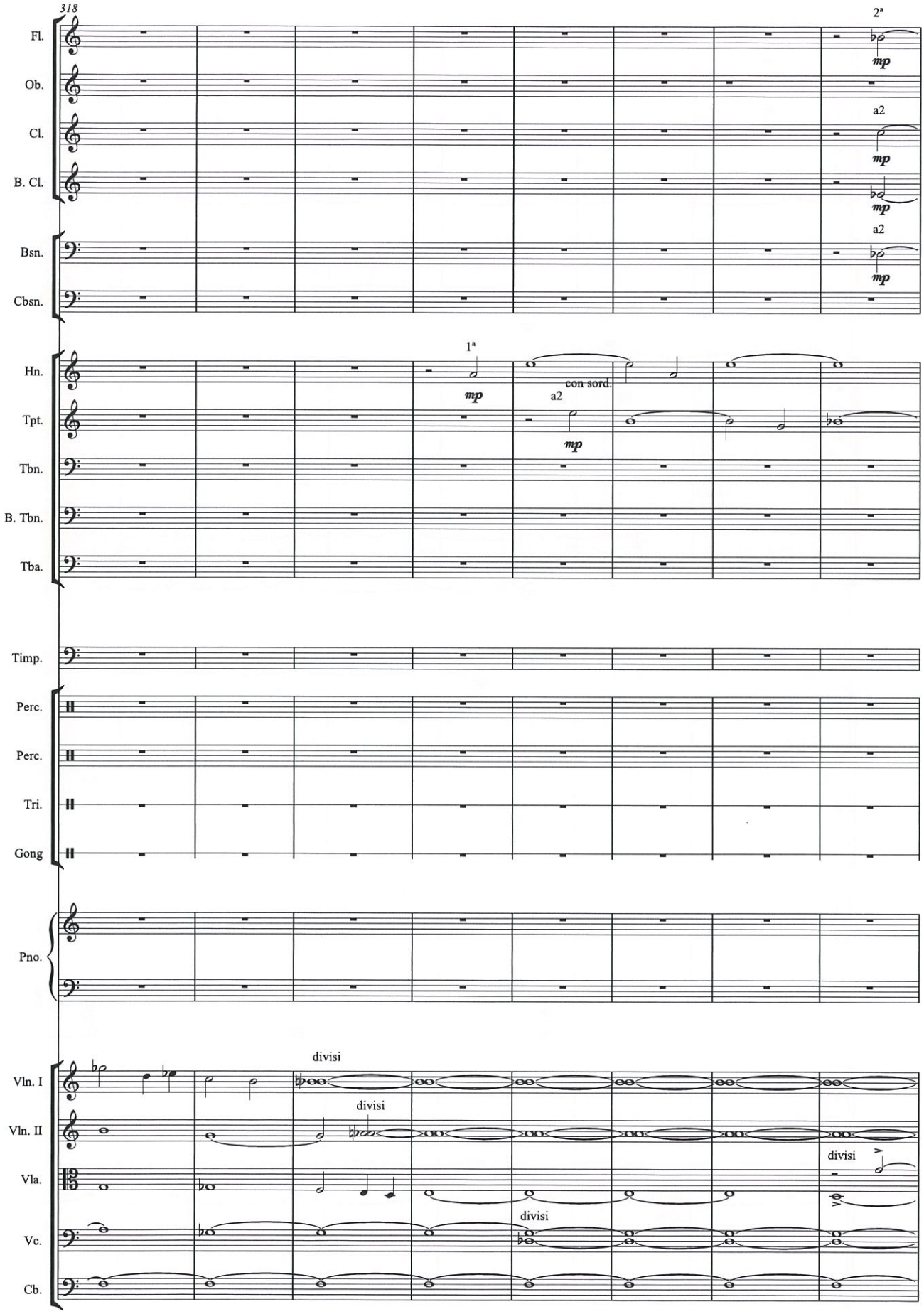

279
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Tri.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

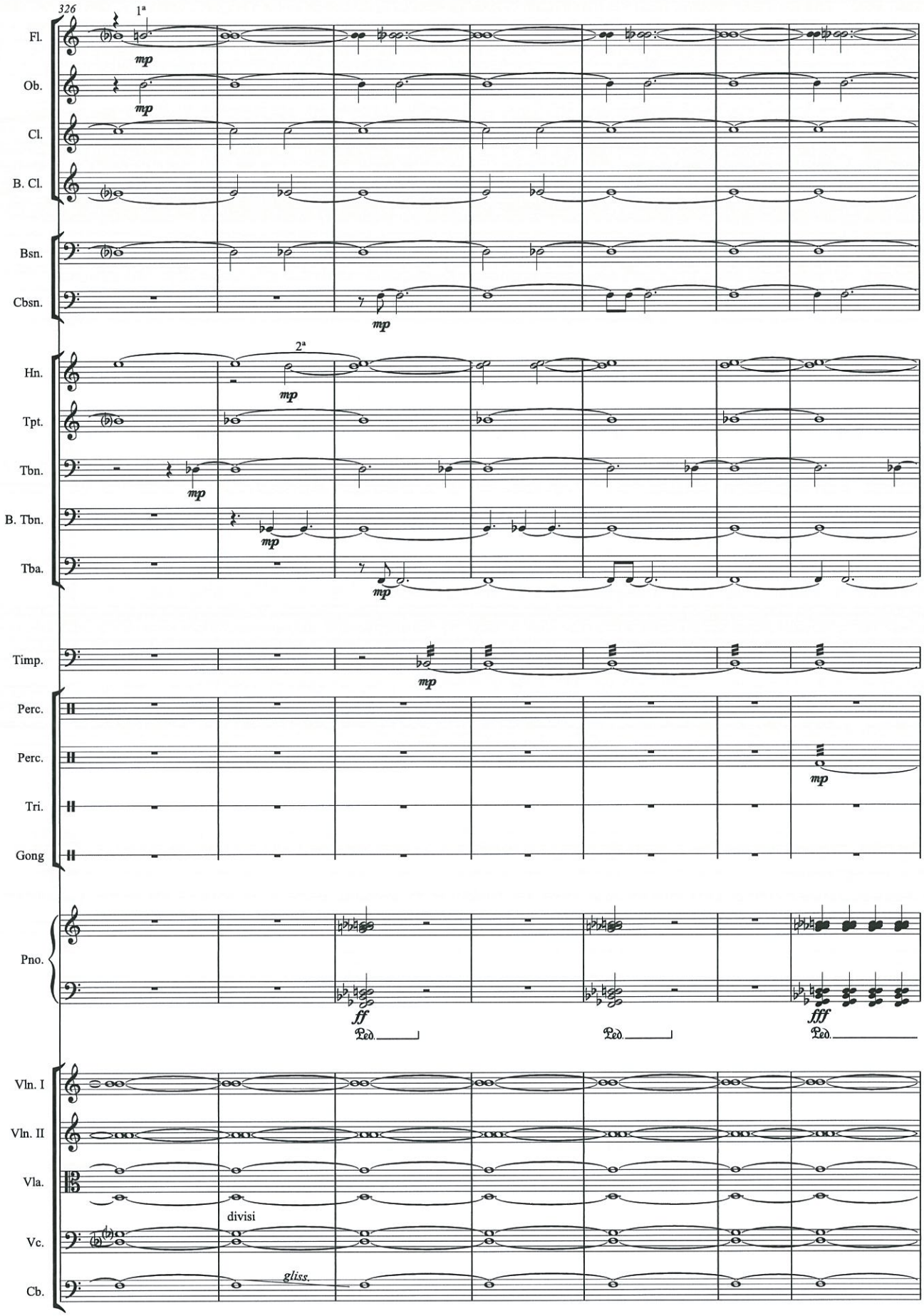

288
molto rit.
♩ = 60
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
molto rit.
♩ = 60
Timp.
Perc.
Perc.
Tri.
Gong
Pno.
molto rit.
♩ = 60
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
mp
mp
mp
mp

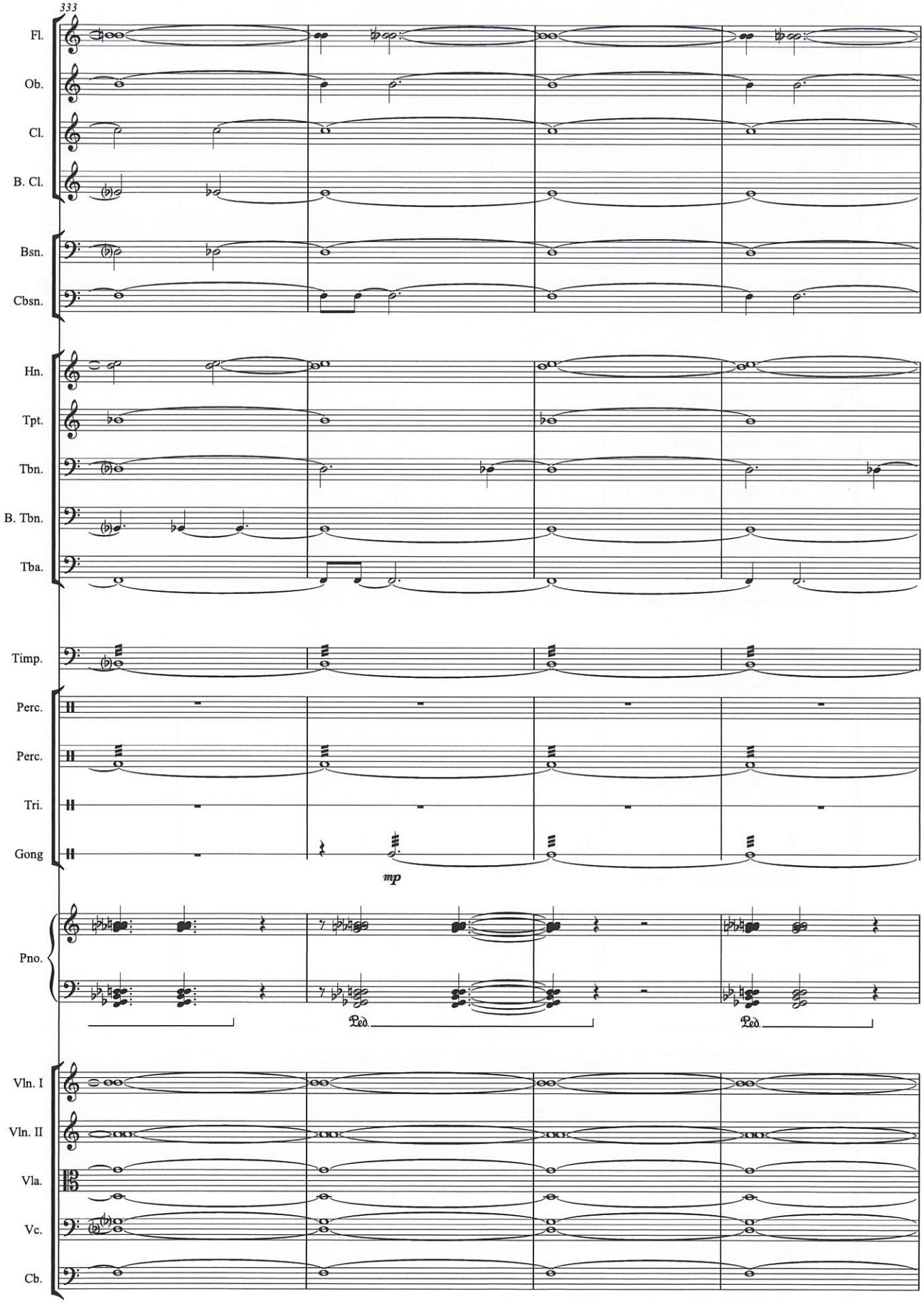

297
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Tri.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
mp
mp
3
3
3

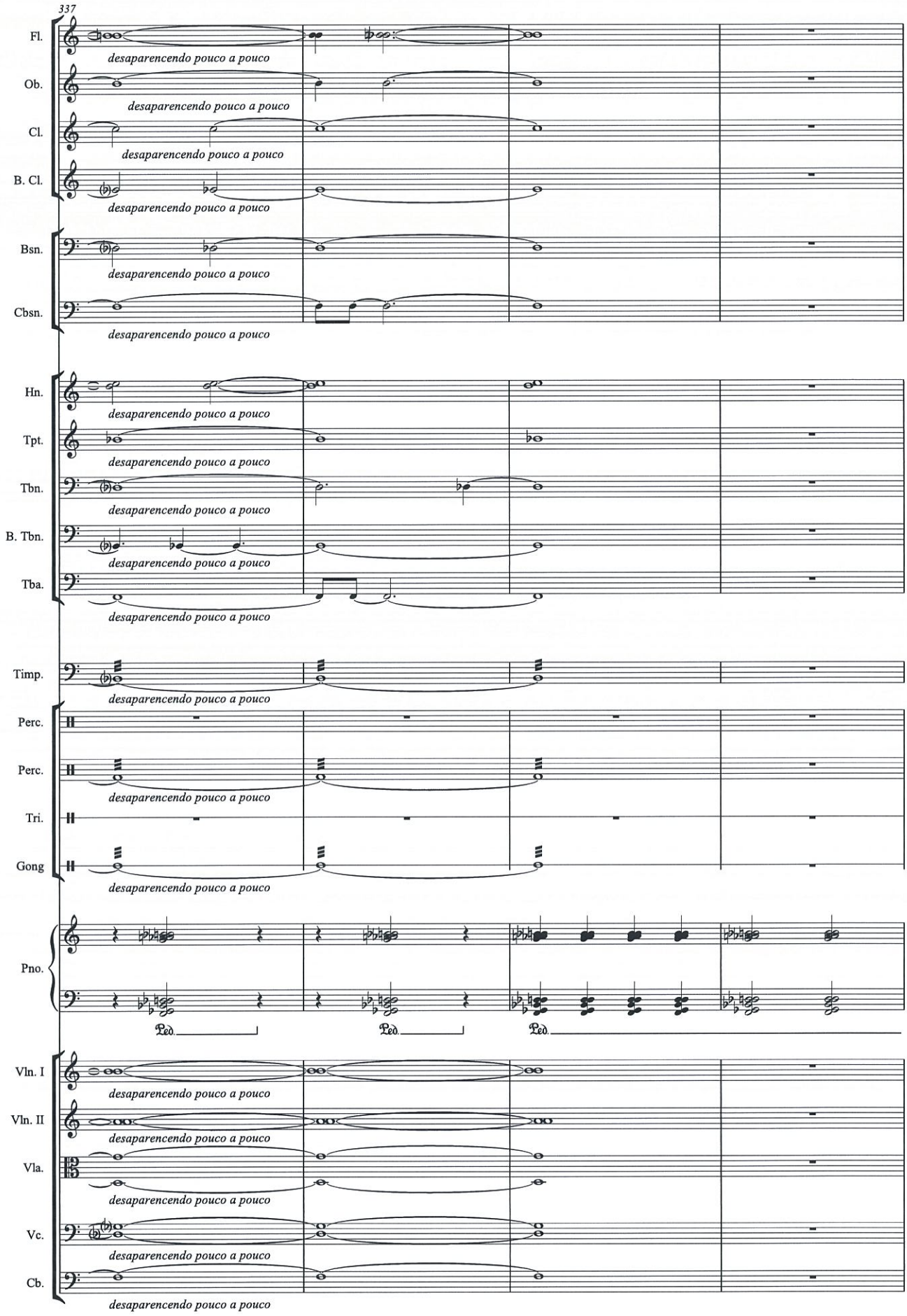

303
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Tri.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

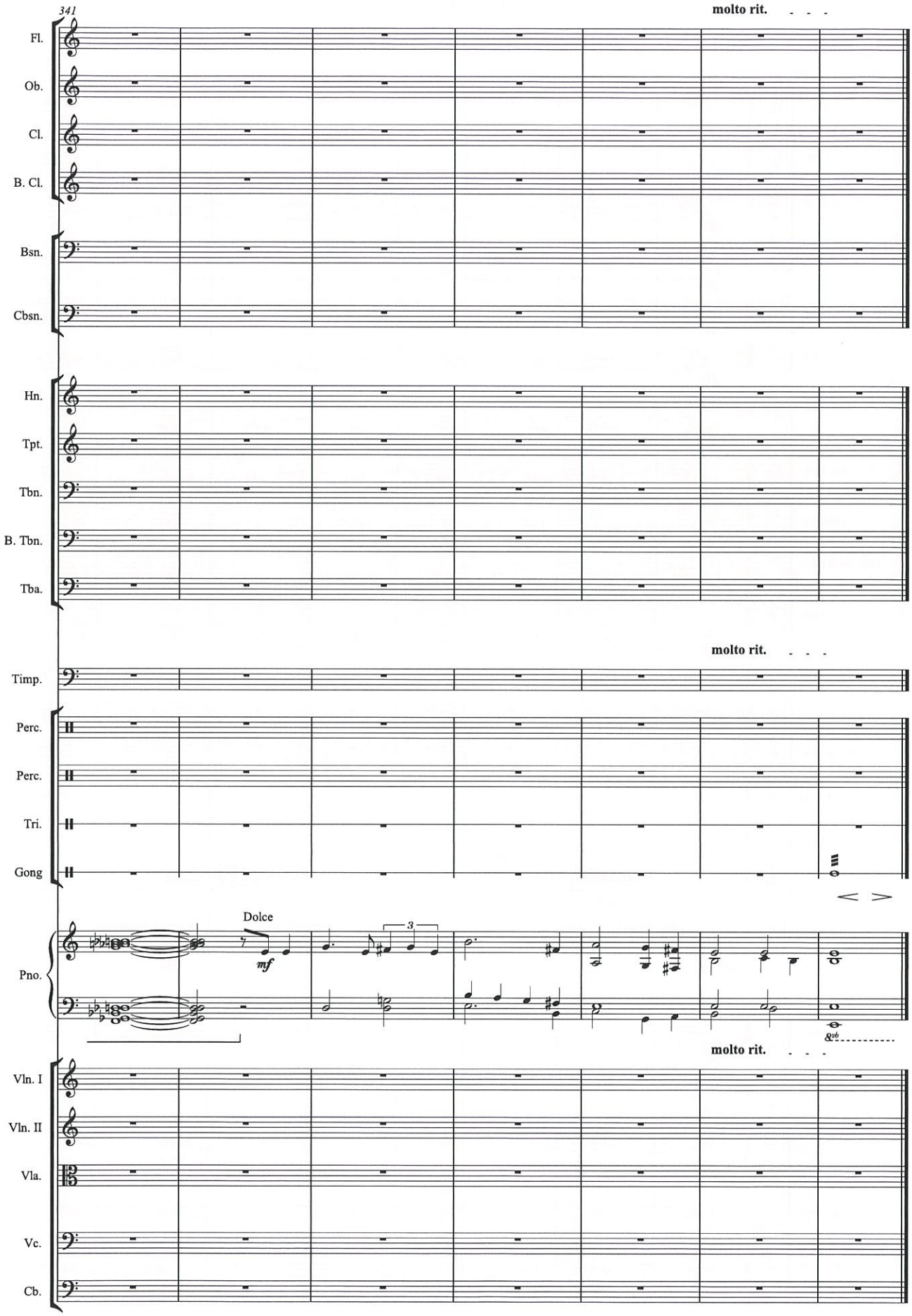

309
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Tri.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
mp
mp
mp
mp
3
3
3

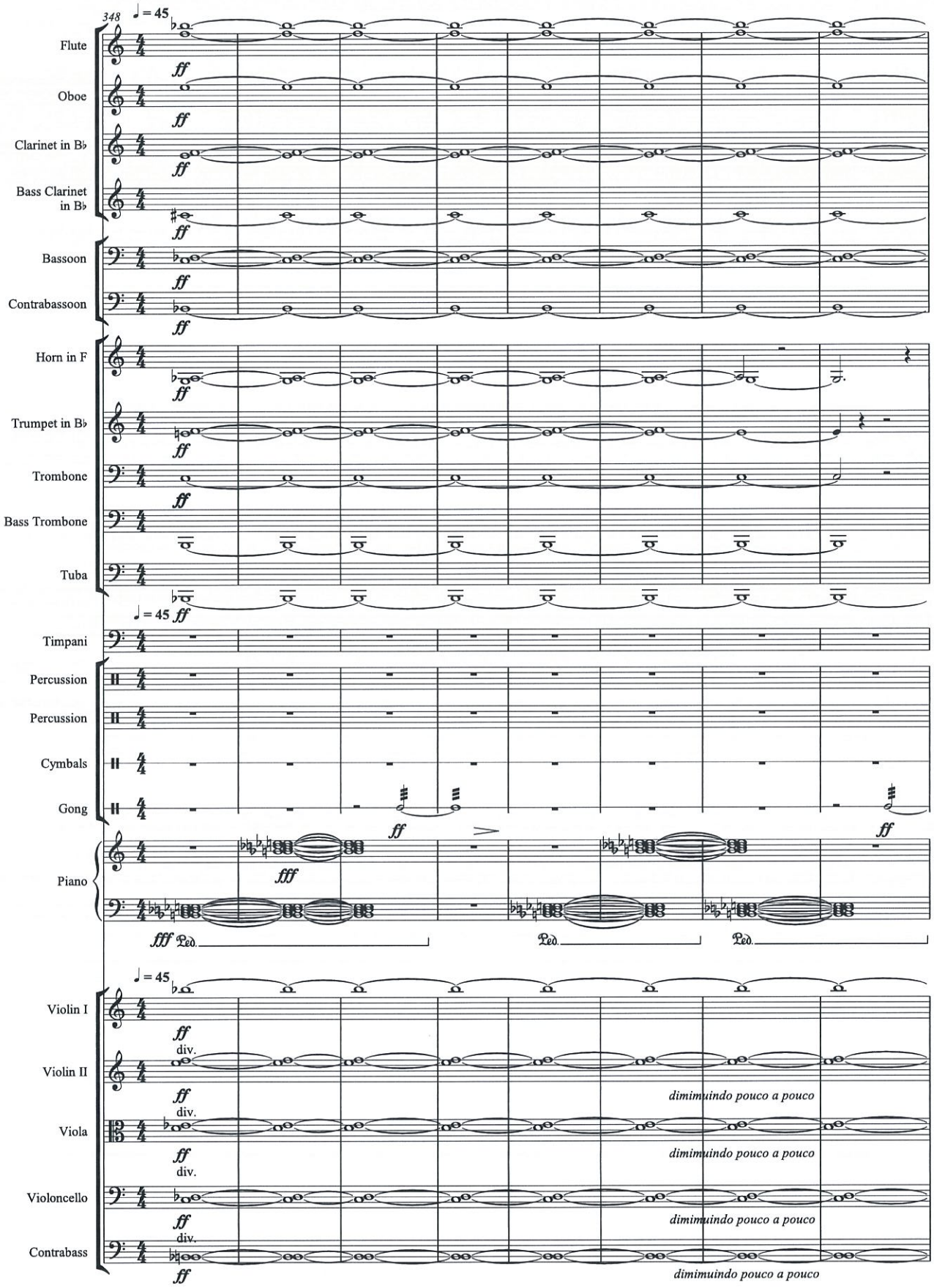

318
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Tri.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
2ª
mp
a2
mp
mp
a2
mp
1ª
mp
con sord.
a2
mp
divisi
divisi
divisi
divisi

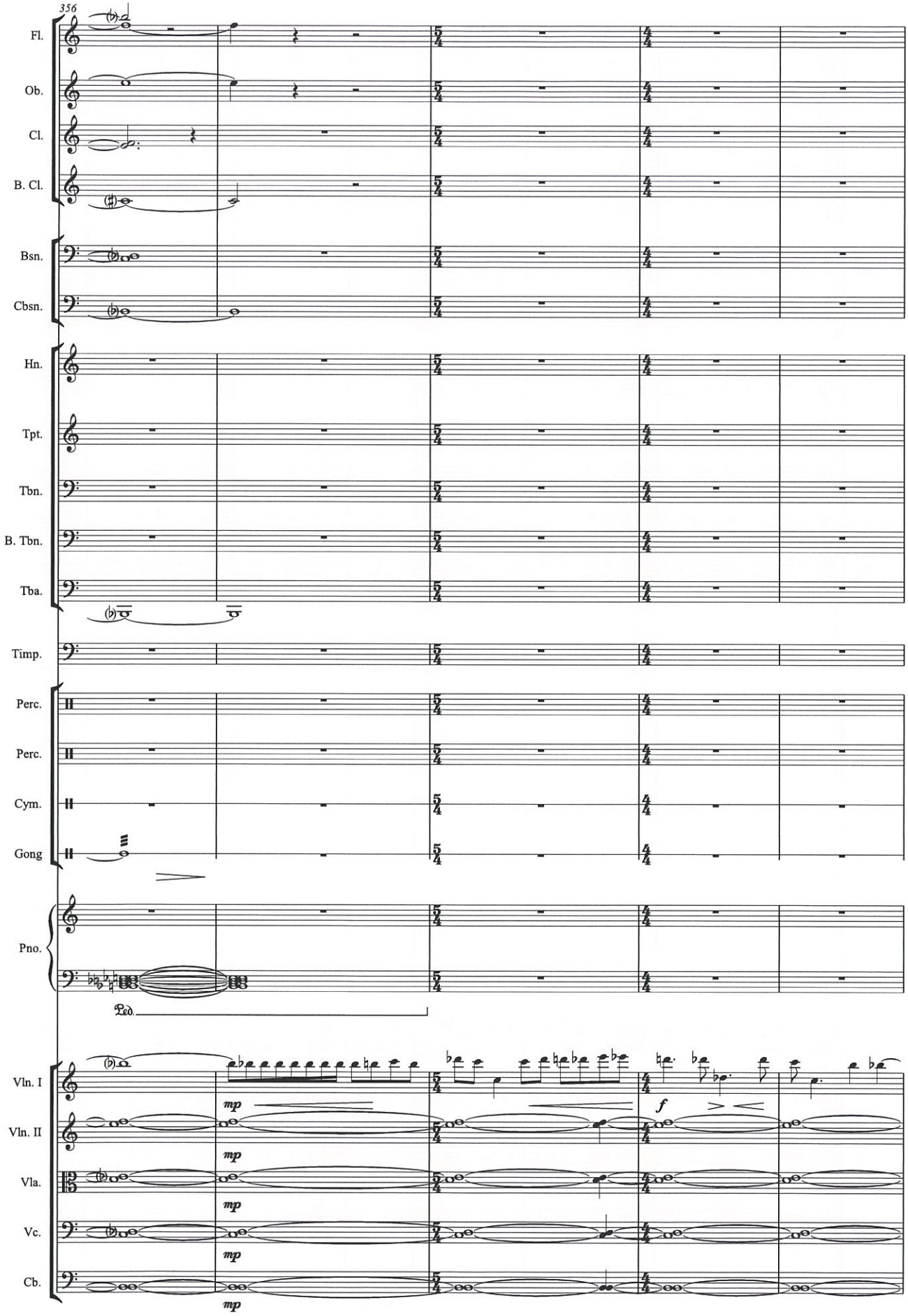

326
1ª
Fl.
mp
Ob.
mp
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
mp
2ª
Hn.
mp
Tpt.
Tbn.
mp
B. Tbn.
mp
Tba.
mp
Timp.
mp
Perc.
Perc.
mp
Tri.
Gong
Pno.
ff
fff
Ped.
Ped.
Ped.
Vln. I
Vln. II
Vla.
divisi
Vc.
Cb.
gliss.

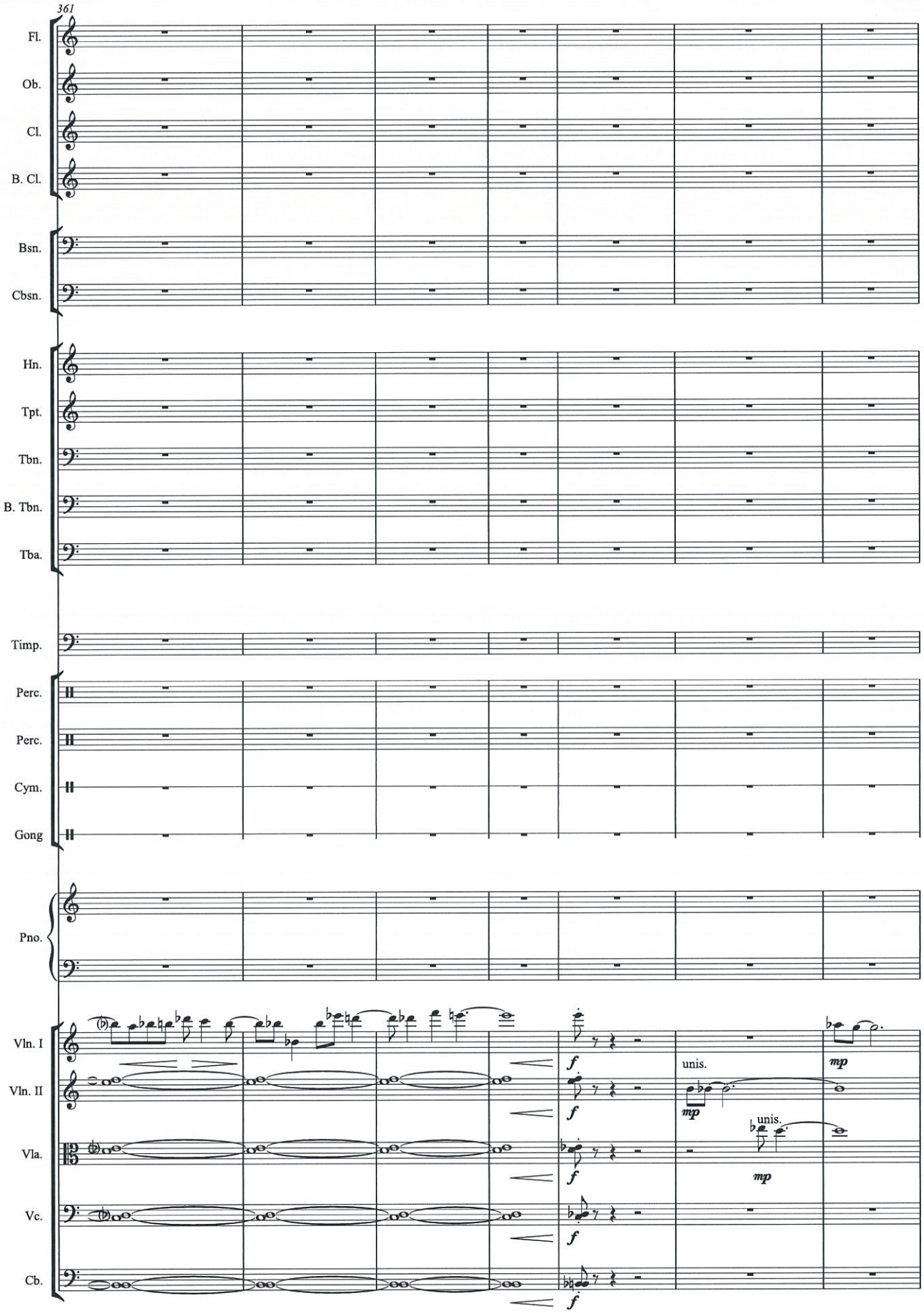

333
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Tri.
Gong
mp
Pno.
Ped.
Ped.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

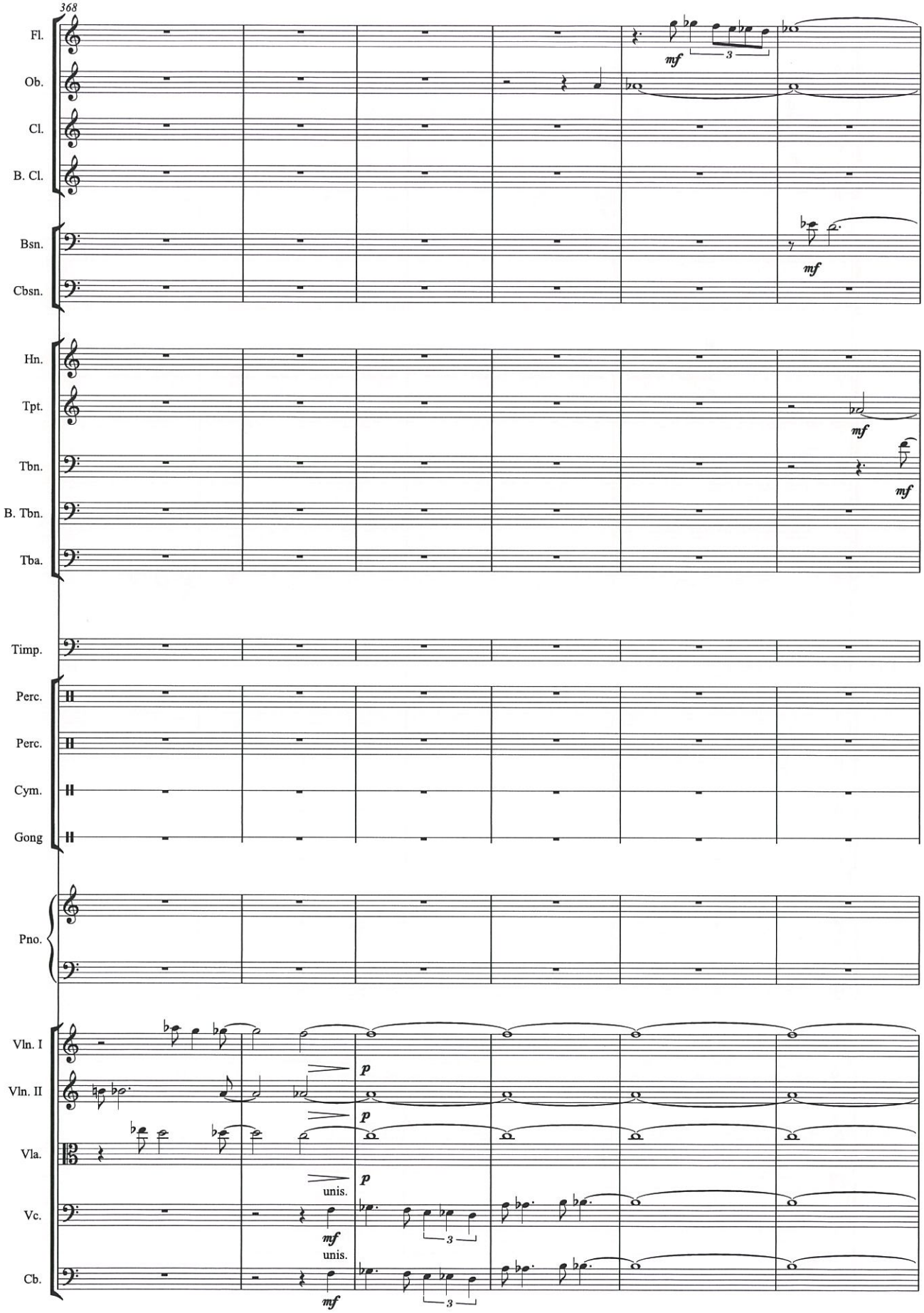

337
Fl.
desaparencendo pouco a pouco
Ob.
desaparencendo pouco a pouco
Cl.
desaparencendo pouco a pouco
B. Cl.
desaparencendo pouco a pouco
Bsn.
desaparencendo pouco a pouco
Cbsn.
desaparencendo pouco a pouco
Hn.
desaparencendo pouco a pouco
Tpt.
desaparencendo pouco a pouco
Tbn.
desaparencendo pouco a pouco
B. Tbn.
desaparencendo pouco a pouco
Tba.
desaparencendo pouco a pouco
Timp.
desaparencendo pouco a pouco
Perc.
Perc.
desaparencendo pouco a pouco
Tri.
Gong
desaparencendo pouco a pouco
Pno.
Ped.
Ped.
Ped.
Vln. I
desaparencendo pouco a pouco
Vln. II
desaparencendo pouco a pouco
Vla.
desaparencendo pouco a pouco
Vc.
desaparencendo pouco a pouco
Cb.
desaparencendo pouco a pouco

