

**LUIGI GOMES BRANDÃO**

**ENTRELINHAS: ALEXANDRE TANSMAN E AS  
*VARIATIONS SUR UN THEME DE SCRIABINE***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, área de concentração Música.

Orientador: Marcos Tadeu Holler

**FLORIANÓPOLIS  
2020**

Brandão, Luigi Gomes

Entrelinhas : Alexandre Tansman e as Variations sur un thème de Scriabine / Luigi Gomes Brandão. – 2020.  
292 p.

Orientador: Marcos Tadeu Holler

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Florianópolis, 2020.

1. Teoria e Análise Musical. 2. Vida e Obra. 3. Gênero Biográfico. 4. Tema com Variações. 5. Neoclassicismo. I. Holler, Marcos Tadeu. II. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música. III. Título.

**LUIGI GOMES BRANDÃO**

**ENTRELINHAS:**

**ALEXANDRE TANSMAN E AS VARIATIONS SUR UN THÈME DE SCRIABINE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

**Banca examinadora:**

---

**Prof. Dr. Marcos Tadeu Holler (Orientador)**  
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

---

**Prof. Dr. Norton Eloy Dudeque**  
Universidade Federal do Paraná – UFPR

---

**Prof. Dr. Bruno Madeira**  
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Florianópolis, 6 de julho de 2020



## **Agradecimentos**

À minha mãe e meu pai, por seu suporte incondicional em meu longo processo de profissionalização; pela oportunidade de escolher (outra vez) a que me sacrificaria; pela oportunidade de estudar música e violão, sem a qual nada disso seria possível.

A todas as vidas, ideias e forças que montaram e sustentam o ensino superior público e gratuito em meu país; pela oportunidade de trabalhar como estudante, de dedicar esses anos de minha vida exclusivamente ao estudo da música; pela oportunidade de conviver e aprender com colegas e professores dentro da UDESC. À CAPES, pela bolsa concedida, sem a qual nada disso seria possível.

A Marcos Holler, pelo acolhimento, disposição, suporte, revisões, aulas, orientações; pela confiança e autonomia, pelos comentários propositivos, e pela leveza na seriedade.

A Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas, pelo acolhimento, disposição, suporte, revisões, aulas, orientações; pela preparação e iniciação, por me mostrar caminhos e por se preocupar com minha formação profissional.

A Norton Eloy Dudeque, pela leitura atenta e comentários propositivos que contribuíram para a maturação de minha pesquisa e redação.

A Bruno Madeira, pelo trabalho dentro e fora das aulas, pela orientação ao instrumento, pelo suporte e conselhos; pela leitura atenta e sugestões de trabalho, e pelas revisões-relâmpago de parágrafos e ideias. Pela confiança e companheirismo, e por me fazer vislumbrar caminhos para continuar. Pela leveza na seriedade.

À Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Música da UDESC, na pessoa da professora Viviane Beineke, pelo amparo durante esses ligeiros dois anos de mestrado. A Thiago Bratti, pelo suporte e prestatividade.

Às pessoas amigas e colegas, que por sua companhia, acolhimento e trabalhos artísticos e acadêmicos, me motivam a continuar fazendo o melhor que posso. Sem as quais nada disso seria tão proveitoso. Gostaria de chamar algumas pelo nome: Alejandro Jara, Igor Tomé, Jari Rosa, Matheus Ferreira, Matheus Prado, Jhonatas Carmo, João Peters, Mariana Tabacow, Bárbara Vieira, Felipe Paupitz, Gil Medeiros, Pedro Rangel, Yves Tanuri, Vinicius Chiaroni, Natália Cecília.



**Entrelinhas:**  
**Alexandre Tansman e as *Variations sur un thème de Scriabine***

**Resumo:** Que tipo de ensaio crítico podemos produzir partindo de considerações a respeito da vida e entorno sociocultural justapostas a considerações sobre escolhas composicionais propriamente ditas? A presente pesquisa almeja tecer uma discussão sobre a obra *Variations sur un thème de Scriabine*, composta para violão pelo polonês Alexandre Tansman (1897 – 1986), articulando a questão de tradição e modernidade com a questão do gênero biográfico. Dividida em dois esforços, a pesquisa visa por um lado conduzir um ensaio a respeito do material biográfico e autobiográfico sobre Tansman, levando em conta seu contexto sociocultural, e por outro lado desenvolver um processo crítico sobre a composição que dialogue com informações obtidas a partir daquela primeira iniciativa.

**Palavras-chave:** Teoria e Análise Musical; Vida e Obra; Gênero Biográfico; Tema com Variações; Neoclassicismo.

**Abstract:** What kind of critical essay may one produce by juxtaposing observations regarding a composer's life and sociocultural context to actual compositional choices? The following research aims at weaving a discussion on the *Variations sur un thème de Scriabine*, a composition for guitar written by the polish composer Alexandre Tansman (1897 – 1986). The point of departure for this research is an articulation between the notion of “tradition and modernity” and the issue of Musical Biography; its objectives are twofold: on one side, it aims at producing an essay regarding biographical and autobiographical material on Alexandre Tansman, taking into account the composer's sociocultural context. On the other side, the research aims at developing a critical essay on the aforementioned composition, attempting to establish a dialogue with the information obtained from the biographical inquiry.

**Keywords:** Music Theory and Analysis; Life and Works; Biography; Theme and Variations; Neoclassicism.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1: Pablo Picasso: Arlequín (1918) .....70
- Figura 2: Wolfgang Amadeus Mozart - *12 Variações sobre “Ah vous dirai je, Maman”*, KV 265. Identificação dos elementos que compõem o tema: Melodia, Baixo, Harmonia e considerações sobre a estrutura..... 97
- Figura 3: Modelo hipotético do baixo da Romanesca e três primeiras diferenças da obra *Guardame Las Vacas*, de Luys de Milán. A partir de: PUJOL, Emilio (ed.). *Los seys libros del delphín* (1538) – Luys de Milán. Barcelona: Instituto español de musicología, 1945.....107
- Figura 4: Modelos de baixo das danças bergamasca e folia. A partir de Nelson (1948, p. 66-67)..108
- Figura 5: J. Bull, Walsingham. *Variações I a 4*, c. 1-4 Fonte: Fitzwilliam Virginal Book. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1899. ....111
- Figura 6: Possibilidades de variações segundo Reicha em seu *Traité de haute composition musicale* (Paris 1824-26). A partir de: Sisman (1990, p. 156).....116
- Figura 7: Frescobaldi, *Variações sobre a Aria detta La Frescobalda*, publicadas no Segundo Livro de Toccatas, Canções etc. (1637). *Variações III e V*, ambas construídas em forma de danças.....118
- Figura 8: Brahms, *Variações sobre um tema de Robert Schumann*, op. 23, para piano a quatro mãos – Tema e *Variações II e III*, descritas por Au (2011) como “*variações características ao estilo dezenovista*” .....120
- Figura 9: Brahms, *Variações sobre uma canção húngara*, op. 21, nº 2. Primeiros quatro compassos das variações VII a XI. Fonte: BRAHMS, C.F. Peters, 1910.....133
- Figura 10: Brahms, *Variações sobre uma canção húngara*, op. 21, nº 2. Primeiros quatro compassos da variação XII e primeiros cinco compassos da variação XIII. Fonte: BRAHMS, C.F. Peters, 1910. .134
- Figura 11: Mauro Giuliani, *6 Variações sobre las folias de España*, op. 45. Primeiros 4 compassos do Tema e das duas primeiras variações. Entre estes segmentos, podemos observar como o compositor lançou mão da subdivisão progressiva enquanto meio de organização das primeiras variações. A partir de: GIULIANI, N. Simrock, sem data. ....135
- Figura 12: Beethoven, *Variações e Fuga em Mi<sup>b</sup> maior*, op. 35. Baixo do tema e primeiras três variações. A partir de: BEETHOVEN, Breitkopf & Hartel, 1862, c. 1-55. ....136
- Figura 13: Beethoven, *Seis Variações sobre um Tema Original*, op. 34. Primeiros quatro compassos do tema e da primeira variação, no qual as variações são organizadas em uma sequência de tonalidades separadas por intervalos de terça.....138
- Figura 14: Beethoven, *Seis Variações sobre um Tema Original*, op. 34. Primeiros quatro compassos das variações II-VI, no qual as variações são organizadas em uma sequência de tonalidades separadas por intervalos de terça (Continuação da Figura 12). ....139
- Figura 15: Fernando Sor, *Introdução e Variações sobre um tema de Mozart*, op. 9. Tema e quatro primeiras variações, demonstrando a função rítmica desempenhada pela variação na tonalidade homônima.....141
- Figura 16: Mozart, *12 Variações sobre “Ah vous dirai je, Maman”*, KV 265. A Variação I como variação ornamental, na qual a melodia é ornamentada por bordaduras, apojaturas, saltos e passagens escalares. Na variação, as notas da melodia estão marcadas em azul. ....149

Figura 17: Fernando Sor, <i>Introdução e Variações sobre um tema de Mozart</i> , op. 9. A Variação IV como um caso de variação figural. ....	150
Figura 18: Mozart, <i>12 Variações sobre “Ah vous dirai je, Maman”</i> , KV 265. Variação VIII, tratamento contrapontístico dos materiais do tema.....	150
Figura 19: Comparação entre os primeiros três compassos do <i>Prelúdio</i> op. 16, nº4 e das <i>Variations sur un thème de Scriabine</i> .....	158
Figura 20: Comparação entre os compassos 4-6 do <i>Prelúdio</i> op. 16, nº4 e das <i>Variations sur un thème de Scriabine</i> , no intuito de evidenciar a substituição de um acorde de tipo maior por um acorde de tipo meio diminuto no início da frase.....	159
Figura 21: Compassos 1-4 do primeiro segmento das <i>Variations sur un thème de Scriabine</i> , exibindo uma possível interpretação para a sequência de acordes meio-diminutos sobre as fundamentais Sol# e Dó#. ....	160
Figura 22: Gráfico esquemático do tema das <i>Variations sur un thème de Scriabine</i> , considerando como polo tonal opositor à tônica a região da subdominante, apresentada entre os compassos 7-9. ....	165
Figura 23: <i>Variations sur un thème de Scriabine</i> , compassos 5-7. A linha entre os compassos 6-7 indica a resolução da nota Lá# (7) na nota Si (8), apesar desta última estar apoiada por uma harmonia outra que não a de tônica.....	166
Figura 24: <i>Prelúdio</i> op. 16 No. 4, de A. Scriabin. Compassos 7-9, onde se pode ver uma passagem pela região tonal de Mi menor. Versão em Si menor arranjada para violão pelo autor, utilizada aqui afim de evitar a constante transposição entre as diferentes tonalidades do <i>Prelúdio</i> (Eb menor) e das <i>Variations...</i> (Si menor).....	168
Figura 25: Compassos 7 a 9 do tema das <i>Variations sur un thème de Scriabine</i> , exibindo a passagem na região tonal da subdominante e a transformação do acorde de Mi menor em um acorde de função pré-dominante na tonalidade principal. ....	169
Figura 26: <i>Variations sur un thème de Scriabine</i> , de Alexandre Tansman - Tema, compassos 10-12, evidenciando o acorde de Dó# meio diminuto com baixo em Fá no compasso 11. ....	172
Figura 27: <i>Variations sur un thème de Scriabine</i> , de Alexandre Tansman – Tema. Gráfico esquemático evidenciando o acorde de função D <sup>s</sup> (5) no compasso 11.....	172
Figura 28: Representação analítica dos compassos 1-2 de Rigaudon, quarto movimento da suite <i>Le Tombeau de Couperin</i> , de Maurice Ravel, interpretando o primeiro acorde do segundo compasso como um acorde do tipo D <sup>s</sup> (5). Fonte: (SWINDEN, 2005, p. 277).....	173
Figura 29: Variação I, compassos 6-9. Momentos nos quais a melodia da variação difere da melodia original.....	174
Figura 30: Frases cuja terminação envolve o uso da nota Sol# sobre a harmonia de Si menor na Variação I. As notas pertencentes ao movimento descrito no parágrafo acima estão circuladas em vermelho. As notas em forma romboide são harmônicos no violão e soam uma oitava acima daquilo que está escrito.....	175
Figura 31: Ostinato presente nos compassos 1-3 e 10-12 da Variação I. As notas em forma romboide são harmônicos no violão e soam uma oitava acima daquilo que está escrito. ....	176
Figura 32: Variação I, compassos 4-5. Emprego do contorno melódico do tema na voz intermediária. ....	176
Figura 33: Pontos de correspondência melódica entre a Variação II e o Tema, compassos 1-6....	178

Figura 34: Pontos de correspondência melódica entre a Variação II e o Tema, compassos 7-12..	179
Figura 35: Derivação de um motivo da Variação III a partir das primeiras notas do tema.....	181
Figura 36: Simulação hipotética do processo de “compressão” da melodia do tema na Variação III, compassos 1-3.....	181
Figura 37: Simulação hipotética do processo de “compressão” da melodia do tema na Variação III, compassos 4-6.....	182
Figura 38: Compassos 6 a 8 da Variação III, onde há uma passagem pela região de Mi menor, segundo grau da tonalidade principal da variação (Ré maior).....	182
Figura 39: Compassos finais da terceira variação das <i>Variations sur un theme de Scriabine</i> . Nota-se na última colcheia do compasso II uma harmonia de função dominante que resolve, no compasso seguinte, no acorde de tônica da variação (Ré maior).....	183
Figura 40: Comparação entre a melodia do Tema e da Variação IV, compasso I. ....	184
Figura 41: Comparação entre os primeiros e últimos compassos da Variação IV, exibindo a repetição da melodia do início, desta vez levando ao acorde de tônica Ré maior. ....	185
Figura 42: Primeiro compasso do tema; o "fragmento final do motivo" mencionado no texto marcado em laranja. ....	186
Figura 43: Variação IV, redução e liquidação de motivo extraído do tema. Notas em azul indicam variantes completas do motivo apresentado na Figura 41, e notas em laranja indicam variantes a partir do fragmento final do motivo.....	186
Figura 44: Comparação entre a primeira frase do tema e da Variação V das <i>Variations sur un thème de Scriabine</i> , compassos 1-3 e 1-4 respectivamente. Nota-se na variação a aumento do que seria a melodia do terceiro compasso do tema. ....	187
Figura 45: Comparação entre a segunda frase do tema e da Variação V das <i>Variations sur un thème de Scriabine</i> , compassos 4-6 e 5-8 respectivamente. Nota-se na variação a aumento do que seria a melodia do sexto compasso do tema. ....	188
Figura 46: Ostinato empregado na Variação V, evidenciando o delineamento de acordes do tipo menor com sétima em ritmo harmônico de mínimas.....	188
Figura 47: Variação V das <i>Variations...</i> , compassos 1-4, evidenciando o contraste métrico entre o ostinato nas vozes inferiores e a melodia. Nota-se que o último compasso da melodia encontra-se aumentado, e portanto neste compasso as métricas são coincidentes. ....	188
Figura 48: Compassos finais da Variação V. Observa-se novamente o contraste métrico e a aumento das últimas três notas da melodia, que se conformam ao compasso 3/2 sugerido pelo ostinato que as precede.....	189
Figura 49: Identificação de características associadas ao gênero mazurka na Variação V. ....	191
Figura 50: Relação entre a melodia do tema e o sujeito da Variação VI, compassos 1-2.....	193
Figura 51: Variação VI, exposição a 4 vezes em Sol menor, compassos 1-7.....	193
Figura 52: Variação VI, exposição a 4 vezes em Sol menor, compassos 8-11.....	194
Figura 53: Variação VI, enunciação do sujeito na região tonal de Ré menor, compassos 12 - 15..	195
Figura 54: Indicação do grau de fixação melódica de cada variação, isto é, o quão próximo da melodia do tema está o contorno melódico de cada variação.....	201

Figura 55: Indicação da complexidade contrapontística de cada variação, aferida de modo geral pela independência e comportamento das vozes em cada variação.....	201
Figura 56: Indicação do grau de fixação harmônica de cada variação, isto é, o quão próximo da harmonia do tema, em linhas gerais, está o desenho harmônico de cada variação. ....	202
Figura 57: Representação conjunta das indicações anteriores. Lembrando que estas representações não almejam ser exatas ou quantitativas; são apenas aproximações, que têm como objetivo servir como ferramentas de visualização. ....	203
Figura 58: Emprego da nota Sol# sobre harmonias de tônica nas <i>Variations sur un thème de Scriabine</i> . ....	207

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Divisões da vida de Alexandre Tansman inferidas a partir de diferentes autores .....	38
Quadro 2: Obras de Tansman que Segovia chegou a interpretar publicamente ou gravar durante sua carreira.....	88
Quadro 3: Organização tonal das variações no op. 34 de Beethoven.....	138
Quadro 4: Organização de critérios para análise de cada variação .....	155
Quadro 5: Organização de critérios para avaliação da obra como um todo enquanto tema com variações .....	156
Quadro 6: Características Variação I.....	174
Quadro 7: Características Variação II.....	177
Quadro 8: Características Variação III.....	180
Quadro 9: Características Variação IV .....	184
Quadro 10: Características Variação V.....	187
Quadro 11: Características Variação VI.....	192
Quadro 12: Organização de critérios para avaliação da obra como um todo enquanto tema com variações .....	199
Quadro 13: Listagem comparativa de características gerais de cada segmento das <i>Variations sur un thème de Scriabine</i> .....	205



## SUMÁRIO

Apresentação.....	20
Parte 1: Vida.....	23
Capítulo 1: Gênero biográfico e musicologia .....	23
1.1 Biografia musical: ressonâncias do século XIX .....	23
1.2 Novas abordagens ao gênero biográfico .....	30
1.3 Em resumo .....	35
Capítulo 2: Acerca de Alexandre Tansman .....	37
2.1 Breve resumo crítico das reconstruções da vida de Tansman.....	37
2.2 Considerações de Alexandre Tansman sobre Tradição em Música.....	42
2.3 A crítica às escolas composicionais contemporâneas ao compositor.....	53
2.4 Nacionalismo, Neoclassicismo e Alexandre Tansman .....	58
2.5 Alexandre Tansman e o Violão .....	84
2.6 Revisão das questões elencadas na investigação biográfica.....	90
Parte 2: Obra.....	92
Capítulo 3: Tema com variações: uma revisão bibliográfica.....	92
3.1 Exposição do tema: variações (através dos séculos...).....	92
3.2 O que é mesmo um tema com variações?.....	94
3.3 <i>Diferencias</i> : indícios do surgimento de uma forma.....	105
3.4 Apontamentos gerais sobre tema com variações nos séculos XVII e XVIII .....	112
3.5 Sobre o termo “variações características”: entendimentos e limites.....	116
3.6 As variações livres .....	121
3.7 A noção de desenvolvimento e a forma tema com variações.....	124
3.8 Sobre a finalização das variações.....	129
3.9 A ordem dos fatores altera o produto: planos de organização das variações .....	131
3.10 Dando apelidos aos bois: em busca de terminologia para a análise.....	143
3.11 Reexposição do tema: variações (através dos séculos...).....	151
Capítulo 4: <i>Variations sur un thème de Scriabine</i> .....	153

4.1 Critérios para análise das variações .....	153
4.2 Tema... ou variação?.....	157
4.3 Sobre a subdominante como polo opositor da tônica.....	161
4.4 Variação I.....	174
4.5 Variação II.....	177
4.6 Variação III.....	180
4.7 Variação IV .....	184
4.8 Variação V .....	187
4.9 Variação VI.....	192
4.10 Reapresentação do tema .....	195
4.11 Relações entre a composição e a questões gerais da forma tema com variações .....	199
4.12 O emprego da nota G# sobre harmonias de tônica.....	206
Considerações finais .....	208
Referências.....	213
APÊNDICES.....	219
Apêndice A – Quadro de conceituações tipológicas de formas variação.....	219
Apêndice B – Diferentes organizações da obra para violão de Tansman .....	226
Apêndice C – Arranjo do <i>Prelúdio op. 16 n. 4</i> , de Alexandre Scriabin, para violão .....	235
Apêndice D – Melodia do <i>Prelúdio op. 16 n. 4</i> , de Alexandre Scriabin.....	236
Apêndice E – Gráfico esquemático do Tema das <i>Variations sur un thème de Scriabine</i> .....	237
Apêndice F – Uma breve revisão sobre o gênero Mazurka.....	238
ANEXOS .....	251
Anexo A – Música de vanguarda .....	251
Anexo B – Música Judaica .....	255
Anexo C – Reflexões sobre alguns aspectos da música contemporânea .....	257
Anexo D – A personalidade musical de Tansman, por Gérald Hugon.....	265
Anexo E – Dois textos de Frédéric Zigante sobre Alexandre Tansman e sua relação com o violão .....	268

Sobre o autor .....	268
Sobre a tradução .....	268
As obras para violão e com violão de Alexandre Tansman.....	268
A colaboração Tansman-Segovia .....	278
Agradecimentos.....	286
Anexo F – <i>Prelúdio op. 16 n° 4</i> de Scriabin, para piano e em tonalidade original.....	287
Anexo G – Tema conforme apresentado nas <i>Variations sur un thème de Scriabine</i> , de Alexandre Tansman .....	288
Anexo I – Manuscrito das <i>Variations sur un thème de Scriabine</i> .....	289





## Apresentação

*Entrelinhas* visa conduzir um ensaio crítico a respeito de uma obra para violão. Compostas pelo polonês Alexandre Tansman, as *Variations sur un thème de Scriabine* – sobre o *Prelúdio em Mi menor, op. 16 n. 4* de Alexandre Scriabin – são um conjunto de seis variações, precedidas e seguidas por uma iteração do tema; segundo Marianne Tansman (2018), a peça é uma das obras para violão mais tocadas do compositor. Foi escrita em 1972 a pedido do violonista Andrés Segovia, o qual, segundo a autora, pensava que “o tema do prelúdio nº 4 [op. 16, nº 4] para piano de Scriabin merecia ser tocado no violão e poderia ser enriquecido por variações” (MARIANNE TANSMAN, 2018, p. 62).<sup>1</sup> A relação de Segovia com o prelúdio de Scriabin aparenta ser de longa data, considerando a publicação nova iorquina de 1945, pela Celesta Publishing, de uma transcrição feita pelo violonista.

A dissertação encontra-se dividida em duas partes, e cada uma das partes subdivide-se em dois capítulos. Em ambas as partes, o primeiro capítulo compreende uma revisão teórica, enquanto o segundo capítulo se volta para um dos objetos da pesquisa. Uma seção de conclusão finaliza o corpo do texto, que é seguido pelas seções de referências, apêndices e anexos.

Na primeira parte do texto, conduzo uma investigação que almeja contextualizar a obra dentro do ambiente que engloba o compositor, sua vida e seu entorno social e cultural, partindo do pressuposto de que o elemento biográfico “não pode ser desvincilhado da rede das origens da arte sem comprometer a estrutura por completo ou, ao menos, levar a um empobrecimento do sentido”. A dimensão que poderia ser dita estritamente biográfica não está separada dos demais modos de experiência que constituem a experiência artística “pois a arte é uma forma de atividade humana e não a operação de algum princípio abstrato, seja ele espiritual ou material”. O fato biográfico mais trivial, portanto, está emaranhado com as demais facetas da experiência, “e tal fato biográfico, propriamente explorado, permite adentrar na multidimensionalidade do nexos causal da arte” (SOLOMON, 1982, p. 272).<sup>2</sup> Em outras palavras, esta vertente da pesquisa visa complementar a crítica sobre uma obra através de correlações entre a mesma e aspectos (auto)biográficos do compositor.

---

<sup>1</sup> Todas as traduções feitas neste trabalho, salvo quando especificado o contrário, foram feitas pelo autor.

[...] C'est peut-être à cause de cela que Segovia fait une nouvelle commande à Tansman. Il pense que le thème du Prélude nº 4 pour piano de Scriabine mérite d'être joué à la guitare et pourrait être enrichi par des variations” (MARIANNE TANSMAN, 2018, p. 62).

<sup>2</sup> “In short, the ‘biographical’ element cannot be disengaged from the network of art's origins without undermining the entire structure or, at least, leading to an impoverishment of meaning. The strictly ‘biographical’ is inseparable from all other modes of experience that contribute to art's formation because art is a form of human activity and not the operation of any abstract principle, either spiritual or material. Thus the simplest biographical fact [...] meshes with underlying universes of experience. And such a biographical fact [...] properly explored, permits entrance to the multidimensionality of art's causal nexus” (SOLOMON, 1982, p. 272).

Ao propor estabelecer relações tais, reconhecemos que a busca por confirmações de que a relação entre vida e obra é importante pode por vezes levar biógrafos a “buscar associações concretas entre arte e biografia, quando poderia ser suficiente somente compreender a necessidade da ligação, colocar a vida ao lado da obra”, e através desta justaposição evidenciar os contornos do intercâmbio que há entre os dois, “especialmente os padrões mais amplos de criatividade, as relações entre crises psicológicas e evoluções de estilo, as condições biográficas que estimularam ou desestimularam a produtividade”. Deste modo a correlação direta entre vida e obra deixa de ser uma busca necessária e elusiva e passa a ser, quando identificada, “um bônus inesperado” da empreitada biográfica (SOLOMON, 1982, p. 273).<sup>3</sup> Apesar de Solomon produzir a precedente reflexão discutindo especificamente no âmbito da biografia, aqui se assume que o mesmo comportamento pode ser enriquecedor na produção de um ensaio crítico, isto é, que colocar lado a lado (discursos sobre) a vida e (materiais musicais da) obra pode nos permitir vislumbrar os contornos do intercâmbio entre os discursos (auto)biográficos e questões relacionadas à produção criativa de um determinado sujeito, seja este intercâmbio consonante entre as partes ou ainda dissonante e contraditório entre as mesmas.

Na segunda parte do texto, trato de analisar a peça em questão e refletir sobre seus materiais musicais, através, principalmente, da relação desta obra em particular com o repertório e a teoria a respeito da forma tema com variações. Dentro desta empreitada, procurei também incluir questionamentos oriundos da análise do material (auto)biográfico a respeito do compositor; questionamentos estes que têm como intuito verificar se as narrativas que gravitam em torno da figura de Alexandre Tansman podem ser contributivas para a reflexão sobre sua composição musical. O olhar pretendido sobre a obra busca justificar-se na compreensão da composição como um conjunto de interrelações, o qual pode se beneficiar de esforços de compreensão e interpretação. Justifica-se sobre a ideia da crítica como um processo criativo que compõe, ao invés de subtrair, o valor de uma obra musical. Tenciona representar a música contendo também aquilo que não cabe em si, que faz parte do todo que envolve compositor, obra e sua recepção no mundo, isto é, uma representação que assuma a existência da obra de arte como algo indissociável do entorno cultural e suas memórias.

---

<sup>3</sup> “[...] biographers often seek concrete associations between biography and art, whereas it may be sufficient only to understand the necessity of the tie, to set the life alongside the work and thus to throw the outlines of the interchange into relief-especially the broad patterns of creativity, the relationships between psychological crisis and style evolution, the biographical conditions conducive or unconducive to productivity. It is an unexpected bonus when we can trace an image to its specific lifesource” (SOLOMON, 1982, p. 273).

No capítulo 3, a pesquisa procurou elencar um número de questões relativas aos desdobramentos da forma tema com variações na tradição composicional europeia e mapear, ainda que de maneira sumária, esses desdobramentos em si. A partir deste levantamento, selecionaram-se assuntos considerados pertinentes a um ensaio crítico das *Variations sur un thème de Scriabine*.

A partir da pesquisa realizada nos capítulos anteriores, chegamos então, no capítulo 4, a um conjunto de “questões de análise” ou “critérios norteadores do olhar” ao voltar-nos para as *Variations sur un thème de Scriabine*. Neste capítulo, busco colocar a obra em perspectiva com questões gerais da forma tema com variações e as particularidades de sua realização segundo algumas terminologias e conceitos apresentados no capítulo 3. Outro objetivo é o de identificar pontos de relação entre as considerações produzidas nos capítulos 1 e 2, lembrando que se almeja apenas aproximar a obra de certas narrativas que pairam ao redor da imagem do compositor Alexandre Tansman e ponderar sobre a obra a partir destas perspectivas, e não identificar correlações estritas ou relações de causa e efeito entre vida e obra. O principal ponto de relação no que diz respeito à contribuição para a crítica da obra é a relação entre tradição e modernidade que aparenta ser constitutiva à figura do compositor, e, como desdobramento desta, a temática do neoclassicismo. Desta identificação surgiram questionamentos como: o que nas *Variations sur un thème de Scriabine* pode ser percebido como indícios de um “neoclassicismo”? Quais elementos nas *Variations sur un thème de Scriabine* se relacionam com procedimentos composicionais que, dentro da forma tema com variações, são percebidos como característicos ou relacionados a períodos históricos anteriores ao compositor, assim como, por outro lado, quais elementos são percebidos como característicos ou relacionados a movimentos historicamente mais próximos ao compositor e sua época? Ademais, é possível identificar um esforço deliberado de dramatizar – revelar, fazer notar, chamar atenção através da elaboração – a distância histórica entre estes dois conjuntos?

Ao final do texto, uma seção de conclusão visa retomar as noções abordadas e considerá-las em relação com a temática “tradição e modernidade” em amplo sentido, temática esta elencada na vida e obra de Alexandre Tansman por diferentes autores, e tomada por Anne Granat-Janki como parte do título de um artigo escrito sobre a música do compositor em 2001, *Tradition and Modernity in the music of Aleksander Tansman*.

## Parte I: Vida

### Capítulo I: Gênero biográfico e musicologia

“Muitos, se não a maioria, dos julgamentos de valor velados em escritos musicológicos são legados do pensamento do século XIX, passados adiante em uma espécie de subterrâneo cujas passagens têm sido utilizadas livremente de maneira aparentemente quasi-automática e incontestada” (LEVY, 1987, p. 3-4).

Parto neste capítulo de uma investigação de questões a respeito da biografia musical e sua relação com a musicologia. Para sua redação, os trabalhos de Jolanta Pekacz foram fundamentais; os artigos da autora citados nas páginas seguintes compreendem um extenso esforço de reavaliação do gênero biográfico, que apresenta de maneira clara e sistemática problemas enfrentados por pesquisadores contemporâneos da relação entre biografia musical e musicologia. Tomando como ponto de partida problematizações apresentadas em seu trabalho *Memory, History and Meaning: Musical Biography and its Discontents*, publicado em 2004, o texto a seguir está dividido em 2 seções: em um primeiro momento, considera-se o gênero biográfico dentro dos moldes nos quais tem sido alvo de críticas nas últimas décadas, a saber, o gênero biográfico segundo as premissas e agendas políticas do século XIX, influenciado pelo surgimento da disciplina da musicologia, pela ideologia positivista e pelo “projeto Iluminista”. Em seguida, num segundo momento, reúno discussões de autores que tentam colaborar para a criação de novos caminhos para a empreitada biográfica – bem como para o olhar musicológico sobre a mesma. No capítulo seguinte, baseando-se nas informações aqui reunidas, produzo um ensaio a respeito da figura de Alexandre Tansman, baseado em escritos do próprio e também de outros participantes na formação da figura pública do compositor e dos discursos que pairam ao redor desta.

#### I.1 Biografia musical: ressonâncias do século XIX

Para Wiley (2008), o discurso musicológico não percebe a biografia como um documento significativo sobre a história da opinião pública. Os discursos do gênero biográfico foram tomados como dados e, portanto, também o modo de pensar, as tendências e preocupações do século XIX, que por conseguinte perpassam o pensamento acadêmico atual. O gênero biográfico é um participante ativo na formação de nossas concepções a respeito de músicos do passado; estas representações, por sua vez, afetam diretamente nossa visão sobre a música e cultura deste passado, visto que, como escreve Gramit, uma das premissas centrais “da cultura da música de arte ocidental

desde o século XVIII” é a concepção da música como “antes de mais nada um fenômeno definido por obras criadas por compositores individuais” (GRAMIT, 2016, p. 160).<sup>4</sup> Logo, ainda que noções de autonomia e organicismo musical tenham “efetivamente relegado o gênero da biografia às margens da disciplina da musicologia” (PEKACZ, 2004, p. 47),<sup>5</sup> o gênero biográfico tem um papel central na formação daquilo que concebemos como o universo da música ocidental. Tendo isto em mente, estudos vêm chamando atenção<sup>6</sup> para a necessidade de reconsiderar o gênero biográfico tanto no âmbito da produção quanto no âmbito da análise, reavaliando suas premissas e objetivos para melhor se adequarem aos desenvolvimentos epistemológicos recentes.

Neste sentido, Pekacz escreve:

A biografia musical permanece amplamente não-influenciada pela reflexão teórica e é relutante ao considerar novas abordagens. Nossas percepções atuais das vidas de proeminentes compositores e intérpretes foram em grande medida formadas pelas premissas culturais e políticas dos biógrafos do século XIX, mas seus seguidores têm estado contentes tanto com as políticas quanto com as premissas (PEKACZ, 2004, p. 39).<sup>7</sup>

Estas políticas e premissas podem ser ligadas a determinados movimentos e localidades; em parte, a biografia musical “foi moldada pelas origens da disciplina da musicologia como um produto da modernidade no século XIX” (PEKACZ, 2004, p. 47). A disciplina da musicologia “foi fundada sobre uma tradição acadêmica que utilizava a erudição do passado, inclusive a arte de edição textual e crítica”, buscando reconstruir esse mesmo passado a partir de documentos tomados como evidências históricas, e procurando minimizar quaisquer ações interpretativas. Dentro desta perspectiva, “o papel de um historiador não era se ocupar com a interpretação do passado, mas simplesmente relatar como ele de fato aconteceu”. Podemos perceber nesta proposta o desejo pela objetividade científica do relato histórico,<sup>8</sup> uma crença na noção de que seria possível reconstruir o passado de maneira clara e compreensível, e que o esforço interpretativo não era necessário para

<sup>4</sup> “A [...] composer’s biography reproduces a central assumption [...] of the culture of Western art music since the eighteenth century: that music is first and foremost a phenomenon defined by works created by individual composers” (GRAMIT, 2016, p. 160).

<sup>5</sup> “The assumption of the autonomy and self-referentiality of music implied that musical works must be approached and understood through the analysis of their inner structures, exclusive of extra musical factors, and effectively relegated the genre of biography to the margins of the discipline of musicology” (PEKACZ, 2004, p. 47)

<sup>6</sup> Veja Solomon (1982), McClary, (1993), Pekacz (2000; 2004; 2016), Painter (2002), Wiley (2008; 2010; 2018), Priore (2009), Vesic (2010), Collins (2015), Gramit (2016), Deaville (2016).

<sup>7</sup> “Musical biography remains largely uninfluenced by theoretical reflection and is reluctant to consider new approaches. Our present-day perceptions of the lives of prominent composers and performers were largely formed by the cultural and political assumptions of nineteenth-century biographers, but their followers have been happy with both the politics and the premises. Musical biography typically develops in a way similar to a realistic novel — a coherent, unified voice claims to present the truth about a life, while omniscient narration, repeating themes and symbols, and a linear chronological presentation of events provide readers with the illusion of totality and closure” (PEKACZ, 2004, p. 39).

<sup>8</sup> Sobre a questão da objetividade na musicologia histórica, veja Wegman (2003).

o ofício dos historiadores, que estes “não deveriam argumentar para além do documento; eles deveriam ser críticos, e não intérpretes”.<sup>9</sup> Estas noções dezenovistas, como argumentado, se vêem perpetuadas em escritos biográficos contemporâneos:

Apesar da forte crítica à qual as hipóteses historiográficas do século XIX têm sido sujeitas, uma tendência familiar em direção a uma objetificação do discurso biográfico pode ser encontrada em biografias atuais nas quais os autores – seguindo seus predecessores do século XIX – tentam estabelecer sua credibilidade declarando honestidade e veracidade para com as fontes, e enfatizando sua mínima ação interpretativa (PEKACZ, 2016, p. 44).<sup>10</sup>

A perspectiva objetificante se recusa a assumir o texto biográfico como uma empreitada interpretativa, desconsiderando a noção de que “uma coleção de documentos não pode, por definição, ser uma biografia” (PEKACZ, 2004, p. 50).<sup>11</sup> Como escreve Pekacz, “ao invés de revelar sua mediação, biógrafos tipicamente oferecem declarações de sua honestidade acadêmica, ausência de viés, e fidelidade a fontes primárias que pertenceram a seus sujeitos”. Um texto produzido, todavia, tem uma autoria, que ao ordenar os fatos e documentos, elege certos caminhos em detrimento de outros, atribui diferentes importâncias a diferentes eventos, e imprime sobre o texto sua subjetividade através destas e outras escolhas. Tais biógrafos, não obstante, “como se relutantes a assumir autoridade sobre o texto que produzem, [...] se apresentam como meros ‘transmissores’ das verdades incluídas em suas fontes” (PEKACZ, 2004, p. 43).<sup>12</sup> Em resumo,

as implicações da abordagem científica para a biografia musical foram significativas. Primeiramente, acreditava-se que o objetivo da biografia era a reconstrução da vida do sujeito, e que a evidência primária organizada em ordem cronológica era o meio de se chegar a este fim. Em segundo lugar, de uma biografia acadêmica esperava-se ‘cientificidade’ e somente a abordagem de questões ‘verificáveis’, como aquelas pertencentes à cronologia da vida e obra do compositor. Além disso, a subjetividade do biógrafo poderia e deveria ser eliminada. Ademais, a biografia era vista como uma acumulação de fontes primárias, ao invés de um trabalho conceitual e interpretativo. Consequentemente, biografias cresciam em tamanho, compilando

<sup>9</sup> “Musical biography was shaped by the nineteenth-century origins of the discipline of musicology as a product of modernity. Musicology was founded on a scholarly tradition that utilized the erudition of the past, including the art of text edition and criticism, in order to recreate that past on the basis of secure evidence but limited interpretation [...] the role of an historian was not to engage in the interpretation of the past, but simply to report how it actually was. [...] It was believed that historians must not reason beyond the document; they must be critics, not interpreters” (PEKACZ, 2004, p. 47).

<sup>10</sup> “Despite a thorough criticism to which nineteenth-century historiographical assumptions have been subjected, a familiar tendency toward an objectification of biographical discourse can be found in present-day biographies whose authors – following their nineteenth century predecessors – attempt to establish their credibility by declaring their honesty and truthfulness to sources, and by emphasizing their minimal interpretative input” (PEKACZ, 2016, p. 44).

<sup>11</sup> “What makes a biography is narrative, which implies selection and interpretation; a collection of documents cannot, by definition, be a biography” (PEKACZ, 2004, p. 50).

<sup>12</sup> “Rather than disclosure of their mediation, musical biographers typically offer declarations of their scholarly honesty, lack of bias, and truthfulness to primary sources pertaining to their subjects. As if unwilling to assume authority over the text they produce, biographers present themselves as mere ‘transmitters’ of the verities included in their sources” (PEKACZ, 2004, p. 43).

mais e mais material, enquanto a interpretação deste material ficava para trás (PEKACZ, 2004, p. 48).<sup>13</sup>

Apesar de se dizer imparcial e fiel aos documentos, “a biografia musical do século XIX refletia as normas culturais e éticas de seu tempo”. Obras que foram de grande influência e tratavam de questões diretamente relacionadas à biografia, “como *Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* (1841), de Thomas Carlyle, e *Representative Men* (1850), de Ralph Waldo Emerson”, fizeram com que a biografia se tornasse o domínio de figuras exemplares, notáveis, únicas.<sup>14</sup>

Thomas Carlyle acreditava que o papel do historiador era encontrar quem eram estes homens, limpar a poeira de cima deles,<sup>15</sup> coloca-los nos pedestais apropriados e oferecer depoimentos ao narrar os brilhantes eventos da vida do herói, revelando-o como nobre, correto, casto e severo, assim servindo de inspiração para os mais jovens, mais fracos e menos afortunados (PEKACZ, 2004, p. 54-55).<sup>16</sup>

Comentando sobre a biografia musical no século XIX e no início do século XX, o musicólogo Christopher Wiley apresenta a questão de maneira similar, associando ainda esta maneira de relatar a “vida exemplar” dos sujeitos à criação e manutenção do cânone em música:

O gênero [biografia] servia idealmente para promover a emergente dominação do campo da música por uma pequena elite de exaltadas figuras e suas obras, que por sua vez levaram à construção e subsequente perpetuação de cânones de importância histórica e ideológica mais ampla, sobre e acima da mera significância

<sup>13</sup> “The implications of the scientific approach for musical biography were significant. For one, it was believed that the goal of biography was the reconstruction of the subject’s life, and that primary evidence organized in a chronological order was the means of arriving at this end. Second, a scholarly biography was expected to be “scientific” and to engage only in “verifiable” questions, such as those pertaining to the chronology of the composer’s life and works. Further, the subjectivity of the biographer could and should be eliminated. Further still, biography was viewed as an accumulation of primary sources, rather than as a conceptual, interpretative work. Consequently, biographies grew in size, compiling more and more material, while interpretation of this material lagged behind; because archival scholarship often was an obstacle to eloquence, pedantry crept into musicological works” (PEKACZ, 2004, p. 48).

<sup>14</sup> Nota-se a resiliência destas concepções no pensamento biográfico em textos como o de Stanley Lee, no qual, em 1911, o autor escreveu: “Biography exists to satisfy a natural instinct in man — the commemorative instinct — the universal desire to keep alive the memories of those who by character and exploits have distinguished themselves from the mass of mankind. Art, pictorial, plastic, monumental art, competes with biography in preserving memories of buried humanity. [...] The aim of biography is, in general terms, to hand down to a future age the history of individual men or women, to transmit enduringly their character and exploits. Character and exploits are for biographical purposes inseparable. Character which does not translate itself into exploit is for the biographer a mere phantasm [...] the subject matter, the character and achievement out of which the biography is to be woven, must be capable of moving the interest of posterity” (LEE, 1911, p. 7-9).

<sup>15</sup> McClary comenta, sobre a questão da “purificação” da biografia do sujeito: “Ever since composer biographies began to proliferate in the nineteenth century, these books have most often resembled hagiographies. The less flattering aspects of the composer’s life are airbrushed out, leaving only an ideal image that seems compatible with the preferred reception of the music itself” (MCCLARY, 1993, p. 85). Nesse sentido, veja também o trabalho de Karen Painter (2002).

<sup>16</sup> “Furthermore, nineteenth-century musical biography reflected the cultural and ethical norms of the time. With the circulation of such influential works as Thomas Carlyle’s *Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* (1841) and Ralph Waldo Emerson’s *Representative Men* (1850), biography became the domain of the unique and exemplary citizen. Thomas Carlyle believed that the historian’s task was to find out who these men were, to clean the dirt from them, to place them on their proper pedestals, and to offer testimonials by narrating the shining events of the hero’s life, revealing him as noble, upright, chaste, and severe, thus providing inspiration for the younger, weaker, and less fortunate” (PEKACZ, 2004, p. 54-55).

prática como um reforço dos repertórios em voga num dado tempo e local (WILEY, 2008, p. 2).<sup>17</sup>

O merecimento de cada compositor ao seu lugar no cânone e a importância deste lugar em relação aos demais, por sua vez, não estava consolidado por definição, e era disputado por meio da promoção da imagem do compositor através de escritos a seu respeito — críticas musicais e biografias.

Com o advento romântico do repúdio à convenção e, conseqüentemente, da sagrada escritura e figuras clericais de poder, o lugar do sagrado foi preenchido não só pelo panteísmo mas também “por uma devota reverência à arte e a adoração dos artistas como criadores divinamente inspirados” (MEYER, 1989, p. 165). Nos escritos biográficos tal devoção se manifesta em sua natureza hagiográfica, sendo os sujeitos retratados como expressões máximas de conduta profissional e moral, sua imagem edificada sobre “paradigmas através dos quais os biógrafos lhes defendiam o direito à grandeza de acordo com os ideais da comunidade de leitores para os quais escreviam.” (WILEY, 2008, p. 11) A legitimação do direito dos compositores a um lugar no cânone musical através dos seus feitos em vida implicava ainda na elaboração e embelezamento de aspectos chave de modo a fortalecer o direito à grandeza, e que quaisquer partes de suas vidas que não estivessem de acordo com ideais preconcebidos se tornavam assunto bastante desconfortável. A biografia não é, portanto, simplesmente uma retratação, mas sim um texto oriundo de um sistema cultural — ideologias e textos sociais, cultura, língua e convenções, o corpo autoral e sua articulação para com os demais elementos, o sujeito e sua arte — que resulta em uma construção, e não uma reconstrução, da vida do sujeito (PEKACZ, 2004).

Ainda nesse sentido, destaca-se o comentário de Wiley a respeito do relato das habilidades musicais dos sujeitos em textos de natureza biográfica:

No afã de legitimar seus sujeitos, biógrafos frequentemente insistem a respeito de extraordinárias habilidades musicais, reforçando suas asserções ao recontar estórias adequadamente ilustrativas. O resultado tem sido um grande número de mitos com temáticas de incríveis feitos de execução, composição e improvisação (WILEY, 2008, p. 53).<sup>18</sup>

Evans (2006, p. 2) correlaciona ainda “auto/biografia” e a prática cultural de relatar de maneira mitológica vidas de indivíduos a fim de transmitir valores culturais e morais. Segundo Evans,

<sup>17</sup> “The genre served ideally to foster the emergent domination of the field of music by an elite handful of exalted figures and their works, which in turn led to the construction and subsequent perpetuation of canons of wider historical and ideological importance, over and above mere practical significance as a reinforcement of the repertoires at the height of fashion within a particular time and place” (WILEY, 2008, p. 2).

<sup>18</sup> By way of legitimizing their subjects, biographers have often insisted upon their extraordinary musical abilities, reinforcing their claims by recounting suitably illustrative stories. The result has been a large number of myths on themes of astonishing feats of performance, composition and extemporization” (WILEY, 2008, p. 53).