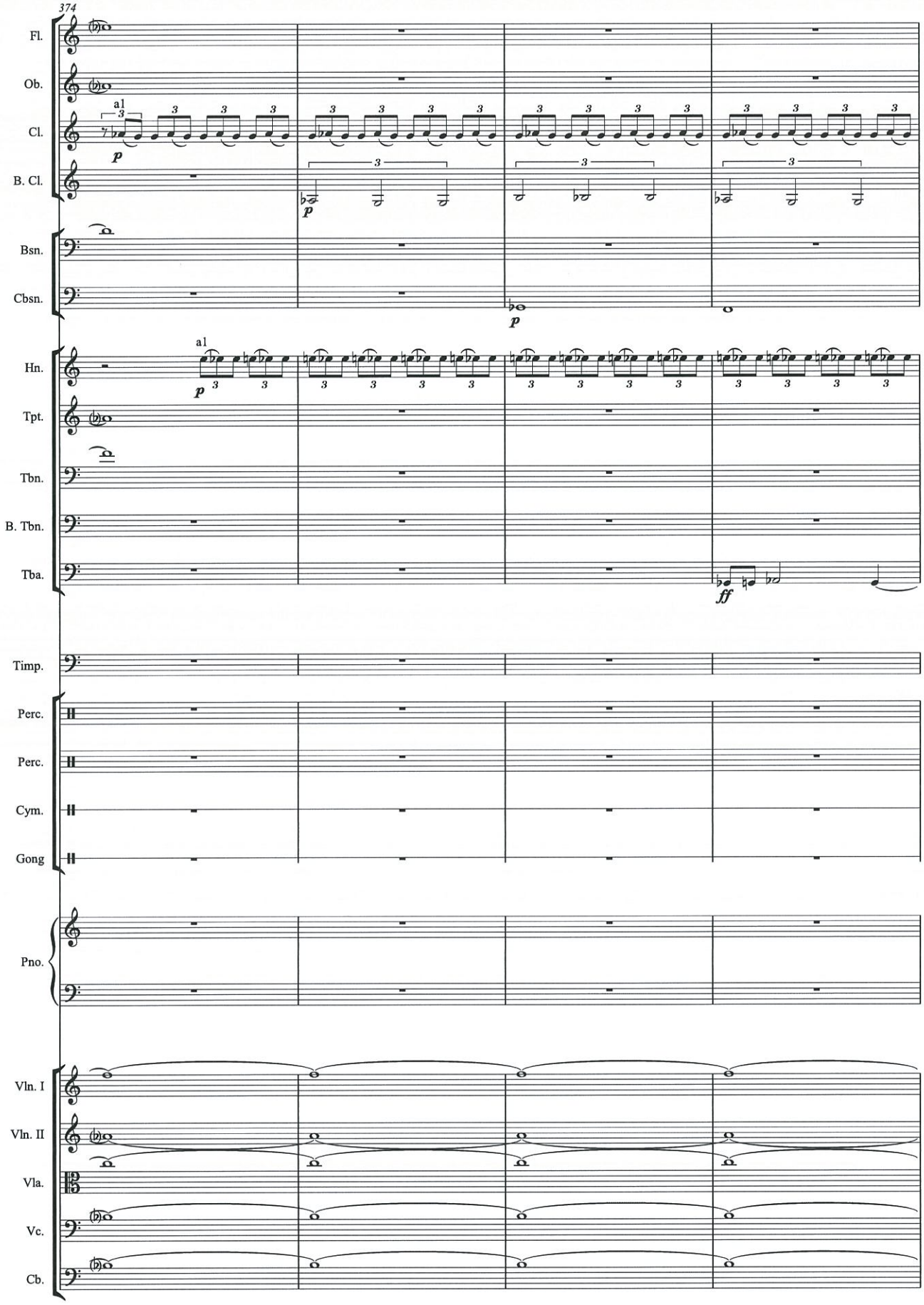

341
molto rit.
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
molto rit.
Timp.
Perc.
Perc.
Tri.
Gong
Dolce
mf
3
Pno.
molto rit.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

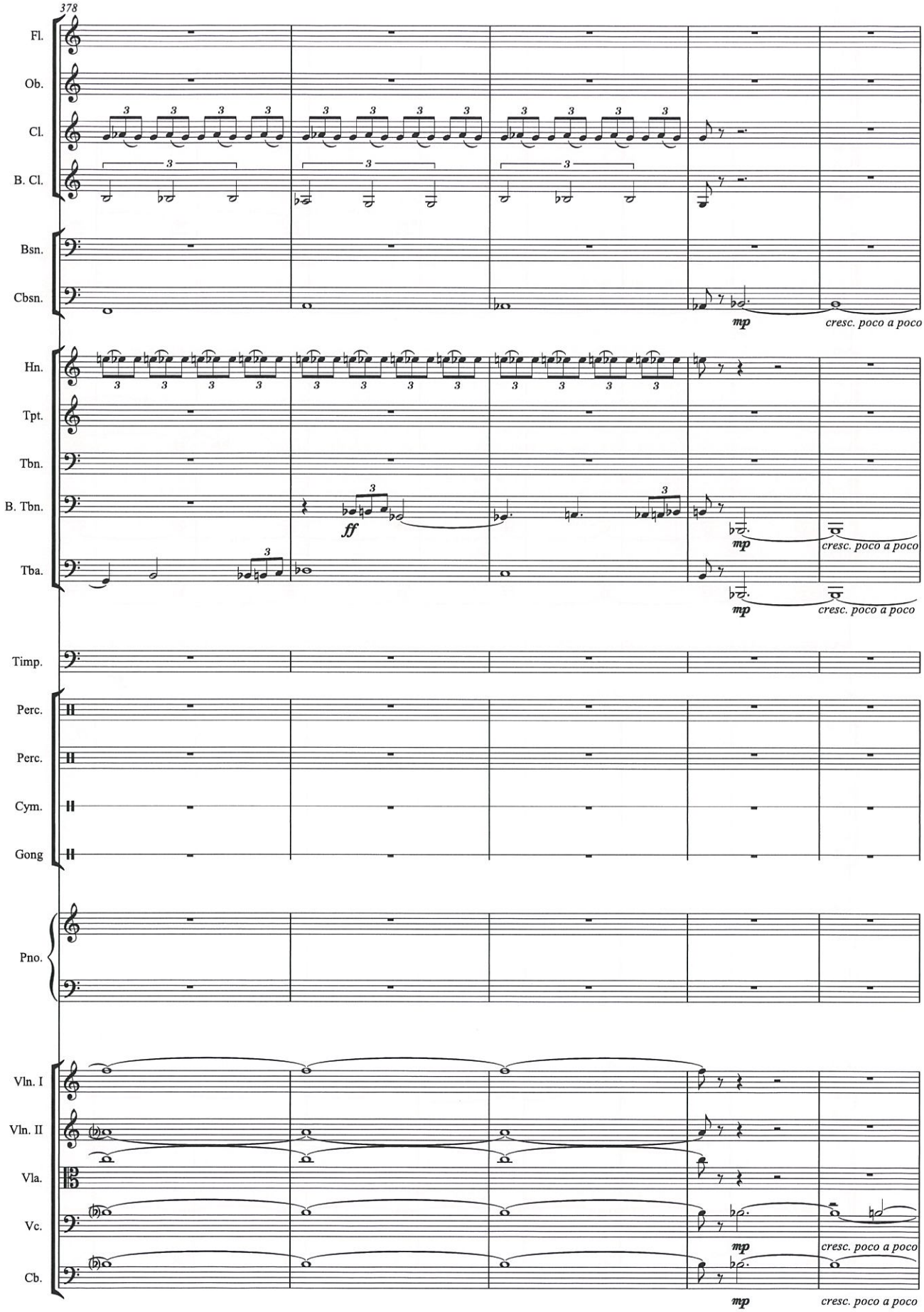

348
♩ = 45
Flute
Oboe
Clarinet in B♭
Bass Clarinet in B♭
Bassoon
Contrabassoon
Horn in F
Trumpet in B♭
Trombone
Bass Trombone
Tuba
Timpani
Percussion
Percussion
Cymbals
Gong
Piano
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabass
ff
fff
div.
dimimuindo pouco a pouco

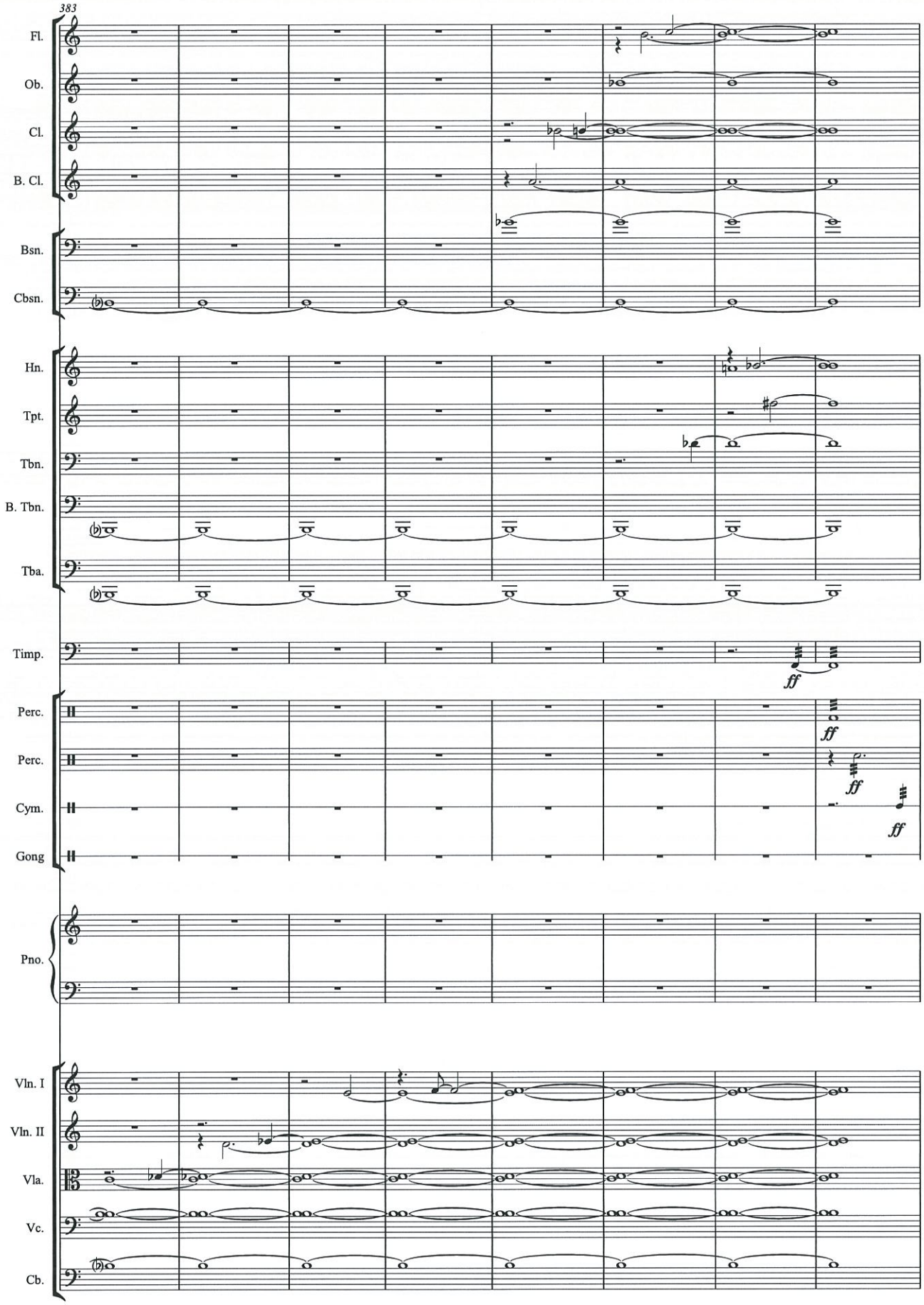

356
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Ped.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
f

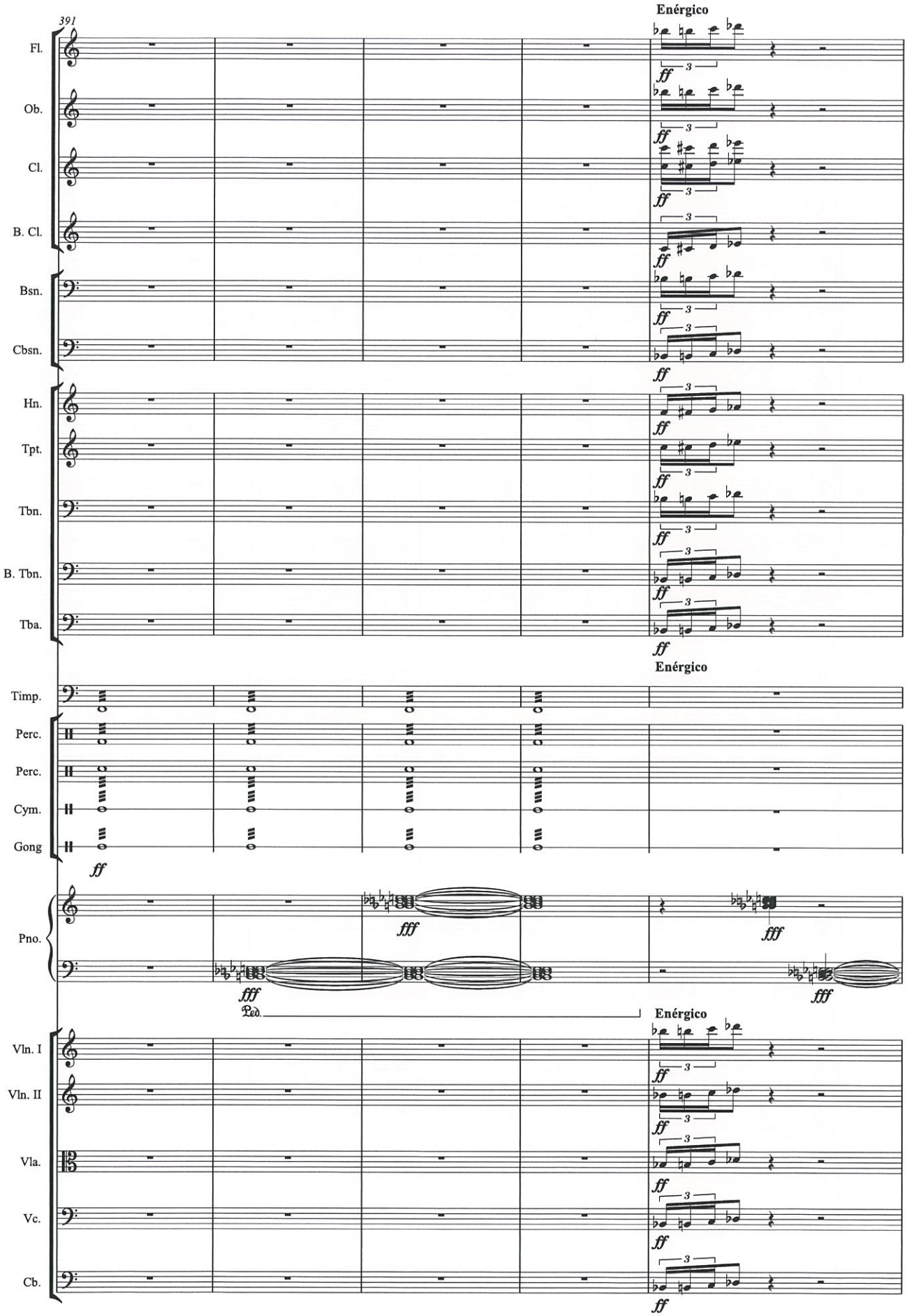

361
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
unis.
mp
unis.
mp
f
f
f
f

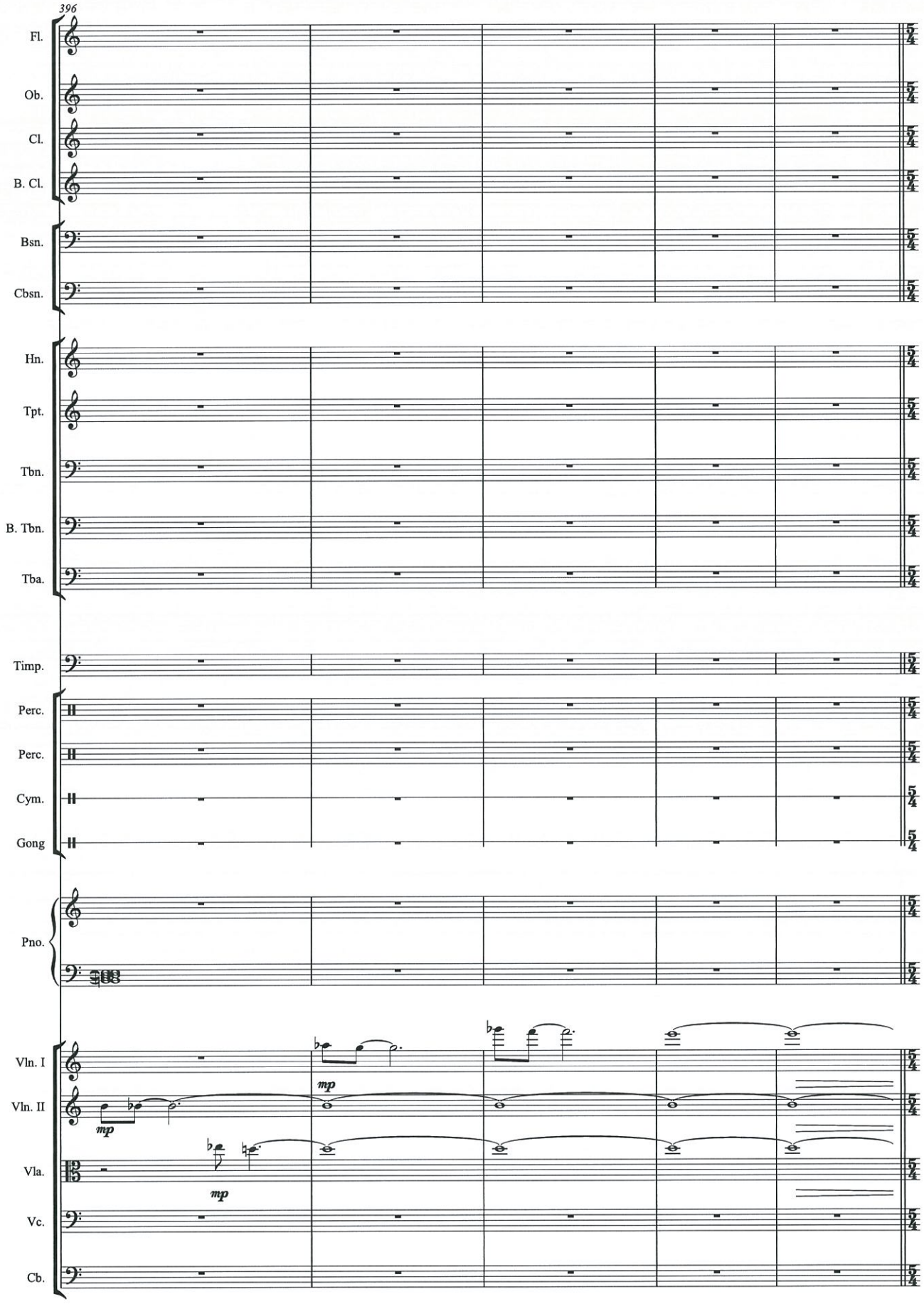

368
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
3
p
unis.

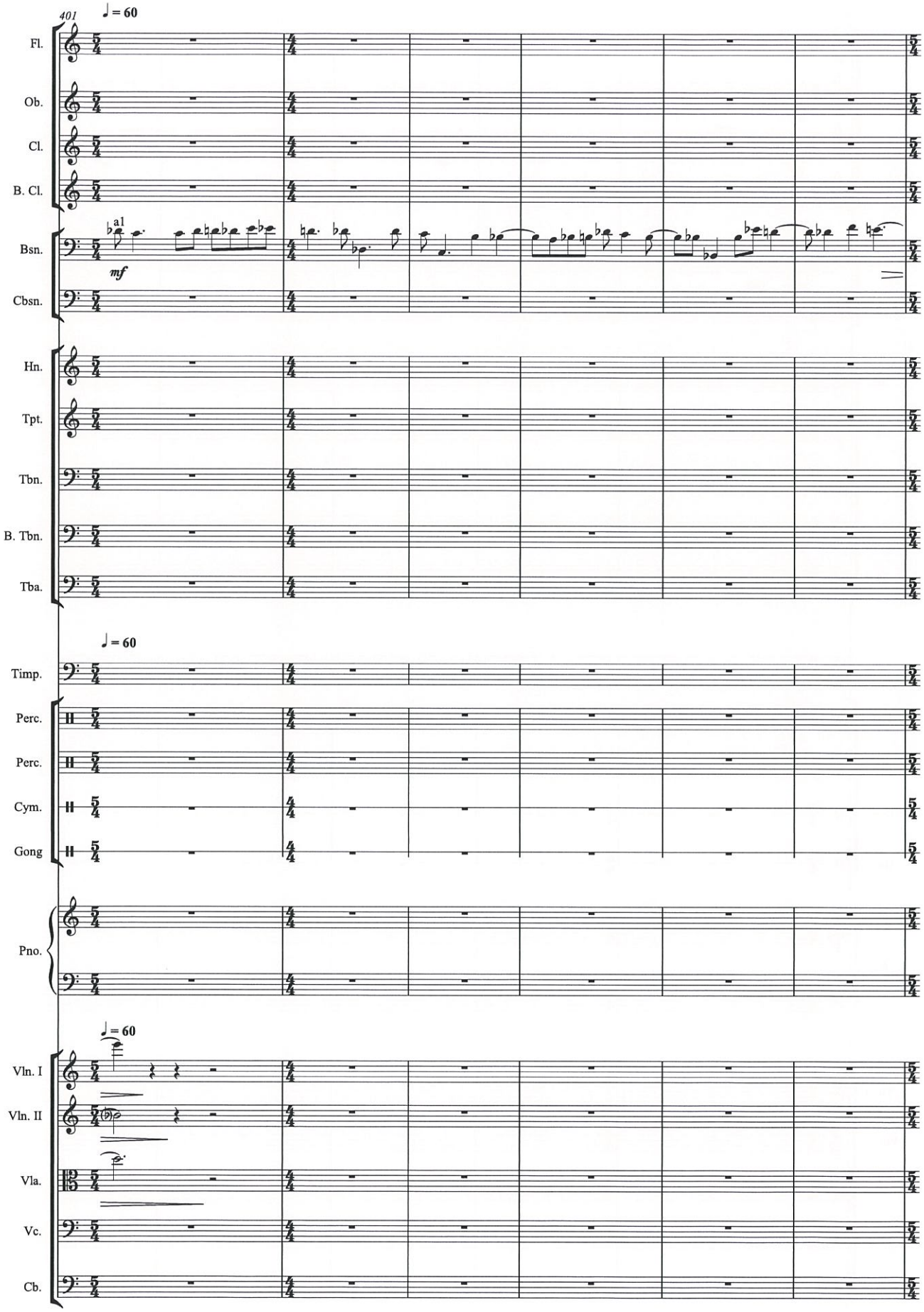

374
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
a1
p
ff

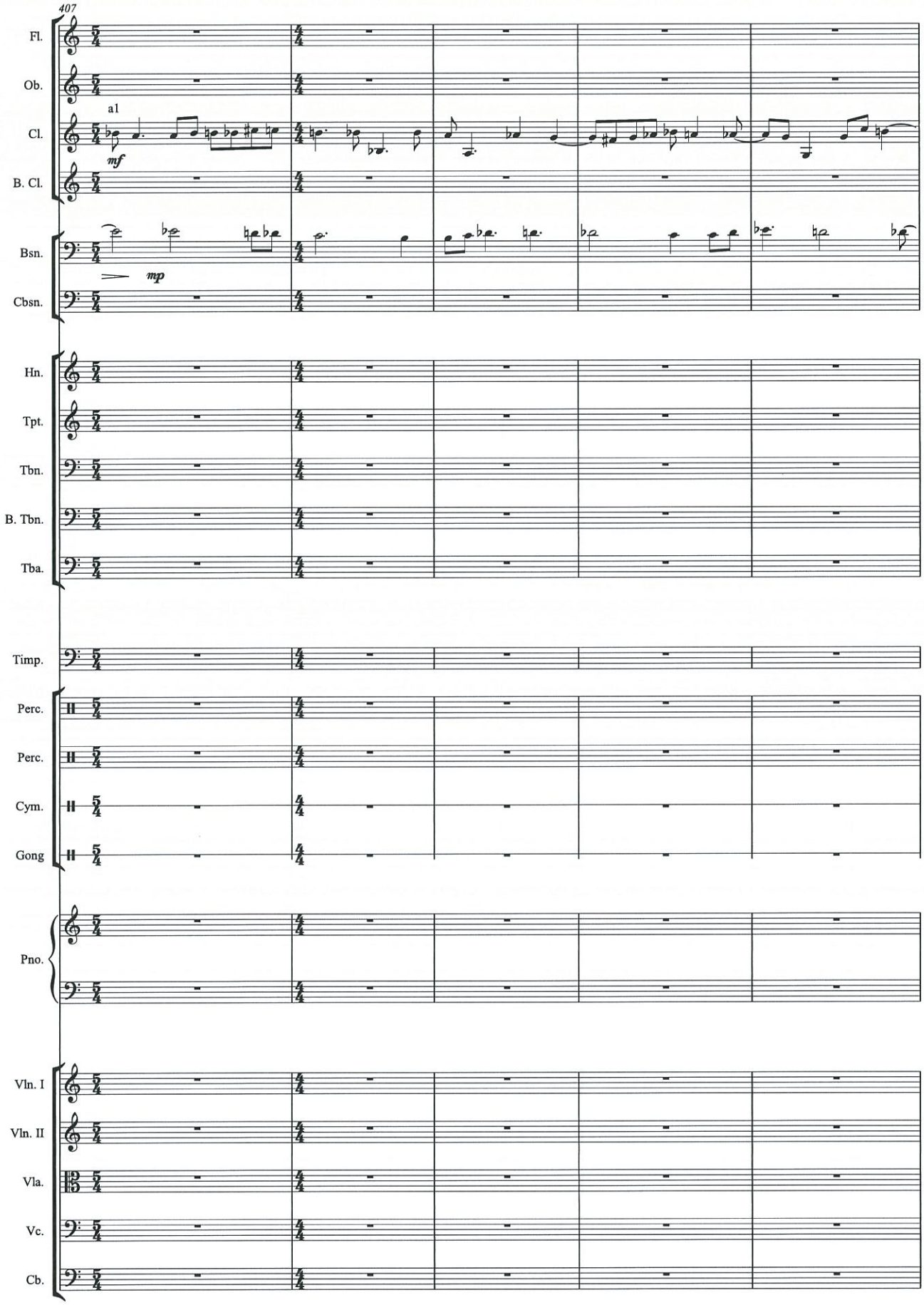

378
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
mp
cresc. poco a poco
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
ff
mp
cresc. poco a poco
Tba.
mp
cresc. poco a poco
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
mp
cresc. poco a poco
Cb.
mp
cresc. poco a poco

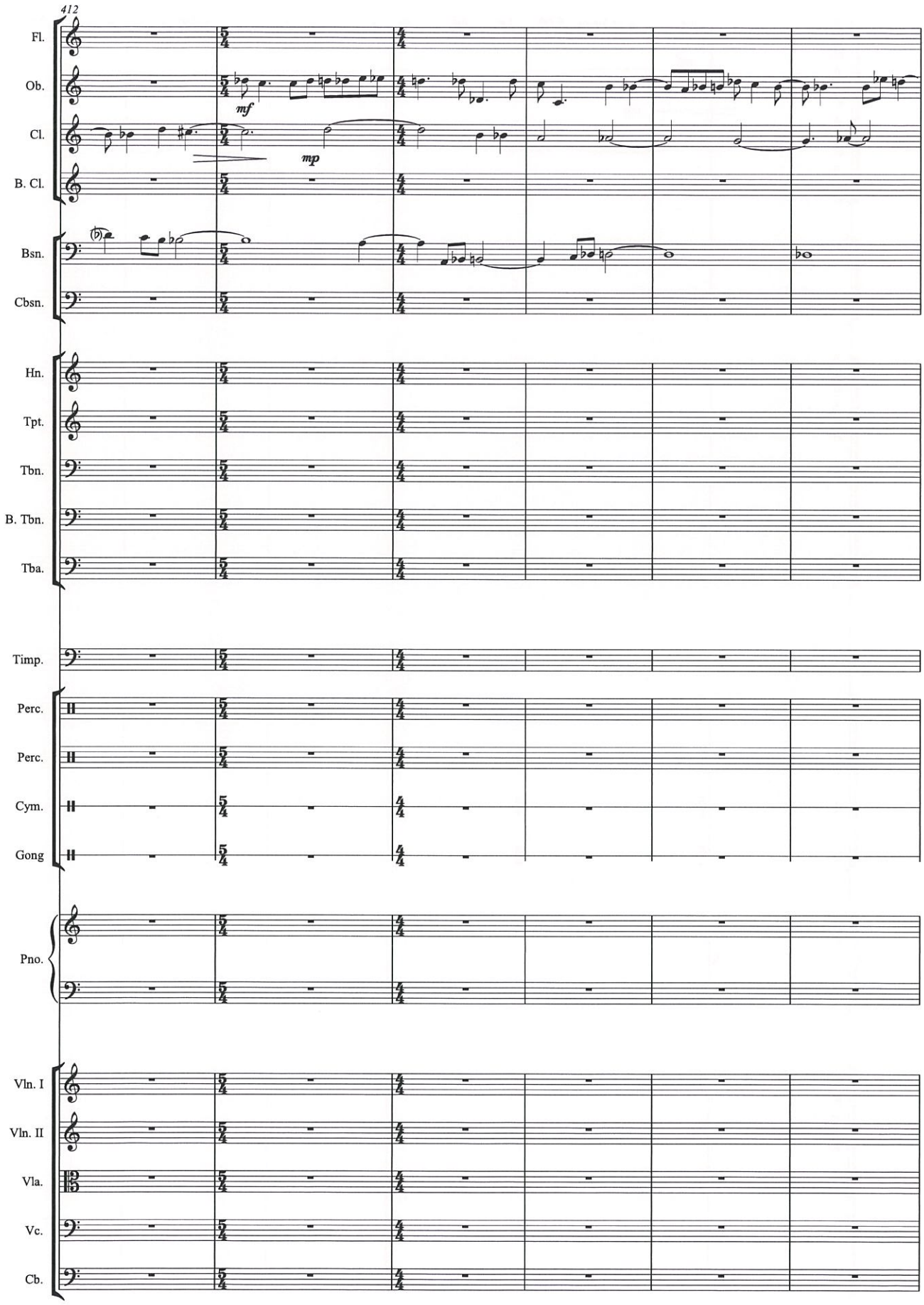

383
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
ff
Perc.
ff
Perc.
ff
Cym.
ff
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

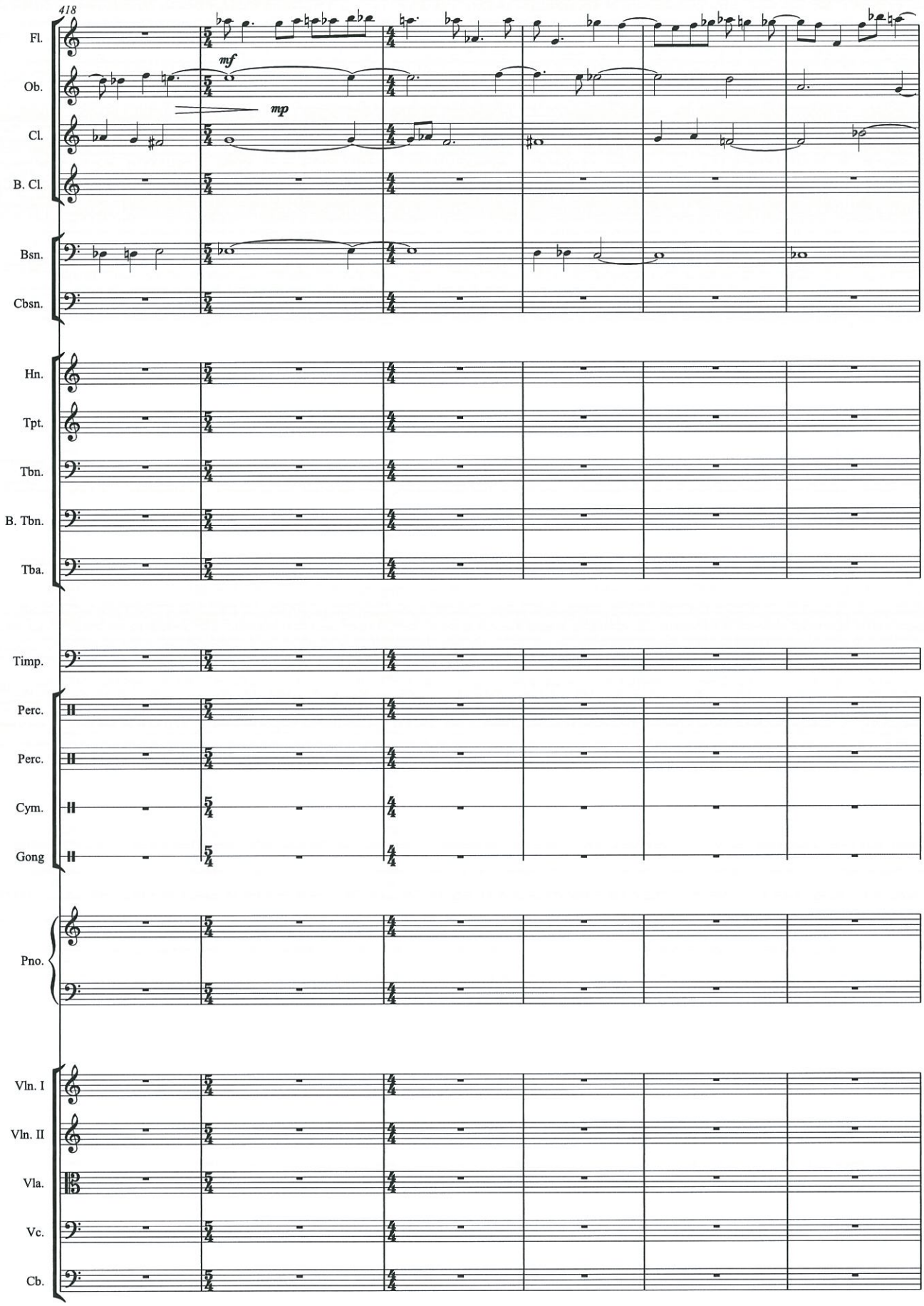

391
Enérgico
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Enérgico
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Ped.
Enérgico
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