“poesias infantis e contos de fadas nas culturas ocidentais são organizadas em torno de indivíduos”, e têm um papel significativo na organização da auto/biografia: os contos morais que as crianças ouvem e aprendem “são todos parte dos valores culturais que informam a forma mais sofisticada da autobiografia. De fato, ao longo dos séculos XIX e XX houve uma contínua produção de autobiografias e biografias organizadas como contos morais”.<sup>19</sup>

Outro aspecto do gênero biográfico digno de nota é a narração. Pekacz escreve que “a biografia musical tipicamente se desenvolve de um modo similar a um romance realista”, concatenando eventos de uma vida sob a proposta de expor a verdade, em uma “narrativa onisciente, repetindo temas e símbolos”, conferindo aos acontecimentos uma ordenação linear que faz surgir aos olhos do leitor uma “ilusão de totalidade e fechamento” (PEKACZ, 2004, p. 39).<sup>20</sup> Segundo a autora, “a biografia tradicional assumiu a existência de um eu unificado do sujeito biográfico; uma personalidade núcleo que pode ser ‘descoberta’ se o biógrafo conseguir escavar profundamente e por tempo suficiente”; os biógrafos têm buscado um conflito psíquico central ao artista que pode ser usado para “desvelar” a vida e obra do sujeito desde o surgimento da noção dezenovista de que a arte é uma expressão de si mesmo. Esta abordagem ao gênero biográfico tem sido criticada sobre o argumento de que a própria noção de que há algum indivíduo unificado e coerente é insustentável. Pekacz escreve que

a percepção do eu como unificado e coerente é localizada historicamente e pode ser identificada com uma empreitada de renovação moral e política que ficou conhecida como ‘o projeto Iluminista,’ fundamentada em uma crença no agente humano com um senso de introspecção, liberdade, individualidade e imersão na natureza. (PEKACZ, 2016, p. 45).<sup>21</sup>

O “eu” essencial de um sujeito se vê, portanto, posto em cheque, bem como a possibilidade de seu descobrimento pelo biógrafo. Ao invés disso, nos deparamos com um eu “moldado ideologicamente por sua relação com entes queridos [...] e forças externas [...]. O eu se torna um nexo de discursos flutuantes que o penetram de fora para dentro, e não obstante não é controlado

<sup>19</sup> “Those moral tales which children are told, or learn [...], are all part of the cultural values which inform the more sophisticated form of autobiography. Indeed, throughout the nineteenth and twentieth centuries there has been a steady production of autobiographies and biographies which are organised as moral tales” (EVANS, 2006, p. 2)

<sup>20</sup> “Musical biography typically develops in a way similar to a realistic novel [...] omniscient narration, repeating themes and symbols [...] provide readers with the illusion of totality and closure” (PEKACZ, 2004, p. 39).

<sup>21</sup> “The traditional biography assumed the existence of a unified self of a biographical subject; a core personality that can be “discovered” if only the biographer digs deep and long enough. This reflected a belief in the essential personality that unfolds in time, pretty much regardless of the circumstances. And ever since art began to be viewed in the nineteenth century as a self-expression, biographers have been looking for a single psychic conflict that can “unlock” the subject’s life and oeuvre. This approach has been criticized in recent years on the grounds that biography cannot aim at constructing a unified individual because there is no such thing. Instead, it has been argued that the perception of the self as unified and coherent is historically located and can be identified with an enterprise of moral and political renewal that became known as the ‘Enlightenment project,’ grounded in a belief in a human agent with a sense of inwardness, freedom, individuality, and embeddedness in nature.” (PEKACZ, 2016, p. 45).

por nenhum discurso paradigmático único”. É dizer, as identidades são construídas dentro de suas culturas, inconstantes e em perpétua transformação; “construídas com práticas discursivas contemporâneas, através de atributos reconhecidos como significativos em uma configuração cultural em particular”, sendo ressignificadas e reestruturadas em resposta àquilo que acontece ao seu redor, e “baseadas em expectativas culturais ao invés de quaisquer características essenciais” (PEKACZ, 2016, p. 45).<sup>22</sup>

Evans (2006, p. 1) corrobora com as considerações a respeito da impossibilidade de encontrar o “verdadeiro eu” do sujeito biográfico, escrevendo que a pretensão (auto)biográfica de representar a história de vida de uma pessoa “por completo” não consegue se realizar; esta inteireza do indivíduo é “uma ficção, uma crença criada pela própria forma da auto/biografia em si”.<sup>23</sup>

Estamos acostumados a classificar a autobiografia como não ficção, e no entanto poderia ser útil pensá-la não desta forma, mas enquanto um constructo mítico da nossa sociedade e das nossas necessidades sociais. Central a estas necessidades sociais está o provocante desejo [...] de experimentar a vida como um processo organizado e coerente, no qual se fazem escolhas racionais (EVANS, 2006, p. 1).<sup>24</sup>

Logo, a expectativa de que, “no processo de documentação da vida de um indivíduo, algo que se aproxima da verdade a respeito daquele indivíduo será relatado” (EVANS, 2006, p. 1)<sup>25</sup> é apresentada como uma expectativa que não corresponde com aquilo que o gênero biográfico pode oferecer, ainda que seja o que dele se espera.

Assim, nos deparamos com alguns aspectos do gênero biográfico segundo os moldes tradicionais do século XIX que vêm sendo discutidos e problematizados:

A biografia musical hoje deve aceitar os desafios que a história encarou nas áreas tanto da metodologia quanto da narração, e reconsiderar suas premissas tradicionais: o conceito da biografia como reconstrução do sujeito (a falácia realista); da biografia como uma empreitada cumulativa e não interpretativa (a falácia positivista); e o conceito do eu unificado do sujeito (PEKACZ, 2004, p. 46).<sup>26</sup>

<sup>22</sup> “There is [...] no essential ‘self’ of the subject that can be discovered by the biographer. The self is shaped ideologically by its relationship to significant others, beginning with the family, and by external forces, such as the political upheavals and economic depressions surrounding it. The self becomes a nexus of floating discourses which enter it from without, yet it is not controlled by any one paradigmatic discourse. The self, in other words, is culturally constructed. Consequently, identities are viewed as multiple and mobile, constructed of current discursive practices, through attributes recognized as meaningful in a particular cultural setting, constantly in the making in response to outside developments, based on cultural expectations rather than on any essential characteristics” (PEKACZ, 2016, p. 45).

<sup>23</sup> “[...] this ‘whole’ person is in any case a fiction, a belief created by the very form of auto/biography itself” (EVANS, 2006, p. 1).

<sup>24</sup> “We are accustomed to classify autobiography as non-fiction, and yet it may be useful to think of it not as such, but as a mythical construct of our society and our social needs. Central to those social needs is the compelling wish of many people to experience life as an organised and coherent process, in which rational choices are made” (EVANS, 2006, p. 1).

<sup>25</sup> “The conventional expectation about auto/biography is, of course, that in the process of documenting an individual’s life, something approaching the truth about that individual will be told” (EVANS, 2006, p. 1).

<sup>26</sup> Musical biography today must accept the challenges that history has faced in the areas of both methodology and narration, and reconsider its traditional premises: the conception of biography as a reconstruction of the subject (the

Ora, uma vez tendo identificado estas noções problemáticas, e se há um modo “indesejado” de se abordar o gênero biográfico, de que modo podemos abordá-lo a contento segundo os novos paradigmas epistemológicos e historiográficos?

## 1.2 Novas abordagens ao gênero biográfico

Considerando a relação da literatura musicológica recente com a questão do significado na música, Gramit considera que estudos recentes têm situado o significado da música na obra musical funcionalmente autônoma, e chama atenção para o fato de que, apesar da direção tomada pelas pesquisas parecer inevitável dentro de seu contexto histórico, “é importante reconhecer que ela manteve o encontro auditivo do crítico com a obra seguramente entrincheirada como a experiência musical essencial, e tem dado prioridade ao discurso crítico através do qual o crítico interpreta as conquistas do compositor” (GRAMIT, 2016, p. 160-161).<sup>27</sup> Ademais, apesar destes estudos proverem conhecimento a respeito do que entendemos como aquilo que a música está comunicando, “eles têm notavelmente pouco a dizer sobre a quem se está falando”, ou sobre quem propriamente se punha a escutá-la; “como aprenderam a escutá-la desta maneira – ou, de fato, aprenderam?” É dizer, a experiência da música absoluta realmente foi além “da ambição composicional e especulação crítica?” Tampouco nos informam tais estudos sobre em que local ou círculo social ocorreu tal relação com a música, nem, de modo geral, como as pessoas em contato com a cultura musical do século XIX respondiam à mesma. Ao nos ocuparmos destas questões colocadas pelo autor, vamos “além da discussão das obras e de uma compreensão generalizante da ‘cultura’, para uma consideração de indivíduos particulares e historicamente situados e suas interações com a música” (GRAMIT, 2016, p. 161).<sup>28</sup>

O estudo das obras biográficas se beneficia desta visão contextual e particular, que as tornam documentos “que nos dizem tanto sobre seus autores quanto sobre seus sujeitos” (GRAMIT, 2016,

---

realistic fallacy); biography as an accumulative, rather than interpretative, enterprise (the positivistic fallacy); and the conception of the unified self of the subject” (PEKACZ, 2004, p. 46).

<sup>27</sup> “It is important to recognize that it has kept the listening encounter of the critic with the work securely ensconced as the essential musical experience and has given priority to the critical discourse through which the critic interprets the composer’s accomplishment” (GRAMIT, 2016, p. 160-161).

<sup>28</sup> “Although such studies can provide real insight into what music is understood to be saying, they have remarkably little to say about those to whom it was said. Who was listening? How did they learn to listen in this way – or, indeed, did they? That is, did the capacity to be so transformed actually move beyond compositional ambition and critical speculation? Was it located in a particular social milieu or geographical space? How, in short, did the individuals who experienced nineteenth-century musical culture respond to it? Such questions once again lead us beyond the discussion of works, and a generalizing understanding of ‘culture’, to a consideration of particular, historically situated selves and their interactions with music” (GRAMIT, 2016, p. 161).

p. 43).<sup>29</sup> Como discutido anteriormente, a interpretação é um aspecto indelével e constitutivo da empreitada biográfica, e ao ser levado em consideração permite uma análise dos elementos culturais, políticos e narrativos presentes através do autor e do público ao qual a biografia está sendo direcionada; é sob esta perspectiva que surgem trabalhos como o de Karen Painter, que em 2002 escreve sobre como biógrafos de Mozart na cultura burguesa da Alemanha do século XIX ressignificaram a imagem deste compositor através da biografia, para que melhor se alinhasse à ética protestante da comunidade de leitores para a qual este esforço biográfico se destinava. Isto permitiu a manutenção do compositor como figura consagrada — através da eliminação de desconfortos éticos — na cultura de então; Painter procura evidenciar, através da contextualização do sujeito e do autor dos textos biográficos “uma agenda [...] que se tornaria pervasiva no pensamento musical do início do século XIX: a elevação da música de mero divertimento a uma forma mais elevada de engajamento intelectual, desenvolvendo simultaneamente formas éticas de prazer musical” (PAINTER, 2002, p. 186).<sup>30</sup>

O biógrafo, frente aos desenvolvimentos teóricos recentes nas ciências humanas, se vê ressignificado não mais como um “transmissor de verdades eternas”, mas como um “agente ativo na escrita biográfica”, assumindo a responsabilidade pela autoria de sua obra e da abordagem para com o sujeito e questões que o circundam, bem como por “reconsiderar as premissas da biografia tradicional e abrir novas avenidas para a interpretação”; este processo encoraja também a abordagem musicológica sobre tais textos a examiná-los “da mesma maneira que qualquer outra fonte histórica” (PEKACZ, 2016, p. 44)<sup>31</sup>, empreitada que envolve o reconhecimento de que a biografia reflete uma compreensão cultural característica de seu tempo e dos indivíduos envolvidos em sua produção e recepção. É segundo essa nova concepção que se reconhece que “um exame minucioso voltado para a correção de erros factuais não pode por si só afetar seriamente as hipóteses e narrativas da biografia tradicional” (PEKACZ, 2016, p. 43-44).<sup>32</sup>

Para Pekacz (2016, p. 46), a revisão do gênero biográfico implica também uma revisão dos seus objetivos. Dentre os atuais objetivos está o de “explicar como as identidades foram imaginadas

<sup>29</sup> “Biographies are documents that tell us as much about their authors as about their subjects” (PEKACZ, 2016, p. 43).

<sup>30</sup> “An agenda [...] that would pervade German and Austrian musical thought in the early nineteenth century: to elevate music from mere entertainment to a higher form of intellectual engagement, at the same time developing ethical forms of musical pleasure” (PAINTER, 2002, p. 186).

<sup>31</sup> “Recent theoretical developments in the humanities encourage us to reconsider the premises of the traditional biography and open up new avenues for interpretation. The proposition that a biography should be scrutinized in the same way as any other historical source is now accepted among historians, just as is the perception of a historian as an active agent in biography writing, rather than a transmitter of eternal verities” (PEKACZ, 2016, p. 44).

<sup>32</sup> “A scrutiny aimed at correcting factual errors can not by itself seriously affect the assumptions of traditional biography and its narrative plots” (PEKACZ, 2016, p. 43-44).

e construídas em dadas circunstâncias e como foram negociadas”, visto que o indivíduo é compreendido como uma articulação de discursos culturais, relações interpessoais, fenômenos externos e condições circunstanciais que promovem sua constante reconstrução; “o sujeito se torna uma parte de seu contexto, e não uma figura externa pairando acima deste”.<sup>33</sup> A contextualização do texto biográfico, sujeito e autor também ressignifica tais textos e evidencia seu caráter local e temporal;

a biografia reflete uma compreensão cultural central de seu tempo – e, conforme esta compreensão muda, a necessidade de uma nova biografia surge. [...] Biografias ‘definitivas’ perdem sua posição privilegiada devido tanto às mudanças nas maneiras em que falamos sobre o mundo e sobre nós mesmos, quanto a novas evidências que mudam nossa compreensão de verdade histórica. Logo, paradoxalmente, reconhecer os limites da empreitada biográfica também nos permite reconhecer seu potencial” (PEKACZ, 2004, p. 45).<sup>34</sup>

A visão da obra musical como algo que vai além daquilo que está contido em si mesma – mas que todavia não prescindir disto para sua compreensão – abre vias para a participação da biografia na análise musical; a articulação dos discursos de uma cultura e dos seus biógrafos sobre um compositor e sua obra pode ser contributiva para a discussão sobre as obras musicais e seus compositores. Ao analisar os textos biográficos sobre Chopin escritos por autores poloneses, Pekacz argumenta que a associação da música de Chopin à causa nacionalista e a uma alma essencialmente polonesa fazem parte de discursos de natureza política, preocupados em assegurar a imagem da nação polonesa em um momento frágil e conflituoso para o país no início do século XIX. Tomando consciência disso, podemos nos aproximar de análises que relacionam os materiais musicais das obras de Chopin à empreitada nacionalista com um olhar mais abrangente, reconhecendo agendas que vão além do discurso que concerne exclusivamente à obra.

A investigação da formação de identidades, a contextualização extensiva de sujeito e autor, e a identificação e análise das narrativas e discursos que pairam ao redor do sujeito na memória da cultura tornam a biografia num documento que também fornece estratégias interpretativas para a obra musical, pois nos ajuda a compreender o mundo onde tal obra surgiu. Como escreve Pekacz, “a biografia de um artista deve informar a crítica e análise de seu trabalho” (PEKACZ, 2000, p. 161).<sup>35</sup>

Ainda, é possível através do estudo destas obras aprender tanto sobre o que pensavam os escritores e leitores da época quanto sobre os próprios sujeitos das obras; esta perspectiva nos

<sup>33</sup> “Explaining how the identities were fashioned and constructed in given circumstances and how they were negotiated. The subject becomes a part of his/her context, not an external figure standing above it” (PEKACZ, 2016, p. 46).

<sup>34</sup> “Furthermore, biography reflects a central cultural understanding of its time — and, as that understanding changes, the need for a new biography arises. [...] “Definitive” biographies lose their privileged position due both to changes in the ways in which we talk about the world and ourselves, and to new evidence that changes our understanding of historical truth. Thus, paradoxically, recognizing the limits of the biographical undertaking also enables us to recognize its potential” (PEKACZ, 2004, p. 45).

<sup>35</sup> “The biography of an artist is supposed to inform criticism and analysis of his output” (PEKACZ, 2000, p. 161).

coloca em uma posição menos dependente da informação factual oferecida pelos autores — ou mesmo da veracidade de suas alegações — dando em contrapartida importância à maneira como são retratados os detalhes e como é narrada a história (WILEY, 2008). As narrativas míticas a respeito dos sujeitos podem, sob este ponto de vista, serem compreendidas como narrativas importantes para um dado meio sociocultural, cumprindo funções específicas a serviço de certa ideologia e, portanto, sujeitas a posterior reinterpretação; nas palavras de William Doty, “mitos fornecem representações simbólicas de prioridades culturais, crenças e preconceitos”. (DOTY, 2004 *apud* WILEY, 2008, p. 21) Estas considerações nos permitem inferir que mitos que se repetem ou perpetuam ao longo da história, mesmo depois de considerados ou mesmo sabidamente inverossímeis, “certamente continuam a efetuar trabalho cultural de alguma forma” (WILEY, 2008, p. 32).

Biógrafos, tal qual historiadores,

[...] conectam o material de maneiras específicas de modo a criar uma narrativa; fornecem interpretações das evidências disponíveis; e, sobretudo, inevitavelmente impõem suas próprias subjetividades e suposições sobre o campo de estudo. Essencialmente o historiador ou biógrafo responsável só pode esperar oferecer uma de muitas das versões válidas da verdade, condicionada pelas perguntas que se fazem sobre o sujeito, as questões que optam por explorar, os valores e preocupações de seu tempo e a maneira de construir a narrativa (WILEY, 2008, p. 6-7).<sup>36</sup>

O trabalho de análise e ressignificação da empreitada biográfica, que inclui o reconhecimento de suas limitações, nos instrumenta para que possamos enxergar novos caminhos pelos quais o gênero pode contribuir para o estudo musicológico:

Nós não vemos mais o presente como o ponto final de uma narrativa acordada de progresso — uma visão da história que encorajou a ênfase da biografia tradicional em grandes homens e grandes feitos. Com os novos desenvolvimentos metodológicos e culturais vem uma insistência de que a biografia tem limitado a plenitude da memória de nossa cultura. Mas a biografia pode também ser um meio de desafiar e reforçar esta memória, e é o nosso desafio aplicar estas novas ferramentas de análise biográfica aos nossos escritos em musicologia — para reavaliar a verdade de nossas ‘verdades’ (PEKACZ, 2004, p. 80).<sup>37</sup>

Pekacz escreve que, além de reconsiderar as premissas tradicionais da biografia segundo seu legado dezenovista, a empreitada biográfica contemporânea deve procurar “historicizar

<sup>36</sup> “[...] they link their material together in particular ways to create eloquent narrative; they provide interpretations of the available evidence; and most importantly, they inevitably impose their own subjectivities and assumptions upon their field of study. Essentially, the responsible historian or biographer can only hope to offer one of a number of valid versions of the truth, conditioned by the questions they ask of their subject, the issues they opt to explore, the values and preoccupations of the day, and the ways in which their narrative has been constructed” (WILEY, 2008, p. 6-7).

<sup>37</sup> “We no longer view the present as the end point of an agreed-upon narrative of progress—a view of history that fueled traditional biography’s emphasis on great men and great deeds. With new methodological and cultural developments comes an insistence that biography has limited the fullness of our culture’s memory. But biography can also be a means of challenging and recasting that memory, and it is our challenge to apply these new tools of biographical analysis to our writings in musicology—to reassess the truth of our “truths.” (PEKACZ, 2004, p. 80).

radicalmente o sujeito através da análise da rede cultural na qual ele ou ela funcionaram, enxergando a obra de arte como produto da interação entre o compositor e as instituições e práticas da sociedade”. Esta perspectiva pode não ajudar a compreender os mistérios e procedimentos composicionais, mas contribui para a compreensão das obras ao “ajudar-nos a entender as raízes do gosto e do sucesso nos vários períodos da história”, e nos permite atualizar a compreensão da música na cultura do presente e do passado, através da reconstrução do “conteúdo das narrativas-mestre que criamos ao escrever história da música” (PEKACZ, 2004, p. 80).<sup>38</sup>

Gramit, em um artigo onde procura compreender melhor a maneira como os alemães do século XIX interagem com a música em seu cotidiano, analisa autobiografias de pessoas que não eram músicos profissionalmente, e procura através desta pesquisa contornar uma das premissas norteadoras da biografia tradicional. Como já mencionado anteriormente, segundo o autor, “mesmo a biografia radicalmente historicizada de um compositor reproduz uma premissa central da musicologia ocidental, de fato, da cultura da música de arte ocidental desde o século XVIII: que a música é primeiramente e antes de mais nada um fenômeno definido por obras criadas por compositores individuais” (GRAMIT, 2016, p. 160).<sup>39</sup>

Assim, destas ponderações sobre o gênero biográfico podemos vislumbrar novas avenidas interpretativas para estes documentos, relacionadas a questões de formação de identidade, de situação local e temporal dos sujeitos através de um esforço de contextualização radical destes, de reconhecimento da subjetividade autoral e de suas implicações, a saber, de que “não há maneira objetiva de se apresentar uma história de vida”; o escritor necessariamente lança mão de estratégias interpretativas, dentre as quais a mais simples e não obstante de considerável significância é a escolha dentre as evidências disponíveis, elegendo “aquilo que há de ser enfatizado como central para a compreensão do artista, e aquilo que há de ser excluído como irrelevante” (MCCLARY, 1993, p. 85).<sup>40</sup> McClary nos chama a atenção para a questão do que queremos saber sobre os compositores – questão que pode, compreendendo o gênero biográfico como uma das maneiras de vislumbrar as

---

<sup>38</sup> Perhaps what biography can do most successfully at this stage of epistemological upheaval is, first, to reconsider its traditional premises and, second, to historicize radically the subject through analyzing the cultural web in which he or she functioned, viewing the work of art as the product of the interaction between the composer and the institutions and practices of society. Biography [...] can help us understand the roots of taste and success in the various periods of history, and it can alter the content of the master narratives we create in writing music history” (PEKACZ, 2004, p. 80).

<sup>39</sup> “Even a radically historicized composer’s biography reproduces a central assumption of Western musicology, indeed, of the culture of Western art music since the eighteenth century: that music is first and foremost a phenomenon defined by works created by individual composers” (GRAMIT, 2016, p. 160).

<sup>40</sup> “There is no objective way of presenting a life story: a biographer necessarily selects from the evidence at hand what is to be emphasized as central to the understanding of the artist, what is to be excluded as irrelevant” (MCCLARY, 1993, p. 85).

culturas musicais do passado, ser seguida por “o que queremos saber sobre a relação das pessoas com a música no passado”?

Tendo reconhecido a subjetividade do gênero biográfico, é preciso reconhecer a responsabilidade sobre o retrato que criamos dos compositores e do passado musical – como escreve Pekacz, “a biografia é uma forma de produção cultural e a produção de significado na forma biográfica tem sido uma poderosa força na modelação e remodelação da memória cultural, assim como um foco de luta pelo controle desta memória” (PEKACZ, 2004, p. 57).<sup>41</sup> A proposta em mãos é lidar com esta função abertamente, tomando deliberadamente a responsabilidade de definir de que forma nossos estudos contribuem para a formação da memória da cultura.

### 1.3 Em resumo

Nesta discussão sobre o gênero biográfico abordamos questões sobre a análise biográfica na musicologia e novas diretrizes para a produção e análise biográfica dentro da disciplina. Revisamos questões que vêm sendo criticadas em biografias que refletem uma visão de mundo característica do século XIX: será mesmo possível que a vida de uma pessoa seja composta de uma série de decisões lógicas, que desembocam umas nas outras em uma cadeia de eventos imbuídos de significado? Será que existe algo tal qual um indivíduo, uma pessoa que se mantenha inteiriça e essencialmente a mesma ao longo de toda sua vida? O que podem nos dizer fatos e documentos a respeito da experiência de vida e motivações íntimas de alguém? A quem interessa maquiagem e glorificar a história de vida de uma personagem musical, e quais as consequências de uma tradição biográfica a serviço dessa missão? Depois disso, avaliamos algumas novas propostas sob as quais podemos nos voltar para as histórias de vida que participam do universo musical. Dentro destas novas perspectivas, a subjetividade da produção biográfica é desvelada e reconhecida como porta de entrada para a compreensão não apenas dos sujeitos destes textos, mas também das pessoas que os escrevem e que os teriam lido. Fica portanto disponível, dentro deste modo de pensar o texto biográfico, a possibilidade de estudar a construção da figura pública do sujeito: com que tom os eventos de sua vida são narrados, por quem, e com que fins, são narrados, a quais eventos se dá ênfase, como isso dialoga com a maneira como as grandes figuras da música eram então percebidas, quais pontos são controversos entre os escritores e por que se dão estas controvérsias... por último, mas não menos importante, ouvimos em meio às propostas para uma nova abordagem ao gênero

---

<sup>41</sup> “Biography is a form of cultural production and the production of meaning in biographical form has been a powerful force in shaping and reshaping cultural memory, as well as a site of struggle over the control of this memory” (PEKACZ, 2004, p. 57).

biográfico vozes que reivindicam um lugar para a biografia na disciplina da musicologia, inclusive no estudo e interpretação de obras musicais. No capítulo seguinte, serão abordados os escritos biográficos a respeito de Tansman sob estas novas premissas, reconhecendo narrativas que pairam ao redor do compositor e colocando-as lado a lado a uma contextualização do sujeito e sua obra.

## Capítulo 2: Acerca de Alexandre Tansman

Neste capítulo, nos voltaremos para escritos a respeito do compositor Alexandre Tansman (Polônia, 1897 – 1986, França). O capítulo se trata de uma reflexão que encadeia escritos de Tansman com materiais biográficos e acadêmicos a respeito do compositor, buscando compreender melhor sua imagem e as narrativas que pairam ao redor da mesma. Esta reflexão buscou ainda, como continuação desse primeiro esforço, investigar narrativas biográficas que pudessem ser contributivas para o ensaio analítico das *Variations sur un thème de Scriabine*, realizada no quarto capítulo deste trabalho.

A utilização de fontes de natureza diversa se justifica porque o que aqui se imagina como objeto de pesquisa não é a vida do compositor Alexandre Tansman em si, mas sim algo um pouco diferente: toma-se aqui como objeto de pesquisa os discursos que pairam ao redor – e contribuem para a construção – da figura do compositor, esta espécie de nuvem de noções e narrativas que se constitui não só pela narrativa biográfica, mas também por aquilo que se diz a respeito do compositor no meio acadêmico, bem como pelos pensamentos que o compositor expressa a respeito da arte musical e as relações desenvolvidas entre a comunidade musical e suas obras.

A abordagem para com o gênero biográfico na pesquisa se justifica segundo Wiley (2018, p. 31), que aponta o “desenvolvimento de estratégias interpretativas pelas quais a música, mesmo quando analisada a nível de partituras, possa ser interpretada sob a luz das circunstâncias biográficas do sujeito e suas ressonâncias socioculturais associadas” como parte constituinte de um norteamento da musicologia em direção a uma “contextualização e crítica ideológica mais presentes”.

### 2.1 Breve resumo crítico das reconstruções da vida de Tansman

Como podemos notar ao consultar o Quadro I, comentadores descrevem a vida de Tansman como relativamente centrada em suas experiências em território francês. Não apenas os períodos onde o compositor esteve na França constituem-se como as fases mais duradouras, mas também em alguns casos estão, já mesmo nos títulos, intimamente ligados com a atividade criativa do compositor. Estes períodos são articulados com duas outras fases às quais se atribui importância no desenvolvimento criativo de Tansman: sua infância e o exílio nos EUA. A primeira destas compreende os anos iniciais de sua vida na Polônia, sua descoberta da música e seus anos iniciais de formação e atividade musical. A anedota de como Tansman decidiu tornar-se músico ao ouvir uma performance da *Chacona*, BWV 1004, de Bach, será discutida mais adiante, na seção 2.4 deste capítulo.

Quadro I: Divisões da vida de Alexandre Tansman inferidas a partir de diferentes autores

Autor	Obra	Divisão
Corazón Otero (inferido)	Alexandre Tansman: His life and works for the guitar (2011)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Primeiros anos de vida (1897 – 1919)</li> <li>• Paris (1919 – 1941)</li> <li>• Exílio (1941 – 1946)</li> <li>• Retorno a Paris (1946 – 1986)</li> </ul>
Gérald Hugon	Musica et memoria: Alexandre Tansman (1998)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Infância e adolescência na Polônia (1897 – 1919)</li> <li>• Estreia e anos de juventude na Paris do entre guerras (1919 – 1941)</li> <li>• O exílio americano (1941 – 1946)</li> <li>• Maturidade e últimos anos na França (1946 – 1986)</li> </ul>
Gérald Hugon	Une voie lyrique dans un siècle bouleversé (2005)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Os anos parisienses (1919 – 1932)</li> <li>• Da volta ao mundo ao exílio (1933 – 1941)</li> <li>• Os anos de exílio (1941 – 1946)</li> <li>• Os anos de maturidade (1946 – 1962)</li> <li>• A fecundidade dos últimos anos (1963 – 1986)</li> </ul>
Granat-Janki (inferido)	Tradition and modernity in the music of Aleksander Tansman (2001)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Período anterior ao início da carreira internacional como compositor (1897 – 1919)</li> <li>• Começo da carreira internacional e período de desenvolvimento em termos de linguagem musical (1919 – 1941)</li> <li>• Período maduro de atividade criativa (1941 – 1986)</li> </ul>
Timmons e Frémaux	Alexandre Tansman: diary of a 20 <sup>th</sup> -century composer (1998)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Infância e juventude na Polônia (1897 – 1919)</li> <li>• Estreia em Paris (1919 – 1921)</li> <li>• Ascensão à fama (1921 – 1941)</li> <li>• Anos de exílio em Los Angeles (1941 – 1946)</li> <li>• Retorno à França: Maturidade Criativa (1946 – 1986)</li> </ul>

Fonte: elaborado pelo autor.

Nascido na Polônia no dia 12 de Junho de 1897, na cidade de Łódź, Alexandre Tansman (originalmente Aleksander Tansman) cresceu em uma família judaica de classe média polonesa; seu pai trabalhava na indústria têxtil, ramo industrial então vigoroso na cidade.<sup>42</sup> Governantas de diferentes nacionalidades trabalharam no lar dos Tansman durante a infância de Alexandre e sua irmã mais velha. Por meio delas, ambos aprenderam diferentes línguas; “poliglota” é um adjetivo recorrente nos relatos biográficos de Tansman. Seus pais eram músicos amadores. Também ainda jovem, Alexandre, assim como sua irmã, começou a tomar aulas de piano. No que se segue, lemos

<sup>42</sup> A cidade de Łódź sofreu um intenso processo de industrialização ao longo do século XIX. Após séculos sendo uma pequena cidade de pouca relevância econômica e demográfica, Łódź cresceu em um ritmo impressionante a partir de 1815, quando planos de renovação da cidade começaram a ser postos em prática. Em 1820, a população da cidade era de apenas 767 pessoas. No ano em que Tansman nasceu, 1897, a população da cidade era de pouco mais do que 300 mil habitantes (KAZEZ, 1999).

algumas palavras de Hugon a respeito da música na família Tansman e dos primeiros anos de estudo do jovem Alexandre:

Bem cedo, com quatro ou cinco anos, ele aprende a tocar piano. Toda sua família era bastante musical: sua tia foi aluna de Anton Rubinstein em São Petersburgo, um primo foi aluno de [Eugène] Ysaÿe em Bruxelas e sua irmã estudou com Arthur Schnabel, em Berlim. Se fazia bastante música de câmara em seu lar e seus pais, desde muito cedo, levavam o jovem Alexandre a concertos. [...] Seus mestres de piano foram inicialmente Wojciech Gawrónski, que vinha especialmente de Varsóvia e habitava a casa da família Tansman, Karol K. Lüdschg, pedagogo de origem tcheca, e o pianista húngaro, Sandor Vas. Tansman estuda piano, harmonia e contraponto no Conservatório de Łódź de 1902 a 1914 (HUGON, 1998).<sup>43</sup>

Aos dezessete anos, nos conta Otero (2011), o músico polonês se muda para a capital de seu país, e lá ingressa no conservatório de Varsóvia, onde teve, entre seus professores, Piotr Rytel e Henryk Melcer. Ao mesmo tempo, Tansman ingressa na faculdade de direito; anos depois, em 1918, conclui seus estudos e obtém os respectivos diplomas em direito, piano e composição. No relato de Otero, vemos que, durante esse período de formação, o compositor se aproximou de regentes e orquestras, sendo frequentador dos ensaios orquestrais de Zdislaw Birnbaum, além de pianista da orquestra de Łódź (onde tocava não as partes para piano, mas sim as partes para harpa). A autora alega que os professores de Tansman tendiam a uma postura conservadora, o que não o impediu de prosseguir com seus experimentos “modernizantes” em música, alguns dos quais podem, segundo Otero, serem consultados em seu *Album Polonais*<sup>44</sup> para piano.

Como uma espécie de ocorrência simbólica que marca o encerramento deste período de sua vida na Polônia em grande estilo, é comum lermos em relatos biográficos que, pouco tempo antes de ir embora da Polônia, Tansman submeteu ao Concurso Nacional de Composição da Polônia várias de suas obras sob diferentes pseudônimos, ganhando os dois – alguns relatos, como o de Hugon (1998), dizem os três – primeiros prêmios do concurso. Otero (2011) escreve inclusive que essa conquista (e o prêmio decorrente) contribuiu para a decisão do músico polonês de se mudar para Paris.

Os próximos vinte anos que Tansman passa em Paris são descritos como de grande importância para sua maturação musical, através de histórias que representam o ingresso do

<sup>43</sup> Très tôt, vers 4-5 ans, il apprend le piano. Toute sa famille était très musicienne : sa tante avait été l'élève d'Anton Rubinstein à Saint-Petersbourg, un cousin était l'élève d'Ysaÿe à Bruxelles et sa sœur étudiait avec Arthur Schnabel, à Berlin. On faisait beaucoup de musique de chambre dans la maison familiale et ses parents emmenèrent très tôt le jeune Alexandre au concert. [...] Ses maîtres de piano furent d'abord Wojciech Gawrónski (1868-1910)<sup>2</sup>, qui venait spécialement de Varsovie et habitait chez les Tansman, Karol K. Lüdschg, pédagogue d'origine tchèque et le pianiste hongrois, Sandor Vas. Tansman étudia le piano, l'harmonie et le contrepoint au Conservatoire de Lodz de 1902 à 1914 (HUGON, 1998).

<sup>44</sup> Infelizmente, segundo o catálogo de obras de Tansman produzido por Gérald Hugon, o *Album Polski* (1916) é considerado atualmente como perdido.

compositor no *milieu* musical parisiense – e, o que também parece relevante, a aceitação de sua música por esta comunidade, ao contrário do que se relata ter sido a norma na Polônia – e sua aproximação de figuras já bem estabelecidas na cena musical europeia. Tudo isso veicula de alguma forma o início da carreira internacional do músico polonês. Este é um período que nos remete ao trabalho de Wiley (2008), pois muitas das histórias contadas sobre esses anos se assemelham às narrativas arquetípicas apresentadas pelo autor como “frequentadoras assíduas” das histórias de vida de “grandes compositores”. É o caso das histórias de aproximação com Maurice Ravel e Igor Stravinsky, que, se partimos dos modelos apresentados por Wiley, podem ser compreendidas como narrativas legitimadoras, que simbolizam a aceitação do trabalho e das competências de Tansman por músicos experientes e bem colocados na sociedade. É certo que este não é o único ponto dos relatos sobre o compositor que pode ser relacionado aos modelos narrativos apresentados por Wiley; de modo geral, a maneira com que se (re)conta a história de vida de Tansman apresenta os contornos da história de um “grande compositor”. Eventos que atestam a capacidade técnica e criativa do compositor e que simbolizam a aceitação de seu trabalho por músicos consagrados são diversas e recorrentes, especialmente nessas “primeiras três fases” dos relatos: sua infância, a primeira estadia em Paris, e o exílio nos EUA. É nesta primeira estadia em Paris que o compositor, por volta de 1925, escreve sua primeira obra para violão, uma Mazurka. Discutiremos melhor sobre esse evento mais adiante.

Embora esteja presente como categoria de classificação das fases da vida de Tansman apenas em uma das classificações de Hugon no Quadro I, outro evento que figura em relatos biográficos como significativo tanto no sentido do desenvolvimento pessoal quanto no sentido do desenvolvimento musical é a turnê “volta ao mundo” que o compositor realizou entre 1932 e 1933, e após a qual publicou uma coleção de peças para piano intitulada *Le tour du monde en miniature* (1933).

A segunda “fase de articulação” importante em narrativas sobre o desenvolvimento musical de Tansman, que opera como uma articulação entre sua primeira estadia em Paris e seu retorno definitivo à capital francesa, é o exílio nos EUA, entre 1941 e 1946. Descrito de diferentes maneiras, destaco aqui duas das características recorrentes em relatos sobre o exílio: a primeira delas é a relação de Tansman com a indústria cinematográfica de Hollywood, que segundo cartas do compositor, era uma experiência um tanto aquém do ideal, “arte aplicada”, mas que não obstante lhe permitiu fazer uma soma considerável de dinheiro que, posteriormente, lhe possibilitou trabalhar em seus projetos de música de concerto. A segunda característica frequentemente presente nos relatos sobre o exílio é a aproximação entre Tansman e Stravinsky, o que permitiu ao compositor

observar e aprender com o processo composicional e as ideias sobre música do compositor russo. Relatos sobre o contato entre os dois podem ser lidos no livro *Stavinsky: the man and his music* (1949), do próprio Tansman, e no livro *Une voie lyrique dans un siècle bouleversé* (2005), de Mireille Tansman-Zanuttini e Gérald Hugon.<sup>45</sup>

A última “fase” de sua atividade criativa é pautada nos relatos pelo retorno a Paris. Aqui, o compositor é descrito como alguém que já fez seus experimentos e caminha para a consolidação de uma linguagem musical própria, alheia às “modas vanguardistas” – e talvez por isso mesmo marginalizada em algum grau. É deste período em diante que o compositor escreve a maior parte de suas obras para violão, considerando que as únicas obras das quais se conhecimento antes de 1946 são a *Mazurka* de 1925 e o *Concertino* de 1945. É surpreendente, como nota o musicólogo Bernard Fournier (2015), que a partir de 1960 o compositor tenha, de certa forma, desaparecido do debate sobre música apesar de seu relativo sucesso até então, de sua continuada produção de obras para diferentes formações, e de sua proximidade com outros músicos que continuaram a ser tocados, discutidos e rememorados, como Stravinsky, Schoenberg e Ravel. Vale contudo comentar que, no meio violonístico, apesar de poucas de suas obras escritas para o instrumento estarem disponíveis ao público em geral, Tansman segue sendo um compositor presente, visto que suas obras são componente significativo daquilo que se denomina “repertório segoviano”, isto é, o repertório de composições comissionadas pelo violonista espanhol Andrés Segovia em sua missão pessoal de renovar o repertório de obras para o instrumento. Tansman faleceu aos 89 anos na França, no dia 15 de novembro de 1986.

Como vimos ao longo deste relato sumário, Tansman passou a maior parte de sua vida criativa enquanto compositor na França, da qual se tornou cidadão no final da década de 1930. Durante sua vida em Paris o compositor conviveu com figuras conhecidas do cenário musical do século XX, e esteve, nas palavras de Granat-Janki, “suspenso entre ‘tradição e modernidade’”,<sup>46</sup> ora sendo visto como parte integrante da vanguarda musical, como no período entre guerras, ora refutando para si mesmo tal classificação (como nos anos pós-guerra). A mesma autora ainda denomina Tansman um “compositor polonês-judeu-francês”, denotando através desta alcunha alguns dos temas que pairam ao redor do compositor, tanto em escritos sobre o mesmo quanto em escritos do próprio. Discorrendo sobre tradição e modernidade na música de Tansman, a autora discute questões relacionadas a Neoclassicismo, Romantismo, elementos de música judaica e

---

<sup>45</sup> Neste último, o que encontramos são textos selecionados daquele primeiro.

<sup>46</sup> “Suspended between ‘tradition and modernity’, the composer was at the forefront of the musical avant’garde in the interwar period” (GRANAT-JANKI, 2001)

polonesa, bem como influências não-europeias e do Jazz; discute também sobre a relação do compositor com movimentos de vanguarda e com seus contemporâneos.

No que se segue, investigo algumas destas questões: em um primeiro momento, abordo a relação do compositor com noções de tradição, para em seguida considerar alguns de seus escritos a respeito de movimentos composicionais contemporâneos. Em um segundo momento, procuro analisar a relação do compositor com noções de nacionalismo e neoclassicismo. Para encerrar o capítulo, conduzo uma investigação sobre a relação entre Tansman e o violão – tarefa que, devido às circunstâncias que serão explicitadas na seção pertinente, prevê também uma investigação da relação entre Tansman e o violonista espanhol Andrés Segovia.

## 2.2 Considerações de Alexandre Tansman sobre Tradição em Música

### 2.2.1 Primeiro preâmbulo: Sobre noções de tradição

Antes de considerar os textos onde Tansman aborda a temática da tradição, voltemo-nos para o conceito de tradição e alguns de seus significados em arte e música.

A primeira acepção sobre o significado da palavra Tradição no dicionário de filosofia de Nicola Abbagnano (2012, p. 1150) é “Herança cultural, transmissão de crenças ou técnicas de uma geração para outra”. Em seguida, o autor apresenta a noção de que, em filosofia, aludir ao conceito de tradição “implica o reconhecimento da *verdade* da Tradição”, o que funciona como uma garantia de verdade. Para o autor, este sentido da palavra Tradição se mantém até os dias de hoje, “conservando a aparência ou a promessa dessa garantia [da verdade]”. Abbagnano nota também que um momento de consideração revigorada desta ideia está no romantismo, o que o autor chama de “grande retorno da ideia de tradição”.<sup>47</sup> Passagens de escritores românticos selecionadas pelo autor incluem as seguintes:

[1] Em *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1783-1791), J.G. Herder exaltara a Tradição como “Cadeia sagrada que liga os homens ao passado, conserva e transmite tudo que foi feito pelos que os precederam”. (ABBAGNANO, 2012, p. 1150).

[2] Hegel [em *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie* (1892)] exaltou explicitamente a Tradição e insistiu no seu caráter providencial: ‘A Tradição não é

<sup>47</sup> Na segunda acepção do verbete Tradicionalismo, Abbagnano escreve: “Em sentido mais geral e filosófico, pode-se entender por Tradicionalismo o *retorno à tradição* que foi um aspecto importante do romantismo da primeira metade do século XIX, entre cujos protagonistas estariam, além dos grandes românticos, como Fichte, Schelling, Hegel, Maine de Biran (1766-1824), também Antonio Rosmini Serbatti (1797-1855), Vincenzo Gioberti (1801-1852) e o próprio Giuseppe Mazzini (1805-1872), bem como outros escritores menores de vários países, como por exemplo o inglês J. Martineau (1805-1900). A ideia comum de todos esses pensadores é que tanto o pensamento individual quanto a tradição da humanidade se baseiam numa revelação direta de Deus, que o homem tem o dever de desenvolver com a reflexão individual e com a ação coletiva” (ABBAGNANO, 2012, p. 1152).

uma estátua imóvel, mas vive e mana como um rio impetuoso que mais caudaloso se torna quanto mais se afasta da origem. [...] O que cada geração produziu no campo da ciência e do espírito é uma herança para a qual todo o mundo anterior contribuiu com suas economias, é um santuário em cujas paredes os homens de todas as estirpes, gratos e felizes, afixaram tudo o que os auxiliou na vida, o que eles hauriram das profundezas da natureza e do espírito. E esse herdar é, ao mesmo tempo, receber a herança e fazê-la frutificar' (ABBAGNANO, 2012, p. 1150).

Nos séculos XIX e XX, no entanto, distinguem-se ainda outras possíveis acepções de Tradição. Abbagnano (2012, p. 1151) aponta quatro destas: (1) uma primeira acepção concebe a Tradição como o passado de um determinado povo ou nação; “todos os nacionalismos se reportaram à história [...] para encontrar a justificação de suas pretensões”. A tradição neste ponto de vista é um instrumento de legitimação histórico-política, sendo endereçada diferentemente aos sujeitos de acordo com suas particularidades. (2) Em um segundo sentido, tradição “significa a conservação (e a transmissão) de uma verdade revelada, de tipo religioso”. Tradição neste sentido funciona como um elemento limítrofe na determinação daquilo que se situa dentro dos limites da fé e aquilo que está fora destes, e tem como antagonista a modernidade, “entendida tanto como adequação aos tempos novos quanto como momento histórico particular”. (3) Na terceira acepção identificada por Abbagnano, a Tradição é compreendida como um conjunto de verdades que estão distantes do conhecimento público, provindas de um passado fantasioso cujos traços estão dispersos pela história e vestígios do passado bem como em civilizações desaparecidas e nos mitos. “É um passado literário ou mítico [...] que precede o curso histórico propriamente dito”. Nesta concepção, “as verdades tradicionais são posse de poucos eleitos”, e o autor destaca seu caráter esotérico. (4) A última acepção apresentada por Abbagnano é aquela na qual a Tradição significa natureza. Aqui, as verdades residem na ordem natural das coisas. Segundo o autor, “o chamamento a uma ordem natural na qual se exprime a divindade é muito forte no tradicionalismo do século XIX”. Este sentido da palavra tem como antagonista a noção de *racional* ou *abstrato*. Com a percepção, no século XX, da natureza como um modelo constantemente atacado pelos esforços científicos e técnicos dos humanos, certas linhas de pendor ecológico passaram a entender a natureza “não só como base indispensável da vida, mas também como depositária de verdades, em termos de atitudes, comportamentos e estilos e vida válidos. Nesse caso, o oposto de ‘tradicional’ é ‘artificial’, ou seja, ‘não natural’”. O autor indica que as definições supracitadas são todas *tradicionalistas* no sentido de que preconizam um cânone tradicional que está acima de qualquer coisa nova que possa ser apresentada. “Além disso, as quatro crêem num desenvolvimento histórico não guiado pelo progresso, não gostam da modernidade, da ciência, da técnica, do indivíduo, do liberalismo, da democracia, do contrato”.

A tradição pode, todavia, ser concebida em um viés não-tradicionalista, como é o caso da concepção de Walter Benjamin no século XX. No caso de uma concepção não-tradicionalista, a Tradição deixa de ser vista como algo imutável e total e passa a ser compreendida como uma formação multiestratificada que aceita inclusive contradições internas, contendo em si “uma pluralidade de verdades e de histórias na qual é determinante o olhar do presente” (ABBAGNANO, 2012, p. 1151).