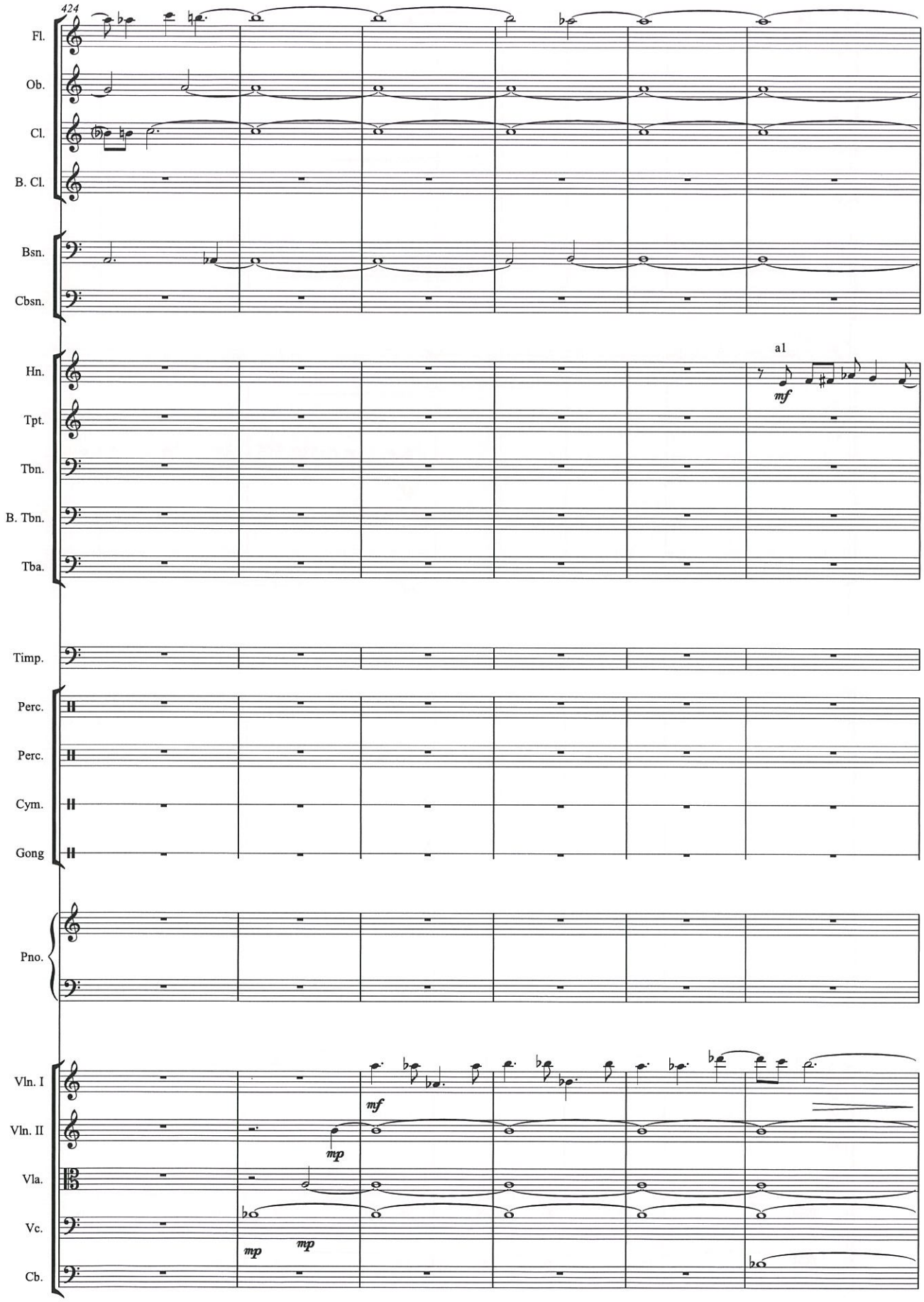

396
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
mp
mp

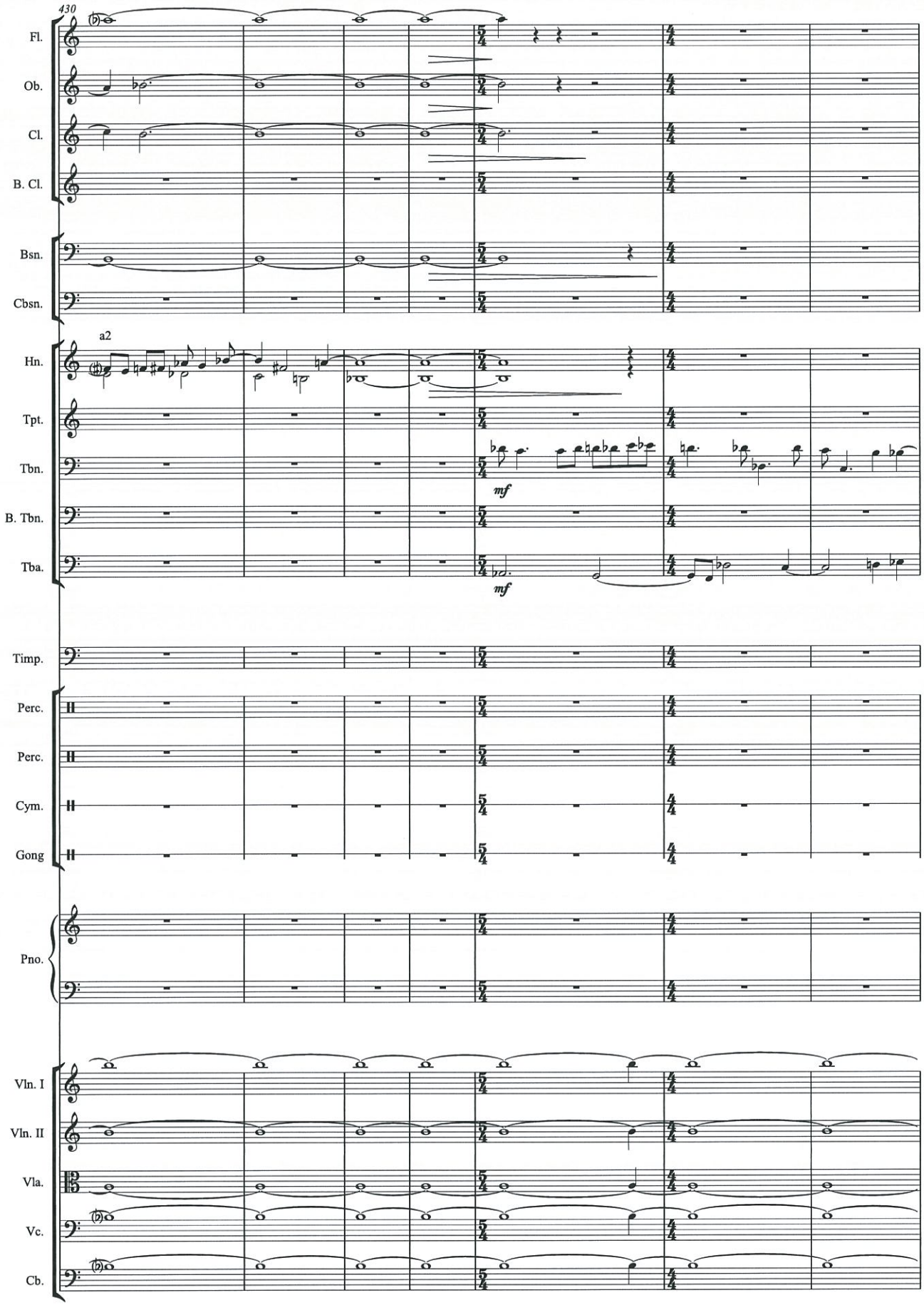

401
♩ = 60
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
a1
mf
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
♩ = 60
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
♩ = 60
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

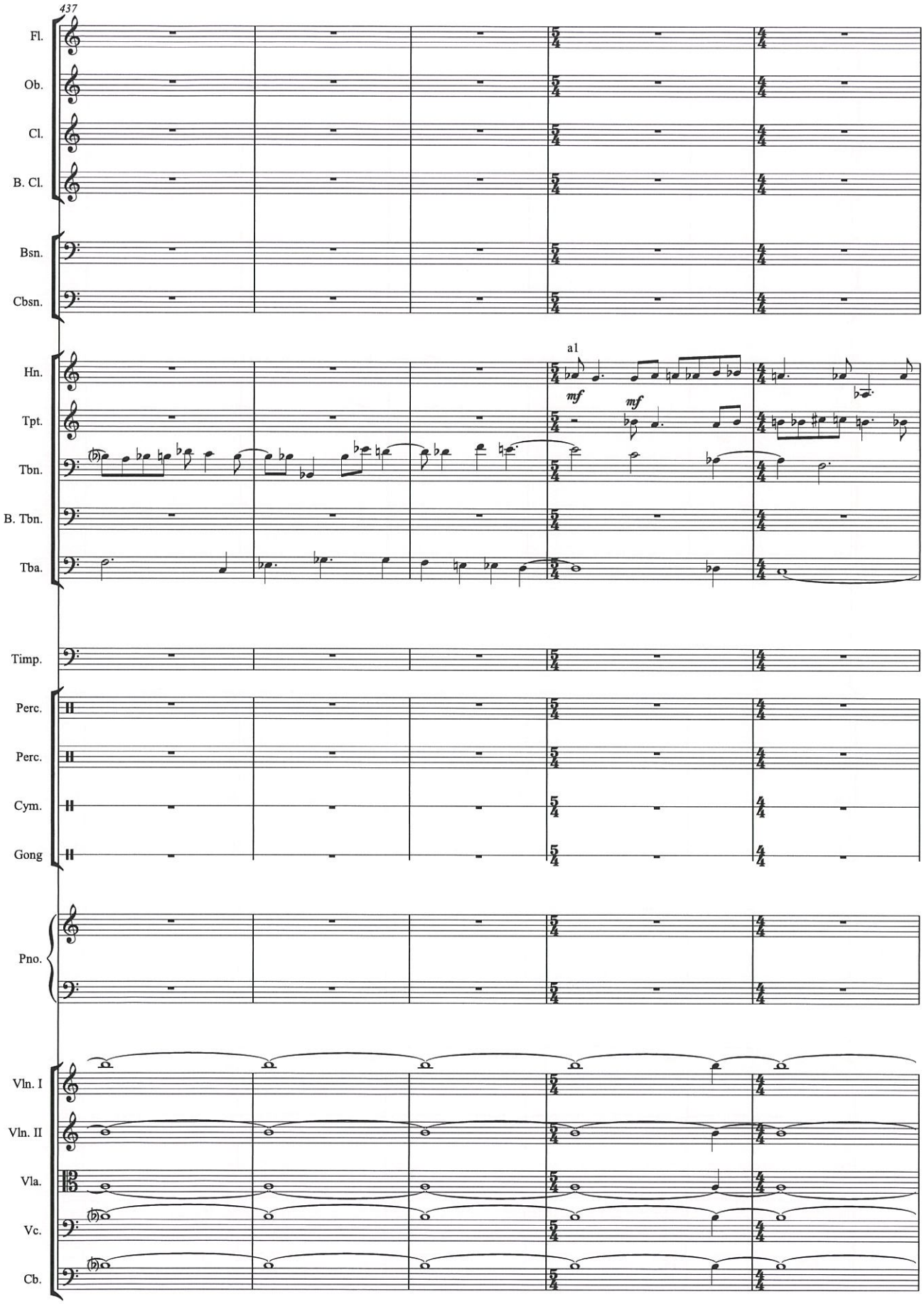

407
Fl.
Ob.
a1
Cl.
mf
B. Cl.
Bsn.
mp
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

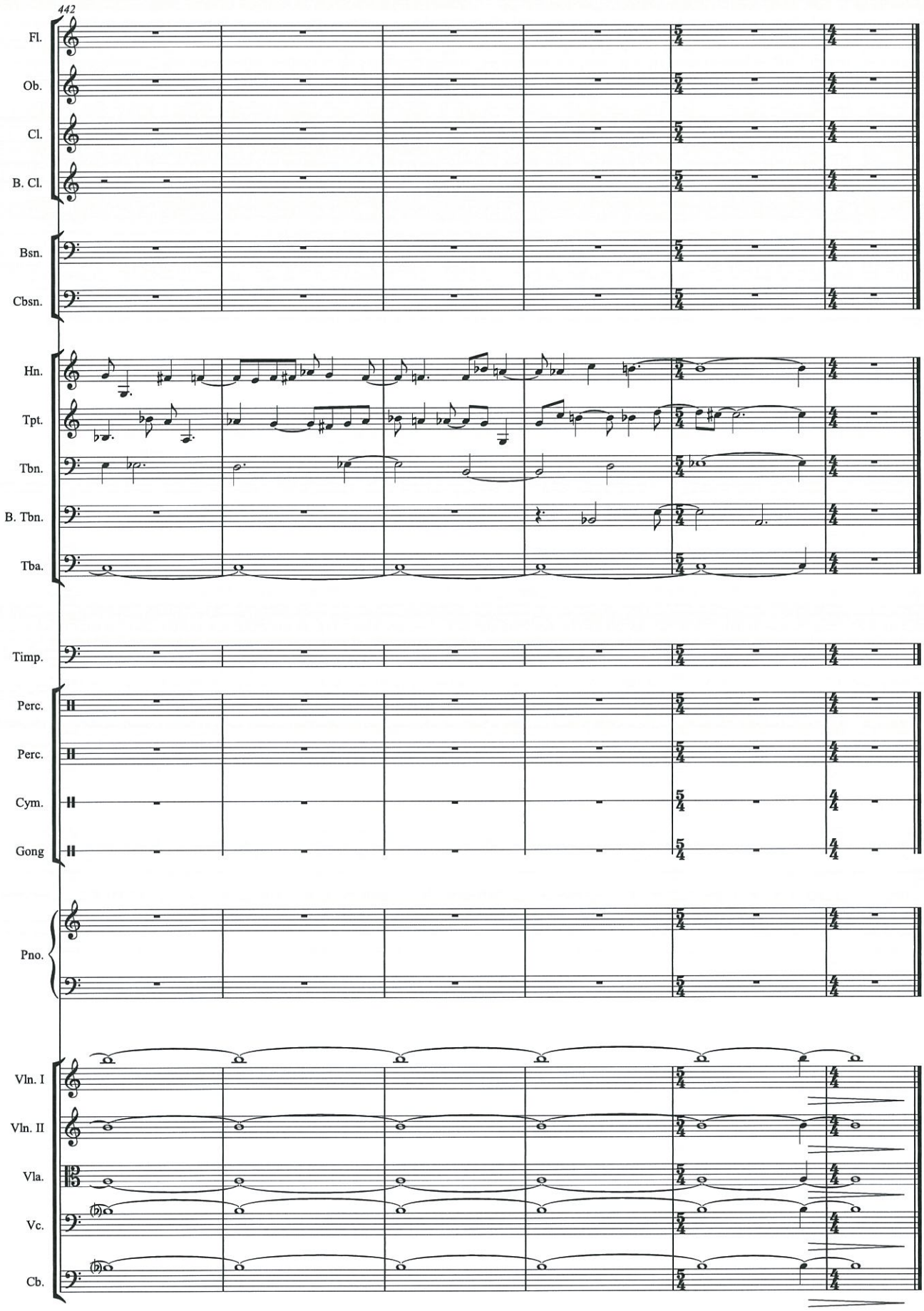

412
Fl.
Ob.
mf
Cl.
mp
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

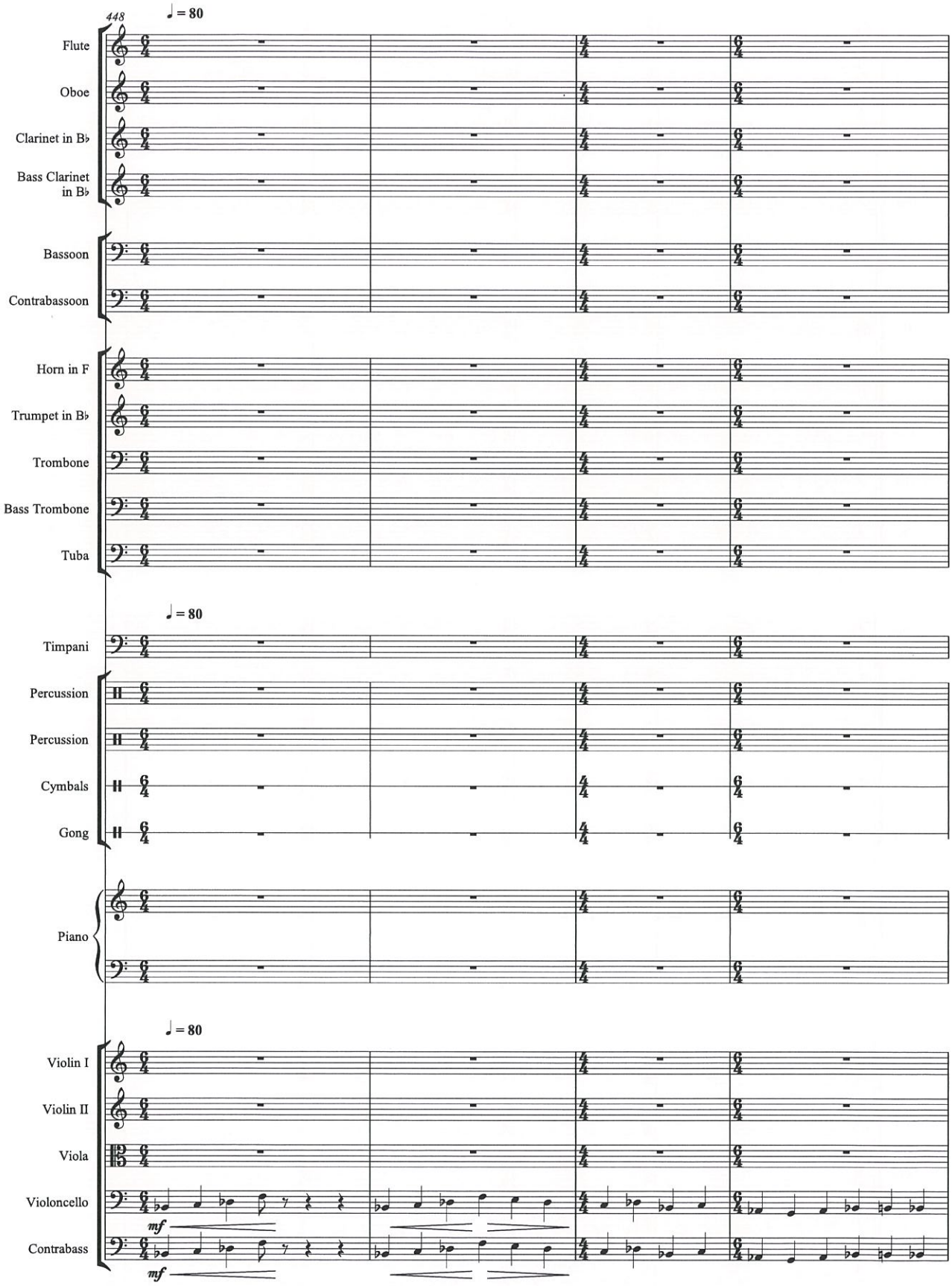

418
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
mp

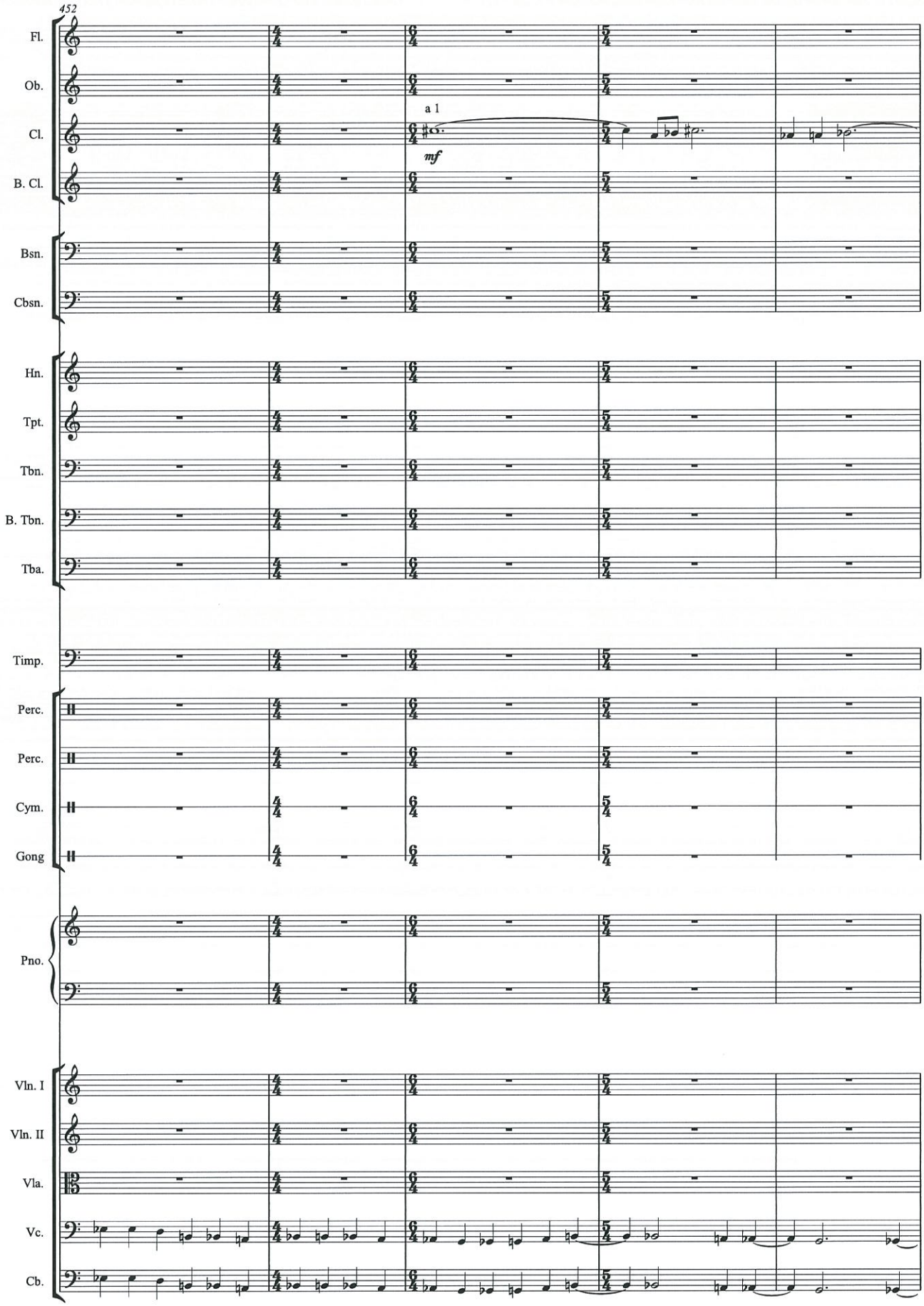

424
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
a1
mf
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
mf
Vln. II
mp
Vla.
Vc.
mp
mp
Cb.

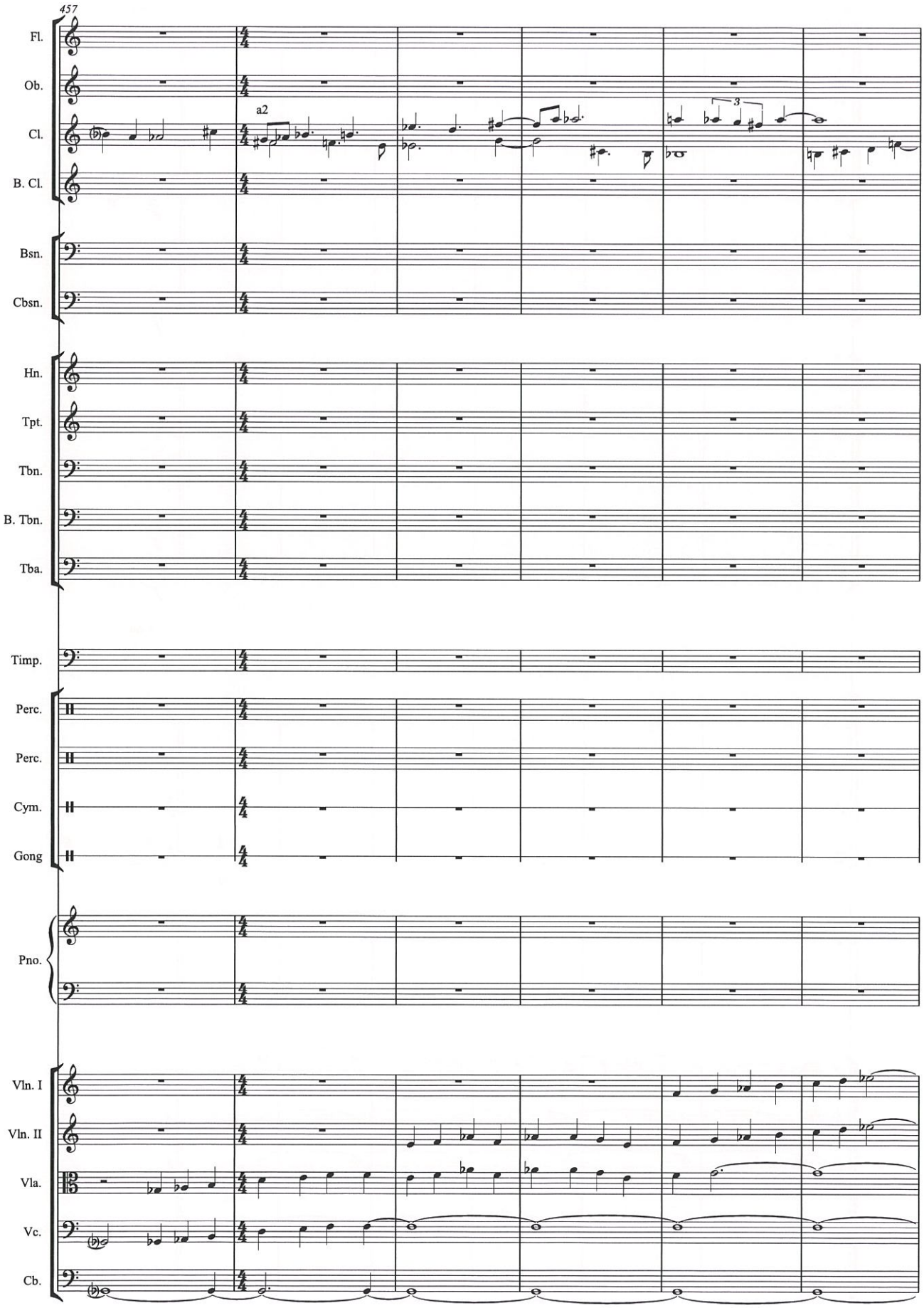

430
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
a2
Hn.
Tpt.
Tbn.
mf
B. Tbn.
Tba.
mf
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

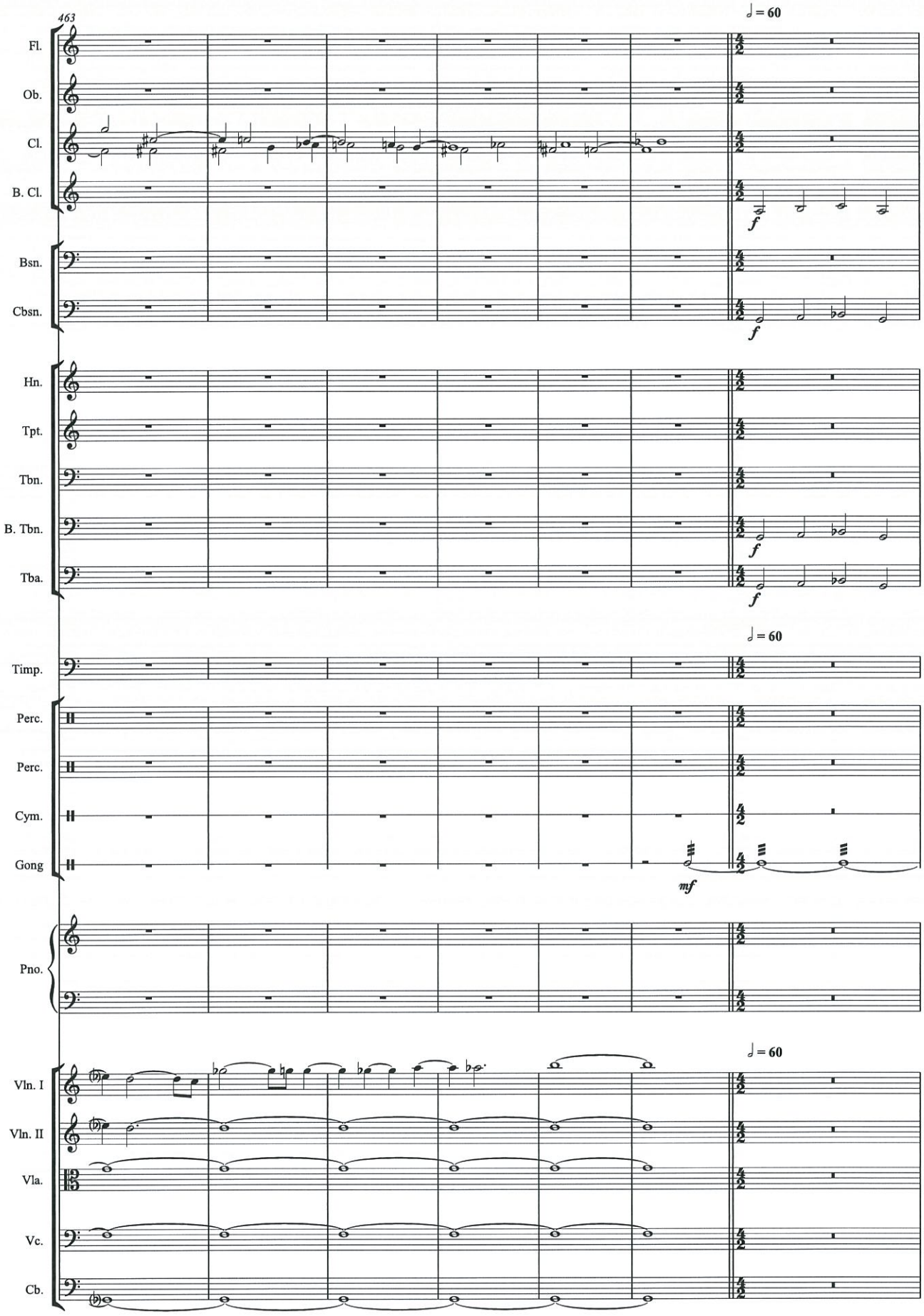

437
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
a1
mf
mf
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

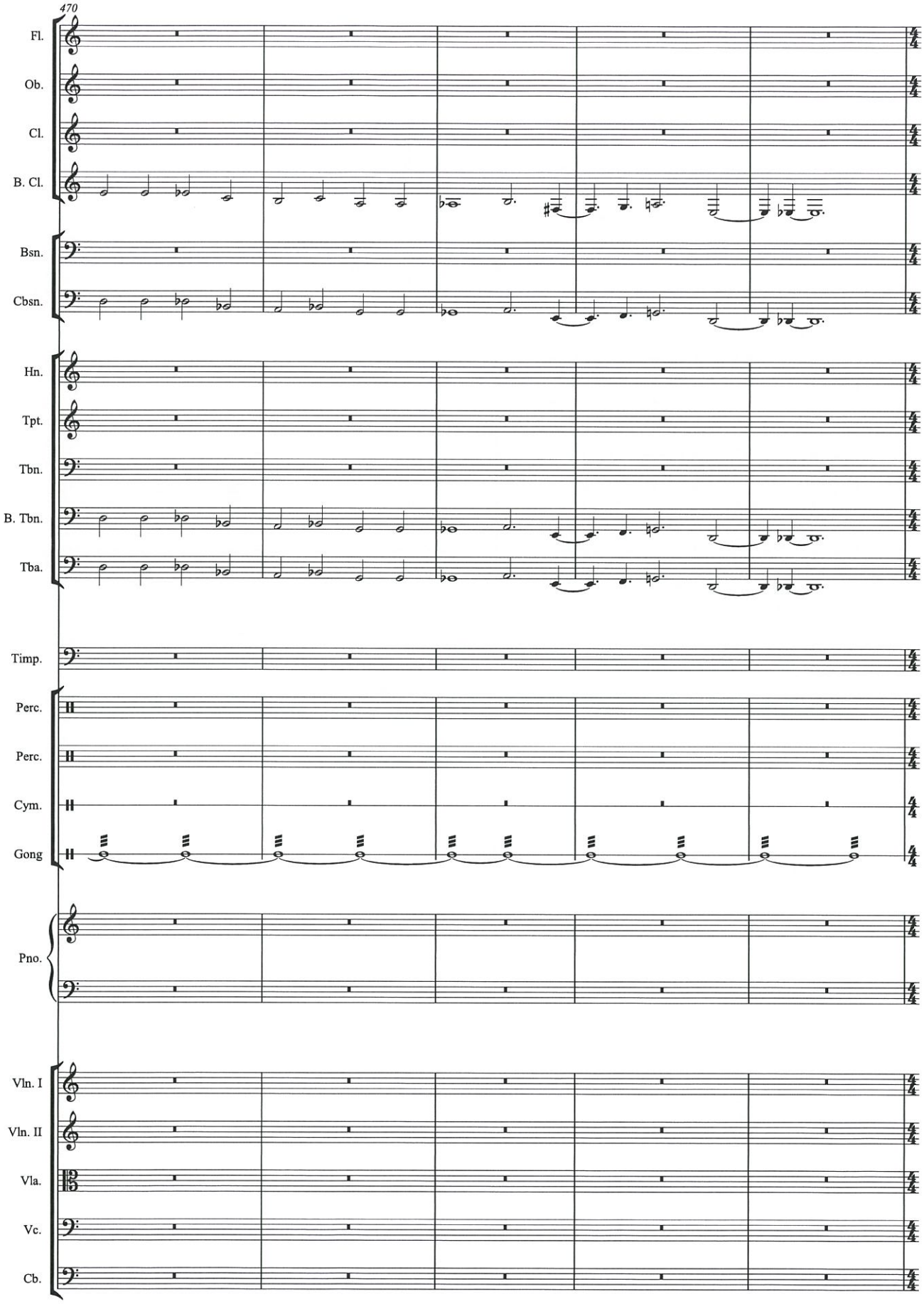

442
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

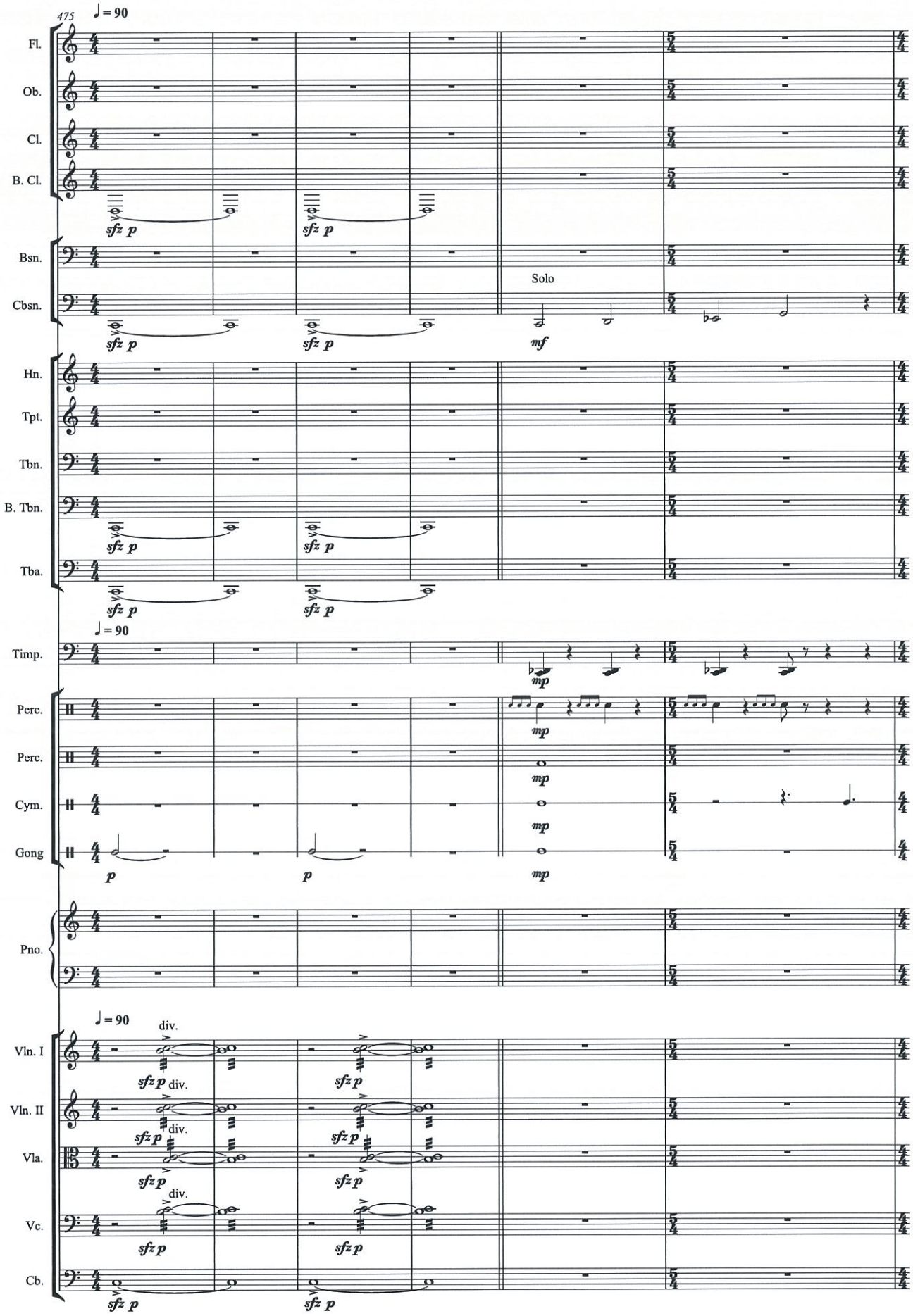

448
♩ = 80
Flute
Oboe
Clarinet in B♭
Bass Clarinet in B♭
Bassoon
Contrabassoon
Horn in F
Trumpet in B♭
Trombone
Bass Trombone
Tuba
♩ = 80
Timpani
Percussion
Percussion
Cymbals
Gong
Piano
♩ = 80
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
mf
Contrabass
mf

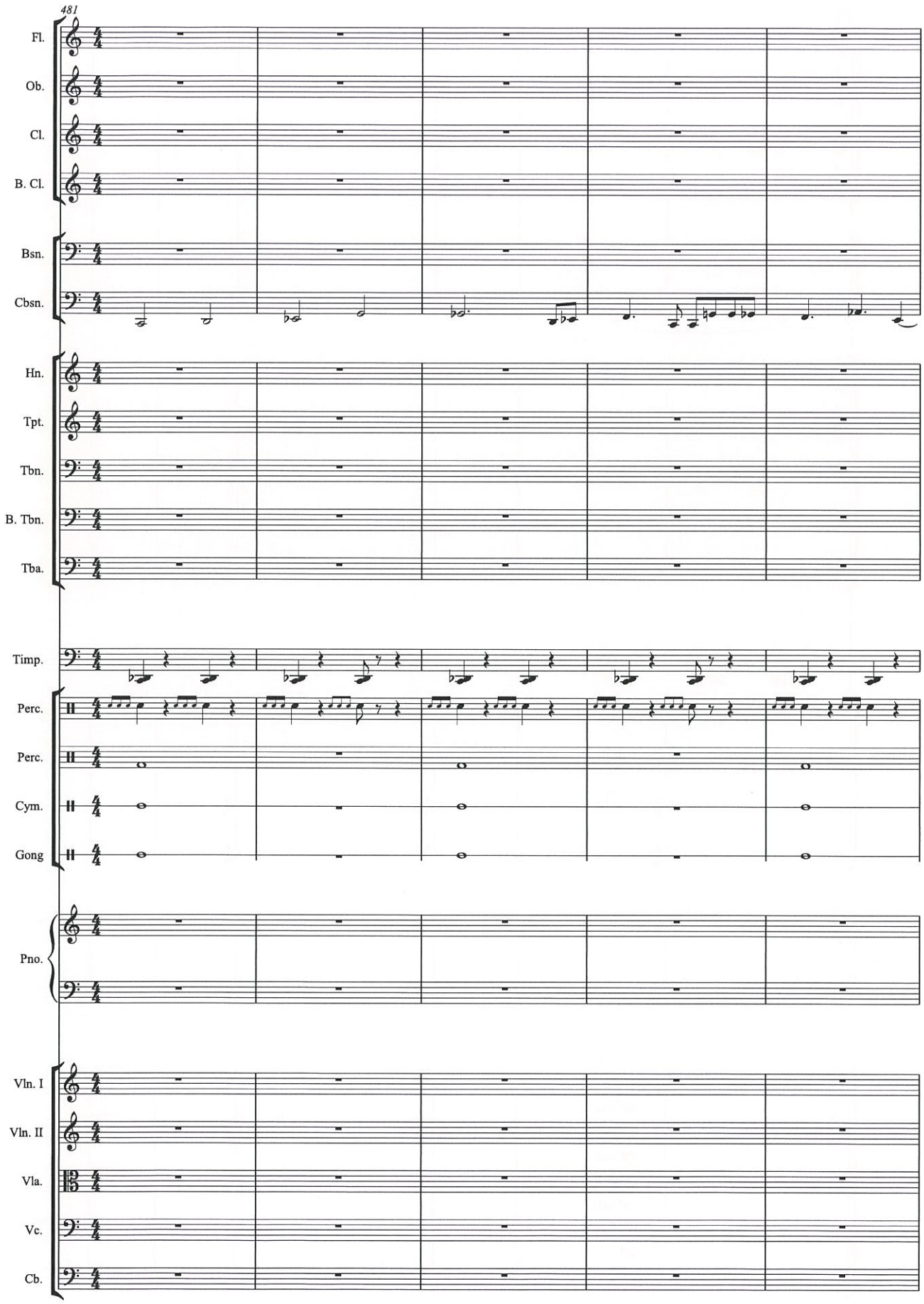

452
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
a 1
mf
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

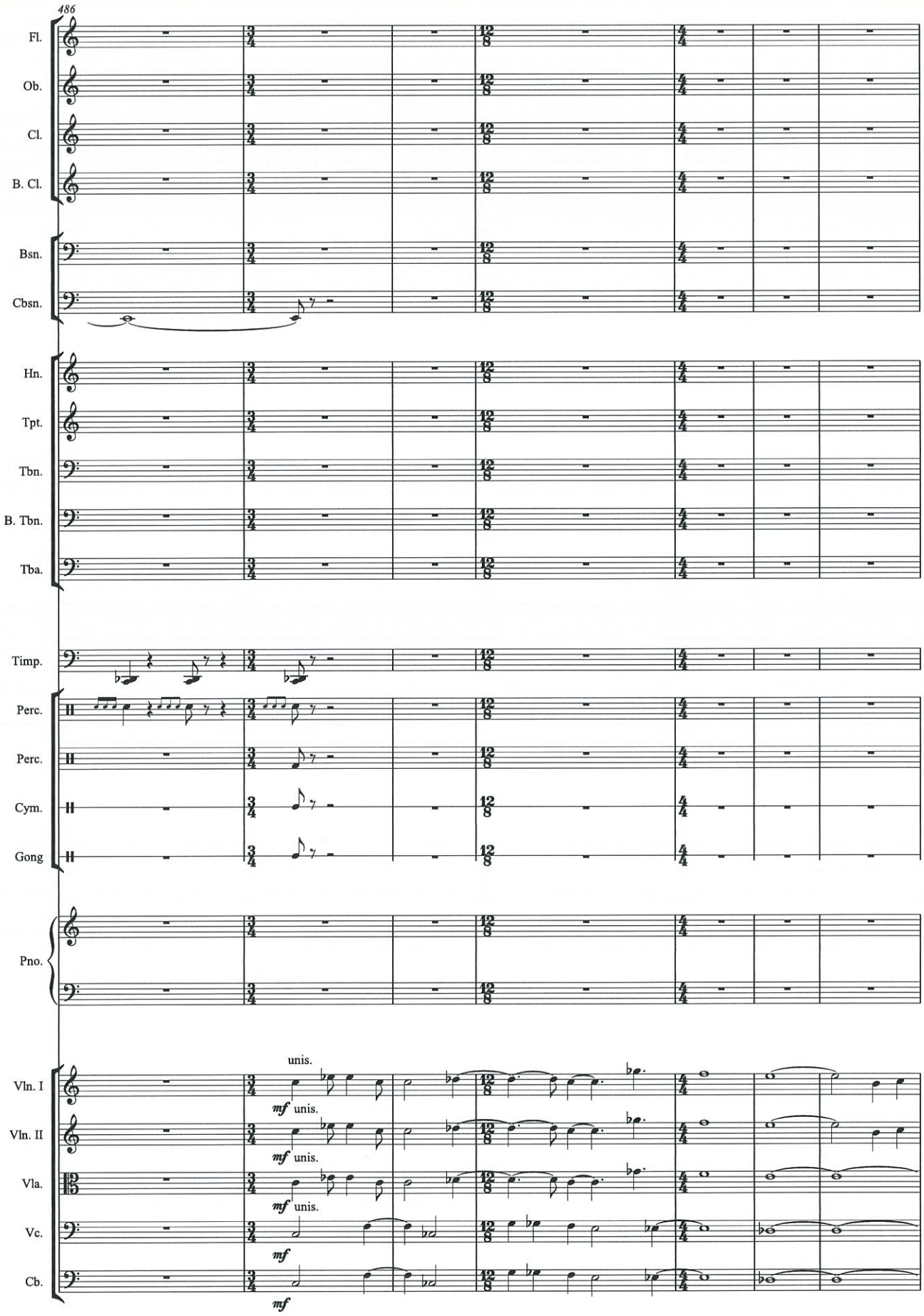

457
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
a2
3
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

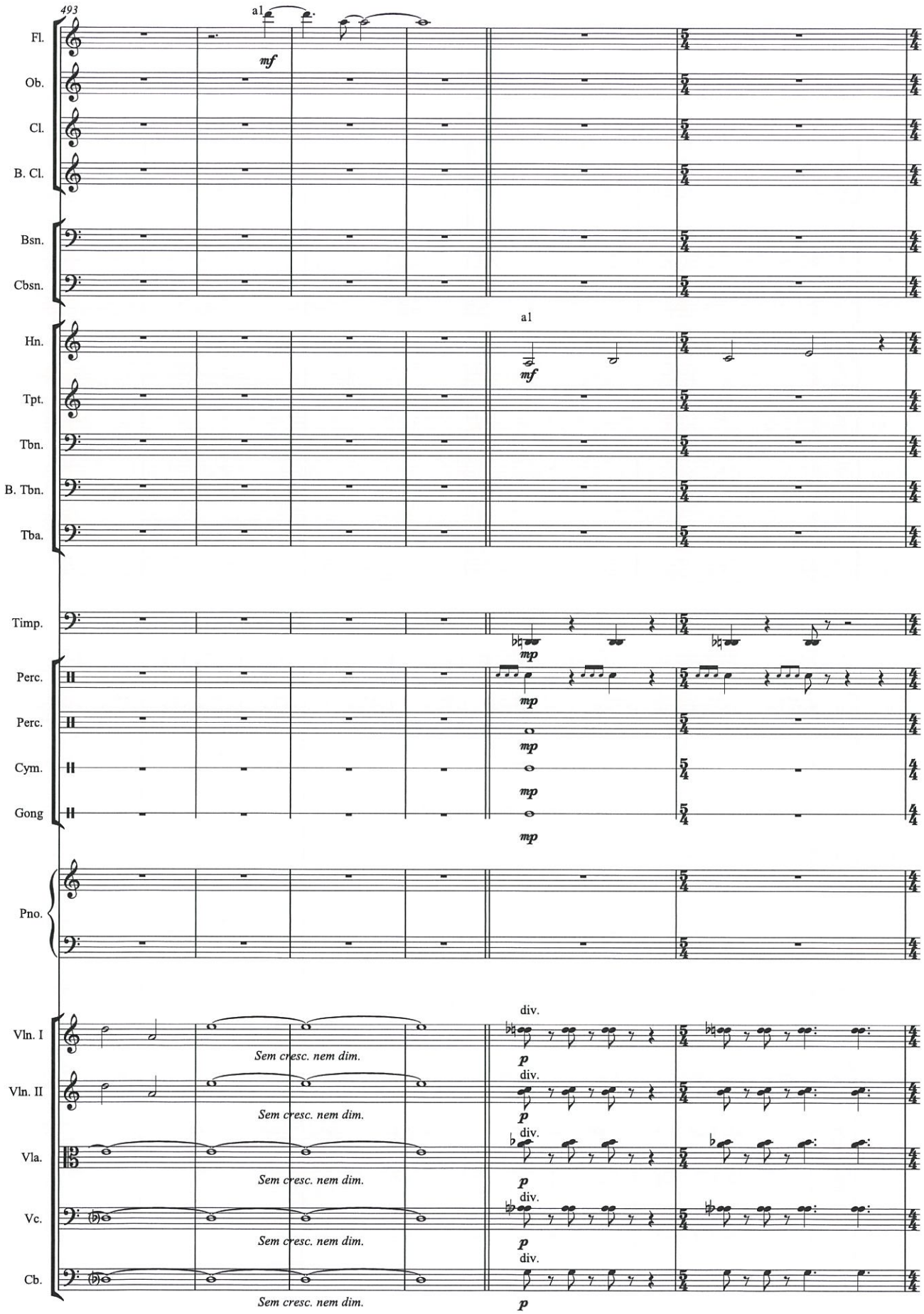

463
♩ = 60
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
f
Bsn.
Cbsn.
f
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
f
Tba.
f
♩ = 60
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
mf
Pno.
♩ = 60
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

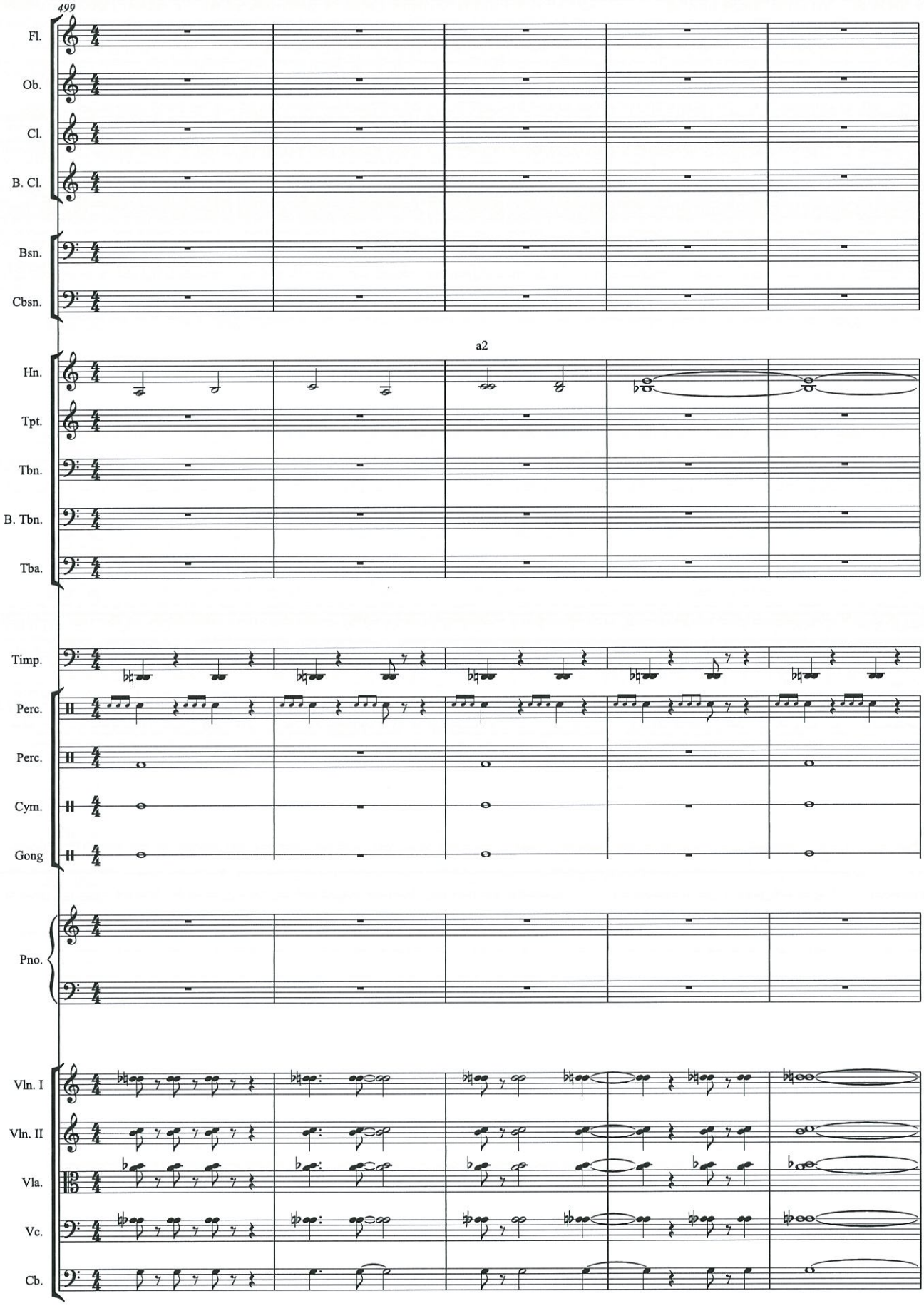

470
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

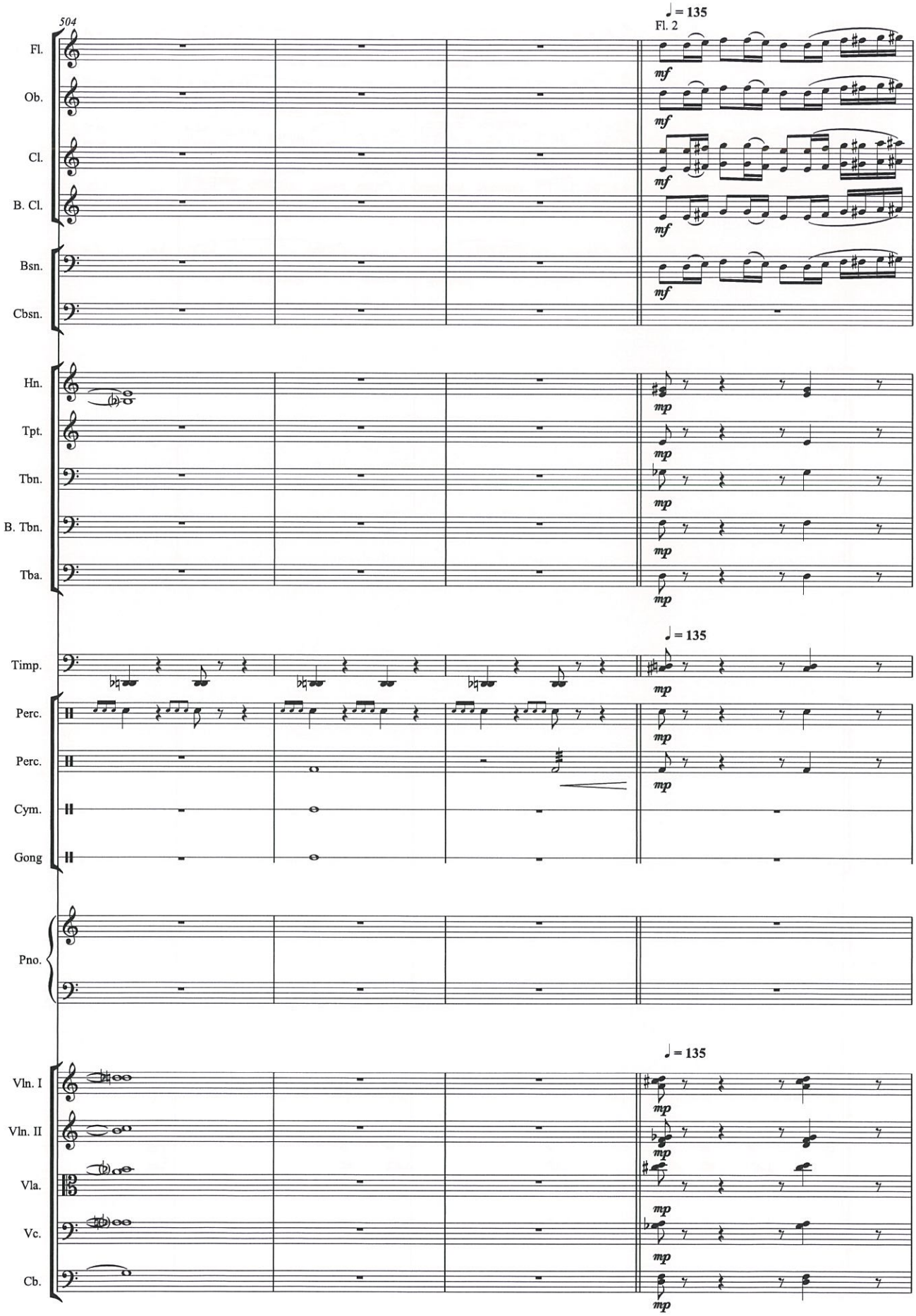

475
♩ = 90
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
sfz p
sfz p
Bsn.
Cbsn.
Solo
sfz p
sfz p
mf
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
sfz p
sfz p
sfz p
sfz p
♩ = 90
Timp.
mp
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
mp
mp
mp
mp
p
p
Pno.
♩ = 90
div.
Vln. I
sfz p
sfz p
div.
Vln. II
sfz p
sfz p
div.
Vla.
sfz p
sfz p
div.
Vc.
sfz p
sfz p
Cb.
sfz p
sfz p

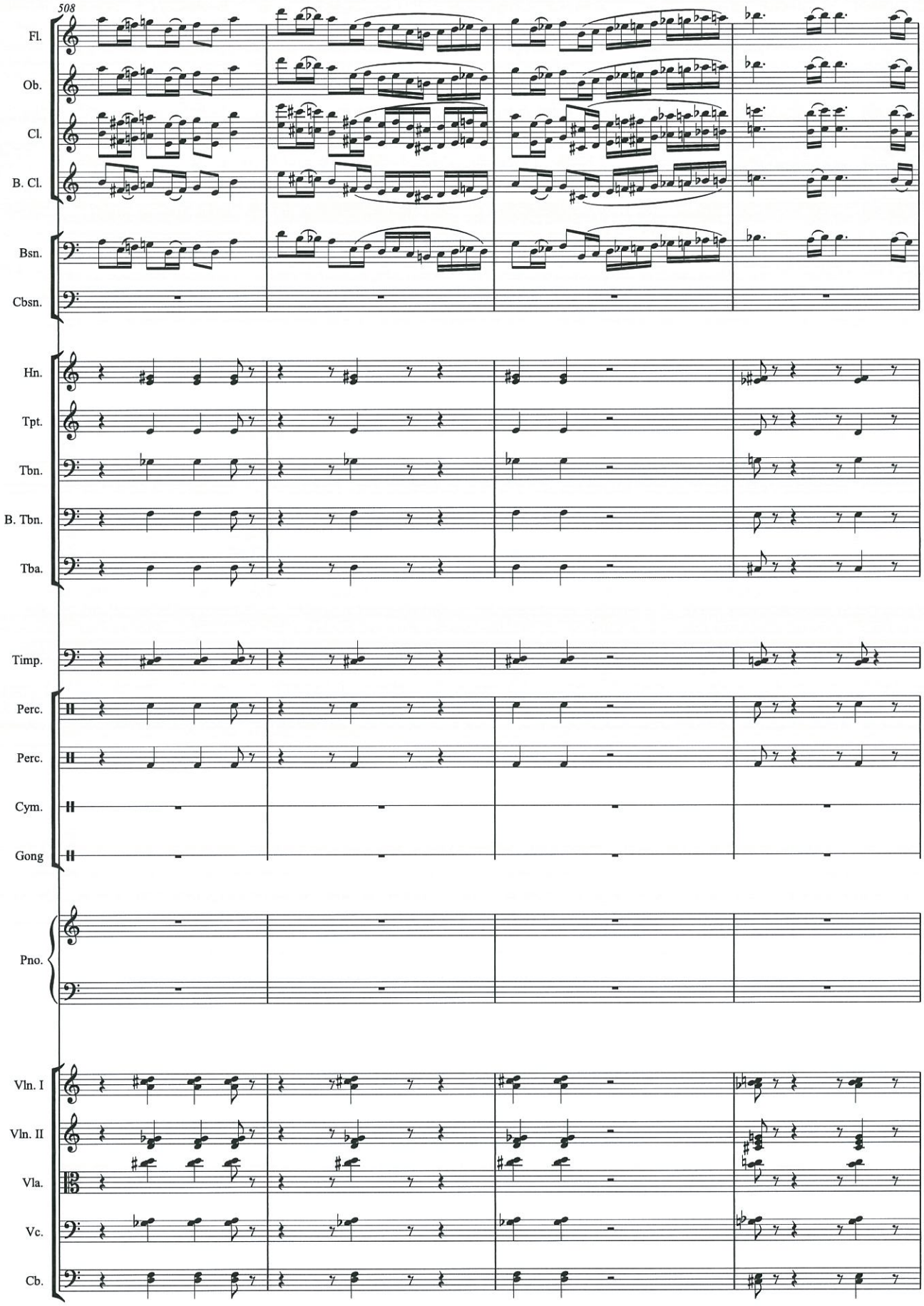

481
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

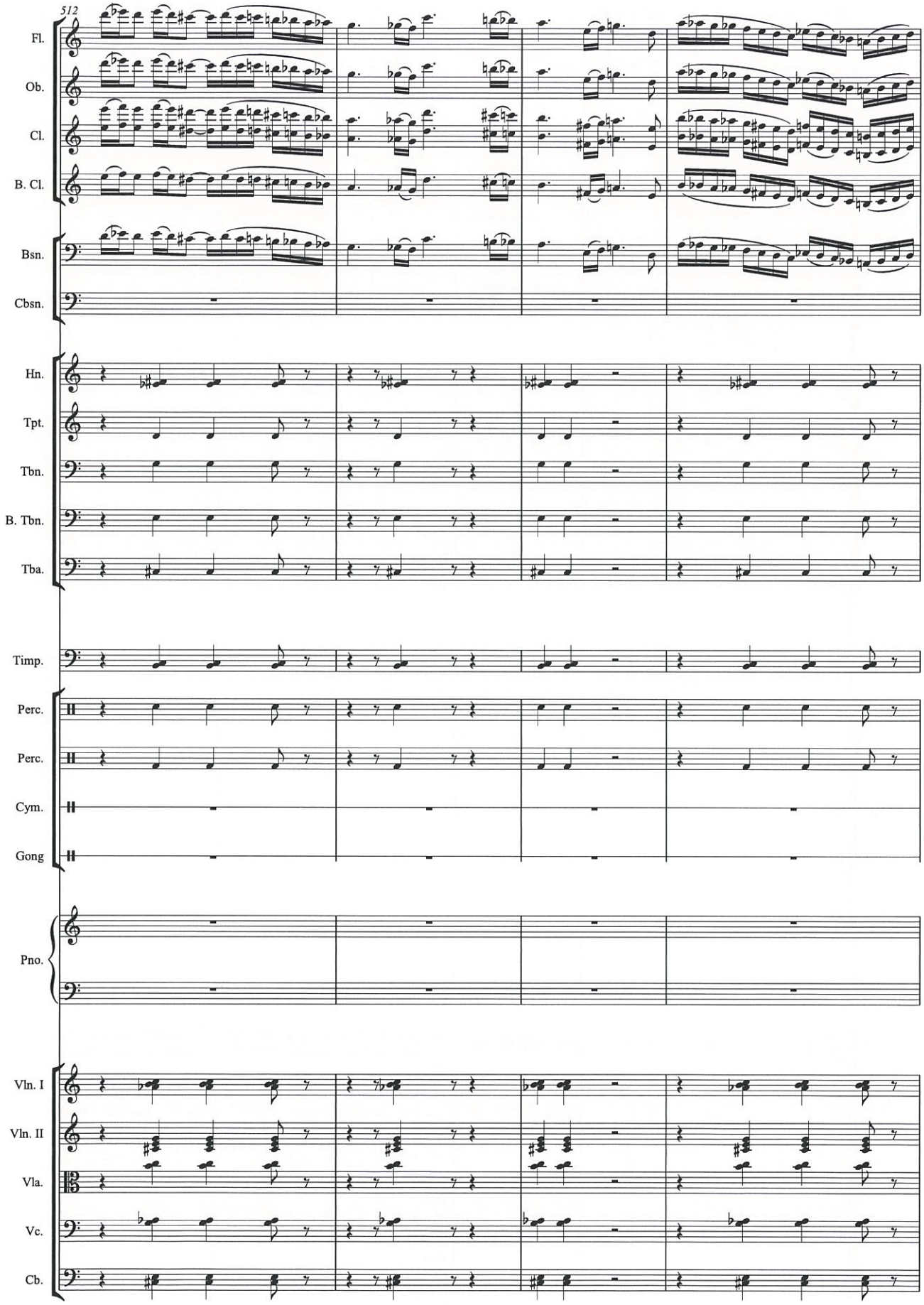

486
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
unis.
mf unis.
mf unis.
mf unis.
mf
mf

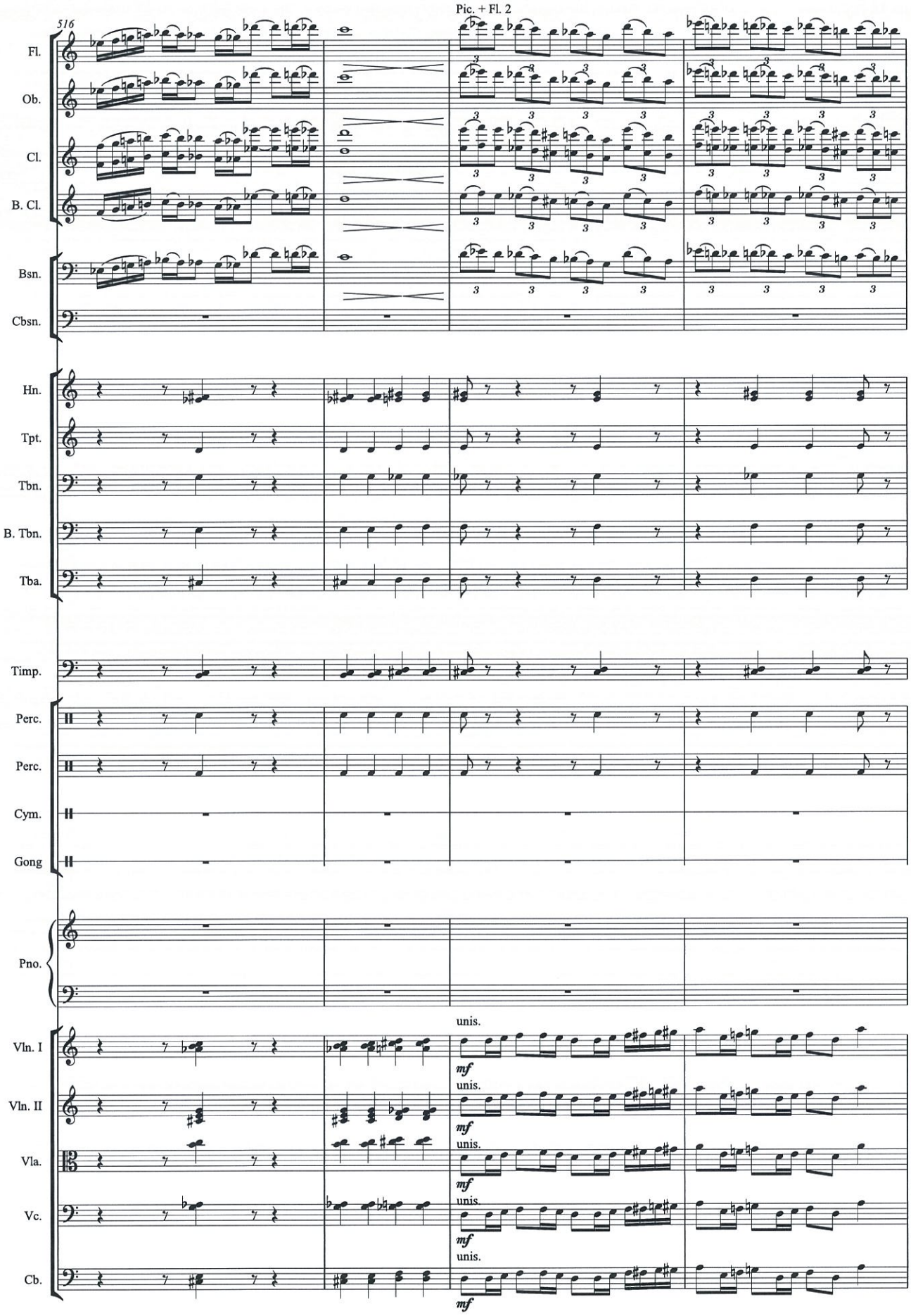

493
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
a1
mf
a1
mf
mp
mp
mp
mp
mp
div.
p
Sem cresc. nem dim.