Outra concepção da tradição apresentada pelo autor, esta no âmbito da hermenêutica, é desenvolvida pelo filósofo alemão Hans Georg-Gadamer (1900-2002); segundo este último, a Tradição pode ser vista não como uma antítese da razão ou da liberdade, mas sim como algo que opera em conformidade com estas noções. A Tradição aqui não é algo passado de maneira involuntária e sem questionamentos às próximas gerações, mas algo que exige uma interação deliberada, “um ato livre e racional de apropriação renovadora daquilo que foi” (ABBAGNANO, 2012, p. 1151). A permanência e o desenvolvimento desse legado dependem de *aceitação, adoção e cultivo* daqueles que com ele interagem, configura “essencialmente conservação [...] Mas a conservação é um ato da razão” (GADAMER *apud* ABBAGNANO, 2012, p. 1151).

Além disso, [esta concepção de Tradição nas teorias de Gadamer] serve para demonstrar que a atividade histórica não nasce nem no espaço vazio de uma subjetividade abstrata nem no quadro rarefeito de uma consciência estranha ao devir, e sim no horizonte temporal concreto da *mediação histórica viva* entre passado e presente que é representada pela ‘grande cadeia da Tradição’, entendida como tecido conectivo que nos permite dialogar com mundos distantes (ABBAGNANO, 2012, p. 1151).

Abbagnano discorre também sobre como a noção de modernidade<sup>48</sup> se relaciona com a noção de tradição; para o autor, “a idéia de modernidade [...] está estritamente correlacionada com o princípio de que é possível e necessário romper com a Tradição e instaurar uma maneira de viver e de pensar absolutamente nova” (ABBAGNANO, 2012, p. 1152).

---

<sup>48</sup> A palavra moderno, “no sentido histórico em que essa palavra é hoje empregada habitualmente, [...] indica o período da história ocidental que começa depois do Renascimento, a partir do século XVII” (ABBAGNANO, 2012, p. 791). Abbagnano apresenta ainda uma acepção da palavra Moderno em que “o Moderno, ou melhor, ‘a modernidade’, costuma ser associado a alguns termos-chave como razão, ciência, técnica, progresso, emancipação, sujeito, historicismo, metafísica, niilismo, secularização [...]. Termos que, para aqueles que se situam na modernidade, assumindo seu ponto de vista, têm um significado positivo, enquanto para aqueles que se colocam fora dela, rejeitando seu ponto de vista, têm valor negativo” (ABBAGNANO, 2012, p. 792). Ao considerar as escolas que Tansman critica pela busca da novidade a todo custo, vale notar a descrição de Abbagnano da concepção pós-moderna do que seria a modernidade, visto que “segundo [os pós-modernos] a modernidade seria caracterizada pela tendência a crer em legitimações universais do conhecer e do agir; pela propensão a conceber o discurso temporal em termos de ‘novidade’ e ‘superação’; pela inclinação a pensar a história como um processo emancipatório dirigido para a liberdade, a igualdade, o bem-estar, etc.; pela aptidão a pensar segundo as categorias de ‘unidade’ e ‘totalidade’” (ABBAGNANO, 2012, p. 792).

A partir destas considerações, reconhecemos então na tradição algo que se preserva dos antepassados de uma cultura, e com a qual os agentes do presente se relacionam em um ato deliberado que em si mesmo redefine a Tradição e suas manifestações ao indivíduo. Discorreu-se também sobre como a tradição pode ser vista como um todo monolítico e imutável, que de antemão tem valor superior a tudo de novo que possa vir a ser apresentado – a perspectiva tradicionalista da Tradição – e como a Tradição pode também ser vista como algo composto por diferentes estratos, que comporta em si contradições e uma pluralidade de verdades – a perspectiva não-tradicionalista da Tradição. Feita esta pesquisa em âmbito filosófico, passemos a uma investigação que nos aproxime de uma compreensão musicológica de tradição.

Em um artigo onde busca investigar o conceito musicológico de tradição e seu estudo empírico a partir de gravações, Georgia Volioti escreve que “Tradição é um conceito comumente usado em musicologia, mas raramente questionado” (VOLIOTI, 2010, p. 85). Ao confrontar os sentidos etimológicos da palavra, a autora expõe que,

Dada a etimologia de sua raiz latina *tradere*, que significa ‘passar adiante’ de uma geração para a próxima, noções relacionadas à preservação, acumulação, ou estabilidade do material cultural através de repetição e fixação se tornaram inseparáveis do substantivo abstrato (VOLIOTI, 2010, p. 86).<sup>49</sup>

Desenvolvendo sua investigação, Volioti menciona a definição de Charles Seeger de tradição dentro do campo de estudos do folclore – em “*Oral tradition in music*”, texto publicado no *Funk & Wagnalls standard dictionary of folklore II* em 1950, Seeger define a tradição como “uma acumulação de material herdada; o processo de herança, cultivo e transmissão deste material, e os meios técnicos empregados” (SEEGER *apud* VOLIOTI, 2010, p. 86).<sup>50</sup> Volioti retorna à essa concepção de tradição mais adiante no texto, ao considerar o conceito de tradição a partir de um nível disciplinar mais geral:

Em grande parte do discurso das ciências sociais e humanas, tradição é um conceito com um forte sentido de continuidade socio temporal. A dimensão social da tradição é invariavelmente capturada através da expressão de formas culturais que são propagadas e variadas através do tempo. Como toda ação existe em radical continuidade com o passado [...], tradição no sentido mais amplo pode ser concebida como um processo contínuo de reprodução socio cultural ligando fortemente o passado com o presente e ulteriormente com o futuro. (VOLIOTI, 2010, p. 89).

---

<sup>49</sup> “Given the etymology of its Latin root *tradere*, which means ‘to hand over’ from one generation to the next, notions relating to the preservation, accumulation, or stability of cultural material through repetition and embedding have become inseparable from the abstract noun.” (VOLIOTI, 2010, p. 86).

<sup>50</sup> “From the field of folklore, for example, Charles Seeger defines tradition as “an inherited accumulation of material; the process of inheritance, cultivation and transmission thereof; and the technical means employed.” (SEEGER *apud* VOLIOTI, 1990, p. 86).

A autora ressalta (VOLIOTI, 2010, p. 89) que, vista como uma totalidade cultural e de costumes, a tradição pode se mostrar uma “trajetória amedrontadora de continuidade e mudança, e como um monólito histórico que se força contra seus sujeitos”. A tradição vista como esta força que a tudo perpassa, e que permanece distante de nossa consciência, se apresenta como “uma realidade distante e externa, ao invés de um no meio no qual habitamos, uma parte íntima do mundo-vida do indivíduo”.

Para Volioti (1990, p. 89-90), apenas quando encaramos a tradição como um meio com o qual devemos interagir ativa e deliberadamente, elegendo incorporá-lo, é que podemos aprender a respeito dos significados específicos que a tradição pode ter para os indivíduos.<sup>51</sup> Resumir a tradição à transmissão de material cultural através das gerações não é suficiente para defini-la. Segundo a autora, o cerne daquilo que define uma tradição surge da participação deliberada dos indivíduos em uma espécie de “relacionamento histórico” envolvendo um certo grupo de pessoas. A autora escreve que

O princípio da agência humana se torna indispensável para o reconhecimento de que uma tradição sequer existe [...]. Sem agentes sociais, os objetos culturais não podem ser passados adiante, um estilo não pode ser integrado e a prática não pode exibir continuidade com o passado (VOLIOTI, 2010, p. 90).<sup>52</sup>

Outra consideração a respeito de tradição produzida pela autora é a de que a continuidade da tradição está intrinsecamente ligada à mudança:

Inspirando-se na teoria da dualidade da estrutura<sup>53</sup> de Anthony Giddens, é possível reconhecer que as estruturas de uma tradição, como as configurações aprendidas de conhecimento ou valor no que diz respeito à realidade social e material desta tradição, são tanto o meio quanto o resultado das práticas sociais que recursivamente<sup>54</sup> organizam. Em outras palavras, as estruturas que guiam a prática dentro de uma tradição são experienciadas pelos atores sociais tanto como potencializantes quanto como limitantes, e os agentes têm a capacidade de

<sup>51</sup> Um pensamento que se aproxima da percepção de Gadamer de tradição, conforme apresentado por Abbagnano (2012, p. 1151).

<sup>52</sup> “The principle of human agency becomes indispensable for acknowledging that a tradition exists at all, irrespective of whether the tradition is deemed an ‘invented’ category, constructed to serve a particular ideological purpose (e.g. Hobsbawm & Ranger, 1983), or a more ‘natural’ process of socio-cultural inheritance (Giddens, 1979, p. 200). Without social actors, cultural objects cannot be passed on, a style cannot be integrated and a practice cannot show continuity with the past.” (VOLIOTI, 2010, p. 90).

<sup>53</sup> A dualidade da estrutura é uma noção apresentada pelo sociólogo Anthony Giddens (1938) que trata da relação entre Estrutura – fatores sociais e culturais que limitam ou influenciam as oportunidades dos indivíduos – e Agência – capacidade dos indivíduos de agir independentemente e fazer suas escolhas baseadas em seus desejos. Neste conceito, Giddens postula que a agência não pode existir ou ser analisada de maneira separada da estrutura; ambos só podem existir nesta dualidade. Na página 69 de seu livro *Central Problems in Social Theory* (1979), Giddens escreve: “com a dualidade da estrutura, quero dizer que as propriedades estruturais dos sistemas sociais são tanto o meio quanto o resultado das práticas que constituem estes sistemas.” A estrutura apresenta, portanto, tanto qualidades limitadoras quanto potencializantes.

<sup>54</sup> “I. Propriedade daquilo que se pode repetir um número indefinido de vezes.” (DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2009).

transformas as possibilidades apresentadas por tais Estruturas. Esta posição teórica, no que diz respeito ao papel do indivíduo [em relação à] operação da tradição, nos permite considerar como a reprodução de um estilo interpretativo dentro de uma tradição potencialmente torna-se sua transformação através do engajamento ativo de seus agentes – os intérpretes (VOLIOTI, 2010, p. 90).<sup>55</sup>

A tradição pode ser vista também como uma espécie de encontro, interação ou de diálogo com o “outro” – noção dentro da qual o indivíduo não é visto como um recipiente passivo daquilo que lhe é transmitido, mas sim um participante ativo em um processo de (re)criação da tradição, efetuado através da compreensão e interação do indivíduo para com a tradição. A autora acrescenta ainda que,

[...] como reflexo pessoal enraizado nas realidades da vida quotidiana, a tradição se efetua em um contexto particularmente humano que pode ser elusivo à quantificação [...]. O que constitui a tradição, mesmo para indivíduos que pertençam a uma mesma tradição, pode ser expresso de maneiras particulares e contrastantes. O que se compreende e valoriza como tradição será realizado através da situação particular do sujeito (VOLIOTI, 2010, p. 92).<sup>56</sup>

Em conclusão, Voilioti (2010, p. 92-93) considera que a tradição pode ser vista como algo que vai além dos objetos culturais que são transmitidos através dela, envolvendo “um nível de escolha pessoal em participar numa atividade com outros.” Por causa desta característica, os significados da tradição ou a maneira como indivíduos compreendem sua participação nesta mesma podem nem sempre ser claros ou objetivos. Dentro desta maneira de ver, a tradição pode “não ter ação determinante como realidade social, mas ao invés disso ser um potencial ontológico que pode ou não ser expresso nas ações de indivíduos, a depender de suas circunstâncias, intenções e desejos”.

Em seu artigo, a autora se debruça sobre diferentes noções de tradição, nos apresentando algumas maneiras de concebê-la, mas também salientando sua pluralidade de significados e mesmo a dimensão pessoal e subjetiva da interação dos indivíduos com a tradição, bem como da expressão desta última nas ações dos primeiros. Tendo em mente esta revisão, voltemo-nos para os textos de Alexandre Tansman onde o mesmo discorre sobre tradição em música.

---

<sup>55</sup> “Drawing on Anthony Giddens’s duality of structure theory , it is possible to recognise that the structures of a tradition, such as the learnt configurations of knowledge or value concerning the social and material reality of that tradition, are both the medium and the outcome of the social practice they recursively organise (Giddens, 1979, pp. 69-70). In other words, the structures which guide practice within a tradition are experienced by social actors as both enabling and constraining, and agents have the capacity to transform the possibilities presented by such Structures. This theoretical position, concerning the role of the individual vis-A-vis the operation of tradition, allows us to consider how the reproduction of performance style within a tradition potentially becomes its transformation through the active engagement of agents - the performers.” (VOLIOTI, 2010, p. 90).

<sup>56</sup> “Moreover, as personal reflection rooted in the realities of everyday life, tradition takes place in a particularly human context which can elude quantification [...]. Clearly, what constitutes tradition, even for individuals belonging to the same tradition, may be expressed in unique and contrasting ways. What is understood and valued as tradition will be realised through the particular situatedness of the subject.” (VOLIOTI, 2010, p. 92).

### 2.2.2 Tansman sobre Tradição

Ao referir-se à tradição enquanto legado de obras e meios de expressão deixado pelos compositores do passado, o compositor aponta o potencial de renovação da mesma, sua capacidade de comportar legados de diferentes compositores sem que um exclua os outros, bem como o papel crucial da relação do compositor com a tradição a fim de exercer seu ofício:

[1] Assim, ao falar da “tradição”, não a considero como uma lei estática inabalável, mas como um rio que continua a fluir, integrando sempre as novas correntes, os afluentes vigorosos. Toda contribuição deve enriquecer, nenhuma deve excluir: o gênio de um Webern não diminui em nada a permanência de Mozart ou de Chopin; ele é adicionado como um fator integrante, como fertilizante e não como destrutivo. Esta é a diferença – e uma diferença significativa – entre a concepção da tradição como uma árvore com o mesmo tronco, mas com galhos e folhas sempre renovadas, e um academicismo de escola, baseado sobre uma rotina de sistema. (TANSMAN, 2005a, p. 91-92).<sup>57</sup>

[2] O progresso não se trata de tudo aquilo que tem a aparência do novo e do inédito. Trata-se de descobrir aquilo que está oculto e removido, sem se atirar à tarefa estéril de inventar o inexistente somente pelo orgulho de fazer qualquer coisa que já não tenha sido feita anteriormente. A atitude justa do artista em relação ao seu trabalho é uma de humildade, e não de orgulho ou de fanatismo egocêntrico. Assim, a verdadeira tradição não é um academicismo escolástico dessecado e imutável sobre seu conservadorismo, mas uma árvore onde as folhas novas se substituem às que já viveram seu tempo, pela eclosão jovem e nutritiva do mesmo fluido. Uma arte que renuncia a seus ancestrais é uma arte bastarda, pois tudo se conecta e o presente não é nada mais do que uma ponte entre o passado e o futuro (TANSMAN, 2005b, p. 99-100).<sup>58</sup>

[3] Ora, para mim, a tradição é como uma árvore; as folhas secas caem por si mesmas, mas ao tocar nas raízes, a árvore é destruída. (TANSMAN, 2005c, p. 123).<sup>59</sup>

A retratação da tradição por meio de alusões a uma planta que está em constante crescimento e renovação faz lembrar o imaginário organicista do século XIX e, por conseguinte, o

<sup>57</sup> "Ainsi, quand je parlerai de la 'tradition', je ne la considère pas comme une loi statique inébranlable, mais comme un fleuve qui continue à couler, intégrant toujours des courants nouveaux, des affluents vivifiants. Tout apport doit enrichir, aucun ne doit exclure : le génie d'un Webern n'enlève rien à la permanence de Mozart ou de Chopin; il s'ajoute comme un facteur intégré, mais en fertilisant et non en détruisant. C'est toute la différence - et elle est de taille - entre la conception de la tradition comme un arbre avec le même tronc, mais avec des branches et des feuilles toujours revivifiées, et un académisme d'école, basé sur une routine de système." (TANSMAN, 2005a, p. 91).

<sup>58</sup> "Le progrès n'est nullement tout ce qui a l'apparence du nouveau et de l'inédit. Il s'agit de découvrir ce qui est caché et soustrait, sans s'attaquer à la tâche stérile d'inventer l'inexistant pour le seul orgueil de faire quelque chose qui n'a pas encore été fait antérieurement. La juste attitude de l'artiste vis-à-vis de son travail est celle de l'humilité, et non d'orgueil ou de fanatisme égocentrique. Ainsi, la vraie tradition n'est pas un académisme scolastique desséché et immuable dans son conservatisme, mais un arbre où les feuilles nouvelles se substituent à celles qui ont fait leur temps, par une éclosion jeune et nourrie du même suc. Un art qui renonce à ses ancêtres est un art batard, car tout s'enchaîne et le présent n'est qu'un pont entre le passé et le futur" (TANSMAN, 2005b, p. 99-100).

<sup>59</sup> "Or, pour moi, la tradition est comme un arbre: les feuilles desséchées tombent d'elles mêmes, mais dès qu'on touche aux racines, l'arbre est détruit" (TANSMAN, 2005c, p. 123).

comentário de Janet Levy em seu artigo *Covert and casual values in recent writings about music*, comentário este que procura chamar atenção para como a metáfora do organicismo oculta um julgamento de valor positivo no discurso sobre música:

Quem, afinal de contas, afirmaria que há um valor negativo implícito quando se diz que um evento musical é o “gérmen”, a “ideia seminal” ou a “semente”, que ele “cria continuidade”, “prenuncia”, “unifica”, “prefigura”, “sustém”, “prepara cuidadosamente”, “representa uma fusão de”, “oculta costuras”, “leva imperceptivelmente a” ou “cria uma unidade ou um todo orgânico?” (LEVY, 1987, p. 4).<sup>60</sup>

O uso da metáfora organicista por Tansman ao falar de tradição levanta ainda uma outra questão: estaria o compositor, ao lançar mão deste imaginário, concebendo também o corpo de obras e autores que compõem a tradição musical como aquele preconizado pelo discurso organicista, isto é, composto principalmente por um conjunto de obras-primas de compositores de música instrumental austro-germânica?<sup>61</sup> Ademais, poder-se-ia estabelecer uma relação entre essas indagações e afirmações do compositor tais quais “meu primeiro amor de infância musicalmente falando foi Chopin e obviamente, Schubert, Mozart e Beethoven” (TANSMAN *apud* TIMMONS; FRÉMAUX, 1998),<sup>62</sup> ou o relato de sua decisão de tornar-se músico ainda criança ao ouvir a *Chacona em Ré menor*, parte da BWV 1004 de Bach ao violino?<sup>63</sup>

Em outros trechos, Tansman retrata a tradição como fonte de conhecimento e inspiração para criação de novas obras, assumindo que, para que a obra de arte se realize de maneira plena – quando há transferência bem-sucedida de uma mensagem entre compositor e audiência – é preciso que haja alguma espécie de convenção estabelecida entre compositor e ouvinte. Ainda nesse sentido, o compositor reflete também sobre os meios de comunicação, apontando que, apesar de imprescindíveis para uma comunicação efetiva, não são mais importantes do que aquilo que se deseja transmitir:

[1] Em termos da arte propriamente dita, toda obra comporta portanto necessariamente uma “convenção” em sentido puramente etimológico no latim: “convenção”, é dizer, uma concordância, um acordo tácito e subentendido, em outras palavras uma “regra de jogo” entre produtor e consumidor presente ou

<sup>60</sup> “Who, after all, would contend that negative value was implied when a musical event was said to be the ‘germ,’ the ‘kernel idea,’ or the ‘seed’ of; that it ‘created continuity,’ ‘foreshadowed,’ ‘unified,’ ‘prefigured,’ ‘sustained,’ ‘carefully prepared,’ ‘represented a fusion of,’ ‘concealed seams,’ ‘led imperceptibly to’ or ‘created an organic whole, or unity?’” (LEVY, 1987, p. 4).

<sup>61</sup> Veja Montgomery (1992) e Almada (2013, p. 76).

<sup>62</sup> “My first childhood love musically speaking was Chopin and of course Schubert, Mozart and Beethoven” (TANSMAN *apud* TIMMONS; FRÉMAUX, 1998).

<sup>63</sup> Veja (MARIANNE TANSMAN, 2018, p. 7).

futuro, dado que os dois agentes são indispensáveis para a realização absoluta do processo musical (TANSMAN, 2005a, p. 90).<sup>64</sup>

[2] Quando há comunicação, há necessariamente um meio de comunicação que se torna indispensável, pois senão desembocamos em um discurso de surdos, e no momento em que há uma ruptura original entre os dois fatores [compositor e público], a obra não atinge mais sua realização estética. Não se trata aqui de “falar a mesma língua”, mas antes de tudo e sobretudo de “falar sobre a mesma coisa” (TANSMAN, 2005a, p. 90).<sup>65</sup>

[3] Para aplicar e resumir nosso raciocínio à música, a obra do compositor é definitivamente cumprida não ao momento de sua realização sobre o papel pautado, ou mesmo de sua edição, mas ao momento no qual o agente ativo e o agente passivo entram em contato, ao momento de sua execução. Porque se a obra não é uma mensagem, ela é um objeto de comunicação aos outros, sejam tão poucos quanto forem; ela é um testemunho daquilo que um artista oferece aos que estão prontos para aceitar os frutos de seu esforço (TANSMAN, 2005a, p. 90).<sup>66</sup>

Nestes trechos, nota-se a consideração pela tradição justaposta a uma preocupação com a comunicabilidade de sua mensagem e do papel do compositor enquanto agente humano que, através do “‘artifício’ pessoal, organiza em música aquilo que lhe é oferecido em barulho e som pela acústica natural” (TANSMAN, 2005a, p. 92), como podemos constatar em uma máxima do próprio: “A grande questão que todo músico deve se perguntar ao se voltar para sua mensagem é sobretudo aquela da contribuição da pessoa humana ao ato da criação, seu papel profundo e ativo sobre a iniciativa da elaboração de uma obra de arte” (TANSMAN, 2005b, p. 104).<sup>67</sup>

Poderiam estes escritos a respeito da tradição e da importância de convenções serem considerados “lado a lado” com noções associadas ao estilo composicional de Tansman, como aquela do neoclassicismo? Seria contributiva a justaposição destes escritos a composições suas que remetem a compositores e formas de períodos anteriores, como as *Variações sobre um tema de Frescobaldi* (1937), a suíte de danças *Cavatina* (1950) ou as passagens em fugato na *Danza Pomposa* (1952) e na última de suas *Variações sobre um tema de Scriabin* (1972)?

<sup>64</sup> “Sur le plan de l'art même, toute oeuvre comporte donc nécessairement une ‘convention’ dans un sens purement étymologique latin: ‘convention’, c'est-à-dire, une entente, un accord tacite et sousentendu, autrement dit, une ‘règle de jeu’ entre le producteur et le consommateur présent ou futur, puisque les deux agents sont indispensables pour la réalisation absolue du processus musical” (TANSMAN, 2005a, p. 90).

<sup>65</sup> “Quand il y a rapport, il y a nécessairement un moyen de communication qui devient indispensable, car sinon on débouche sur un discours de sourds, et au moment où il y a une rupture originelle entre les deux facteurs, l'oeuvre n'aboutit plus à sa réalisation esthétique. Il ne s'agit pas ici de ‘parler le même langage’, mais avant tout et surtout de ‘parler de la même chose’” (TANSMAN, 2005a, p. 90).