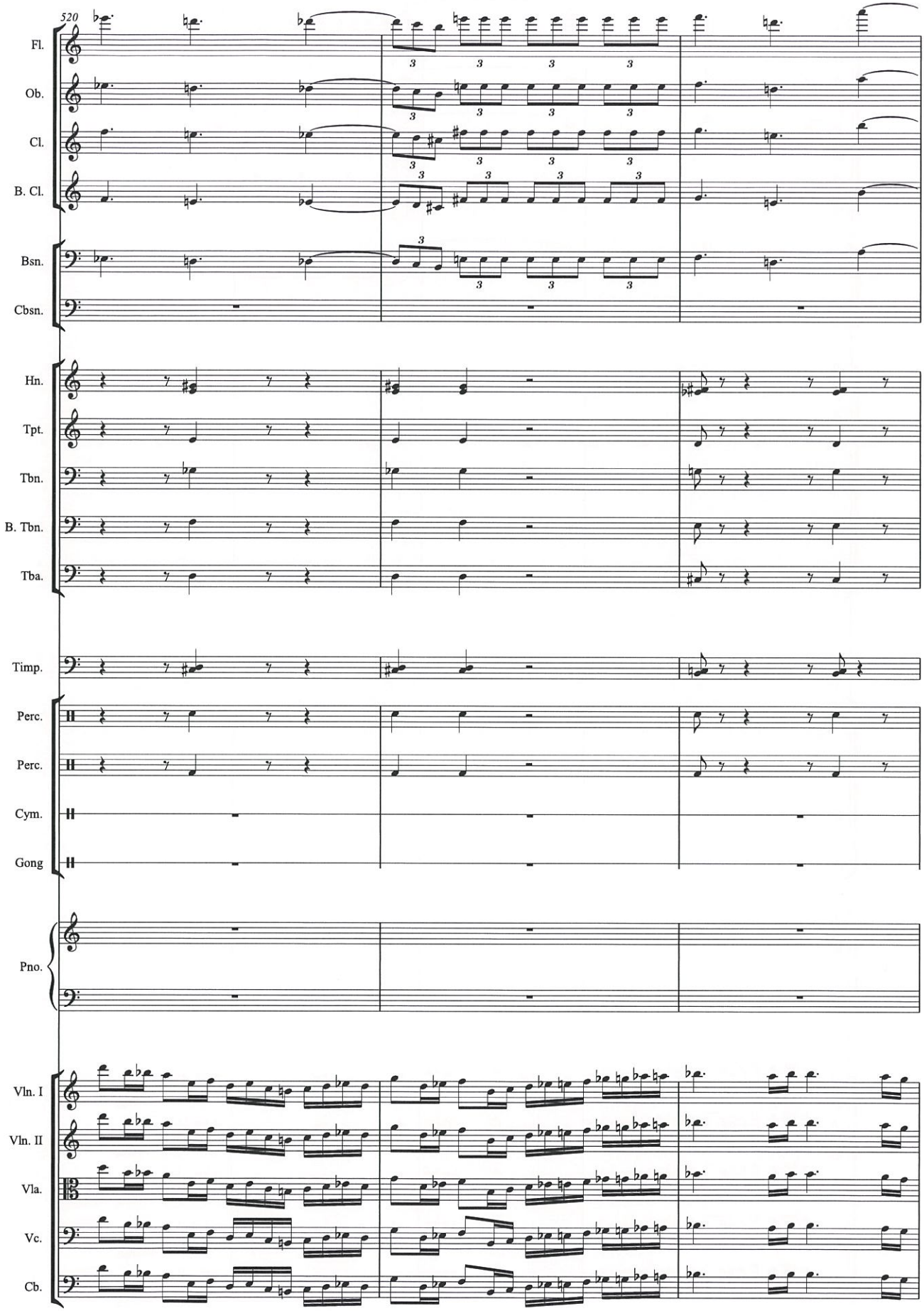

499
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
a2
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

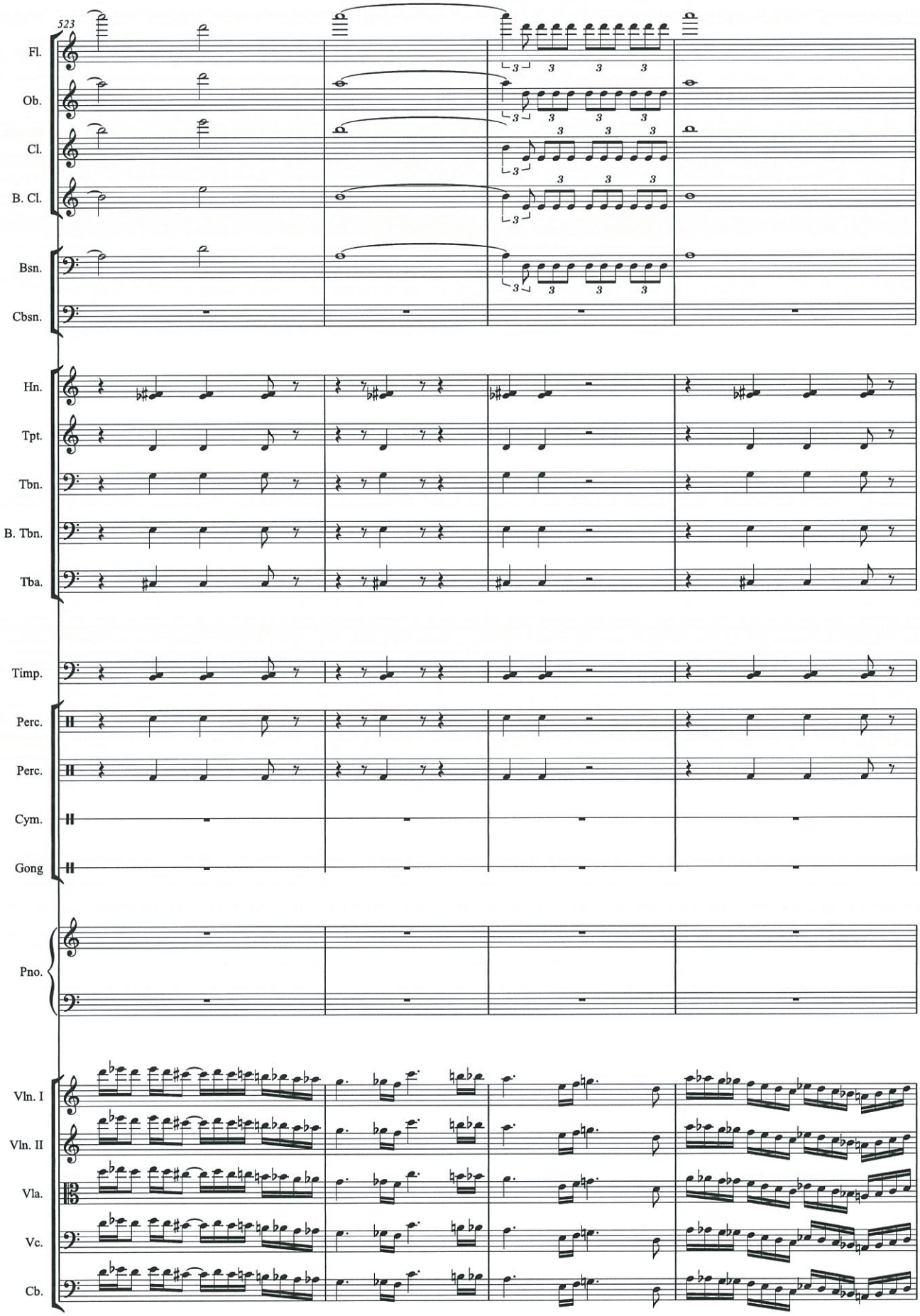

504
♩ = 135
Fl. 2
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
mp

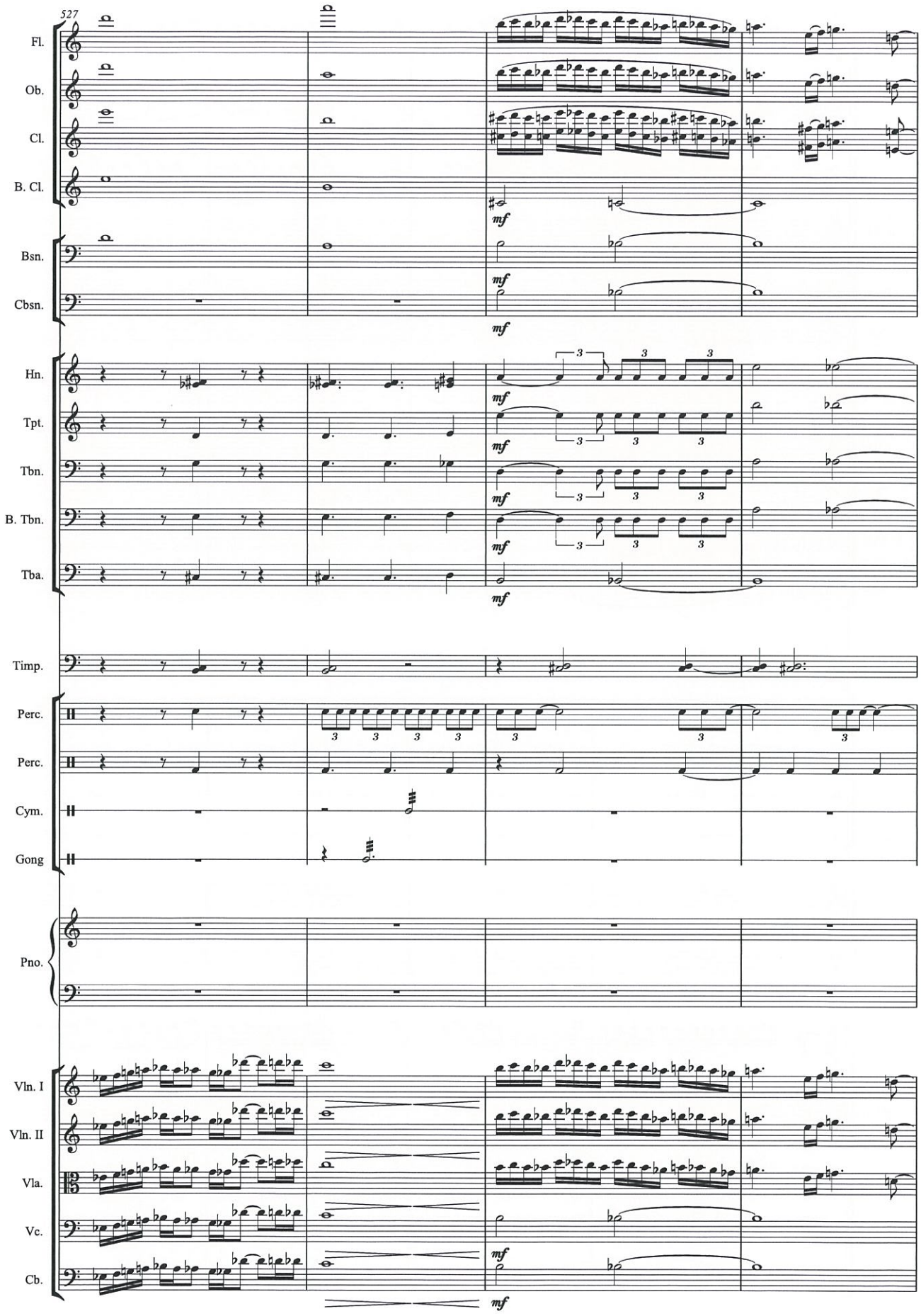

508
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

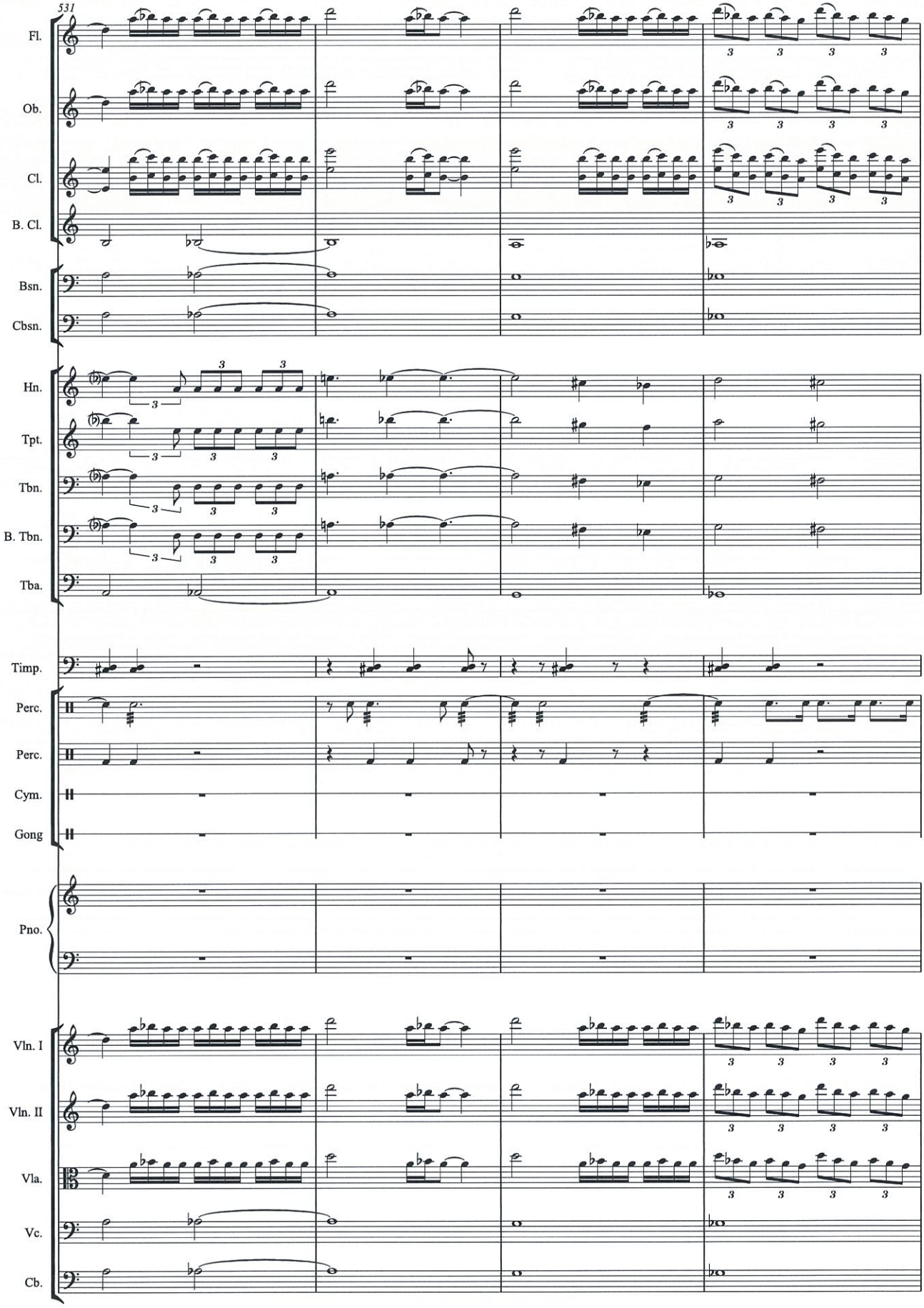

512
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

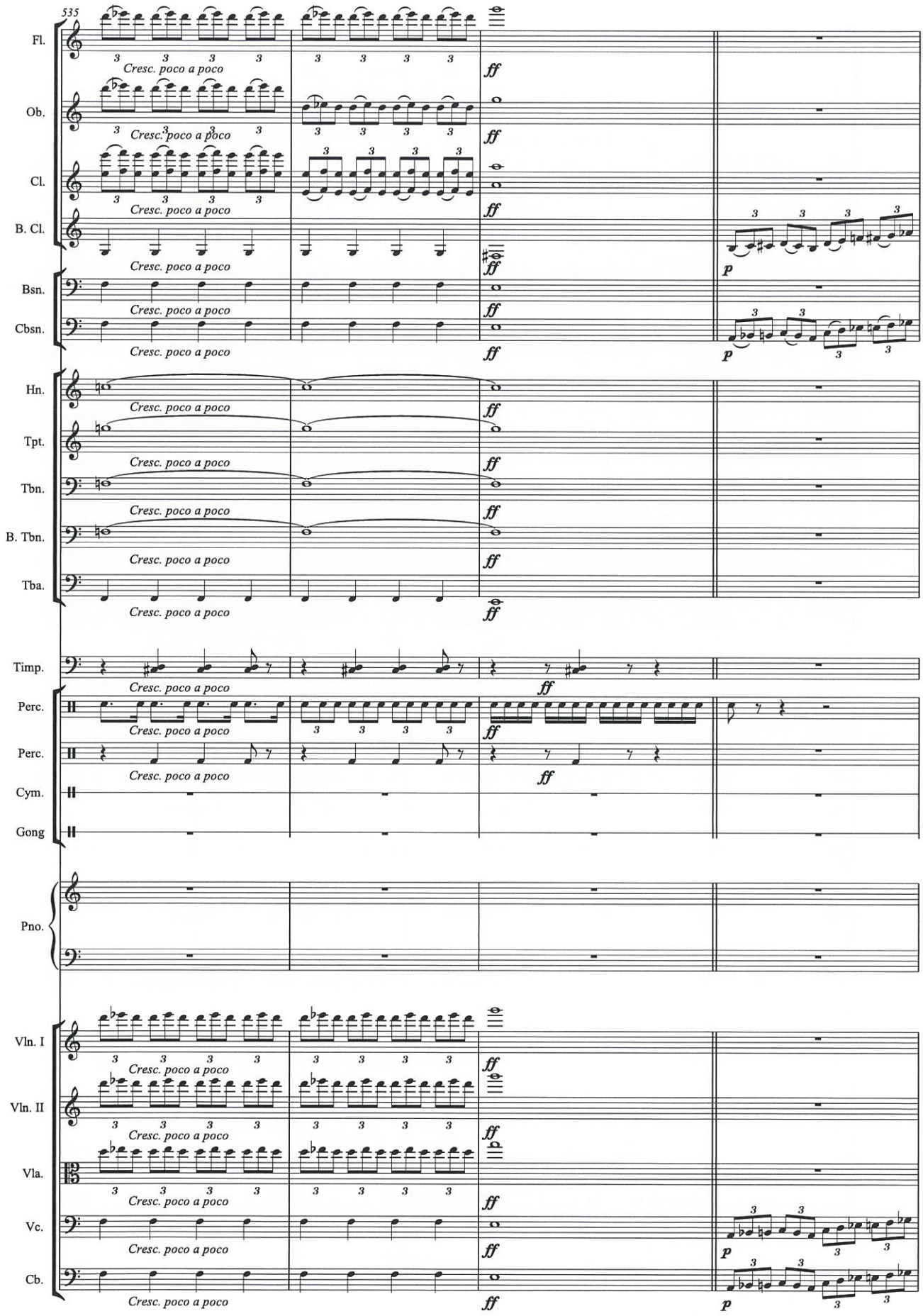

516
Pic. + Fl. 2
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
unis.
mf


520
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


523
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


527
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf


531
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


535
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Cresc. poco a poco
ff
p

539

Fl.

Ob.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Cbsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Tba.

Timp.

Perc.

Perc.

Cym.

Gong

Pno.

Vln. I

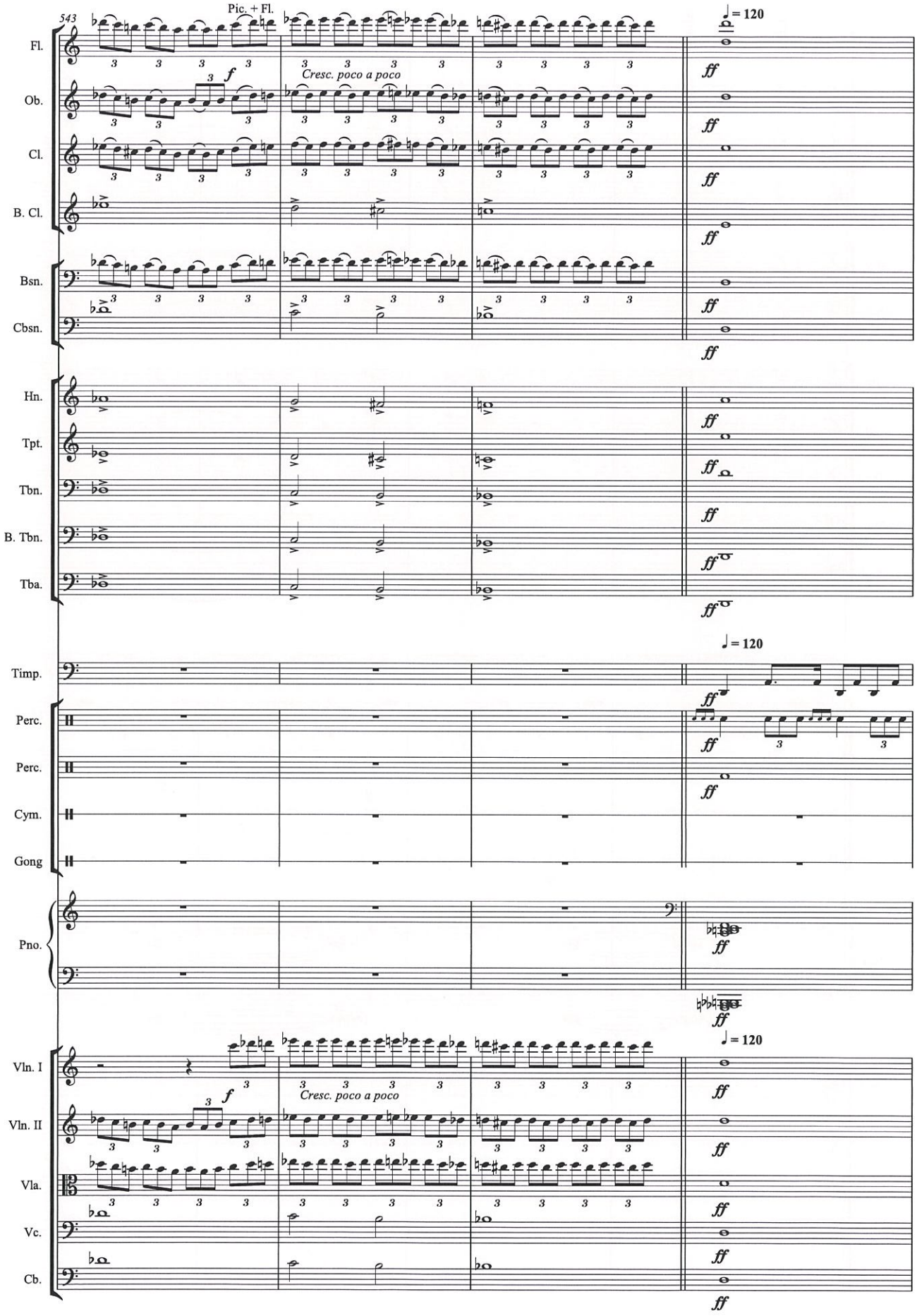
Vln. II

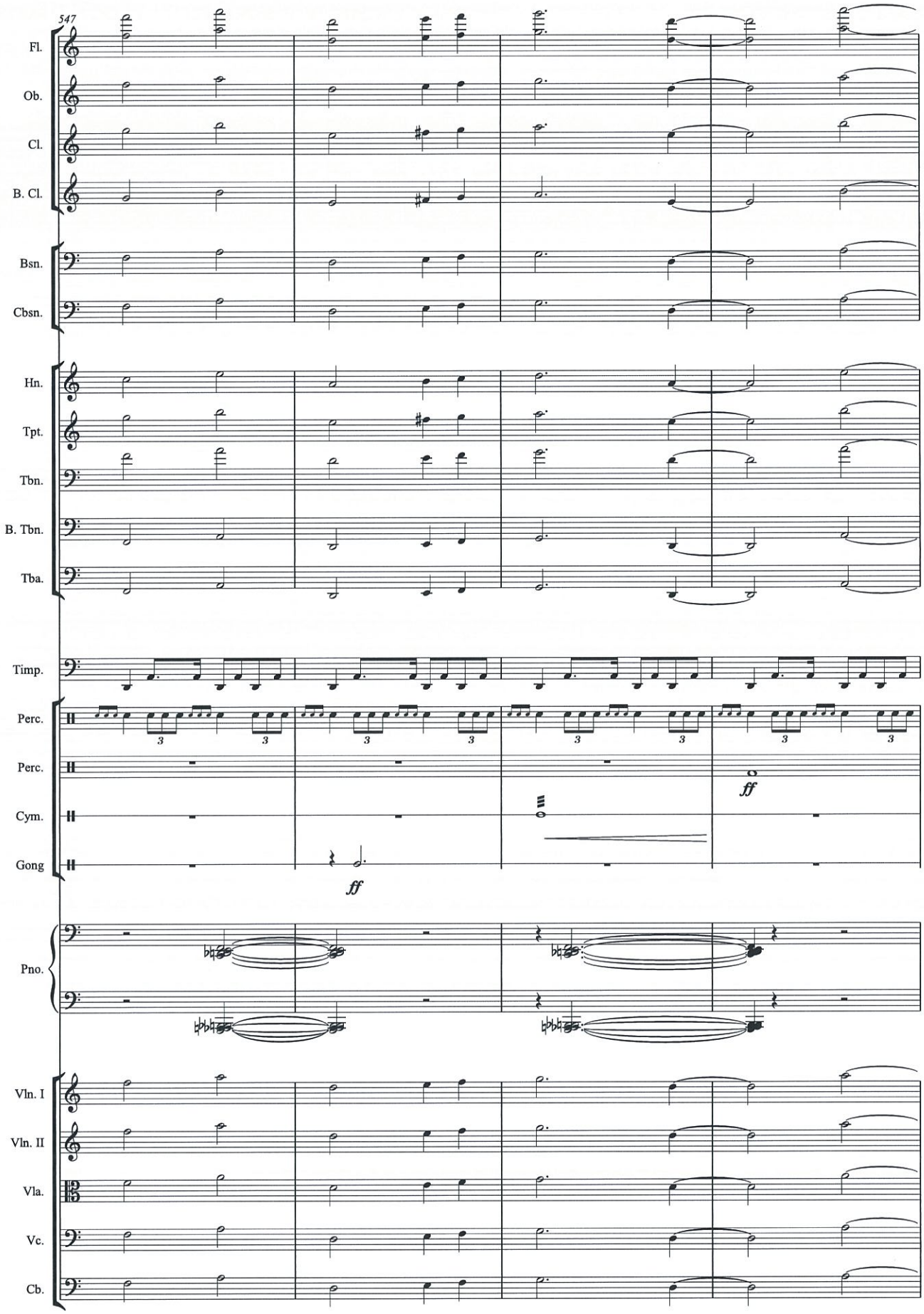
Vla.

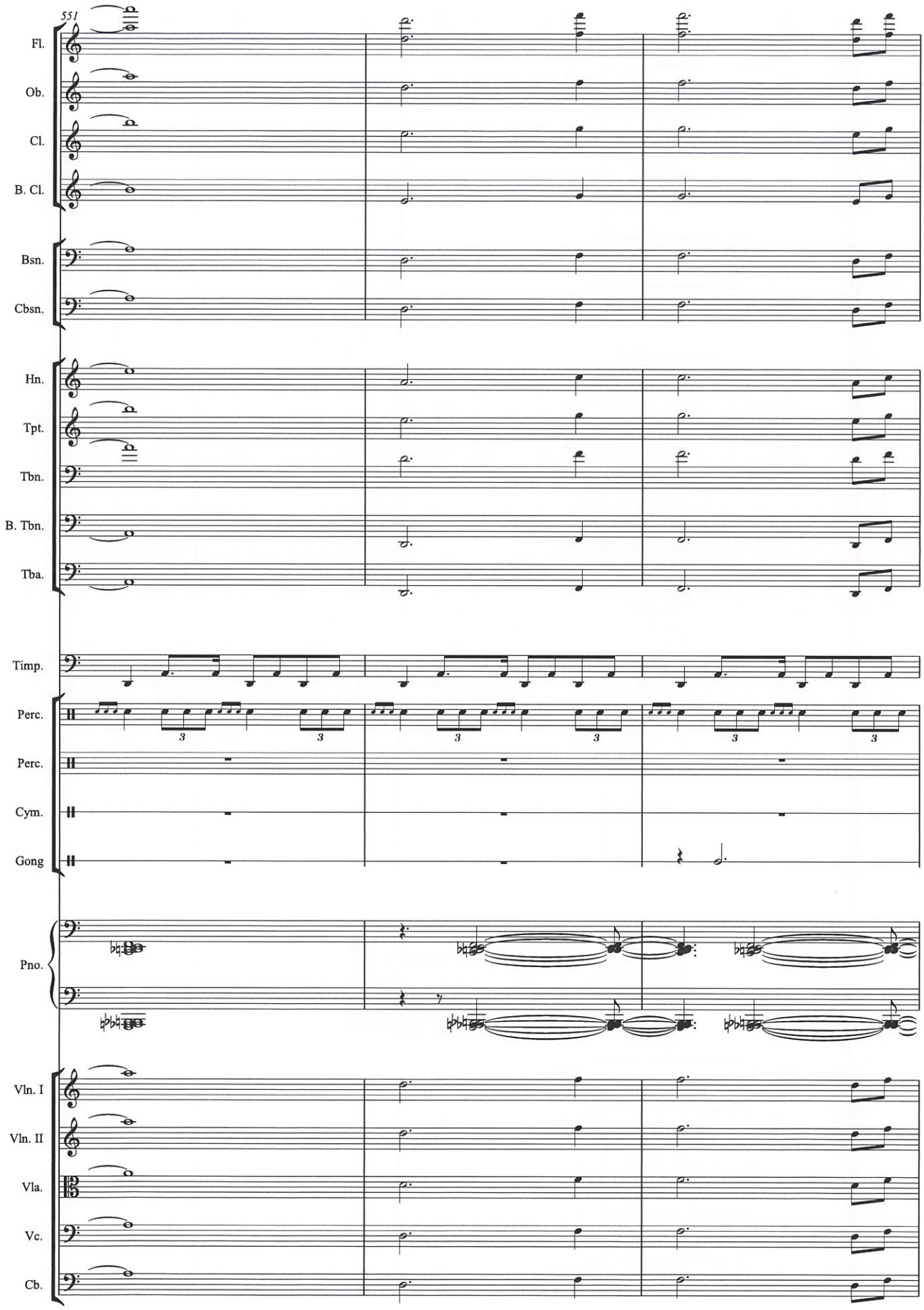
Vc.

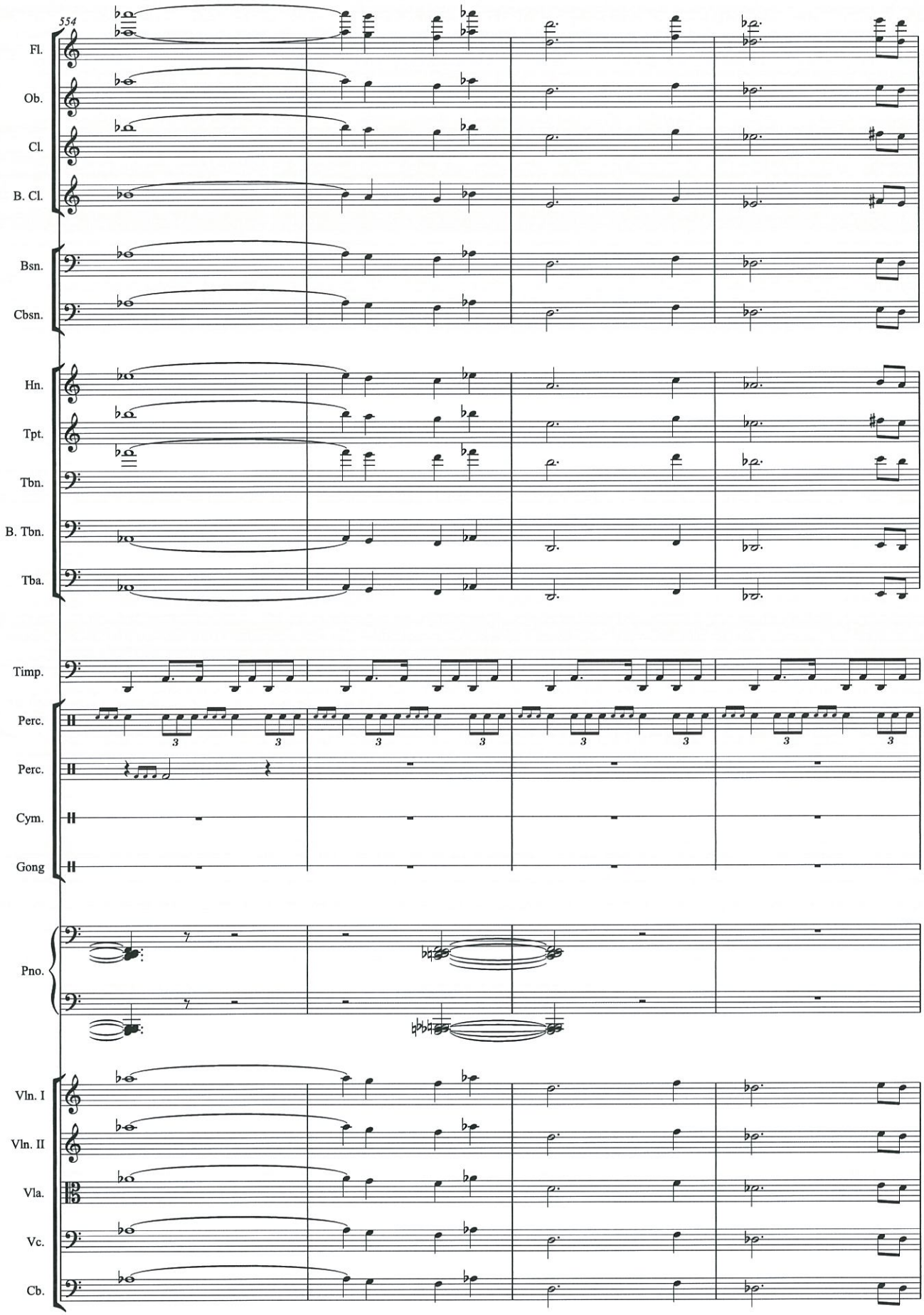
Cb.

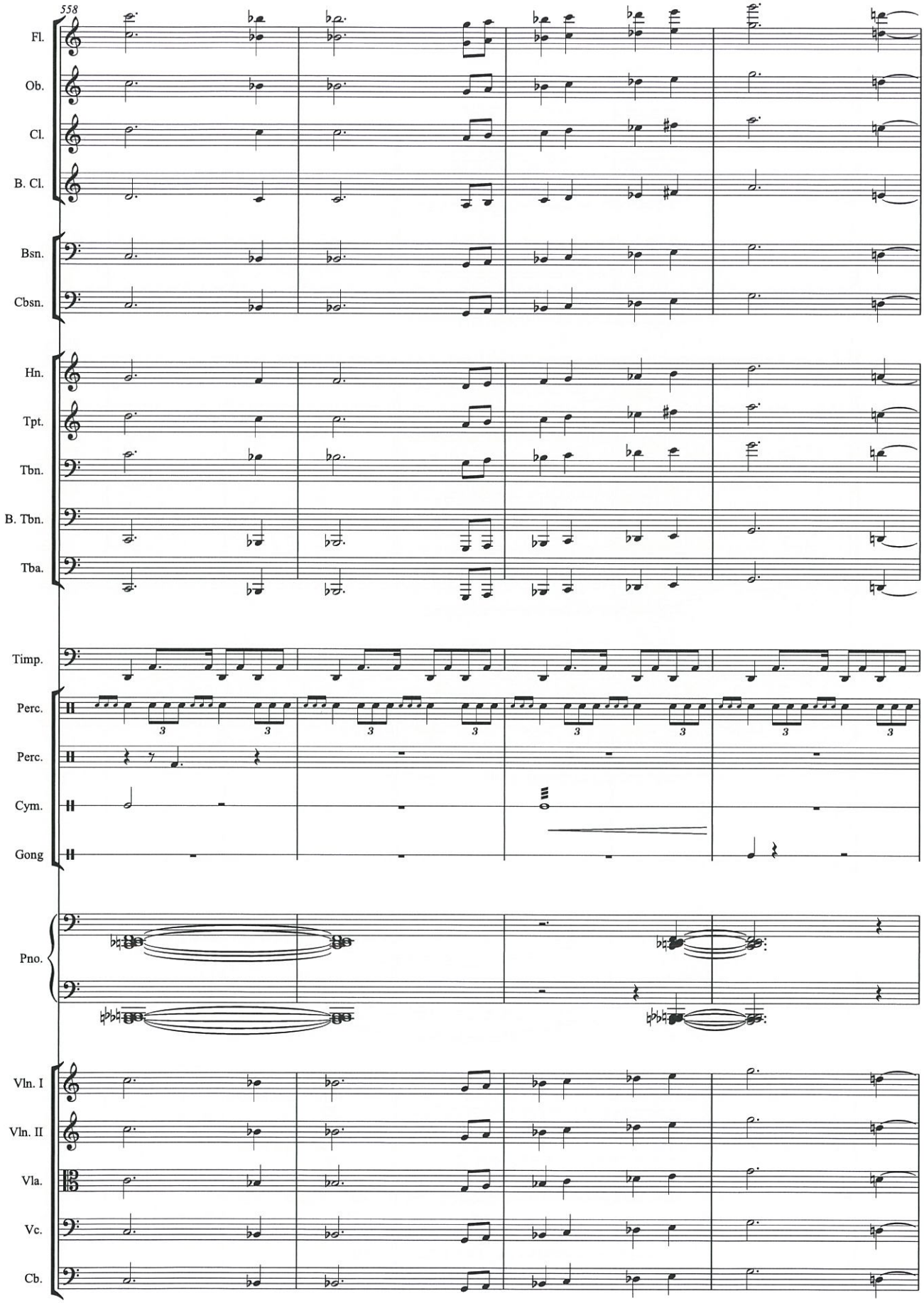
mf *mp* *Cresc. poco a poco*

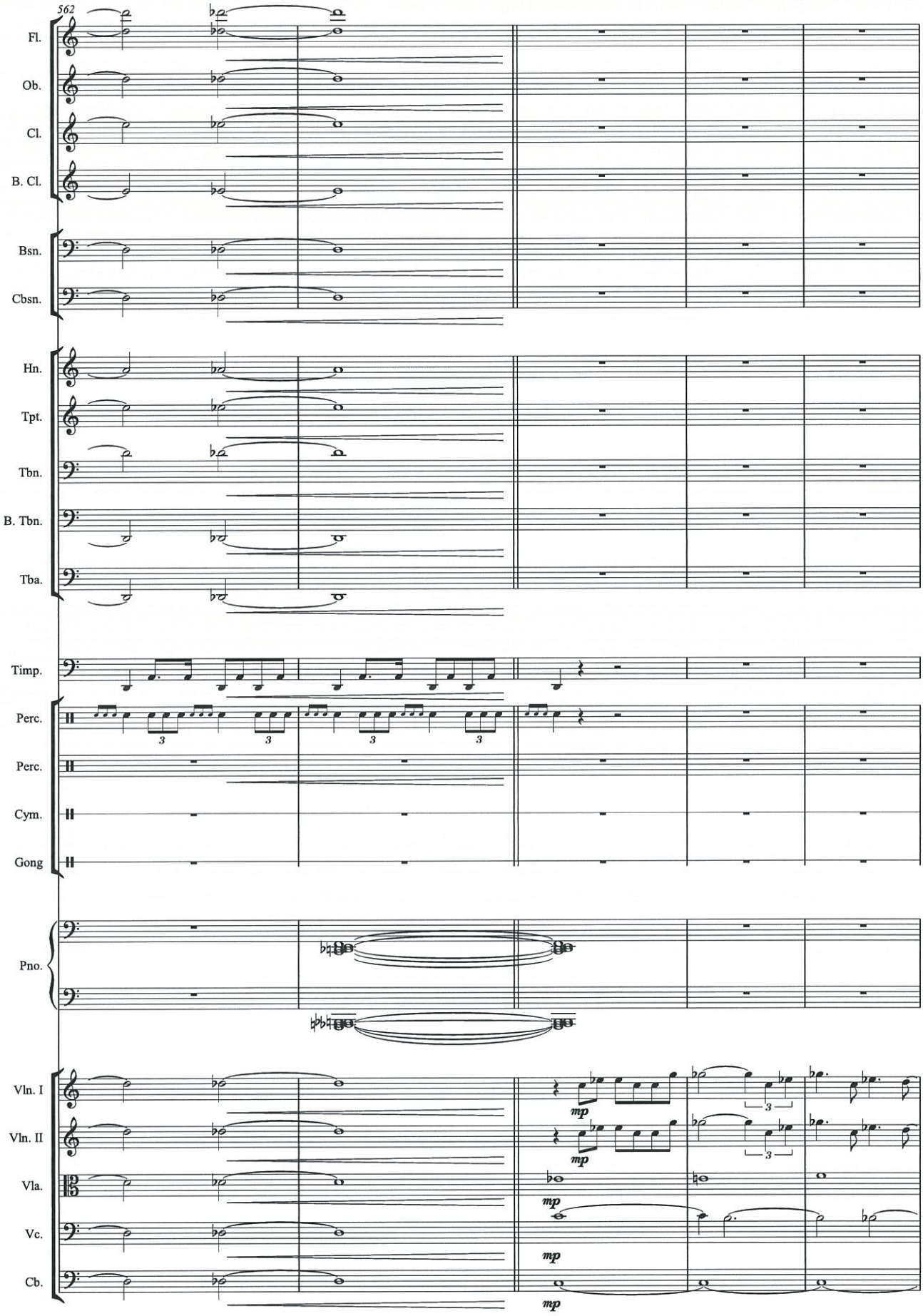

543
Pic. + Fl.
♩ = 120
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
Cresc. poco a poco
ff

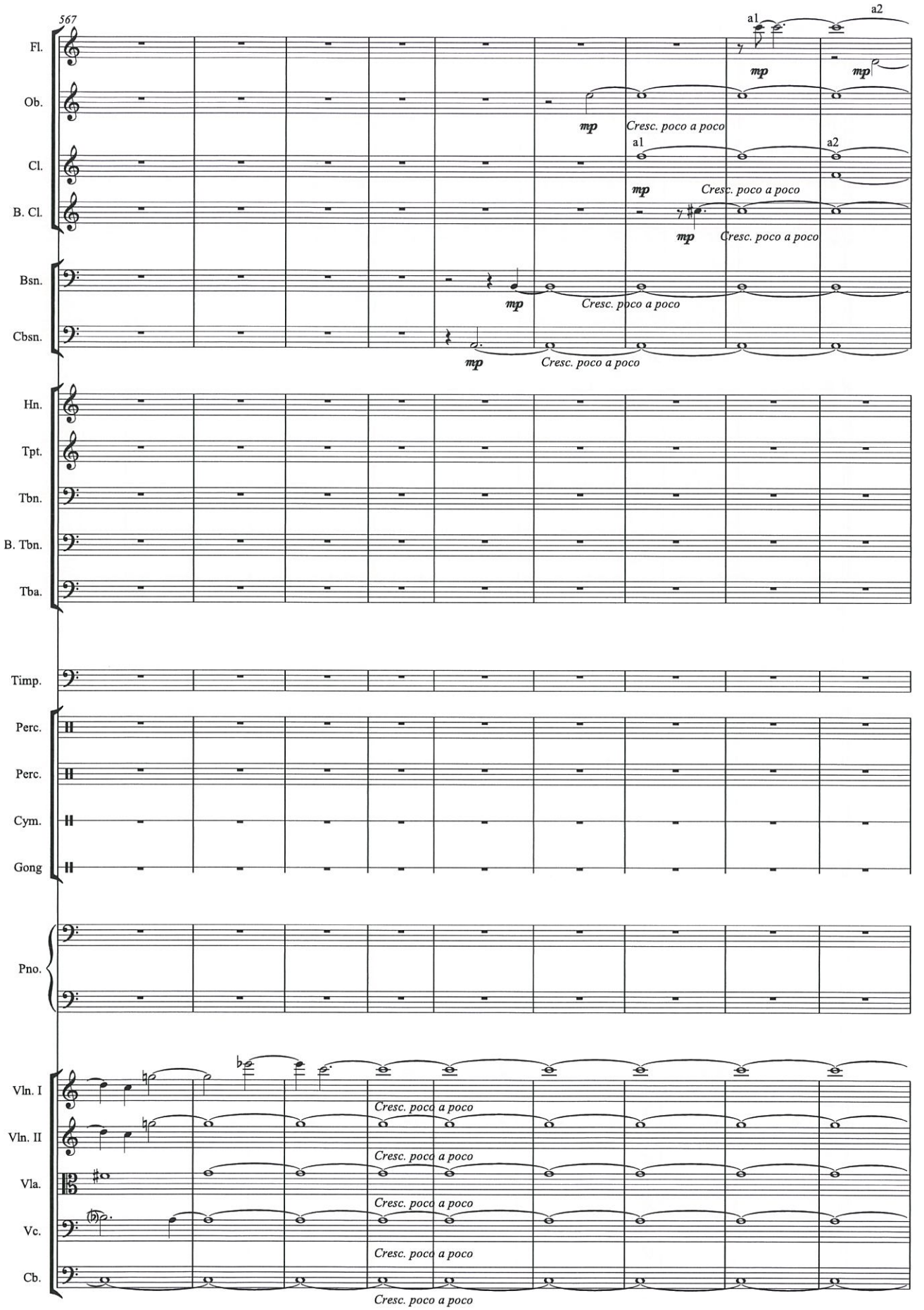

547
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ff
ff

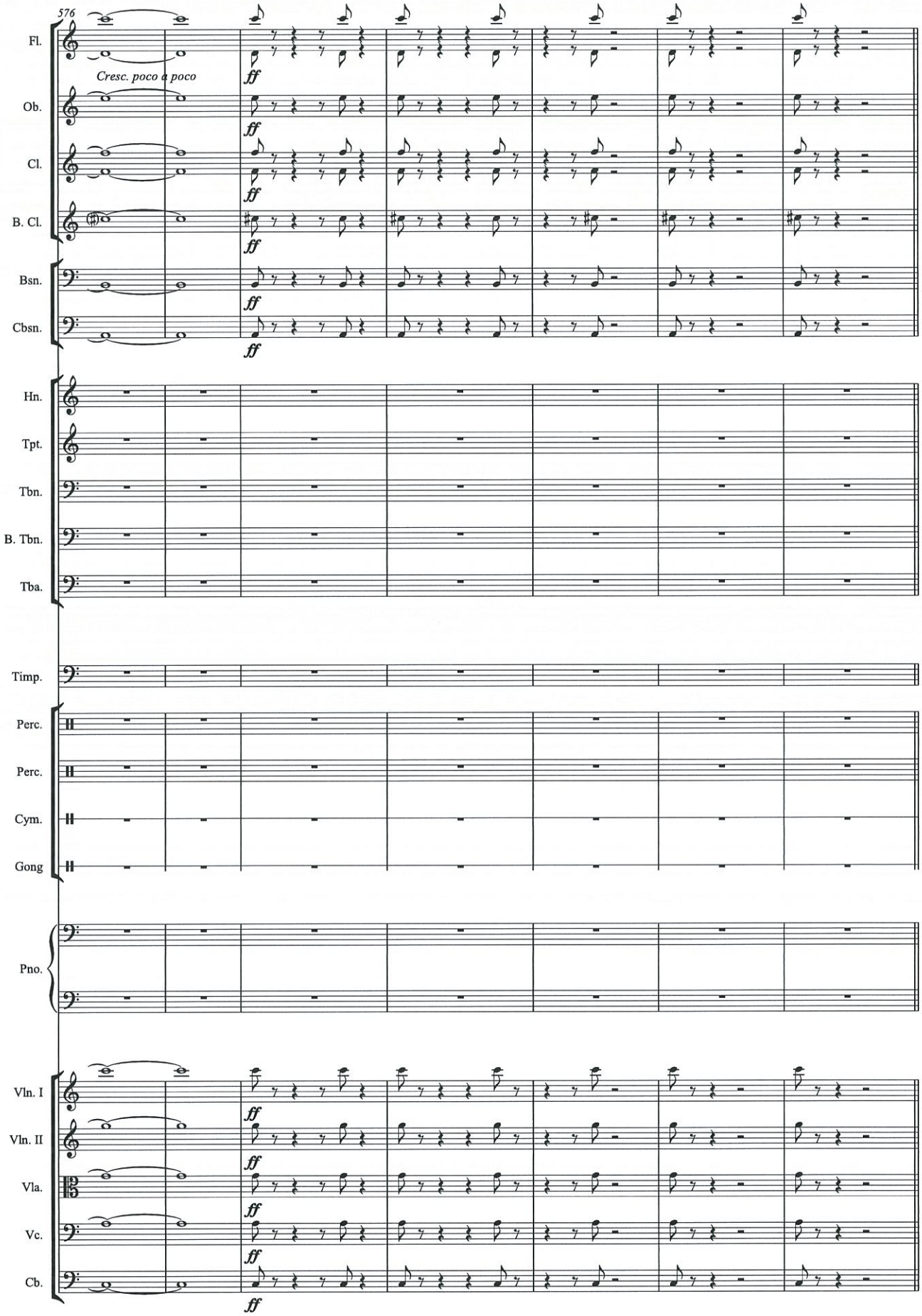

551
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

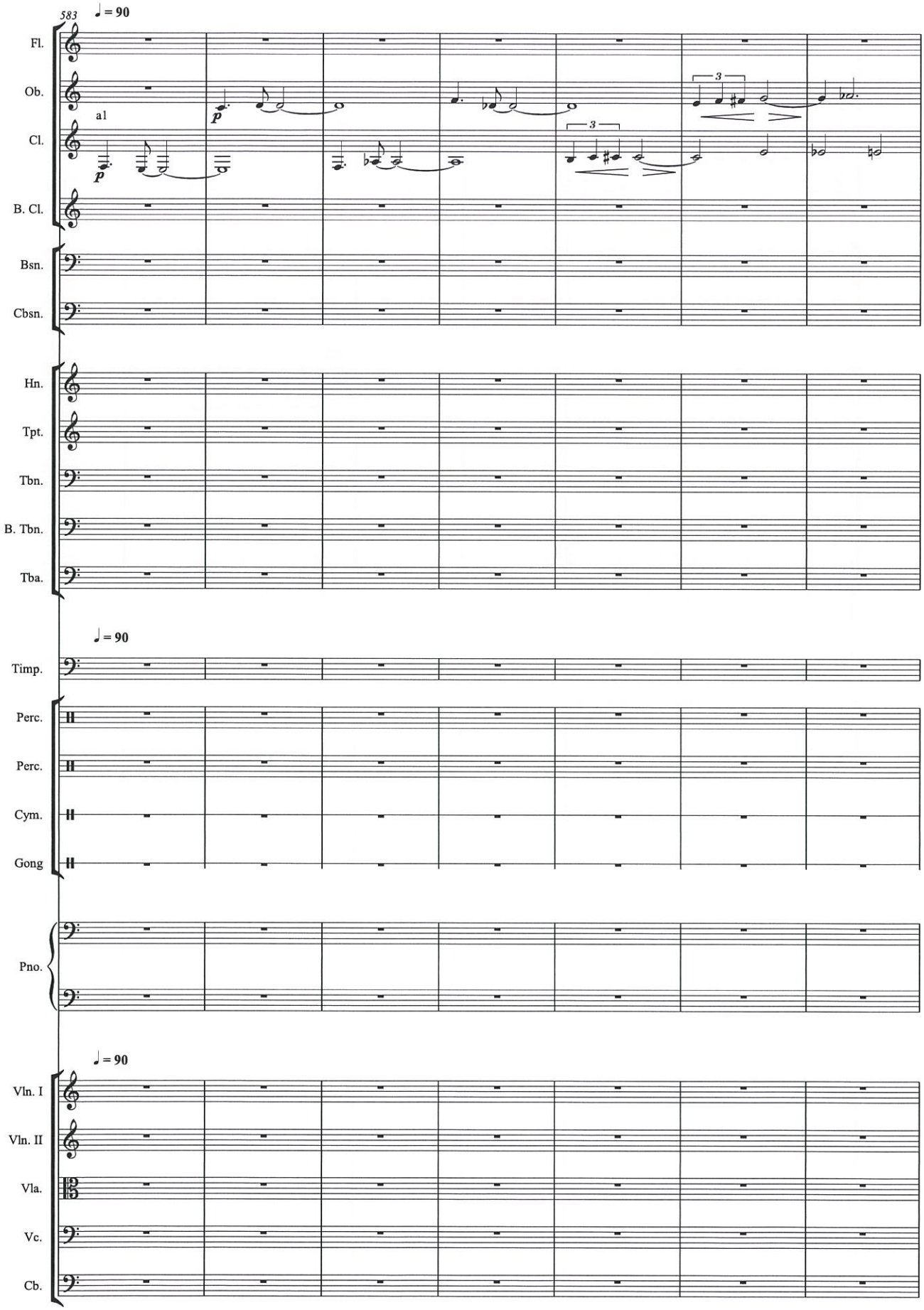

554
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

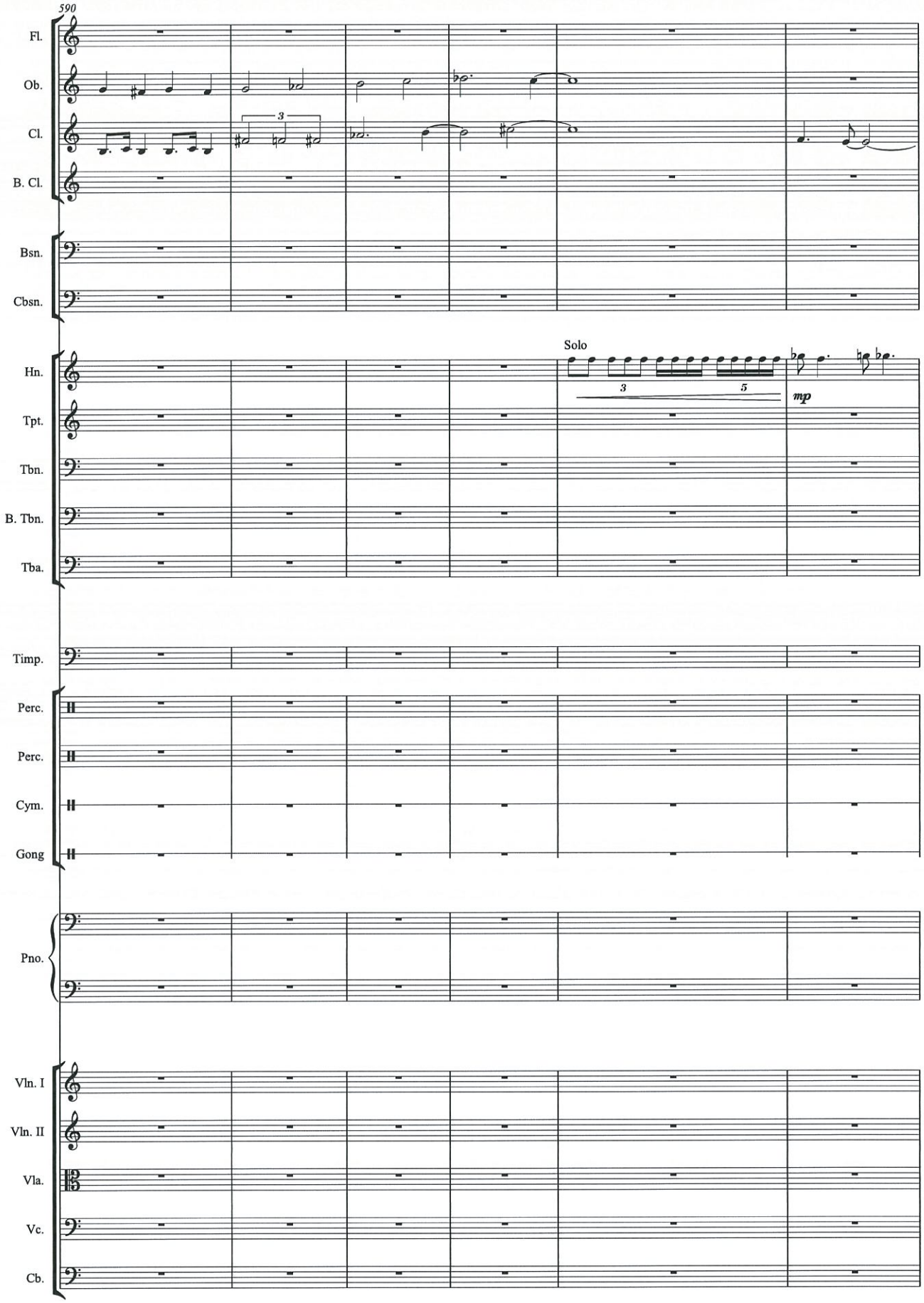

558
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

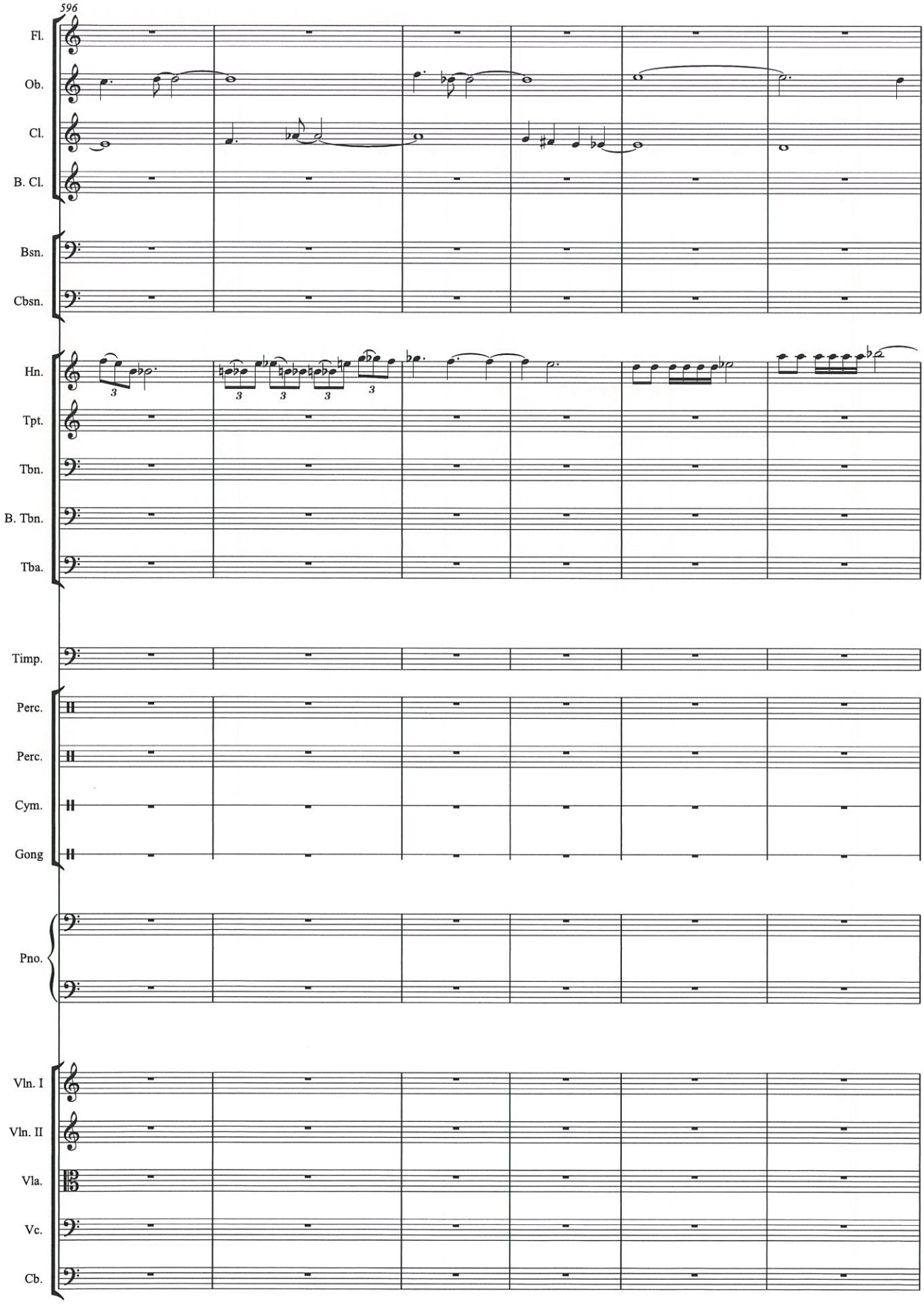

562
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
mp
mp
mp

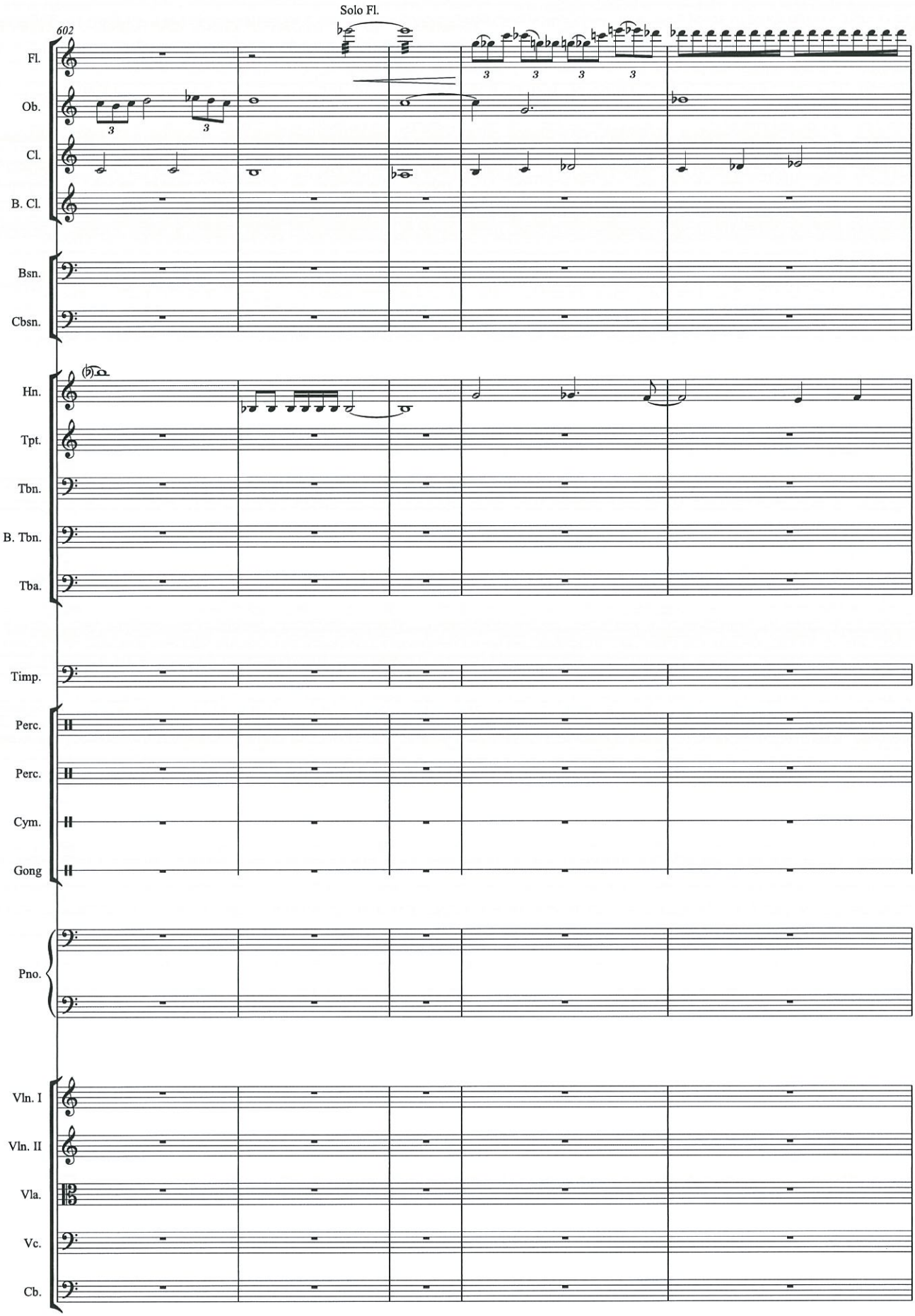

567
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
a1
a2
mp
Cresc. poco a poco

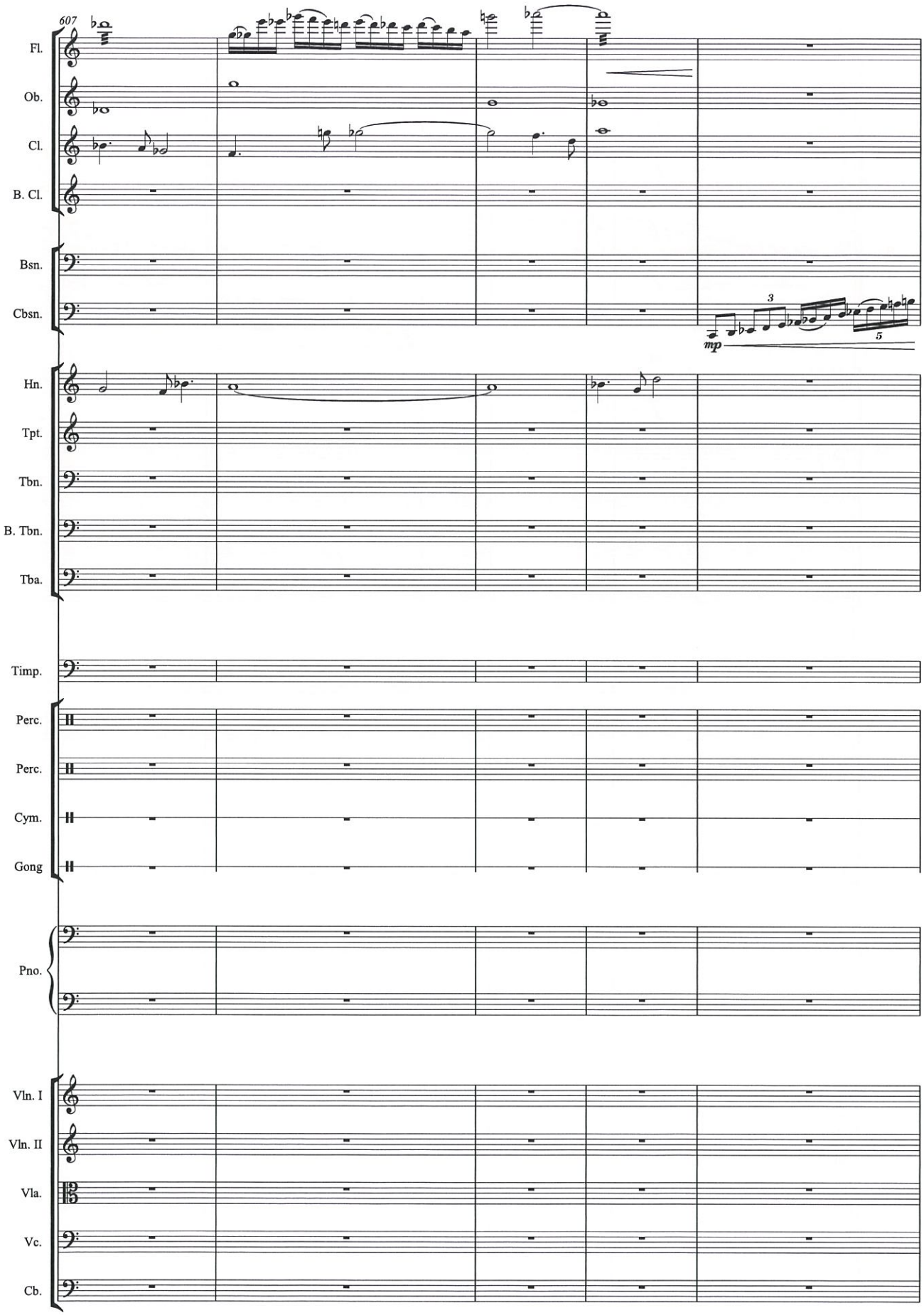

576
Fl.
Cresc. poco a poco
ff
Ob.
ff
Cl.
ff
B. Cl.
ff
Bsn.
ff
Cbsn.
ff
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
ff
Vln. II
ff
Vla.
ff
Vc.
ff
Cb.
ff

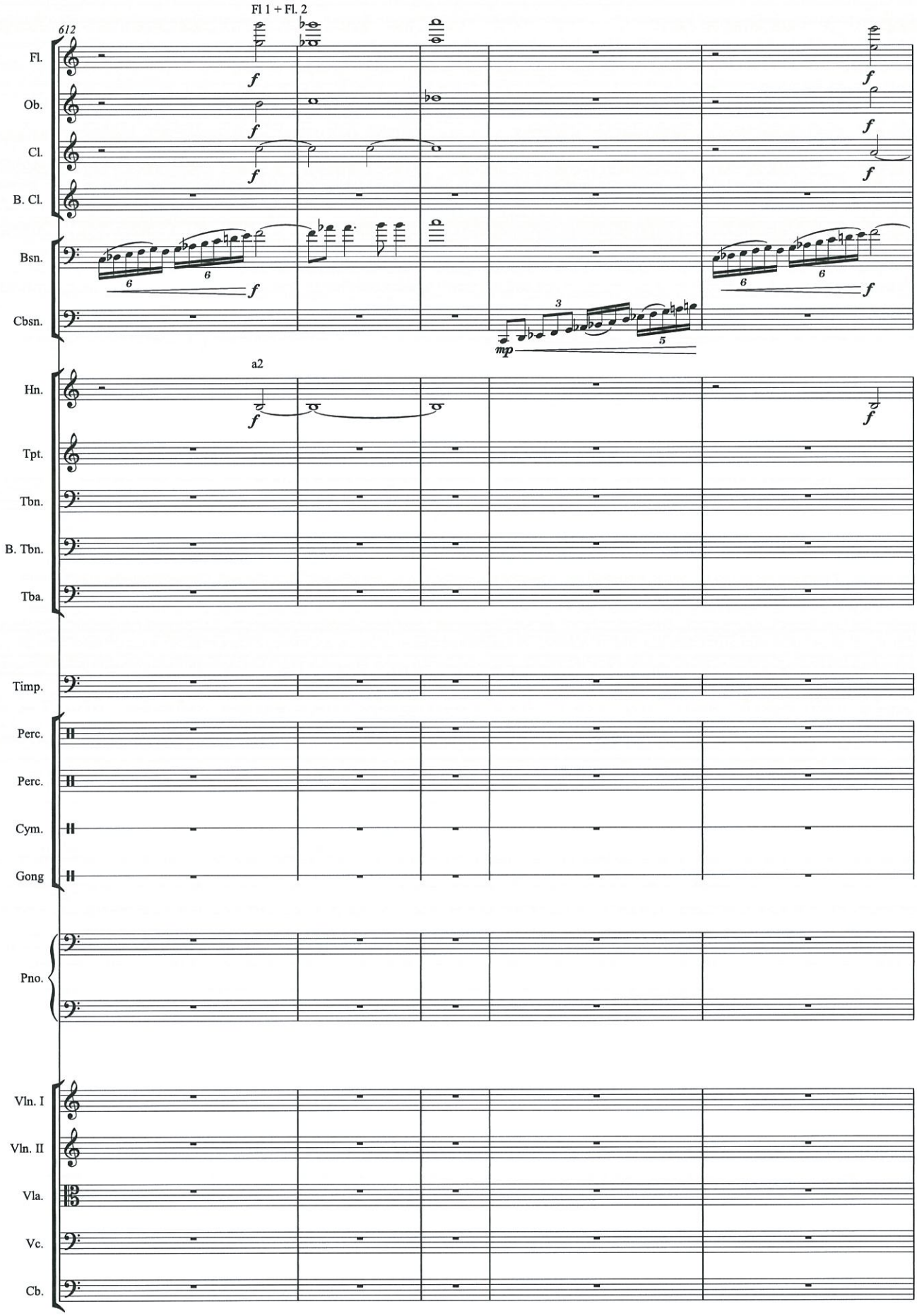

583
♩ = 90
Fl.
Ob.
a1
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
♩ = 90
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
♩ = 90
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