<sup>66</sup> “Pour appliquer et résumer notre raisonnement à la musique, l'oeuvre du compositeur est définitivement accomplie, non au moment de sa réalisation sur le papier à musique, ou même de son édition, mais au moment où l'agent actif et l'agent passif entrent en contact, au moment de son exécution. Car si l'oeuvre n'est pas un message, elle est un objet de communication à d'autres, aussi peu nombreux soient-ils; elle est un témoignage de ce qu'un artiste offre à ceux qui sont prêts à accepter les fruits de son effort” (TANSMAN, 2005a, p. 90).

<sup>67</sup> “La grande question que tout musicien doit se poser en abordant son message reste avant tout celle de l'apport de la personne humaine à l'acte de la création, son rôle profond et actif dans l'initiative de l'élaboration d'une oeuvre d'art” (TANSMAN, 2005b, p. 104).

A associação de Tansman ao rótulo de Neoclássico não passa somente pela escolha de formas clássicas e barrocas para suas composições, mas também na própria concepção do compositor a respeito do objetivo da música, onde Tansman faz lembrar pensadores do século XVIII. Em 1746, o abade francês Charles Batteux publicou o tratado *Les beaux-arts réduits à un même principe*, no qual separava as belas artes, “que têm o prazer por objetivo, [...] divididas em poesia, música, pintura, escultura e dança”, daquelas que têm por objetivo as necessidades do homem (artes mecânicas) ou ainda aquelas em que o objetivo é a utilidade e o adorno ao mesmo tempo (VIDEIRA, 2006, p. 27-28).

Posteriormente, as artes que tinham algum aspecto utilitário, e portanto envolvessem questões externas à arte em si, seriam desvalorizadas, como descrevem Wilson, Buelow e Hoyt ao abordar transformações em torno da arte da retórica entre os séculos XVII e XVIII:

A retórica foi [...] enfraquecida no início do século XVIII à medida que os estetas, emulando as conquistas de cientistas como Newton, buscaram princípios gerais que governassem todas as artes. Se a *ars oratoria* tinha originalmente se encarregado primariamente do discurso falado e persuasivo, ela tornou-se associada cada vez mais ao meio escrito (e mesmo não-verbal) como parte do domínio mais amplo das *belles-lettres*. A retórica, no entanto, assumiu então uma posição periférica dentre as artes. Em *Les beaux-arts réduit à un même principe* (1746), Charles Batteux colocou-a entre as artes mecânicas e as belas artes: ao contrário da música, poesia, pintura, escultura e dança, as quais têm o prazer como seu objeto, a retórica (juntamente com a arquitetura) ambas fornecem prazer e servem a um objetivo pragmático. Como o componente utilitário envolvia considerações externas ao plano da arte, a oratória seria posteriormente ainda mais marginalizada na estética de Kant e Hegel (WILSON; BUELOW; HOYT, 2001).<sup>68</sup>

Tansman, ao descrever aquilo que denomina “artes criativas”, remete à noção de Batteux de que as Belas Artes não tem como objetivo “serem úteis”:

Um outro denominador comum de todas as artes criativas é sua absoluta “inutilidade” no sentido da aplicação prática. Mesmo que podemos eventualmente utilizar um produto da arte ao serviço de um fim predestinado, isto não passa de uma aplicação deste produto, não se trata da finalidade estética da criação (TANSMAN, 2005a, p. 92-93).<sup>69</sup>

<sup>68</sup> “Rhetoric was [...] undermined in the early 18th century as aestheticians, emulating the accomplishments of scientists such as Newton, sought overarching principles that governed all the arts. Whereas the *ars oratoria* had traditionally been concerned primarily with spoken and persuasive discourse, it became associated increasingly with written (and even non-verbal) media as part of the broader domain of *belles-lettres*. Rhetoric, however, now assumed a somewhat peripheral position among the arts. In *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1746), Charles Batteux placed it between the mechanical and the fine arts: unlike music, poetry, painting, sculpture and dance, which have pleasure as their object, rhetoric (along with architecture) both provided pleasure and served some pragmatic objective. Because its utilitarian component involved considerations outside the realm of art, oratory would later be further marginalized in the aesthetics of Kant and Hegel” (WILSON; BUELOW; HOYT, 2001).

<sup>69</sup> “Un autre dénominateur commun de tous les arts créatifs est leur absolue ‘inutilité’ dans le sens d’application pratique. Si on peut éventuellement utiliser un produit d’art au service d’un but prédestiné, ce n’est qu’une application de ce produit, mais point le but esthétique de la création” (TANSMAN, 2005a, p. 92-93).

Uma outra correlação que pode ser feita entre os escritos de Tansman a respeito de arte e as noções expostas por Batteux consiste na visão de que as artes são domínio onde o ser humano deve conduzir livre exercício de seu poder criativo. Para Batteux, “[As artes] se revelam a nós como uma espécie de segunda ordem de elementos, na qual a Natureza reservou a criação à nossa indústria” (BATTEUX, 1746, p. 5).<sup>70</sup> Tansman, discorrendo sobre o que considera ser um problema central para a composição de seu tempo – a questão das escolas de composição e da substituição do “que” expressar pelo “como” expressar enquanto princípio máximo da composição – elabora um pequeno parágrafo sobre a arte enquanto exercício do poder criativo do ser humano:

Em arte, uma palavra não significada nada a não ser pela relação com as palavras que se conectam para formar uma frase. Assim acontece, no que diz respeito às frases, na formação de uma obra; no que diz respeito às linhas e cores, na formação de um quadro; tal qual enfim naquilo que diz respeito à música, na formação dos sons oferecidos pela natureza que, através do esforço pessoal são transformados em valores de frases, e estas por sua vez organizadas na construção de uma obra. É nisso que consiste a arte do compositor: sua contribuição do “artifício” pessoal; organizar em música aquilo que é oferecido em barulho e som pela acústica natural (TANSMAN, 2005a, p. 91-92).<sup>71</sup>

A posição de Tansman para com o classicismo em música também é comentada por Granatjanki em seu artigo *Tradition and Modernity in the music of Aleksander Tansman* (um dos poucos textos que empregam o primeiro nome do compositor em polonês ao invés da pronúncia francesa *Alexandre*):

A herança clássica teve o maior impacto na música de Tansman. O compositor emprestou inspiração dos gêneros e formas que haviam sido dominados nos períodos anteriores ao longo de toda sua atividade criativa – tanto nas décadas de 1920 e 1930, quando seu estilo ainda estava se desenvolvendo e formando com base nas conquistas do neoclassicismo, quanto posteriormente, após a Segunda Guerra Mundial, quando ele era um compositor de imagem estilística clara e fixa. Para o compositor, “classicismo” não era somente um período histórico, mas também sinônimo de excelência, perfeição e reconhecimento universal. Ele acreditava que – idealmente – toda arte deveria se basear na estética clássica, desenvolvendo-se a partir dos princípios de harmonia, moderação e ordem. Apesar de apontar a predominância dos traços clássicos de clareza e harmonia, Tansman estava convicto de que em cada período histórico, a arte – e especialmente a música – incluía padrões que poderiam ser reconhecidos como “clássicos” para seu tempo;

<sup>70</sup> “[Les arts] sont devenus en quelque sorte pour nous un second ordre d’éléments, dont la Nature avait réservé la création à notre industrie” (BATTEUX, 1746, p. 5).

<sup>71</sup> “La lettre n’est rien elle-même, sauf dans le sens du logos mystique, si elle n’est pas en rapport avec celles qui la précèdent et la suivent pour former un mot. En art, un mot ne signifie que par rapport aux mots qui s’enchaînent pour former une phrase. Il en va de même, en ce qui concerne les phrases, pour former une oeuvre; en ce qui concerne les lignes et les couleurs, pour former un tableau; de même enfin en ce qui concerne la musique, pour former les sons offerts par la nature en y apportant l’effort personnel, les transformer en valeurs des phrases, organiser les phrases en construisant une oeuvre. C’est en cela que consiste l’art du compositeur: son apport de ‘l’artifice’ personnel; organiser en musique ce qui lui est offert en bruit et son par l’acoustique naturelle” (TANSMAN, 2005a, p. 91-92).

assim, padrões “clássicos” poderiam ser encontrados em cada época histórica (GRANAT-JANKI, 2001).<sup>72</sup>

Assim, a temática do neoclassicismo na música de Tansman perpassa não apenas os procedimentos composicionais, mas também a própria concepção de arte e música; tal temática dialoga ainda com os textos escritos pelo compositor a respeito de tradição em música, nos quais Tansman expressa uma postura favorável para com o legado da tradição. Abordaremos mais adiante a temática do neoclassicismo em detalhe. Mas, para além da tradição e da música do passado, o que tinha o compositor a dizer a respeito da música de seu tempo e das escolas composicionais que então se formavam?

### 2.3 A crítica às escolas composicionais contemporâneas ao compositor

Ao comentar sobre a relação de Tansman com o ensino, Marianne Tansman produz a seguinte reflexão:

[Tansman] não se sente muito confortável com o ensino em geral, tendo sempre recusado ensinar em algum conservatório. Ele frequentemente prestou seu apoio ao substituir, em certas ocasiões, amigos como Milhaud ou Nadia Boulanger, foi parte de júris em concursos de conservatórios e outros, às vezes de violão a convite do próprio Segovia, e teve alguns alunos passageiros a quem ele pôde dar sobretudo conselhos (MARIANNE TANSMAN, 2018, p. 52).<sup>73</sup>

Para Marianne Tansman, as razões pelas quais Alexandre Tansman se distanciou do Ensino estavam relacionadas à sua crença de que a vida musical estava sendo submetida a processos excessivamente preocupados com os modos de expressão, e insuficientemente preocupados com o conteúdo a ser expresso:

Nós testemunhamos hoje, de certa forma, à uma vida musical baseada mais sobre ‘slogans’ impostos do que sobre o jogo natural da imaginação criativa e da inteligência construtiva ... as oposições e denominações dos adeptos de diferentes escolas se manifestam unicamente sobre o plano da linguagem, sobre o sistema individualizado ou despersonalizado de escrita, deixando de lado toda a questão do

<sup>72</sup> “The classical heritage had the greatest impact on Tansman’s music. The composer borrowed inspiration from the genres and forms which had been mastered in the previous eras during his whole creative activity—both in the 1920s and 1930s, when his style was being developed and formed on the basis of the achievements of the neoclassicism and later, after the World War II, when he was a composer of a fixed and clear stylistic image. For the composer, “classicism” was not only a definite historical period but it was also synonymous with excellence, perfection and universal recognition. He believed that—ideally—all art should be based on classical aesthetics, developing from the principles of harmony, moderation, and order. While asserting the predominance of the classical traits of clarity and harmony, Tansman was convinced that in every historical period, art—and especially music—included patterns that could be acknowledged as “classical” for their time; therefore, “classical” patterns may be found in each historical epoch” (GRANAT-JANKI, 2001).

<sup>73</sup> “[Tansman] ne se trouve pas vraiment à l’aise avec l’enseignement en general, ayant toujours refusé de le faire dans quelque conservatoire. Il a souvent prêté son appui en remplaçant dans certaines occasions des amis tels que Milhaud ou Nadia Boulanger, il a fait partie de jury dans des concours de conservatoire et autres, parfois de guitare sur invitation même de Segovia, il a eu quelques élèves passagers à qui il a pu donner surtout des conseils” (MARIANNE TANSMAN, 2018, p. 52).

próprio princípio de um conteúdo a ser expresso (TANSMAN *apud* MARIANNE TANSMAN, 2018, p. 52).<sup>74</sup>

Esta aversão aos "ismos" contemporâneos é expressa nas próprias palavras do compositor em reflexões a respeito das escolas de composição e das composições resultantes de suas visões de mundo:

[1] Porque – é preciso constatar com toda a franqueza – um dilema trágico está posto hoje aos compositores contemporâneos, dilema que não é novo, que sempre existiu, mas que, por diversas razões, próprias à nossa época, assume um caráter agudo, cortante, arriscado por sua dimensão na confusão, de desviar nossa arte em uma direção contrária àquela destinada, ao conferir a um atributo em particular o sentido da entidade total, ao buscar não somente a dominação da mente<sup>75</sup> pela matéria, mas eliminar mesmo a presença perceptível desta primeira. De fato, a oposição estética das escolas musicais, o conflito de gerações subsequentes, o problema da *'ars nova'*, tudo isso está posto em todos os tempos, e é um fenômeno não somente normal, mas inevitável, útil, frutífero e enriquecedor. Mas outrora, estes antagonismos, como aqueles entre Gluck e Piccinni, Wagner e Brahms, Strauss e Debussy, Stravinsky e Schoenberg, se colocavam unicamente sobre o plano da disciplina artística, da diferença de atitude, do clássico ao romântico, enfim, sobre a própria concepção da arte por artistas particulares, para os quais a linguagem empregada permanece como um meio pessoal de expressão de um certo conteúdo, de uma certa ideia musical. Este não é de modo algum o caso em nossos dias: as oposições e denominações dos adeptos de diferentes escolas se manifestam unicamente sobre o plano da linguagem, sobre o sistema individualizado ou despersonalizado da escrita, deixando de lado qualquer fator sobre o próprio princípio de um conteúdo a se exprimir. Não se trata mais de ter uma atitude clássica ou romântica, impressionista, expressionista, lírica, dinâmica, verista, surrealista ou outro, de ser partidário da música absoluta ou de programa, de ser profundo ou leviano, mas de ser tonal, politonal, atonal, dodecafônico, serial, pontilhista, coloro-melodista, concreto, eletrônico, algorítmico, etc. Novas noções de escrita se criam a cada trimestre e o que é valioso hoje já não o será amanhã. Nosso século da produção industrial em série, do automatismo, com seus aperfeiçoamentos cotidianos, penetra e se reverbera na produção musical de um jeito paralelo e inquietante ao fazer predominar a própria maneira de transmitir sobre a necessidade de ter alguma coisa a se transmitir. (TANSMAN, 2005b, p. 100-101).<sup>76</sup>

<sup>74</sup> "Nous assistons en quelque sorte aujourd'hui à une vie musicale basée plus sur des 'slogans' imposés que sur le jeu naturel de l'imagination créatrice et de l'intelligence constructive ... les oppositions et les dénominations des adeptes des différentes écoles se manifestent uniquement sur le plan du langage, sur le système individualisé ou dépersonnalisé de l'écriture, en laissant de côté tout facteur du principe même d'un contenu à exprimer" (TANSMAN *apud* MARIANNE TANSMAN, 2018, p. 52).

<sup>75</sup> "A palavra francesa *esprit* apresenta considerável polissemia; o significado aqui adotado para a tradução é aquele conforme a quarta classificação no dicionário Le Robert, traduzida a seguir: "**IV 1.** O princípio pensante em geral (em oposição ao objeto do pensamento, à matéria) → **Intelecto; pensamento.** **2.** Princípio da vida psíquica, afetiva e intelectual (de um ser) → **alma, consciência, eu.** [...] **3.** Conjunto de disposições, de maneiras de agir habituais. → **caráter.** [...] **4.** Princípio da vida intelectual (em oposição à sensibilidade). → **entendimento, inteligência, pensamento, razão.** [...] A pessoa que pensa. [...] **5.** Aptidão para a inteligência, para uma atividade intelectual. [...]" (DRIVAUD, 2015)

<sup>76</sup> "Car - il faut le constater en toute franchise - un dilemme tragique se pose aujourd'hui aux compositeurs contemporains, dilemme qui n'est pas neuf, qui a existé de tous temps, mais qui, pour diverses raisons, propres à notre époque, prend un caractère aigu, tranchant, risquant par son envergure dans le désarroi, de faire dévier notre art dans une direction contraire à sa destinée, en donnant à un attribut particulier le sens de l'entité totale, en cherchant non seulement à faire dominer l'Esprit par la matière, mais en éliminant même la nécessité de sa présence perceptible. En

[2] A similitude dos meios [de expressão] cria necessariamente a similitude da atmosfera. E é inegável que a maior parte das obras de escolas de sistemas exclusivos têm todas uma ambiência de angústia mórbida, seja estática, seja sobre o gênero de uma sensação de “suspense” cinematográfico. Contudo, não podemos reduzir a criação musical unicamente a uma só atmosfera ansiosa e inquieta que não tem nada a ver com a profundidade. A pretenciosa justificativa de que isto é também um reflexo dos tempos presentes não é mais do que muito parcialmente válida. A época romântica também teve o seu byronismo, seu *Weltschmerz*, e mesmo se nosso tempo não fosse nada além do tempo da angústia, o papel dos artistas deveria ser o de lutar contra sua dominação exclusiva na criação musical. O papel indispensável do artifício na arte age em todas as direções e “ser de seu tempo” não quer dizer seguir este último cegamente em uma manifestação particular e destacada, nem comprimi-lo em uma morbidez de expressão e reduzir sua influência à concepção psicológica de um tantã aperfeiçoado, mas esteticamente primário (TANSMAN, 2005b, p. 104).<sup>77</sup>

Entremeada nesta crítica às escolas de composição, Tansman denuncia também a “busca da novidade pela novidade” como uma noção que empobrece o potencial de expressão musical de cada compositor:

[1] De um lado, temos a busca a todo custo pela originalidade entrevista unicamente através da matéria de uma linguagem individualizada e singularizada. Ora, a originalidade não é um ato de vontade, mas um dom intuitivo, [...] e tudo que é aparentemente novo não é obrigatoriamente valioso e progressivo. A qualidade do inédito por si só, daquilo que não foi feito anteriormente – a caminhada voluntariamente insólita para se singularizar através do excêntrico, da novidade pela novidade – se mostra rapidamente ultrapassada por uma caminhada ulterior. Como

---

effet, l'opposition esthétique des écoles musicales, le conflit des générations se succédant l'une à l'autre, le problème de « l'ars nova », tout cela s'est posé en tous temps, et c'est un phénomène non seulement normal, mais inévitable, utile, fructueux et enrichissant. Mais autrefois, ces antagonismes, tels que Gluck et Puccini, Wagner et Brahms, Strauss et Debussy, Stravinsky et Schoenberg, se plaçaient uniquement sur le plan de la discipline artistique, de la différence de l'attitude, de la classique à la romantique, enfin, sur la conception même de l'art par des artistes particuliers, pour lesquels le langage employé restait un moyen personnel d'expression d'un certain contenu, d'une certaine idée musicale. Il n'en est pas tout à fait de même de nos jours : les oppositions et les dénominations des adeptes des différentes écoles se manifestent uniquement sur le plan du langage, sur le système individualisé ou dépersonnalisé de l'écriture, en laissant de côté tout facteur du principe même d'un contenu à exprimer. Il ne s'agit plus d'avoir une attitude classique ou romantique, impressionniste, expressionniste, lyrique, dynamique, vériste, surréaliste ou autre, d'être partisan de la musique absolue ou à programme, d'être profond ou léger, mais d'être tonal, polytonal, atonal, dodécaphonique, sériel, pointilliste, coloro-mélotiste, concret, électronique, algorithme, etc. Des notions nouvelles d'écriture se créent tous les trois mois et ce qui est valable aujourd'hui ne le sera plus demain. Notre siècle de la production industrielle en série, de l'automatisme, avec ses perfectionnements quotidiens, pénètre et se réverbère dans la production musicale d'une façon parallèle et inquiétante en faisant prédominer la manière même de la transmission sur le besoin d'avoir quelque chose à transmettre" (TANSMAN, 2005b, p. 100-101).

<sup>77</sup> "Il en est de même pour la standardisation de la qualité émotive. La similitude des moyens crée nécessairement la similitude de l'atmosphère. Et il est indéniable que la plupart des oeuvres des écoles à système exclusif ont toutes une ambiance d'angoisse morbide, soit statique, soit dans le genre d'une sensation de « suspense » cinématographique. Or, on ne peut pas réduire la création musicale uniquement à une seule atmosphère anxieuse et inquiète qui n'a rien à voir avec la profondeur. Le fait de prétexter que cela aussi est le reflet du temps présent n'est valable que très partiellement. L'époque romantique a eu aussi son byronisme, son *Weltschmerz*, et même si notre temps n'était que le temps d'angoisse, le rôle des artistes devrait être de lutter contre sa domination exclusive dans la création musicale. Le rôle indispensable de l'artifice dans l'art joue dans toutes les directions, et être de son temps ne veut pas dire le suivre aveuglément dans une manifestation détachée particulière, le comprimer dans une morbidité d'expression et réduire son rayonnement à la conception psychologique d'un tam-tam perfectionné, mais esthétiquement primaire" (TANSMAN, 2005b, p. 104).

em tudo, não é o grau que conta, mas o valor interior em si mesmo. Assim, o fato de *andar de ponta-cabeça*<sup>78</sup> pode parecer novo, inédito, curioso, original, mas o resultado deste esforço sobre o plano do progresso apresenta um benefício bastante discutível. É novamente a confusão dos postulados e dos termos que entra em jogo, buscando conferir ao novo o sentido de contrário do normal (TANSMAN, 2005b, p. 101).<sup>79</sup>

[2] Em um plano totalmente oposto, aquele da despersonalização da linguagem pela imposição de sistemas exclusivos de escritura e pelo mesmo fenômeno da substituição da técnica pura pelo fim estético, chega-se a um movimento de escola quase coletivo e intercambiável em sua similitude de meios. Ora, a unificação de estilo que falta a tantos dos criadores de nossa época não é de modo algum causada pelo nivelamento da linguagem musical abstrata que pretende servir de solução universal a problemas muito diferentes, os quais não podem ser sujeitos à uma estreita padronização. Em numerosos casos, trata-se, é preciso reconhecer, de um certo temor de não pertencer à última vanguarda, de não o estar fazendo como os outros, de fazer papel de retardatário e, conscientemente ou não, sacrifica-se a própria personalidade, adapta-se à corrente atual, levando-se pelo esnobismo de um certo público e de uma certa imprensa que se guiam pelas mesmas considerações psicológicas (TANSMAN, 2005b, p. 101).<sup>80</sup>

[3] Graças aos meios de comunicação que são desenvolvidos com uma velocidade vertiginosa, um certo condicionamento do público criou uma espécie de clichê e de slogans efêmeros como moda, uma pseudo busca daquilo que nunca foi feito, da novidade pela novidade sem nenhum senso de durabilidade ou de especificidade de cada arte particular. Como disse Eugène Ionesco com seu humor inigualável, “o olhar de um surdo não chega aos ouvidos de um cego”. Confunde-se “o inédito” com a personalidade, como se esta última fosse um ato voluntário. Quer-se recomeçar tudo do zero, o que frequentemente não leva a outro lugar que não o zero. Confundem-se os meios de expressão com o fim a se atingir, e sob a máscara de uma experimentação estéril e toda teórica, caso a mesma não tenha sido

---

<sup>78</sup> A expressão utilizada pelo autor em francês é *Marcher sur la tête* (ao pé da letra: andar sobre a cabeça), expressão que para além de suscitar a imagem de uma maneira inusitada de caminhar, contém enquanto expressão idiomática o sentido de “agir de forma irracional, ir contra o bom senso”. Optei pela tradução para a expressão *andar de ponta-cabeça*, por sua potencial similaridade, se não tão evidente no sentido idiomático, bastante evidente na imagem mental suscitada.

<sup>79</sup> “D'un côté, on a la recherche à tout prix de l'originalité entrevue uniquement dans la matière d'un langage individualisé et singularisé. Or, l'originalité n'est pas un acte de volonté, mais un don intuitif, et, comme nous l'avons vu, tout ce qui est apparemment neuf n'est pas d'office valable et progressif. La seule qualité de l'inédit, du non fait antérieurement - la démarche volontairement insolite pour se singulariser par l'excentrique, la nouveauté pour la nouveauté - s'avère très rapidement dépassée par une démarche ultérieure. Comme partout, ce n'est pas le degré qui compte, mais la valeur intérieure elle-même. Ainsi, le fait de marcher sur la tête peut paraître nouveau, inédit, curieux, original, mais le résultat de cet effort sur le plan du progrès présente un intérêt très discutible. C'est encore la confusion des postulats et des termes qui entre en jeu, en cherchant à accoler au nouveau le sens de contraire au normal” (TANSMAN, 2005b, p. 101).

<sup>80</sup> “Sur un plan tout à fait opposé, celui de la dépersonnalisation du langage par l'imposition de systèmes exclusifs de l'écriture et par le même phénomène de la substitution de la technique pure au but esthétique, on aboutit à un mouvement d'école quasi collective et interchangeable dans sa similitude des moyens. Or, l'unification du style qui fait défaut à tant de créateurs de notre temps n'est nullement obtenue par le nivellement du langage musical abstrait qui prétend servir de solution universelle à des problèmes très différents, point sujets à une étroite standardisation. Dans de nombreux cas, il s'agit, il faut l'avouer, d'une certaine crainte de ne pas être de la dernière avant-garde, de ne pas faire comme les autres, de faire figure d'attardé et, consciemment ou non, on sacrifie sa propre personnalité, on s'adapte au courant du jour, poussé en plus par le snobisme d'un certain public et d'une certaine presse qui sont mus par les mêmes considérations psychologiques” (TANSMAN, 2005b, p. 101).

deformada, chega-se a um certo amadorismo no qual frequentemente qualquer pessoa pode fazer qualquer coisa a título da inovação (TANSMAN, 2005c, p. 123).<sup>81</sup>

Estas críticas não querem dizer, no entanto, que o compositor recusa a experimentação e a busca pelo novo em música; algumas narrativas ressaltam na carreira do compositor justamente o relato de suas experimentações com politonalidade e atonalidade. Não obstante, para Tansman, certos tipos de experimentação e produção sonora constituíam um domínio diferente, que dialogava com o domínio da composição musical como ele a concebia apesar de ser um outro fazer artístico. Tansman escreve que

Hoje, tal qual ontem e amanhã, o objetivo da música continua sendo uma reação sensível, obtida através da organização humana *sui generis* da permutabilidade de sons e silêncios, e não única e teoricamente acústica. Apesar de todo o deleite de ordem intelectual que podemos sentir de um cálculo erudito sobre vibrações preestabelecidas e oferecidas à nossa escolha sob a forma de barulhos captados ou de transmutações automáticas, diretas ou eletrônicas a que podemos submeter uma sucessão de sons, a qualidade de tal percepção se situa fora da estética musical. Não nos cabe apreciar se esta é melhor ou pior, mas sim constatar que se trata simplesmente de outra coisa, de uma arte nova, muito respeitável em si mesma, muito curiosa e enriquecedora, mas que coloca o homem em uma posição passiva de robô registrador e não de criador de arte, de seu som e de sua escolha absoluta.

Que tais experiências sejam de um interesse real e que seus resultados possam contribuir para a evolução de nossos meios de expressão sobre o plano da linguagem e da sonoridade, sou o primeiro a afirmá-lo e destas me servir em caso de necessidade; mas com a condição de que a moldura não se substitua pelo quadro e que a música continue a ser concebida pela mente através do órgão auditivo e não como uma abstração, uma solução sobre o papel ou um elemento de choque, de efeito pelo efeito, de pesquisa sem objetivo (TANSMAN, 2005b, p. 102).<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> "Grâce aux moyens de communication qui se sont développés avec une rapidité vertigineuse, un certain conditionnement du public a créé une sorte de cliché et des slogans éphémères comme la mode, une pseudo recherche de ce qui n'a jamais été fait, la nouveauté pour la nouveauté sans aucun sens de durabilité ou de spécificité de chaque art particulier. Comme dit Eugène Ionesco avec son humour inimitable, 'le regard d'un sourd n'est pas tombé dans l'oreille d'un aveugle'. On confond 'l'inédit' avec la personnalité, comme si cette dernière était un acte de volonté. On veut tout recommencer à zéro, ce qui souvent n'aboutit qu'au zéro. On confond les moyens d'expression avec la fin à atteindre, et sous le masque d'une expérimentation stérile et toute théorique, si elle n'est pas faussée, on arrive à un certain amateurisme où souvent n'importe qui peut faire n'importe quoi à titre de novateur" (TANSMAN, 2005c, p. 123).

<sup>82</sup> "Aujourd'hui, comme hier et comme demain, le but de la musique reste une réaction sensible, obtenue par l'organisation humaine *sui generis* de l'interchangeabilité des sons et des silences et non uniquement et théoriquement acoustique. Malgré toute la délectation d'ordre intellectuel qu'on puisse ressentir d'un calcul savant des vibrations préétablies et offertes à notre choix sous forme des bruits captés ou des transmutations automatiques, directes ou électroniques que l'on fait subir à une succession de sons, la qualité de cette perception se place en dehors de l'esthétique musicale. Il ne nous appartient pas d'apprécier si c'est mieux ou pire, mais de constater que c'est simplement autre chose, un art nouveau, très respectable en soi, très curieux et enrichissant, mais qui place l'homme dans la position passive de robot enregistreur et non de créateur d'art, de son don et de son choix absolu.

Que ces expériences soient d'un intérêt réel et que leurs résultats puissent contribuer à l'évolution de nos moyens d'expression sur le plan du langage et de la sonorité, je suis le premier à l'affirmer et à m'en servir, en cas de besoin; mais à condition que le cadre ne se substitue pas au tableau et que la musique continue à être conçue pour l'esprit à travers l'organe auditif et non comme une abstraction, une solution sur papier ou un élément de choc, d'effet pour l'effet, de la recherche sans but" (TANSMAN, 2005b, p. 102).

Granat-Janki (2001) atribui aos pressupostos estéticos e opiniões do compositor a falta de interesse de Tansman em técnicas empregadas por seus contemporâneos após a Segunda Guerra Mundial. Segundo a autora, “os ideais de *avant-garde* e atitude experimental não lhe eram próximos”, e salienta como característica central de seu idioma estilístico a capacidade de unir a tradição com “as modernas – mas não revolucionárias – técnicas composicionais desenvolvidas durante sua vida”. Tanto em textos do compositor quanto de seus biógrafos e pesquisadores, é possível perceber uma retratação de Tansman como um compositor que não estava preocupado com a novidade e com a originalidade em primeiro lugar, mas com seu trabalho de mesclar ferramentas emprestadas da tradição, que lhe é tão cara, com as técnicas desenvolvidas e assimiladas pelo compositor ao longo de sua vida.

## 2.4 Nacionalismo, Neoclassicismo e Alexandre Tansman

### 2.4.1 Segundo preâmbulo: sobre noções de Nacionalismo e Neoclassicismo

No verbete Nacionalismo do dicionário Grove, Richard Taruskin (2001) descreve nacionalismo como uma “doutrina ou teoria segundo a qual o determinante primário do caráter e destino humanos, e o objetivo principal das alianças sociais e políticas, é a nação específica à qual um indivíduo pertence”.<sup>83</sup> O autor reflete ademais sobre como a concepção de nacionalismo comumente aceita na historiografia da música ocidental – nacionalismo como um movimento contraditório à universalidade ou internacionalidade consideradas então como prerrogativas centrais da música, inerentes às obras dos grandes mestres – é proveniente da tradição acadêmica alemã, e é ela própria resultado de uma empreitada nacionalista; segundo o autor, “uma das principais conquistas das pesquisas musicológicas mais recentes tem sido o descrédito desta definição e de seus corolários”.<sup>84</sup>

O nacionalismo pode ser compreendido como um movimento que surge a partir do momento em que um grupo de indivíduos passa a se perceber como uma comunidade, semelhante entre os seus e diferente de outras comunidades segundo um determinado critério. Em música, a disseminação de coletâneas de obras vernaculares por meio da imprensa parece ter sido um veículo para a criação de comunidades unidas por particularidades do seu fazer musical (TARUSKIN, 2001). O autor chama também a atenção para o fato de que, justamente por ser o nacionalismo um

<sup>83</sup> “The doctrine or theory according to which the primary determinant of human character and destiny, and the primary object of social and political allegiance, is the particular nation to which an individual belongs” (TARUSKIN, 2001).

<sup>84</sup> “One of the principal achievements of recent musical scholarship has been to discredit this definition and all its corollaries” (TARUSKIN, 2001).

processo de definição de si mesmo, envolve a definição do outro e, portanto, é, enquanto um ato de inclusão, implicitamente um ato de exclusão. Assim, o nacionalismo, “apesar do impacto inicial democratizante e liberalizante, sempre carregou consigo as sementes da intolerância e do antagonismo”.<sup>85</sup>

No século XIX, a concepção de nacionalismo do filósofo alemão Johann Gottfried von Herder (1744 – 1803) – uma filosofia da diversidade onde cada comunidade de falantes de uma mesma língua possui uma expressão particular e igualmente válida – converteu-se em um discurso hegemônico, isto é, de afirmação da supremacia da música instrumental alemã, contraposta pelo romantismo alemão à ópera italiana enquanto uma arte “estética e moralmente depravada”. A promoção de Bach e Beethoven como figuras emblemáticas desta espiritualmente elevada música instrumental alemã reforçou ainda mais, não somente para os próprios alemães mas para os europeus de modo geral, a noção da música instrumental como uma forma de arte alemã. Assim, o projeto de nacionalismo alemão tornou-se, no domínio da música, um projeto de universalização da música alemã como a música instrumental por excelência (TARUSKIN, 2001). Como escreve o autor, “na história de nenhuma das outras artes modernas o nacionalismo foi uma questão tão pervasiva – e ao mesmo tempo tão velada”.<sup>86</sup>

Dentro desta visão de um “universalismo alemão”, os demais movimentos nacionalistas passaram a ser recebidos – e, segundo o autor, apreciados – sob a alcunha do exotismo. Taruskin se refere ao termo *tourist appeal*<sup>87</sup>, utilizado por James Parakilas em seu texto *Ballads without words: Chopin and the Tradition of the Instrumental Ballade*, publicado em 1992, para se referir a esta apreciação pela via do exotismo de obras que expressem caráter nacionalista. Contudo, este apelo do turista também é algo que restringe, aprisiona, configurando-se como uma condição que “cria um dilema que todos os compositores ‘periféricos’ tiveram que confrontar desde o estabelecimento da hegemonia musical alemã (ou seja, do discurso da ‘música clássica’)” (TARUSKIN, 2001).<sup>88</sup>

A música de Alexandre Tansman é descrita pela via do *apelo do turista* no cenário musical francês quando associado, em relatos de sua vida,<sup>89</sup> a um grupo de compositores residentes em Paris

<sup>85</sup> “Nationalism, whatever its democratizing and liberalizing early impact, has always harboured the seeds of intolerance and antagonism” (TARUSKIN, 2001).

<sup>86</sup> “In the history of no other modern art has nationalism been so pervasive – yet so covert – an issue” (TARUSKIN, 2001).

<sup>87</sup> Apelo turístico, ou apelo do turista.

<sup>88</sup> “thus creating the dilemma that all ‘peripheral’ composers have had to face since the establishment of Germanic musical hegemony (that is, the discourse of ‘classical music’)” (TARUSKIN, 2001).

<sup>89</sup> Ver Timmons e Frémaux (1998) e Otero (2011, pos. 183)

no período entreguerras. Dentre as diversas descrições do grupo conhecido como *École de Paris*<sup>90</sup> e de suas características em comum, e apesar de alegações a respeito de não haver uma proposta estilística que unificasse o grupo<sup>91</sup>, Timmons e Frémaux (1998) apontam como elemento comum de seu estilo composicional o uso de “elementos neoclássicos de suas próprias tradições nativas da Europa Central ou Ocidental”.<sup>92</sup>

Em um artigo no qual averigua a questão da nacionalidade em Tansman, Granat-Janki (2018, p. 13) escreve que a escolha de gêneros musicais poloneses é “testemunha da afiliação do compositor com a cultura polonesa”. Através do emprego de danças folclóricas polonesas em livre combinação no que a autora chama de uma “mazurca estilizada”, Tansman estaria supostamente afirmando seus vínculos com a Polônia. Uma constatação similar é produzida por Marianne Tansman (2018, p. 60), ao escrever que o compositor “nunca traiu pessoalmente” sua pátria do ponto de vista musical se considerarmos “as inúmeras mazurcas e polonaises que figuram em quase todas as suas obras”. Gostaria de notar uma consideração que aponta em outra direção, produzida por Pekacz (2016, p. 62) durante sua análise da questão do nacionalismo em Chopin. Nesta, a autora escreve que “termos tais como ‘mazurka’ e ‘polonaise’ eram usados para indicar gêneros, conceitos comunicativos compartilhados tanto pelo compositor quanto por sua audiência”. No que diz respeito aos materiais musicais e o que neles haveria de polonês, “não há meio de saber se os ouvintes ocidentais ouviriam ‘a Polônia’ em material musical não rotulado como mazurca ou polonaise”. De acordo com este ponto de vista, a escolha destas formas de dança por Tansman não necessariamente representa filiação à cultura polonesa – no sentido do uso deliberado de um material musical “caracteristicamente polonês”.

Para Granat-Janki (2018, p. 15), o material folclórico era empregado por Tansman “de maneira intuitiva [...] apresentando sua própria visão deste [folclore]”. A abordagem de Tansman para com este material é descrita pelo próprio compositor como uma recriação livre, um *folklore imaginé*, como se lê na seguinte passagem:

No que diz respeito à importância da influência eslava em minha música, posso prontamente dizer que segui o mesmo caminho que Bartók ou Manuel de Falla: *folklore imaginé*. Não usei temas populares em si. Usei, no entanto, seu contorno melódico geral. [...] Esse folklore se manteve presente com força em minha sensibilidade musical, mas somente enquanto folklore imaginé. Nunca usei

<sup>90</sup> Uma investigação sobre os múltiplos significados do termo *École de Paris*, bem como a quais compositores tal termo faria referência, é conduzida por Lazzaro Frederico em sua tese *École(s) de Paris : enquête sur les compositeurs étrangers à Paris dans l'entre-deux-guerres*, defendida em 2014 na Universidade de Montréal.

<sup>91</sup> Ver (OTERO, 2011, pos. 185)

<sup>92</sup> “Each remained attached to neo-classic elements of their own native tradition from Eastern or Central Europe: Poland (Tansman), Hungary (Harsanyi), Russia (Tcherepnin), Romania (Mihalovici), the Czech Republic (Martinu) and Switzerland (Beck)” (TIMMONS; FRÉMAUX, 1998).

uma canção folclórica polonesa de fato em sua forma original, nem tentei reharmonizar uma (TANSMAN *apud* TIMMONS; FRÉMAUX, 1998).<sup>93</sup>

Narrativas a respeito da relação de Tansman para com a Polônia apresentam ambivalências através dos anos; durante o início do século XX, houve indícios de que Tansman estaria um tanto quanto desapontado com a Polônia e “seu silêncio em relação às suas obras” (MARIANNE TANSMAN, 2018, p. 30), e, de modo geral, ao final do século (e da vida de Tansman) a relação parece ter melhorado, especialmente no que diz respeito ao reconhecimento das conquistas artísticas do compositor, visto que o mesmo realiza turnês e recebe condecorações de seu país nos anos anteriores à sua morte.<sup>2</sup>

Podemos vislumbrar como o compositor percebia a (falta de) receptividade de seu país para com a música contemporânea em alguns escritos seus a respeito do assunto, produzidos no primeiro período em que residiu na França (entre 1919 e 1941). Em artigo originalmente publicado na *La Revue musicale* em 1921, Tansman escreve:

A guerra não interrompeu o movimento musical na Polônia, mas ela ainda assim interrompeu sua evolução e o desenvolvimento do gosto público, de maneira que a novidade musical encontra-se um pouco atrasada em nosso país e a concepção moderna ainda não é vista com bons olhos. [...] O público frequentador de concertos não está muito bem a par da música moderna (seja a polonesa, seja a estrangeira). [...] Raramente, tem-se a coragem de montar uma obra da jovem escola polonesa. [...] Para muitos dentre eles [os críticos varsovianos], a música de Debussy ainda parece “dissonante”; a dominação da forma clássica lhes parece indispensável e “a boa escola de Leipzig”<sup>94</sup> está sempre em voga (TANSMAN, 2005e, p. 125-126).<sup>95</sup>

Alguns anos depois, em 1925, Tansman escreve sobre o surgimento de uma iniciativa polonesa em prol da música contemporânea, em nova publicação na *La Revue Musicale*:

As novidades sobre a vida musical em Varsóvia são das mais animadoras nesse ano: tem-se a impressão de que a música cultivada na Polônia começa a sair dos estreitos

<sup>93</sup> “In regard to the importance of Slavic influence in my music, I can readily say that I followed the same path as Bartók or Manuel de Falla: folklore imaginé. I did not use popular themes per se. I used, however, their general melodic contour. [...] This folklore remained strongly present in my musical sensitivity but only as folklore imaginé. I have never used an actual Polish folk song in its original form, nor have I tried to reharmonize one” (TANSMAN *apud* TIMMONS; FRÉMAUX, 1998).

<sup>94</sup> Possivelmente o compositor se refere ao *Conservatorium der Musik*, fundado por Felix Mendelssohn em 1843 e, por metonímia, aos músicos que dela participaram. Ensinarão no conservatório, além do próprio Mendelssohn, músicos como Clara e Robert Schumann Moritz Hauptmann e Max Reger, e lá estudaram figuras como Hugo Riemann, Isaac Albéniz, Ethel Smyth, Frederick Delius e Ferruccio Busoni.

<sup>95</sup> “La guerre n'a pas interrompu le mouvement musical en Pologne, mais elle a, néanmoins, arrêté son évolution et le développement du goût public, de sorte que la nouveauté musicale est un peu en retard dans notre pays et la conception moderne n'y est pas encore vue d'un œil favorable. [...] le milieu qui fréquente les concerts n'est pas très au courant de la musique moderne (ni polonaise, ni étrangère). [...] rarement, on a le courage de monter une œuvre de la jeune école polonaise. [...] Pour beaucoup d'entre eux [les critiques varsoviens], la musique de Debussy semble encore ‘dissonante’ ; la domination de la forme classique leur paraît indispensable et la ‘bonne école de Leipzig’ est toujours en vogue” (TANSMAN, 2005e, p. 125-126).

limites que lhe foram traçados até agora, e que o público manifesta interesse pelo movimento contemporâneo. Saudemos antes de tudo a criação de um importante órgão musical de tendências avançadas, o *Muzyka*. A necessidade de criar uma revista tal na Polônia se fazia sentir há muito e, dadas as tendências musicais consideravelmente retrógradas da maior parte dos músicos e críticos de nosso país, encontrava obstáculos bastante difíceis de superar (TANSMAN, 2005f, p. 130).<sup>96</sup>

Em uma publicação de 1938, poucos anos antes de seu exílio nos EUA, Tansman lamenta o fato de que a Polônia parece não saber valorizar seu potencial musical contemporâneo. Podemos notar em sua enunciação da situação indícios de uma visão que preza pela autonomia musical e considera possível um julgamento objetivo a partir dos fatos, questões que foram problematizadas no capítulo I:

[1] Infelizmente, considerações de ordem política, racial, religiosa e pessoal parecem ter um papel preponderante na organização da vida musical, em sua propaganda, na elaboração de seus programas, escolha de solistas etc. Vivendo há muitos anos em Paris, e sem quase nenhum contato pessoal com a vida artística na Polônia, não posso julgar senão a partir da evidência de resultados concretos, em testemunho objetivo, conhecedor de seus reais recursos musicais. Certamente o estado da música nesse país, um dos mais musicais de nosso planeta, seria superior àquele que vemos hoje, se considerações que não tem nada a ver com a música não houvessem entrado em jogo (TANSMAN, 2005g, p. 143).<sup>97</sup>

[2] O público polonês é extremamente musical e conhecedor [...] mas ainda está muito pouco a par da música contemporânea, que é destilada na Filarmônica de Varsóvia em doses ínfimas e sem muito discernimento. As organizações consagradas à divulgação do movimento moderno são muito raras, dispõem de recursos materiais insignificantes e também não eliminam de sua atividade considerações de ordem extra-musical (TANSMAN, 2005g, p. 143).<sup>98</sup>

Além da relação de Tansman com a nação polonesa, grande parte da história de vida e atividade profissional do compositor se deu na França. O compositor decidiu obter nacionalidade francesa e escrevia seu próprio nome em grafia francesa (Alexandre ao invés de Aleksander). Há

<sup>96</sup> "Les nouvelles sur la vie musicale à Varsovie sont cette année des plus réjouissantes : on a l'impression que la musique cultivée en Pologne commence à sortir des limites étroites qu'elle s'était tracées jusqu'ici, et que le public manifeste de l'intérêt pour le mouvement contemporain. Saluons avant tout la création d'un important organe musical aux tendances avancées, *Muzyka*. La nécessité de créer une pareille revue en Pologne se faisait sentir depuis longtemps et, étant donné les tendances musicales plutôt rétrogrades de la plupart des musiciens et critiques de notre pays, rencontrait des obstacles assez difficiles à surmonter" (TANSMAN, 2005f, p. 130).

<sup>97</sup> "Malheureusement, des considérations d'ordre politique, racial, religieux, personnel, semblent jouer un rôle prépondérant dans l'organisation de la vie musicale, dans sa propagande, l'élaboration des programmes, le choix des solistes, etc. Habitant depuis bien des années Paris et n'ayant presque aucun contact personnel avec la vie artistique de la Pologne, je ne peux juger que par l'évidence de résultats concrets, en témoin objectif, connaissant ses réelles ressources musicales. Il est certain que l'état de la musique dans ce pays, un des plus musiciens de notre planète, serait supérieur à ce qu'on nous en montre si des considérations qui n'ont rien à voir avec la musique n'entraient pas en jeu" (TANSMAN, 2005g, p. 143).