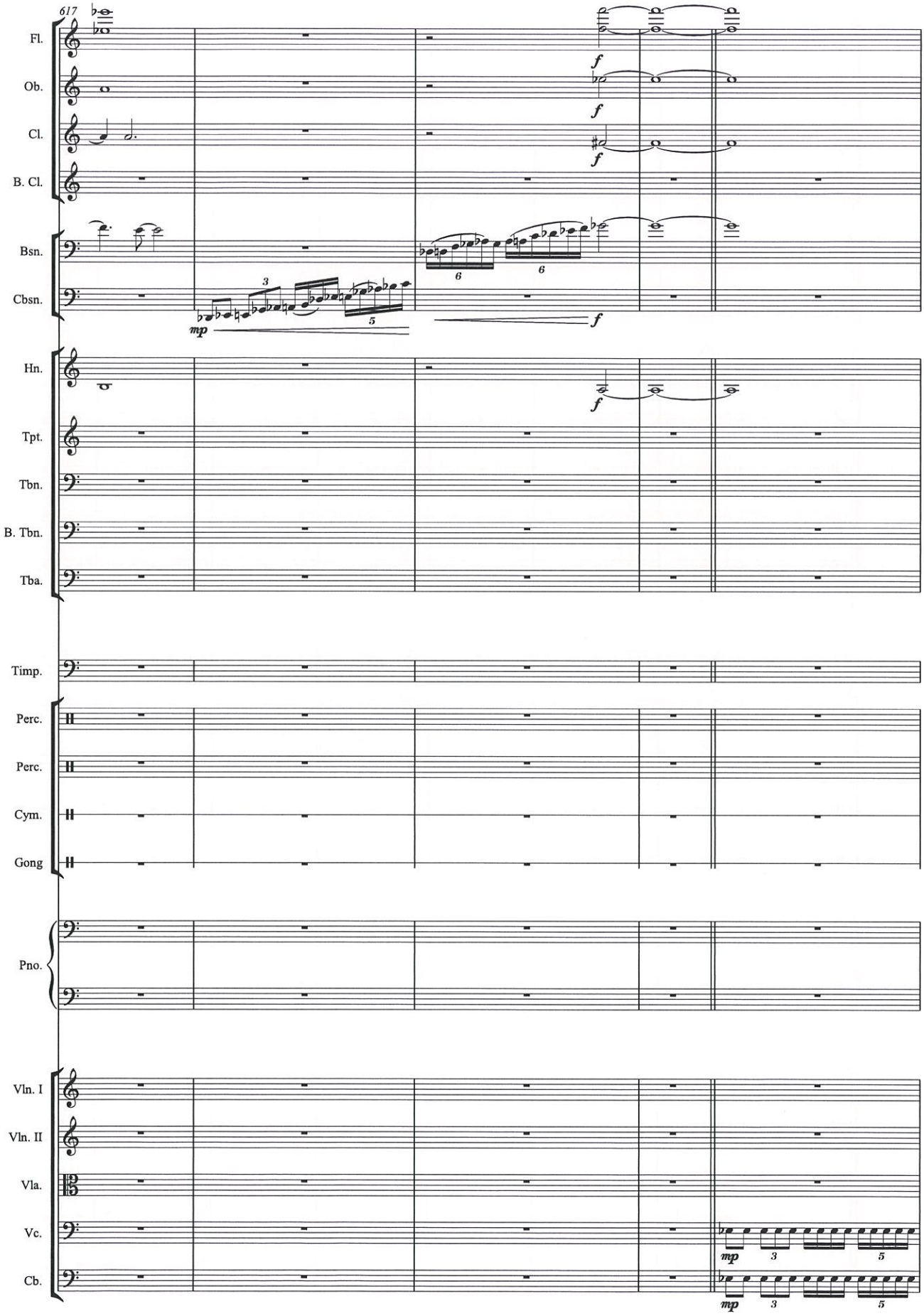

590
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Solo
mp

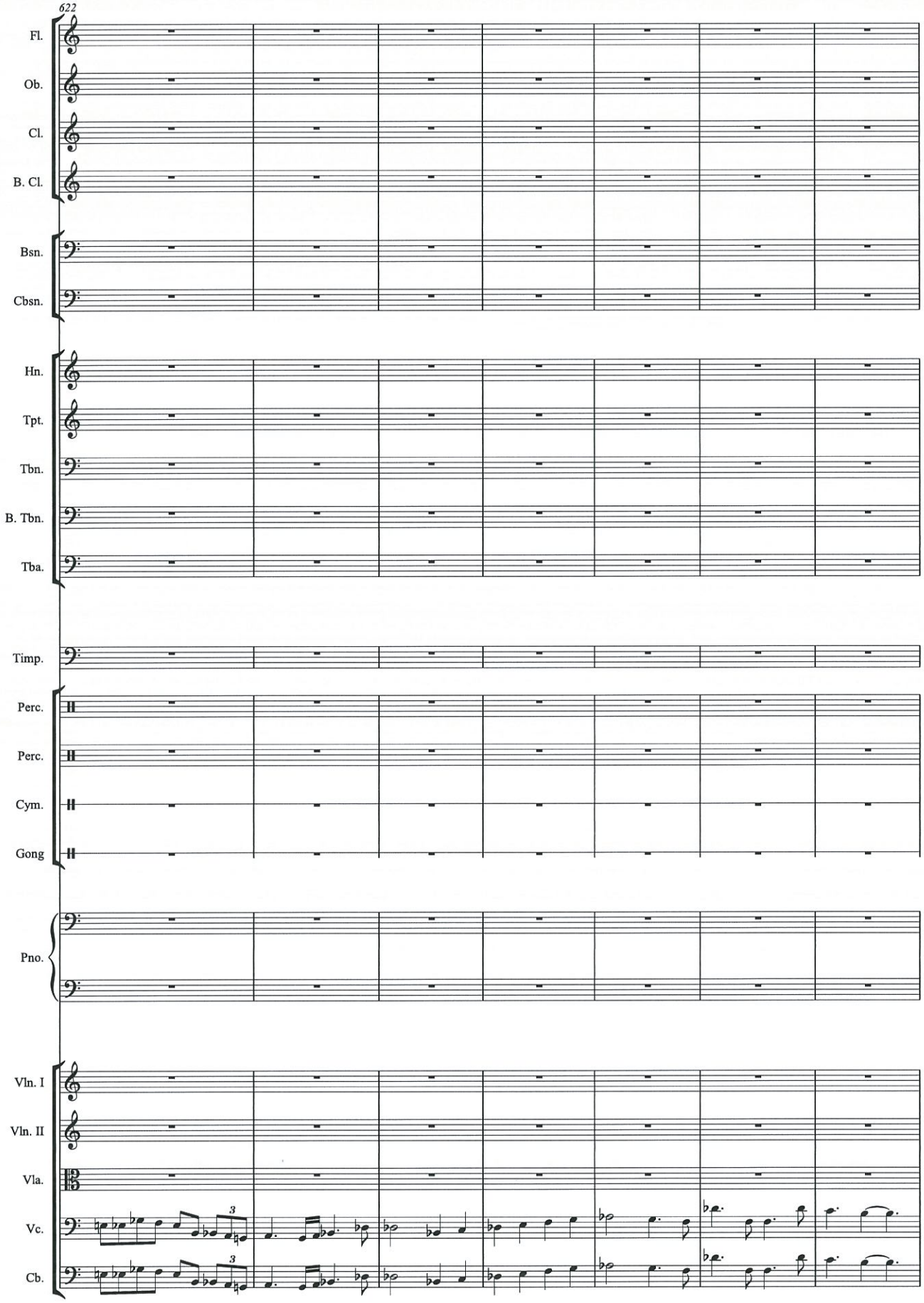

596
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

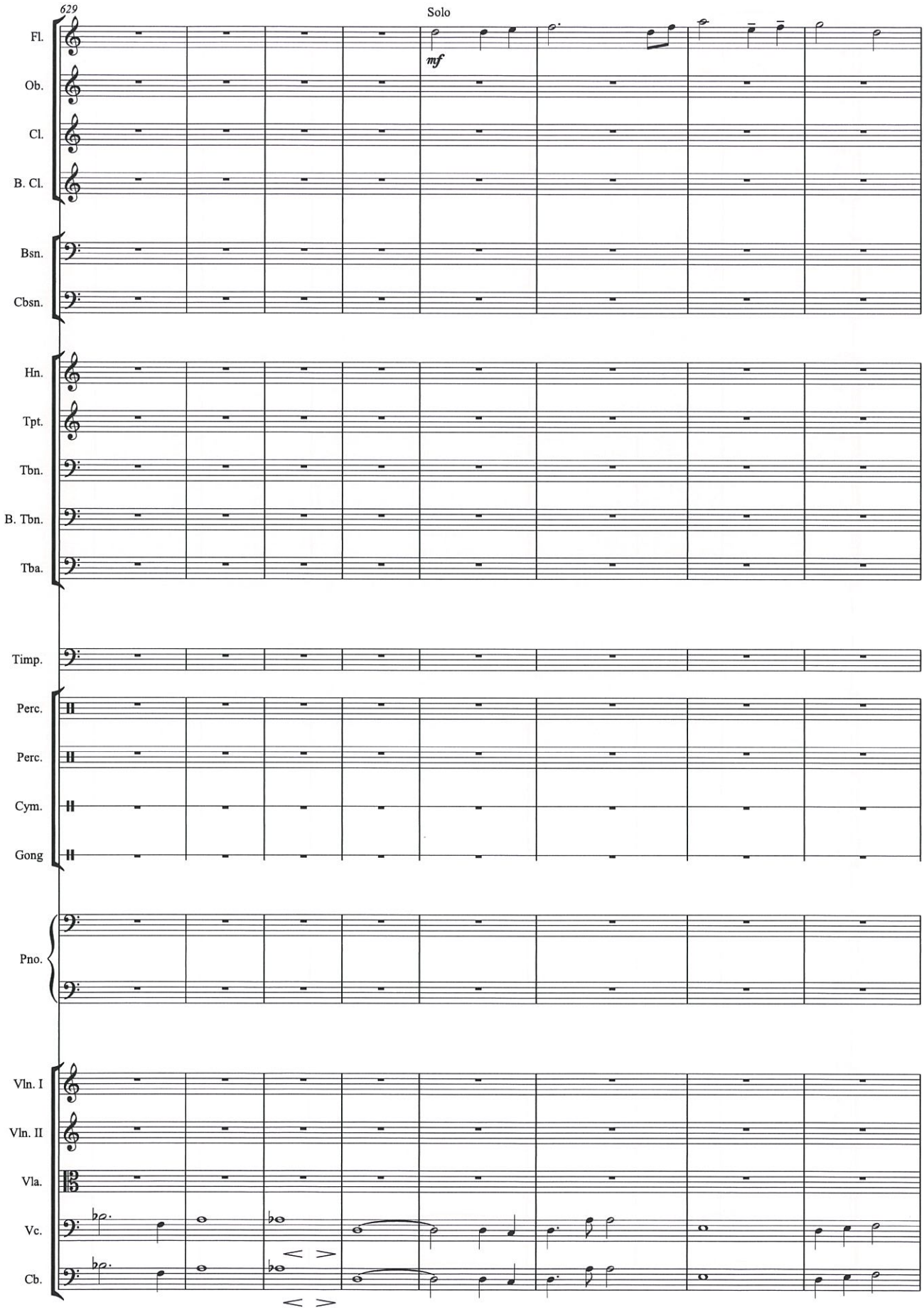

602
Solo Fl.
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

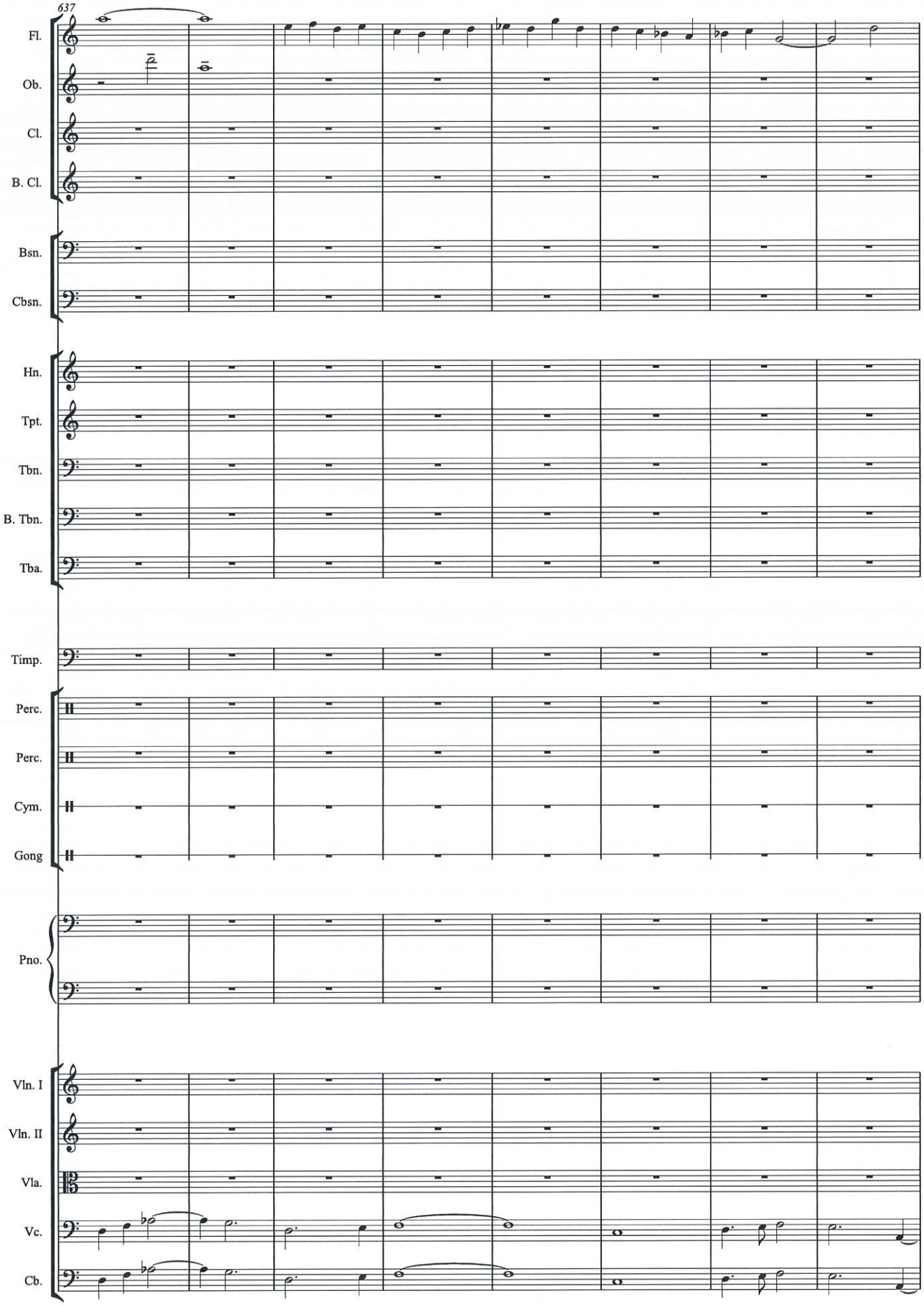

607
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
3
5
mp
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

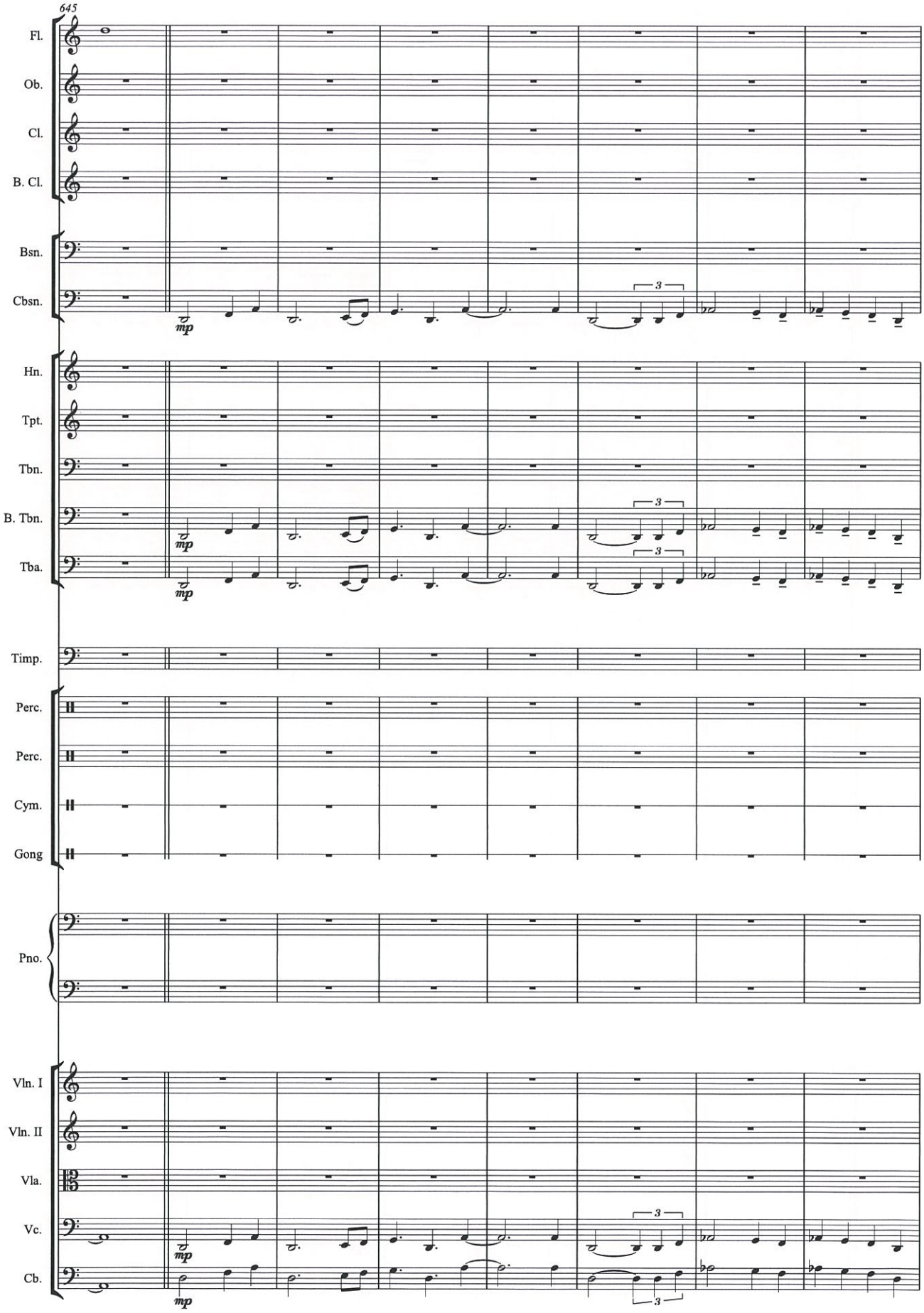

612
Fl 1 + Fl. 2
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
a2
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

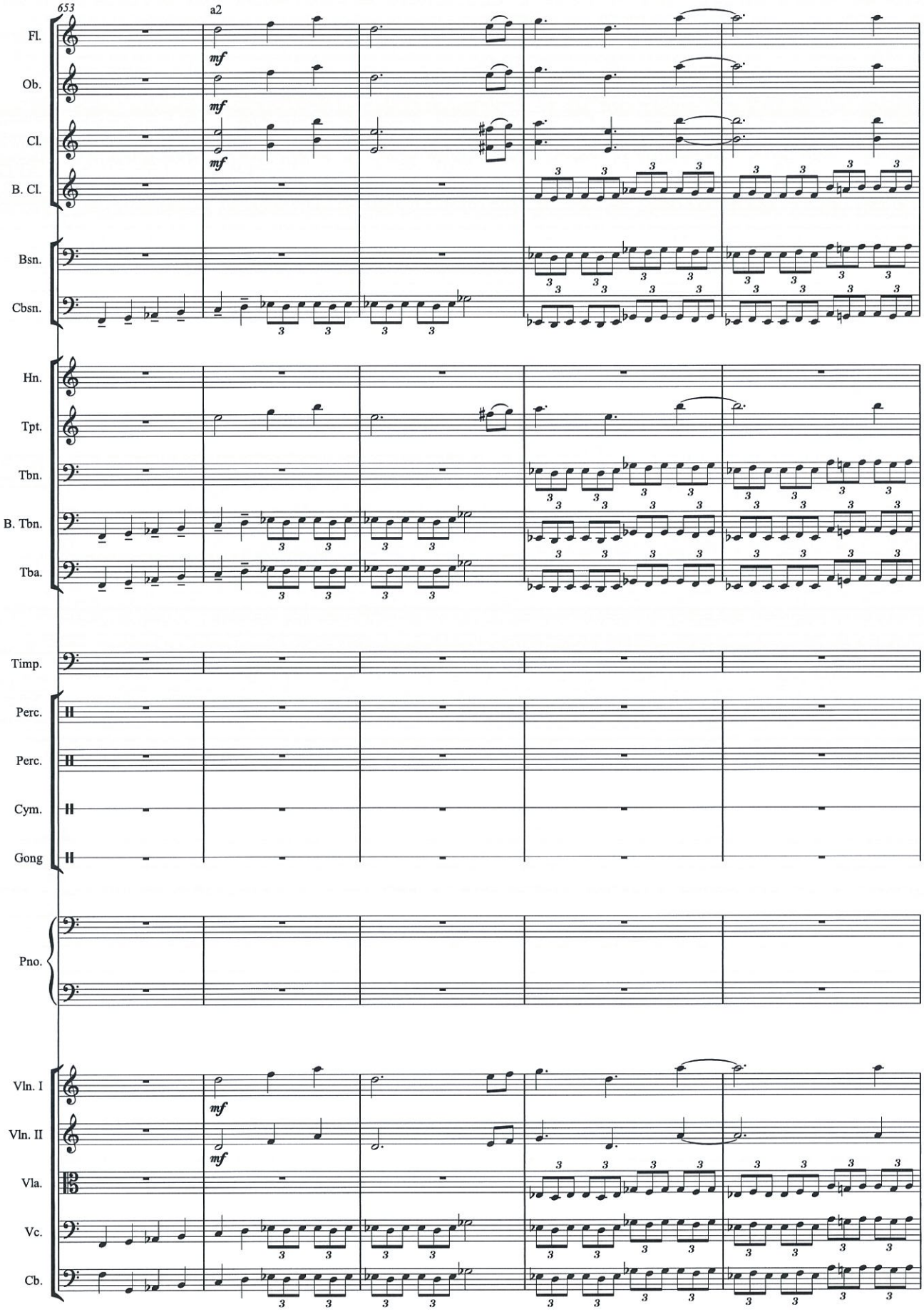

617
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
f

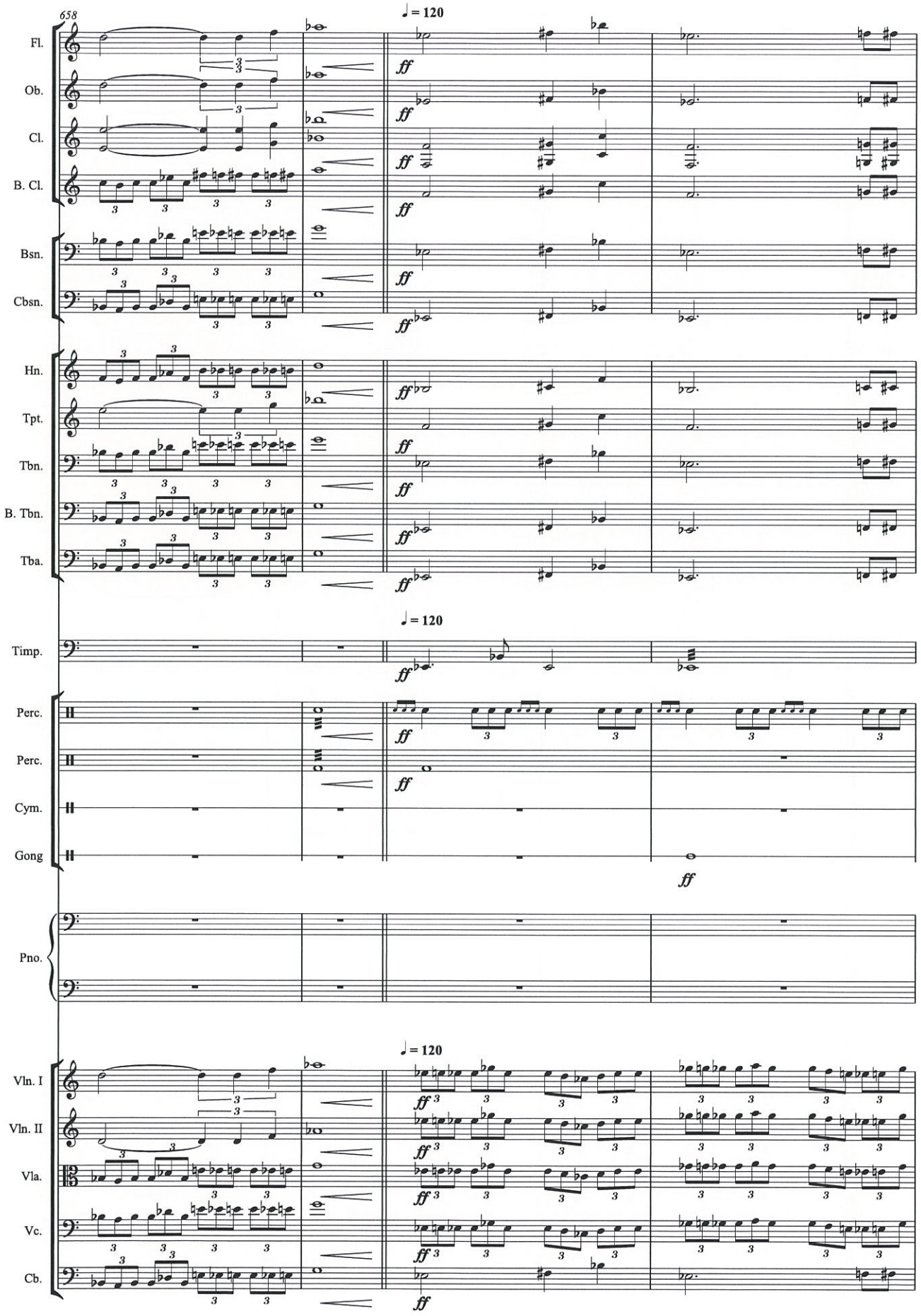

622
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
3
3

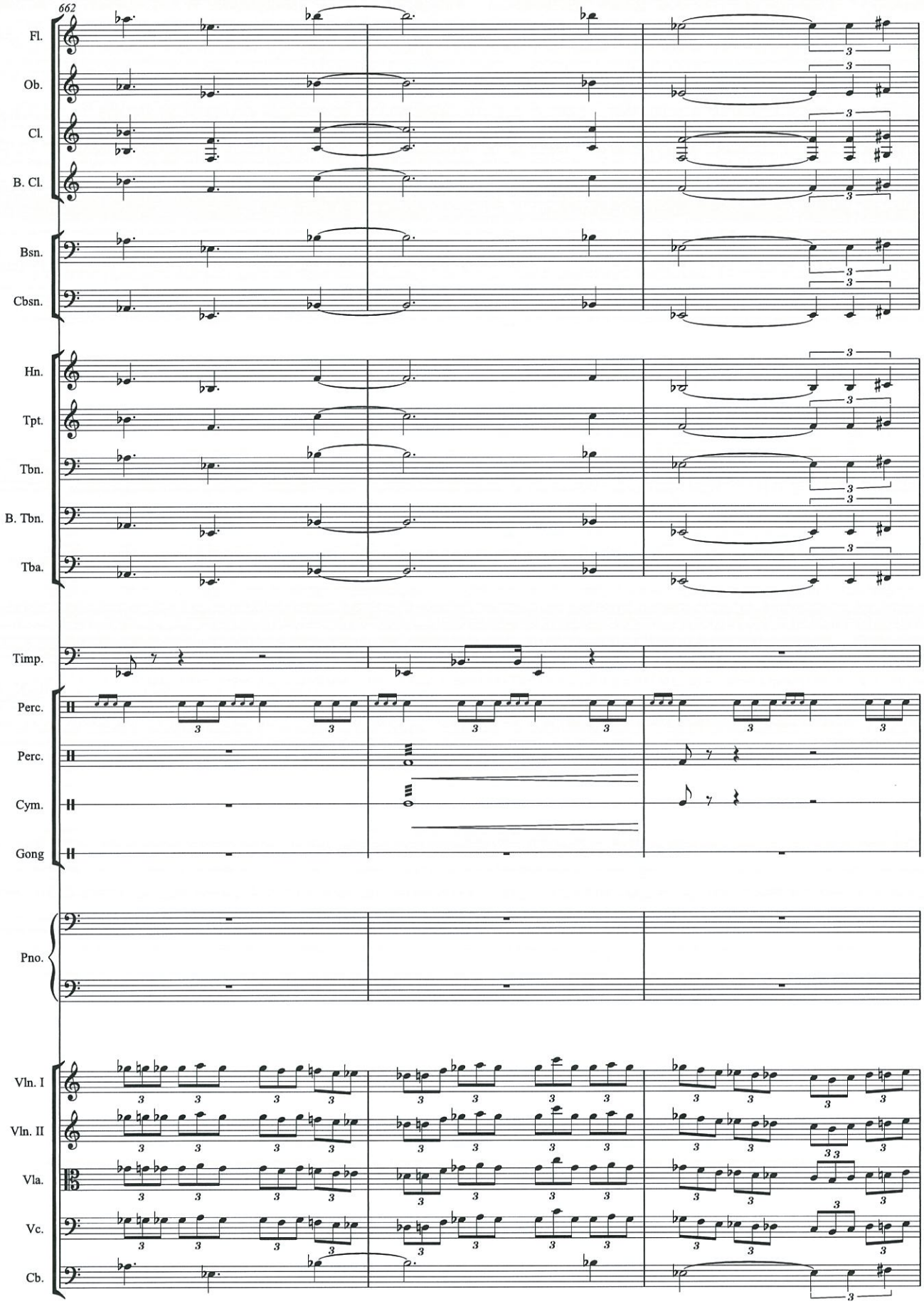

629
Solo
mf
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

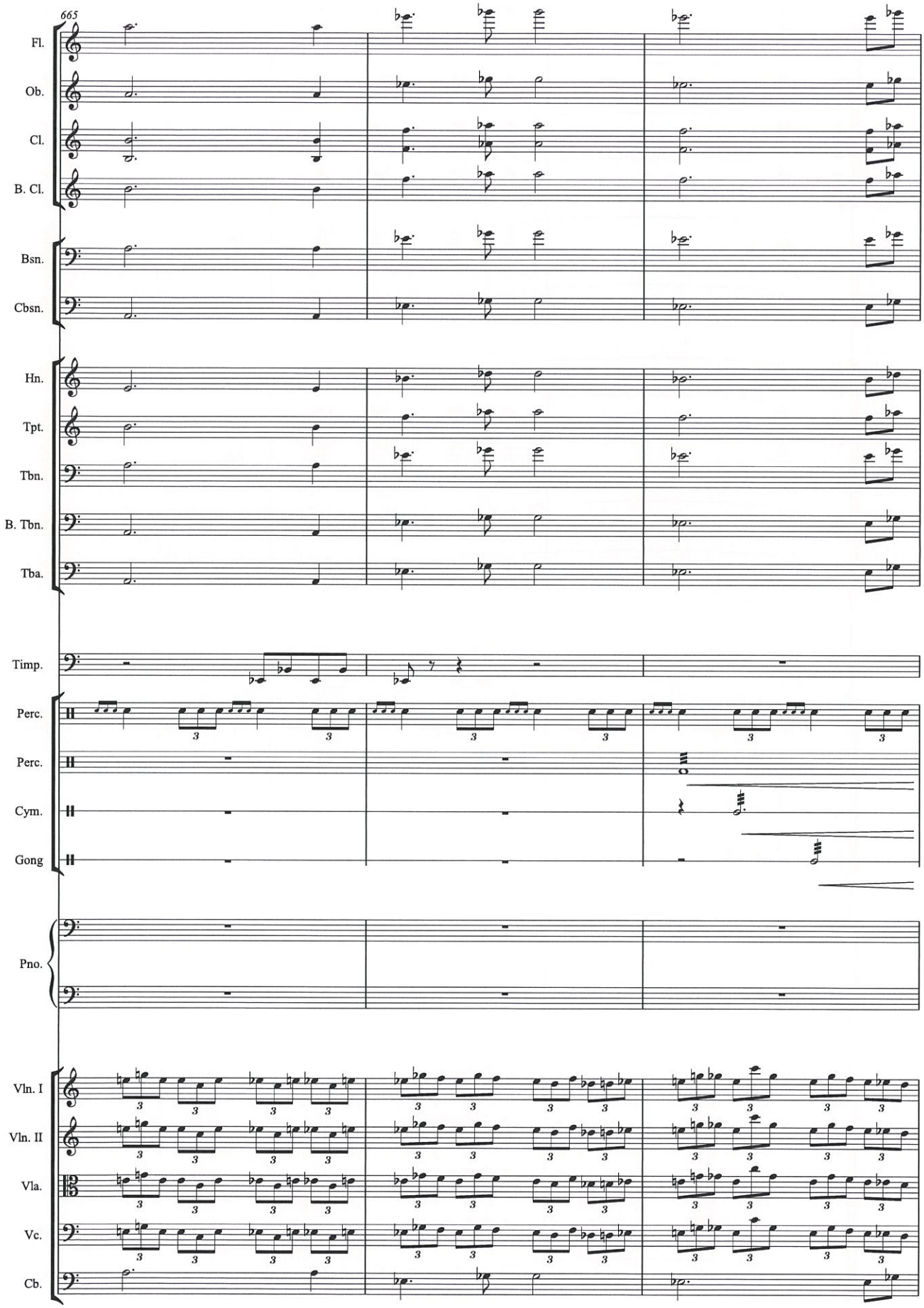

637
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

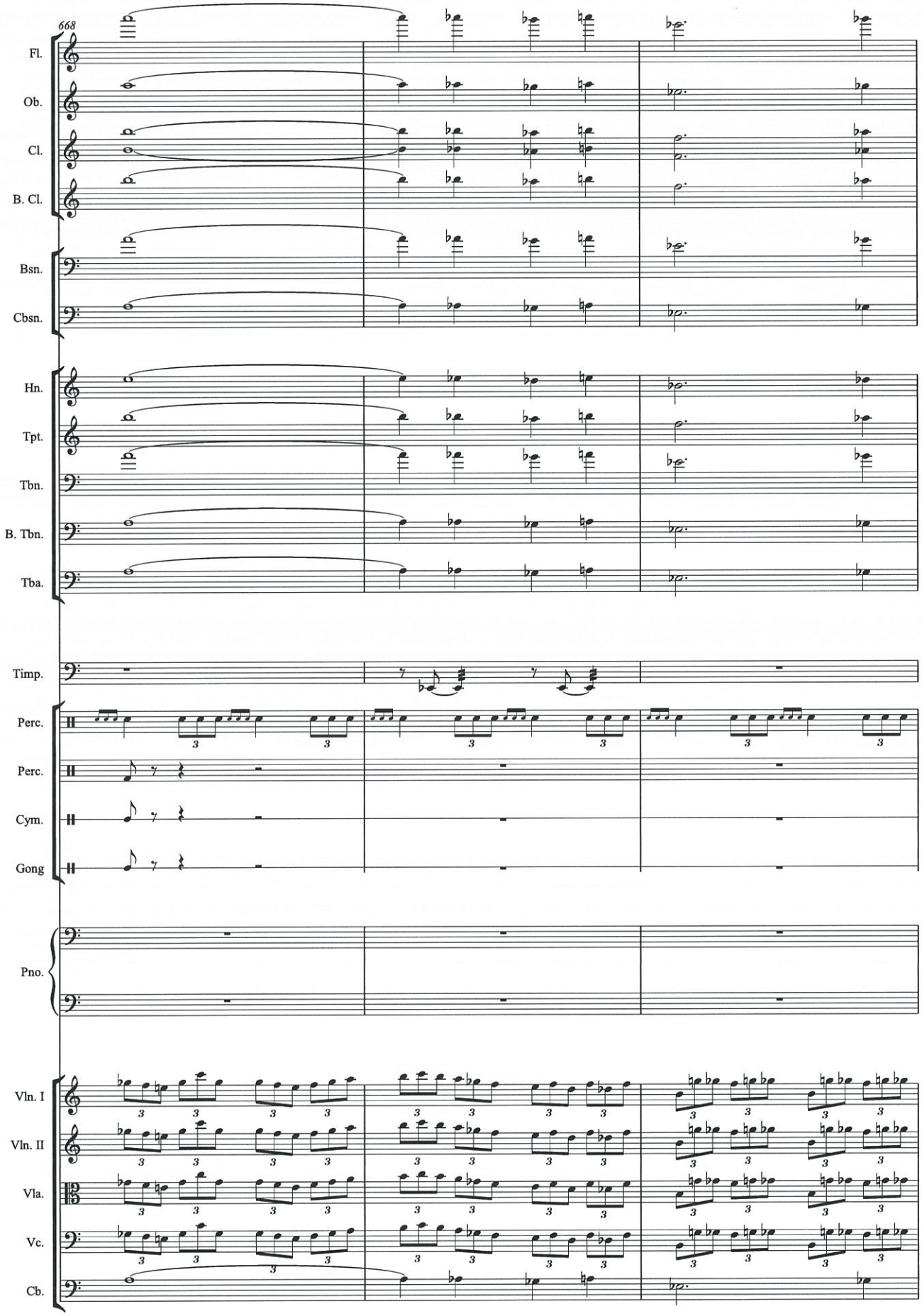

645
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
mp
3
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

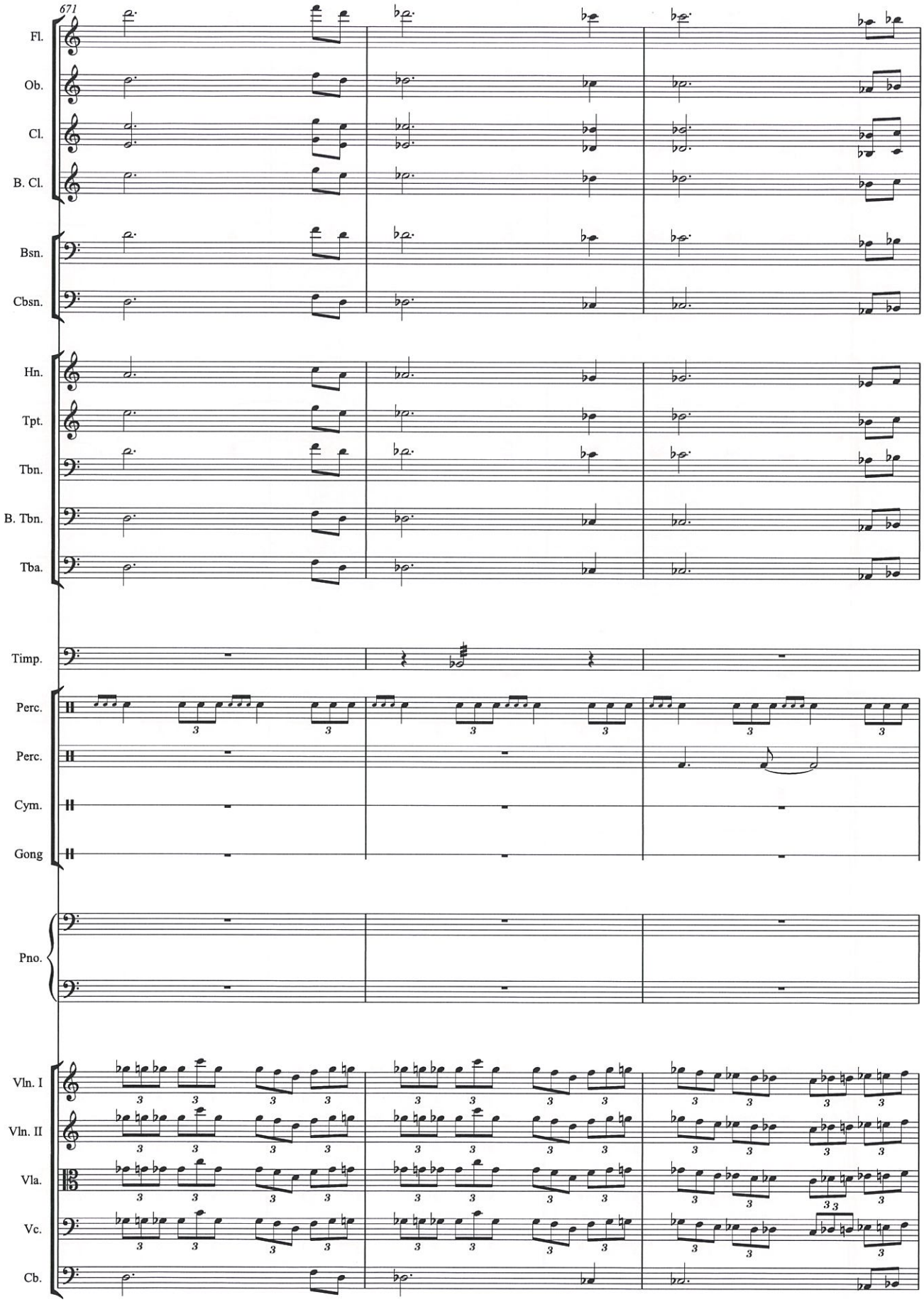

653
a2
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf

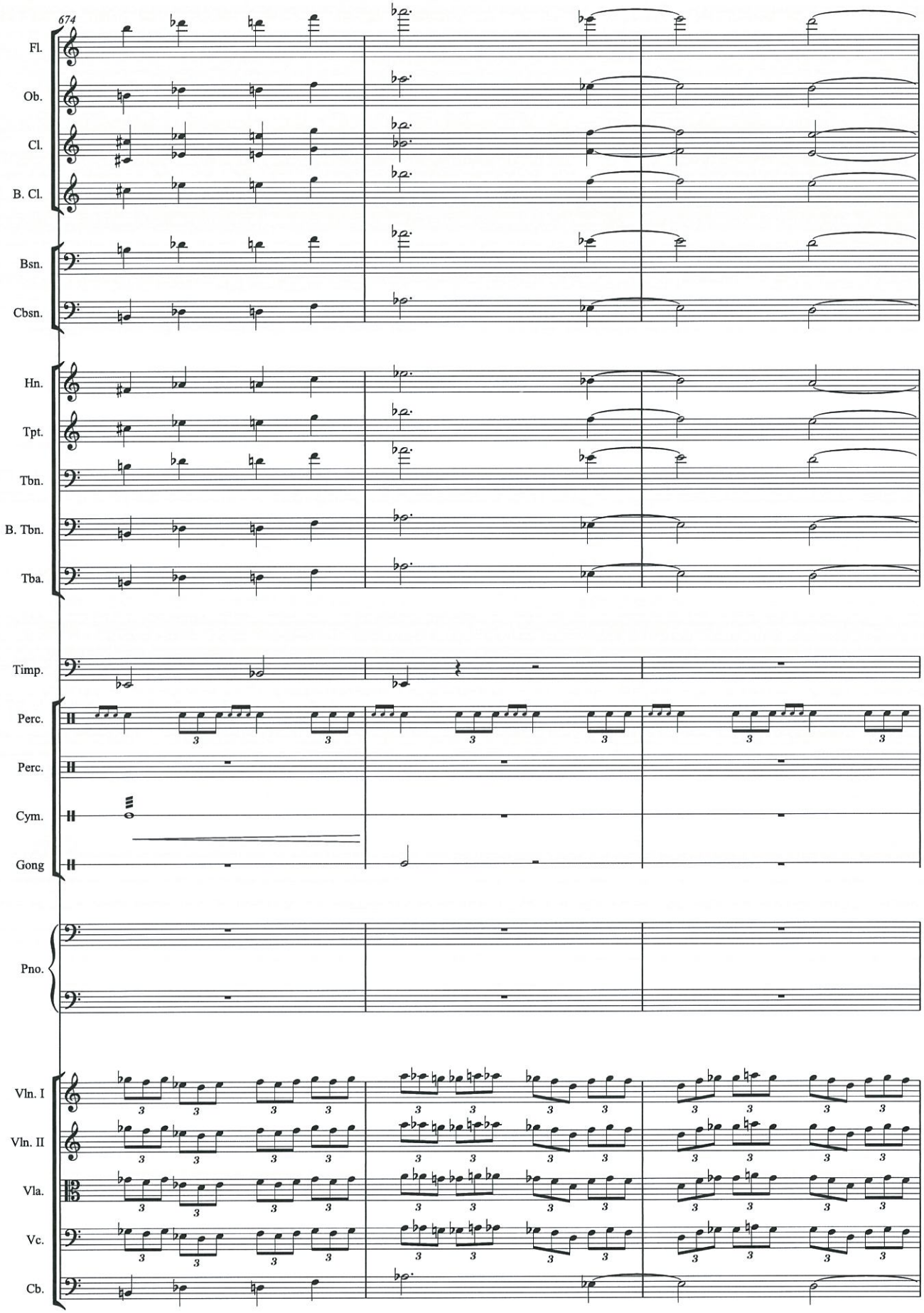

658
♩= 120
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ff

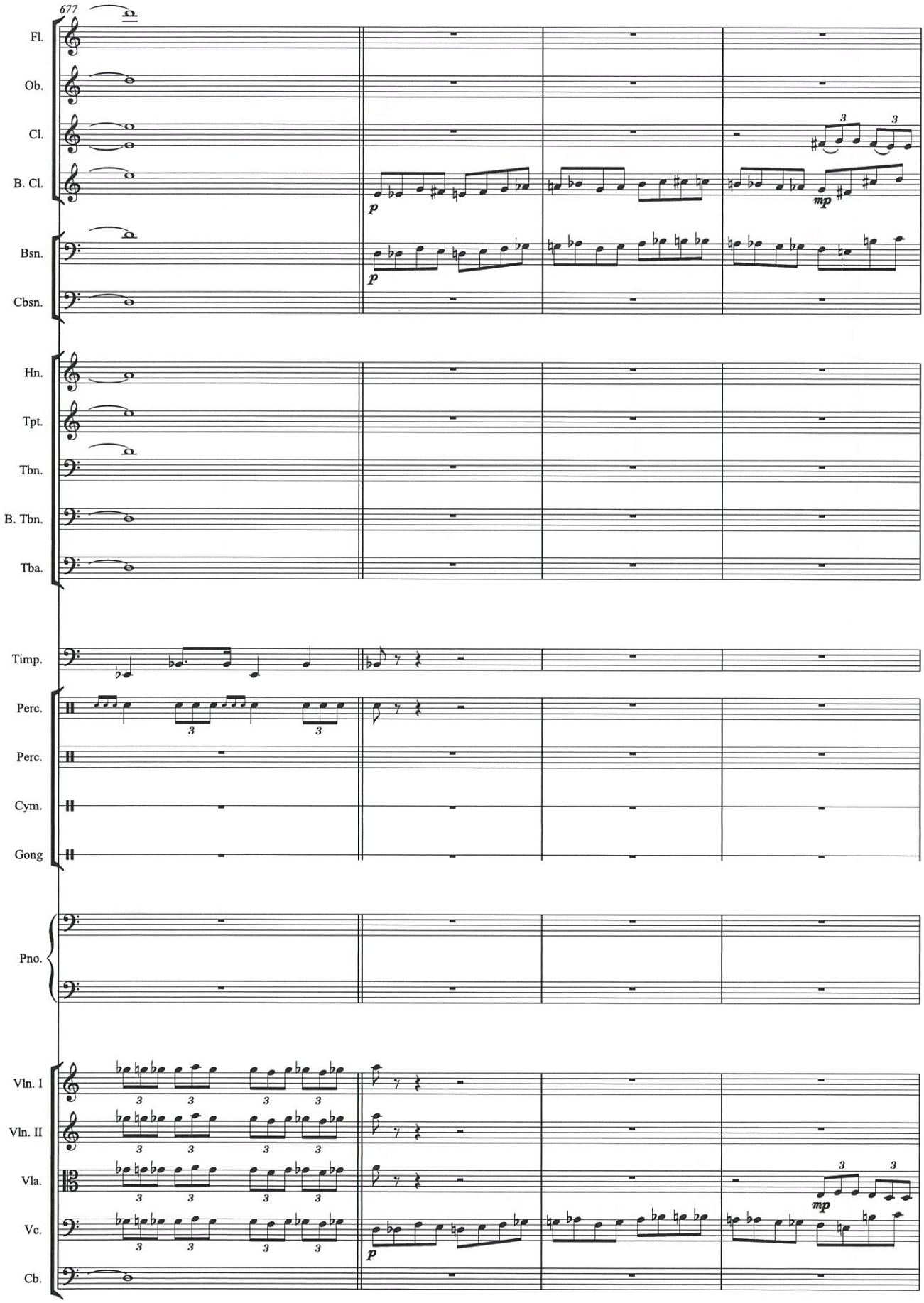

662
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

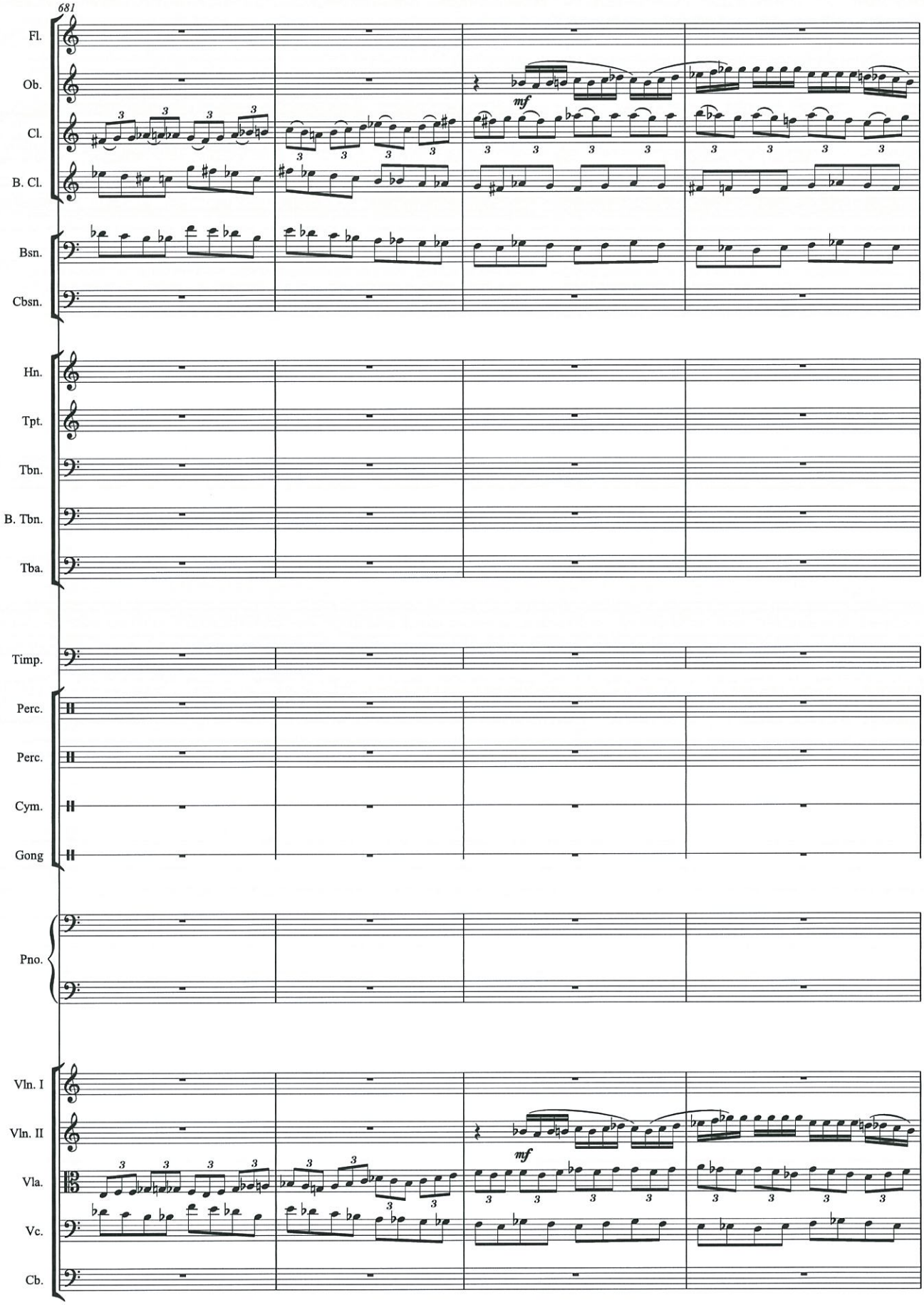

665
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

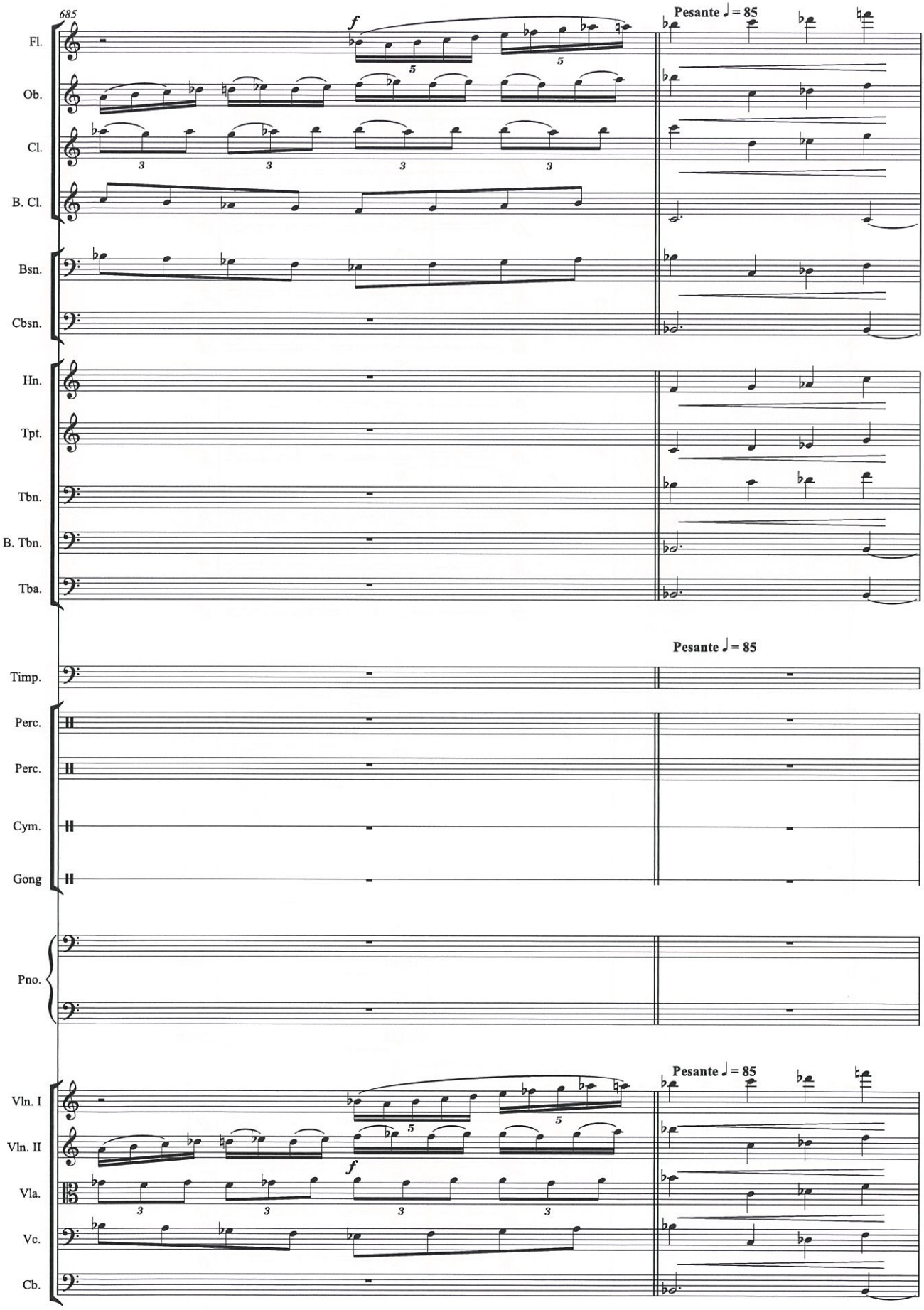

668
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

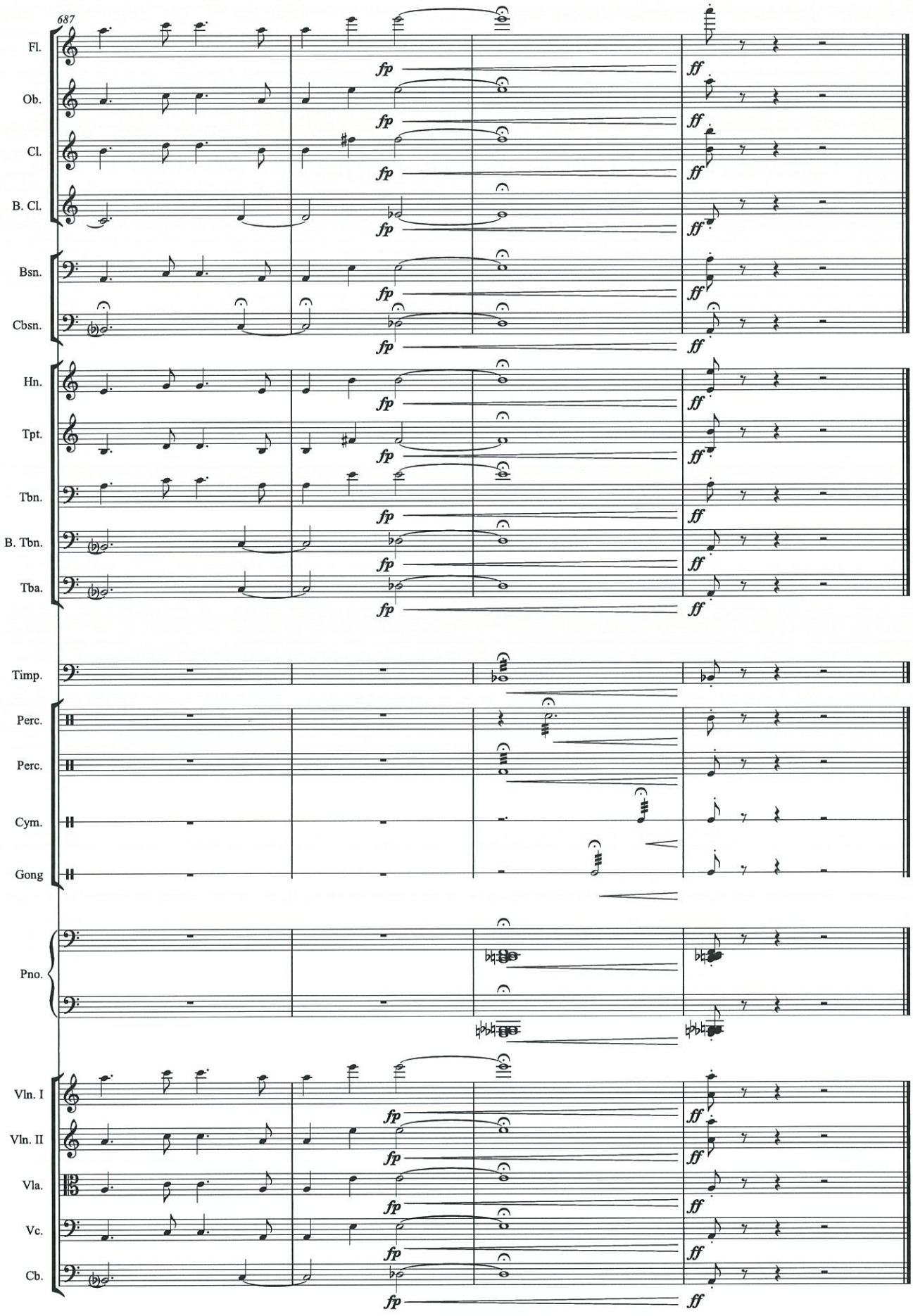

671
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


674
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


677
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
mp


681
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
mf


685
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
Pesante ♩ = 85


687
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Cym.
Gong
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
fp
ff

Considerações Finais

Ao longo da elaboração do processo criativo musical que originou a obra *Thesis*, vi-me confrontado com várias questões iniciais a que procurei dar resposta ao longo do trabalho.

Era imprescindível perceber se o estudo dos processos composicionais de compositores de períodos diferentes poderia culminar em pontos de intersecção que permitissem a construção de um manancial que servisse de suporte à criação da referida obra.

Por outro lado, era também importante entender de que forma é que um estudo sobre Shostakovich e sobre Schnittke poderia influenciar a construção do meu processo criativo musical e se esse aspeto era determinante para a elaboração de *Thesis*.

De facto, ao longo deste trabalho foi possível constatar uma correlação entre o trabalho de Shostakovich e de Schnittke. Efetivamente, embora cada um deles possua uma identidade própria e detenha a sua própria criatividade e os seus próprios processos criativos, aquilo que se pode verificar é que existem pontos de intersecção entre ambos.

Desde aspetos meramente técnicos a uma conceção musical assente em ideais de criação musical, verifica-se que entre ambos existe uma relação aproximada nos próprios aspetos técnicos, como por exemplo, a utilização de formas antigas, a utilização de registos diferenciados com recurso a uma orquestração com emprego de registos graves e/ou agudo, criando pontos de tensão, ou a própria linguagem musical, muitas vezes assente em princípios tonais ou modais, mas com constantes alterações, tornando essa linguagem melódica e harmónica numa linguagem atonal e com princípios próprios que são conduzidos pela vontade do próprio compositor.

Mas se existe uma aproximação no que se refere aos aspetos meramente técnicos, existe também uma intersecção no que respeita à estética e ao pensamento musical.

Ambos os compositores têm um pensamento próprio e procuram incutir e fazer transparecer esse seu pensamento nas suas obras. Contudo, é possível identificar a existência de pontos em comum na forma como entendem a música e o significado que a composição tem para ambos.

Desde logo se torna evidente que Shostakovich e Schnittke procuram fazer transparecer nas suas obras uma mensagem que parte de fatores extramusicais. Frequentemente se verifica a construção de obras que partem de premissas não musicais e que se refletem depois numa obra musical. Esse facto é evidente em diversas obras de

Shostakovich como as sinfonias nº 2, onde existe uma clara aproximação aos ideais de revolução ou à sinfonia 13 que, apoiadas por um poema de Yevgeny Yevtushenko, se propõe a referência musical, partindo de diversos aspetos da vida soviética.

Este aspeto extramusical e a importância que as suas vivências têm para a criação de uma obra é também evidenciado na obra de Schnittke sob diversas formas. Podemos encontrar em Schnittke sinfonias escritas que partem claramente da sua preocupação com os dogmas religiosos. Um outro aspeto relevante é o facto da sua obra ser o reflexo das suas vivências e preocupações. Com uma escrita muito mais intensa e procurando criar maiores ruturas, os primeiros trabalhos de Schnittke assentam em preocupações distintas dos seus últimos trabalhos, onde encontramos trabalhos com um carácter muito mais introspetivo e meditativo. Torna-se portanto evidente, que não se pode desassociar essa alteração de paradigma composicional com os seus próprios problemas de saúde.

Como foi possível constatar ao longo do trabalho, existem de facto pontos de intersecção entre Shostakovich e de Schnittke, embora cada um deles tenha talhado o seu próprio percurso e tenha criado uma identidade própria, tendo em conta as suas próprias preocupações, o paradigma musical e social onde se inseriram, o seu espaço temporal e as suas próprias vivências.

Nesse sentido, foi de facto importante esse estudo para a elaboração de um processo criativo musical, processo esse que assenta em ideias próprias do compositor, mas que parte também de um estudo e da procura de obter um maior conhecimento sobre Shostakovich e de Schnittke. Foi efetivamente esse conhecimento que me ajudou a realizar um exercício de introspeção sobre mim e sobre a forma como me posiciono no campo musical onde me insiro.

Como referido no capítulo I, ao longo da construção da obra, muitas foram as decisões tomadas. Nesse sentido, cada decisão constituiu um momento de reflexão e de introspeção e contribuíram para o desenvolvimento da obra partindo de premissas sólidas e sendo construída a partir de um processo de obtenção de conhecimento não só sobre Shostakovich e Schnittke mas também sobre mim mesmo.

Desde logo, foi necessário perceber que o estudo que desenvolvi não teve como finalidade a construção de uma obra que assentasse numa cópia das obras desses compositores. No entanto, não posso deixar de excluir que a verificação de aspetos em comum entre o meu pensamento musical e o conhecimento que adquiri sobre Shostakovich e sobre Schnittke, acabe por ser relevante para a obra e que esses aspetos

em comum façam da *Thesis* um trabalho que resulta essencialmente de um processo de meditação e introspeção.

Ao longo da escrita da obra, a cada momento me deparei com a necessidade de colocar em questão se determinada escolha era resultado do meu próprio pensamento musical ou se era influência do estudo que efetuei e da necessidade de relacionar *Thesis* com o estudo sobre os processos composicionais e estilísticos de Shostakovich e de Schnittke.

De facto, é importante referir que *Thesis* resulta apenas do pensamento próprio do compositor, compositor esse, que tem as suas próprias vivências e o seu próprio conhecimento, compositor esse que se insere num paradigma musical próprio, num tempo social e histórico próprio, em constante mutação e onde existe uma multiplicidade de correntes e ideologias musicais, onde existe muitas vezes uma necessidade premente de busca de processos criativos originais que assentem em ideais de vanguarda e de busca pelo novo.

Contudo, acredito que neste paradigma musical onde me insiro, existe uma necessidade de olhar para o passado e de verificar que o passado nos apresentou inumeráveis técnicas composicionais, inúmeras correntes estéticas e estilísticas e diversas visões sobre o paradigma de construção de uma obra de arte musical.

Nesse sentido, acredito que o conhecimento é uma das principais ferramentas que o compositor tem para a criação de um pensamento musical próprio, sendo sempre essencial que o pensamento do compositor seja reflexo, não da aceitação dos seus pares no paradigma social onde se insere, mas que seja de facto um reflexo das preocupações do compositor e que a obra que o compositor realiza possa ser uma obra que caracterize por si mesma o próprio compositor.

Por outro lado, julgo que esta obra permite também verificar a conceção musical do compositor através de um pensamento que considero que deve estar na base de qualquer processo criativo e que passa pela liberdade que o compositor tem de fazer as suas próprias escolhas.

Thesis é uma obra construída partindo de um processo antecedente que envolveu a procura de um conhecimento mais aprofundado sobre Shostakovich e Schnittke, sendo esse conhecimento o ponto de partida para a construção da obra. No entanto, algo que foi sempre uma premissa para a criação da obra passa pela liberdade que tenho de adotar determinadas características que considerei relevantes para esta obra, mas também a de excluir algumas que não considerei necessárias ou a de adaptar características de acordo com a minha própria conceção musical.

De facto, aquilo que considero mais relevante num trabalho com estas características, é poder absorver um conhecimento dos compositores que me permita extrapolar e aproximar esse conhecimento ao pensamento musical que está patente nas suas obras.

Conhecimento e liberdade são duas palavras que julgo serem relevantes para a definição deste trabalho e para uma melhor compreensão de *Thesis*, sendo esta uma obra que nasce do conhecimento adquirido ao longo da minha formação, mas essencialmente de conhecimento obtido através de um estudo de Shostakovich e de Schnittke. Contudo, importa ter em consideração que o resultado final da obra é fruto da minha liberdade de escolha e do meu pensamento musical, e embora procure que a obra assente em procedimentos composicionais devidamente definidos, o que considero essencial é que cada momento da obra seja resultado da vontade do compositor, e que o compositor seja totalmente livre para que, cada momento da obra seja reflexo do próprio compositor, da sua vontade e do seu pensamento musical.

Referências Bibliográficas

- Adami, Felipe Kirst (2010). *Sinfonia Sistêmica: Os processos criativos e a concepção estética dos ciclos vitais.* Tese de Doutoramento: Universidade Federal do Rio Grande do Sul
- Camargo, Luciano de Freitas (2012). *O discurso sinfónico de Chostakovitch: estudo analítico das sinfonias nos 4 e 5.* Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo
- Chaves, Celso Giannetti Loureiro (2012). Processo criativo e composição musical: proposta para uma crítica genética em música. *In Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética*, X Edição
- Ching, Karen K. (2012). *Narrativity in Postmodern Music: A Study of Selected Works of Alfred Schnittke.* Tese de Doutoramento: The School of Graduate and Postdoctoral Studies The University of Western Ontario London, Ontario, Canada
- Copland, Aaron (1955). El Proceso creador de la música: "Del compositor al intérprete y de éste al oyente." In *Cómo escuchar la música*, de Aaron Copland, 24-32; 197-204. México D.F: Fondo de Cultura Económica
- De Bonis, Maurício Funcia (2006). Um levantamento dos estudos sobre a citação musical no século XXI. In *XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música.* Brasília (2006): ANPPOM
- Famming, David (s.d.). *Shostakovich Dmitri Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. Web. 25 de Novembro de 2013. http://oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52560>
- Garcia, F. (2001). *The process of musical creation, the current state of research.* Web. 10 de Janeiro de 2015. www.fedegarcia.net/writings/creation.pdf
- Grove, Laurie (2014). *Settling old scores: Rick Jones discovers a forgotten genius of 20th century music.* New Statesman
- Ivashkin, Alexander (1993). Alfred Schnittke: lá musica e "l'armonia del mondo" (Luigi Giacone, Trad.). In *Con un saggio di Enzo Restagno su "URSS/Russia: 40 anni di musica dalla morte di Stalin a oggi"* Autori Vari. Torino: Edizioni di Torino
- Ivashkin, Alexander (2002). *A Schnittke Reader* (John Goodliffe, Trad.) Indiana: University Press Music Fund

- Ivashkin (2012). *Shostakovich, Old Believers and New Minimalists. In Contemplating Shostakovich: Life, Music and Film* by Alexander Ivashkin and Andrew Kirkman (Ed.). Ashgate Publishing Company: England
- Karakas, Scott (2010). Creative and Critical Thinking in the Arts and Sciences: Some exemples of Congruence. In *The Forum on Public Policy*. Web. 10 de Janeiro de 2015. http://forumonpublicpolicy.com/spring2010.vol2010/spring2010archive/karakas.pdf
- Lapolli Mariana, Busarello Raul Inácio, Quevedo Silvia R.P.de, Vanzin Tarcísio e Ulbricht Vania. (2011). Criatividade e inovação na educação à distância: o uso de narrativas hiperdinâmicas em avea inclusivo. In *Anais: I Congresso Internacional de Criativade e Inovação.* Amazonas: Editado por Jonas Garcia Giglio
- Lucas, Anderson Pinto (2014). *A transposição da cultura criativa das Escolas de Samba para o contexto organizacional, por meio da analogia inusual.* Tese de Mestrado. Universidade Fernando Pessoa
- Moody, Ivan (1989). *The Music of Alfred Schnittke.* Web.26 de Novembro de 2014. http://www.jstor.org/stable/944851
- Moddy, Ivan (s.d) "Schnittke, Alfred" *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. Web. 25 November 2014. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51128>
- Nakasa, Danielle (2011). *O processo criativo.* Web. 11 de Fevereiro de 2015. http://pt.scribd.com/doc/55569232/Os-Processos-Da-Criatividade#scribd
- Panizza, Janaina Fuentes (2004). *Metodologia e processo criativo em projectos de comunicação visual.* Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo
- Payá, Luisa Vilar e Simental, Emilia Ismael (2008). La obra de Alfred Schnittke y la problemática en torno al posmodernismo en la música rusa. In *Revista redes música: música y musicologia desde Baja California.* Vol. 3, No. 1, págs. 51 – 65
- Schmelz,Peter J. (2007). *What Was "Shostakovich", and What Came Next?* The Journal of Musicology, Vol. 24, No. 3, pp. 297 – 338: University of California Press
- Sikorski Musikverlage (2013). *Alfred Schnittke.* Sikorski Musikverlage: Hamburg

- Volkov, Solomon e Susanina, Valeria (1998). The ABCs of Alfred Schnittke (1934-1998).In *Tempo, New Series, No. 206. Power, Politics, Religion...And Music* (Sep., 1998), pp. 36-38: Cambridge University Press
- Webb, John (1992). Schnittke in Context In *Tempo, New Series*, N°. 182, Russian Issue: Cambridge University Press. Web. 15 de Janeiro de 2015. http://www.jstor.org/stable/946100