<sup>98</sup> "Le public polonais est extrêmement musicien et connaisseur [...] Mais il est encore assez peu au courant de la musique contemporaine, qui est distillée à la Philharmonie de Varsovie en doses infimes et sans beaucoup de discernement. Les organisations consacrées à faire connaître le mouvement moderne sont très rares, disposent de ressources matérielles insignifiantes et n'éliminent pas non plus dans leur activité les considérations d'ordre extra-musical" (TANSMAN, 2005g, p. 143).

também declarações do compositor a respeito do apreço pela cidade e pelo meio musical parisiense.<sup>99</sup> Em paralelo com a associação, por comentadores, de Tansman ao rótulo neoclassicismo, este conjunto de particularidades nos convida a refletir sobre o movimento nacionalista na França no final do século XIX e no início do século XX, bem como sua relação com o termo neoclassicismo. O nacionalismo francês, conforme definido após a repercussão da criação da *Société Nationale de Musique*<sup>100</sup> - é dizer, enquanto um movimento que prezava por valores tais quais luminosidade, clareza, classicismo etc. – postulados em contraposição às virtudes do romantismo alemão, viria posteriormente apresentar uma ligação com aquilo que denominar-se-ia neoclassicismo (TARUSKIN, 2001). Granat-Janki (2001) apresenta o neoclassicismo como uma questão significativa na vida do compositor, traçando esta relação através de sua vida na França. A autora escreve que “[...] Tansman passou a maior parte de sua vida criativa em Paris [...], casou-se com uma pianista francesa e se tornou cidadão francês em 1938. O forte impacto do neoclassicismo em seu estilo composicional revela essa conexão francesa”.<sup>101</sup> De fato, a autora vai além, retratando Tansman como participante ativo na formação do movimento neoclássico: “Em Paris, ele se envolveu em atividades criativas que resultaram na formação de uma nova tendência na música do século XX – o neoclassicismo.<sup>102</sup> Além de Stravinsky e dos compositores franceses do ‘Grupo dos Seis’, Tansman foi um dos co-criadores de uma nova orientação “clássica” na música francesa da década de 1920”.<sup>103</sup>

Este neoclassicismo é definido por Whittall (2001) como um movimento que pretende retornar “às formas equilibradas e processos temáticos claramente perceptíveis”, em contraposição a qualidades musicais atribuídas ao romantismo tardio. Destaca-se ainda, dentre as considerações do autor a respeito do neoclassicismo, a noção de que este último está para o classicismo mais como uma releitura ou reimaginação do que como uma tentativa de reprodução fiel de um fazer musical do passado. Por vezes, o prefixo neo- dentro deste termo ganha ainda uma conotação de paródia ou distorção. Segundo Whittall, “um neoclássico tem mais probabilidade de empregar

---

<sup>99</sup> Ver Timmons e Frémaux (1998).

<sup>100</sup> Ver Taruskin (2001).

<sup>101</sup> “[...] Tansman spent most of his creative life in Paris (with the exception of the war years when he lived in Los Angeles, California; 1941-1946), married a French pianist and became a French citizen in 1938. The strong impact of neoclassicism on his compositional style reveals this French connection” (GRANAT-JANKI, 2001).

<sup>102</sup> Logo em seguida, a autora comenta a posição do compositor enquanto neoclássico na história da música polonesa, situando-o entre “um dos seus primeiros representantes”. (GRANAT-JANKI, 2001).

<sup>103</sup> “In Paris he became involved in creative activities, which resulted in the formation of a new trend in the music of the 20th-century—neo-classicism. Besides Stravinsky and French composers from ‘The Group of Six,’ Tansman was one of the co-creators of a new ‘classical’ orientation in French music in the 1920s” (GRANAT-JANKI, 2001).

alguma forma de tonalidade expandida, modalismo ou mesmo atonalismo do que reproduzir o sistema tonal hierarquicamente estruturado do verdadeiro classicismo (vienense)".<sup>104</sup>

Outra consideração feita pelo autor é a de que o termo neoclassicismo não deveria ser usado de maneira demasiado estendida, a ponto de ser utilizado como descrição de qualquer compositor que tenha demonstrado, em algum momento de sua carreira, uma preocupação maior com o cultivo de uma tradição do que com a busca pela inovação, salientando que, no caso de alguns compositores, a tentativa de separar aquilo que é inovador daquilo que faz referência mais óbvia à tradição pode ser notoriamente improdutivo. Apesar da ressalva do autor ser compreensível, convido à reflexão: será que o neoclassicismo envolve mesmo a separação entre inovação e tradição? Vejamos o que podemos apreender a partir da perspectiva de alguns autores a respeito do significado do termo neoclassicismo em música, suas condições históricas, compositores relacionados ao movimento e possíveis premissas composicionais neoclássicas.

Ao longo do século XX, a miríade de compositores aos quais o termo neoclassicismo foi aplicado, e a diversidade de significados que cada emprego do termo denotava, pode, a princípio, parecer destituir o termo neoclassicismo de "qualquer tipo de peso sintático". Além disso, por vezes o termo pode aparecer em um texto sem nenhum contexto, como se houvesse implicitamente a crença de que o leitor sabe o que autor quer dizer ao empregar o termo (MESSING, 1991). Por conta dessa polissemia, e considerando seu amplo uso em estudos da música do século XX, Messing procura investigar a gênese do termo neoclassicismo em seu artigo *Polemic as History: The Case of Neoclassicism*. Segundo o autor, uma investigação a respeito da origem do termo atende mais do que apenas a um "[...] interesse semântico, visto que tais termos são continuamente inventados tanto pelos criadores quanto pelos observadores de uma dada cultura; sua presença significa um desejo de dar às obras de arte uma ressonância histórica ao conferir a elas signos que podem representar conceitos abstratos".<sup>105</sup> O autor atesta que a utilidade destes termos já é reconhecida de longa data, visto que os mesmos, bem como documentos associados a estes, "carregam significados que iluminam problemas de estilo" (MESSING, 1991, p. 482).

Segundo Messing, o surgimento do termo neoclassicismo se deu somente após o ano de 1900, e neste contexto inicial referia-se aos compositores do século XIX que seguiam lançando mão das formas da música instrumental popularizadas no século XVIII, e que sacrificavam neste processo

---

<sup>104</sup> "[...] a neo-classicist is more likely to employ some kind of extended tonality, modality or even atonality than to reproduce the hierarchically structured tonal system of true (Viennese) Classicism" (WHITTALL, 2001).

<sup>105</sup> "An inquiry into the nomenclature of neoclassicism possesses more than mere semantic interest as such terms are continually invented by both the creators and observers of a given culture; their presence signifies a desire to give works of art a historical resonance by bestowing upon them signs which can stand for abstract concepts" (MESSING, 1991, p. 481).

“a originalidade e profundidade da substância musical” em prol de uma imitação de estrutura. Este significado derogatório se viu potencializado por sentimentos nacionalistas quando utilizado por escritores franceses para descrever músicos alemães. Na França no final do século XIX, os franceses se mostravam especialmente atentos ao fato de que o século se configurava como uma espécie de abismo em sua tradição musical; mesmo seus ícones musicais da época eram caracterizados “em termos Germânicos”. Neste meio, com o fortalecimento de movimentos nacionalistas e de movimentos conservadores na vida pública da França, surge uma tendência fundamentalmente anti-germânica no meio musical francês. Assim, neoclassicismo, ou *neoclassicisme*, surge como um termo empregado pejorativamente, enquanto crítica à música germânica de compositores como Brahms e Mahler; a música de Brahms e dos “Neoclássicos germânicos” era tida em baixa estima a despeito das habilidades musicais dos mesmos, e era contraposta à música agrupada sob um termo diferente – o *nouveau classicisme*, ou novo classicismo, que representava “uma série de atributos estéticos que, mesmo quando tomados em conjunto, não necessariamente constituem [...] uma base precisa para definição de estilo artístico: clareza, simplicidade, austeridade, sobriedade, precisão, e assim por diante” (MESSING, 1991, p. 483). Segundo o autor, esses dois termos não só eram amplamente utilizados como eram claramente compreendidos na época, representando características fundamentalmente nacionalistas: o *nouveau classicisme* e sua associação com uma música Gálica, Helênica, Latina e do sul, e o *neoclassicisme* e sua associação com uma música Germânica, Teutônica e do norte. Messing chama a atenção ainda para o fato de que o uso dos valores citados acima como uma descrição da música francesa pressupõe fazer vista grossa para a aplicabilidade dos mesmos a uma porção considerável da música alemã.

No período pós-guerra, o termo neoclassicismo ganha outra conotação negativa no contexto francês. O ambiente generalizado de desespero que se instaurou na Europa após a primeira guerra mundial deu a certos artistas a sensação de que, entre (a) os principais movimentos de composição musical do período anterior à guerra, e (b) os movimentos contemporâneos em ascensão, havia um abismo intransponível. A associação ao neoclassicismo passa a ter então uma conotação regressiva, de associação com movimentos que eram considerados como malfadados de alguma forma. “Para muitos, o fim da guerra nutriu uma crescente percepção de um espírito nas artes que claramente se distinguia das correntes anteriores a 1914. [...]” (MESSING, 1991, p. 489). Para propagandistas da arte contemporânea de então, associações ao século XVIII eram consideradas anátema, e evocações do passado eram apresentadas pelos mesmos em termos acentuadamente satíricos.

Com o passar dos anos e a relativa normalização da vida pública por volta da década de 1920, artistas de diferentes áreas voltaram a ver o passado com bons olhos, sendo atraídos pelo

“estabilizante reingresso” no cerne da arte europeia e pelo reestabelecimento do diálogo com o passado implícito neste reingresso. Este novo olhar, todavia, convivia com a percepção descrita no parágrafo anterior de que a filiação com o passado poderia ser comprometedora, “e que era sábio permanecer um órfão cultural”. Este atrito entre uma visão favorável para com o passado e uma percepção do passado enquanto anátema, uma “tensão entre liberdade e ordem” que permeava os movimentos artísticos do pós-guerra parece, segundo Messing, ter incitado uma terminologia que a explicasse. Neste novo ambiente, os antigos significados pejorativos do termo neoclassicismo deram lugar a um novo significado: “o neoclassicismo foi transformado de modo a abarcar tanto a inovação quanto a continuidade” (MESSING, 1991, p. 489). Segundo o autor, renascimento do termo foi especialmente marcado por um episódio em particular: o emprego do termo em associação ao compositor russo Igor Stravinsky em 1923, pelo musicólogo também russo Boris de Schloezer. Em seu texto, Schloezer faz alusão a um sentido original do termo neoclassicismo como se este sentido original não fosse dotado – ao contrário do que apresenta o próprio Messing – de conotações pejorativas. A ressignificação do termo neoclassicismo – e o emprego de outros ‘ismos’ como objetivismo e realismo – servia a um propósito de abarcar diferentes tendências na música do período pós-guerra em uma concepção relativamente unificada da direção principal a se seguir na música moderna. Nesta nova concepção, outros termos frequentemente associados à alcunha neoclássica passam a ser usados como atribuições valorativas na crítica e apreciação das obras de então. Palavras como “linear” e “contrapontístico”, bem como a alusão aos “velhos mestres”, em especial J. S. Bach, simbolizavam tanto quanto o termo neoclassicismo esta tentativa de unificar uma nova tendência na composição moderna.

Com essa ressignificação terminológica, neoclassicismo e novo classicismo passam, segundo Messing (1991, p. 491), a funcionar como termos equivalentes na representação das premissas estéticas da música contemporânea, deixando de apresentar significados opostos em termos valorativos. Na década de 1920, ambos os termos eram definidos por um vocabulário que continha termos como anti-romantismo e disciplina clássica, e delineavam um movimento de de-germanização da música que tinha por expoente a figura de Igor Stravinsky.

Em conclusão, Messing (1991, p. 497) defende a noção de que o termo Neoclassicismo foi “um signo que acomodou tanto a inovação quanto a tradição na composição da década de 1920”, um termo que, apesar do descrédito que possa lhe ser atribuído pelas pesquisas acadêmicas contemporâneas e dos sofisticados métodos analíticos desenvolvidos na atualidade, se apresenta como um conceito importante para a compreensão da música do primeiro quarto do século XX.

Como escreve o autor, a compreensão da música composta nesse período seria “[...] incompleta sem a consciência do significado que o neoclassicismo teve para seus protagonistas”.

Para Mariane Wheeldon (2017, p. 434), temas que posteriormente foram considerados como pertencentes ou ligados ao neoclassicismo surgiram não apenas em oposição à música de Schoenberg, mas devem também muito à relação da vanguarda francesa de então com o legado de Debussy. A autora escreve que esta particularidade é importante para a compreensão de “prioridades composicionais, instrumentação e estética” neoclássicas, que em parte poderiam ser compreendidas como o desenvolvimento, ao longo de anos, de um debate em torno de um movimento estético contrário ao compositor francês.

Curiosamente, uma das dificuldades em relacionar o “anti-Debussismo”<sup>106</sup> ao neoclassicismo é, segundo a autora, o fato de que este último operou como uma espécie de substituição terminológica e conceitual àquele primeiro. Nas palavras da autora (WHEELDON, 2017, p. 435), estes dois termos “podem ser vistos como inversamente proporcionais”. Wheeldon sugere inclusive que Schoenberg tenha sido incluído de maneira tardia nas narrativas sobre neoclassicismo. Devido à crescente presença do compositor alemão no cenário internacional, escritores franceses teriam sido compelidos a repensar seu passado próximo, “reformulando-o de acordo com as preocupações atuais”. Para a autora, isto aponta para a noção de que o neoclassicismo foi, antes de qualquer outra coisa, “um termo relacional, que derivou muito de seu significado a partir do modo como era posicionado contra uma série de antagonistas imaginados no discurso de compositores e críticos” (WHEELDON, 2017, p. 436).<sup>107</sup> Esta substituição de termos e compositores gera, segundo Wheeldon, inconsistências dentro do discurso neoclássico, bem como aponta para uma substituição de sentimentos “anti-Debussistas” por sentimentos “anti-Schoenbergianos”, o que levou à um desaparecimento do “anti-Debussismo” em narrativas sobre neoclassicismo.

Para além daquilo que era apontado como característico de um Debussismo em termos estritamente musicais – a saber, uma predominância da harmonia sobre o contraponto, e técnicas de orquestração que produziam resultados tímbricos característicos, como glissandos de harpa, predominância das cordas na sonoridade orquestral, metais abafados – também foram criticados, como o uso de títulos descritivos e de um caráter pitoresco e exótico. Daí se conclui que a excisão dessas características viria a produzir uma música diferente, livre das críticas que o Debussismo

---

<sup>106</sup> Este sentimento nem sempre se dirigia especificamente à pessoa de Debussy. Por vezes, referia-se de modo geral à estética composicional ligada ao compositor no contexto da música francesa como um todo, como aponta Wheeldon (2017, p. 442-443).

<sup>107</sup> “What this reveals above all is that ‘neoclassicism’ was a relational term, deriving much of its meaning from the way it was positioned against a series of imagined antagonists in composers’ and critics’ discourse” (WHEELDON, 2017, p. 436).

sofria. Wheeldon chama a atenção, todavia, para o fato de que as críticas à estética de Debussy “tendiam a ser mais de natureza retórica do que musical, e essa retórica se fazia ainda mais injuriosa por conta de sua imprecisão” (WHEELDON, 2017, p. 442).<sup>108</sup>

Quanto à manifestação de um movimento anti-Debussy no que diz respeito especificamente às práticas composicionais, a autora menciona, como exemplo, os ideais listados por Poulenc em 1920 como comuns ao grupo *Les Six*, como um retorno ao contraponto e à melodia, simplicidade etc. podiam ser vistos como uma listagem de características musicais “anti-Debussystas”. A autora (2017, p. 445-448), argumenta que, curiosamente, no caso específico de Poulenc o argumento a favor da escrita contrapontística era usado mais como um elemento de diferenciação em relação ao “Debussismo” do que como uma aderência factual à uma escrita contrapontística tradicional. Wheeldon (2017, p. 450) faz menção ainda ao fato de que um compositor mais velho no qual Poulenc por vezes se inspirava, Erik Satie, também se voltou para o estudo do contraponto depois da estréia de *Pelléas et Mélisande* de Debussy, ingressando aos quarenta anos em aulas de contraponto na *Schola Cantorum*. “Talvez foi sob a égide de Satie, uma geração mais tarde, que Poulenc seguiu um caminho similar. Confrontado com o legado do recentemente falecido Debussy, Poulenc também se voltou para um estudo intensivo do contraponto de modo a contrabalançar a estética do Debussismo e sua suposta ênfase harmônica ou verticalista”.<sup>109</sup> A relação com o contraponto já se apresenta de outra forma no caso de Arthur Honegger (WHEELDON, 2017, p. 450-451), no qual o contraponto parece ter sido, desde longa data, elemento constitutivo do treinamento e prática composicional do compositor suíço. Em suma, a autora apresenta a noção de que o “retorno ao contraponto” do grupo *Les Six*, no que diz respeito especificamente às práticas composicionais, se manifestou de maneiras diversas, nem sempre enquanto uma prática diretamente assemelhável ao contraponto tradicional, mas que eram unificadas no nível do discurso por serem apresentadas como uma reação ao impressionismo musical e ao legado de Debussy. Ainda assim, a autora logra apontar características comuns na prática composicional do grupo no sentido de se afastar do Debussismo:

Independente da motivação – seja a linearidade, o pastiche estilístico, a politonalidade harmônica ou contrapontística – o contraponto assumiu uma posição central nas composições dos *Les Six* no início da década de 1920. [...] Esforços para se distanciar da vanguarda pré-guerra por um lado, e para imprimir sua marca sobre

<sup>108</sup> “Critiques of Debussyst aesthetics tended to be more rhetorical than musical, and this rhetoric was rendered all the more injurious by its imprecision” (WHEELDON, 2017, p. 442).

<sup>109</sup> “Perhaps it was under the aegis of Satie, a generation later, that Poulenc followed a similar path. Confronted with the legacy of the recently deceased Debussy, Poulenc likewise turned to an intensive study of counterpoint in an effort to counter the aesthetics of Debussism and its purported harmonic or verticalist emphasis” (WHEELDON, 2017, p. 450).

esses consagrados gêneros [os gêneros da música absoluta] por outro lado, levaram os compositores dos *Les Six* a perseguir aquilo que percebiam como uma direção radicalmente diferente daquela tomada por seus predecessores Debussystas: cada obra abordava os gêneros menores da música de câmara, restringia-se a um número mínimo de instrumentos (preferencialmente instrumentos de sopro), rejeitava qualquer sorte de título descritivo, e enfatizava o papel do contraponto (WHEELDON, 2017, p. 454).<sup>110</sup>

A autora apresenta o *Octeto* (1923) de Stravinsky – uma peça à qual se costuma atribuir um papel emblemático em descrições do movimento neoclássico – como uma composição que poderia ser resultante da interação entre o compositor russo e o movimento anti-Debussysta na França de então, especificamente pelo caráter de centralidade atribuído ao contraponto nesta obra, algo que Wheeldon (2017, p. 455) argumenta ser sem precedentes na obra de Stravinsky até então.

Por fim, podemos perceber, na argumentação de Wheeldon (2017, *passim*), a possibilidade de que o movimento neoclássico tenha tido uma “dupla origem” em termos de sua definição “por oposição a algo”, apoiando-se tanto (1) em um posicionamento contrário ao romantismo alemão, ao expressionismo, ao legado Wagneriano, ao recurso ao “extramusical”, na figura de Arnold Schoenberg, quanto em (2) um posicionamento contrário ao impressionismo, à música programática, ao recurso ao “extramusical” e aos excessos harmônicos (ou ao “verticalismo”) e linguagem “atmosférica e vaga” em termos de sonoridade, na figura de Claude Debussy. Nota-se que, em ambas as origens, o contraponto, a escrita linear, figuraram como aspecto central para a definição do movimento em termos de procedimentos composicionais propriamente ditos.

Solomos, por sua vez, escreve que a primeira utilização do termo neoclássico entre os decênios 1920 e 1930 foi relacionada a Picasso, para tratar da pintura de retratos à maneira do francês Jean-Auguste-Dominique Ingres, como no *Arlequín* do pintor espanhol (veja a Figura 1). Obviamente o autor aqui se refere em um contexto artístico mais amplo, não restrito ao contexto musical, no qual se atribui por vezes a primeira utilização do termo ao crítico Boris de Schloezer em sua crítica sobre o *Octeto* (1923) de Igor Stravinsky.<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> “Regardless of its motivation—be it linearity, stylistic pastiche, harmonic or contrapuntal polytonality—counterpoint assumed a central position in the compositions of *Les Six* in the early 1920s. [...] Efforts to distance themselves from the prewar avant-garde on the one hand, and to place their individual imprint on these hallowed genres on the other, led the composers of *Les Six* to pursue what they perceived to be a radically different direction from their Debussyst predecessors: each work engaged the smaller chamber music genres, stripped down to the minimum number of (preferably wind) instruments, shorn of all descriptive titles, and emphasizing the role of counterpoint” (WHEELDON, 2017, p. 454).

<sup>111</sup> Para um relato detalhado a respeito da participação de Schloezer na consolidação do termo dentro do meio musical, não apenas em relação a Stravinsky mas também ao *Les Six* e outros músicos franceses do início da década de 20, veja (2017, p. 461-465).

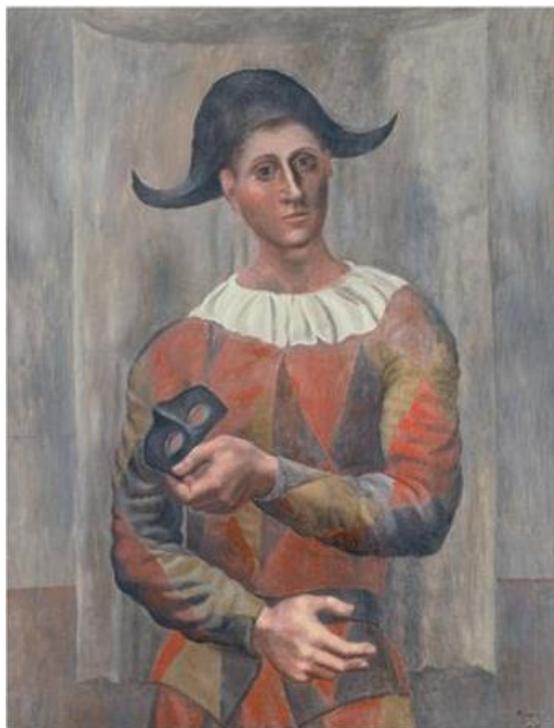


Figura 1: Pablo Picasso: Arlequin (1918)

De acordo com o autor, “o movimento parece se generalizar ao fim dos anos 1920, quando uma imperiosa necessidade de um ‘retorno à ordem’ – a ‘desordem’ estigmatizando a modernidade do fauvismo, do expressionismo, do cubismo, do construtivismo, etc. – toma conta de diversas correntes artísticas” (SOLOMOS, 1998, p. 92).<sup>112</sup> O autor descreve esta necessidade de um “retorno à ordem” como a ambição mais geral do neoclassicismo musical histórico,<sup>113</sup> e define o movimento, em primeiro lugar, como “uma reação de encontro às inovações da primeira modernidade musical, aquela de Debussy ou do período atonal (1908-1916) de Schönberg” (SOLOMOS, 1998, p. 92).

Em 1983, Bónis escreve que correntes musicais neoclássicas surgiram em diferentes centros da Europa mais ou menos no mesmo período, em torno de 1920, e que tais correntes apresentam duas características em comum:

Elas revivem os meios de expressão musical do período anterior a 1800 ou 1750, em certos casos com a declarada intenção de mostrar o ‘Antes de ontem’ com um aspecto do ‘Hoje’, para o público do presente. Ainda outra característica comum é uma inconfundível atitude de anti-romantismo: uma confrontação instintiva ou consciente com a música de ‘Ontem’ (BÓNIS, 1983, p. 73).<sup>114</sup>

<sup>112</sup> "Le mouvement semble se généraliser à la fin des années 1920 quand un impérieux besoin de ‘retour à l’ordre’ – le ‘désordre’ stigmatisant la modernité du fauvisme, de l’expressionnisme, du cubisme, du constructivisme, etc. – s’empare de plusieurs courants artistiques" (SOLOMOS, 1998, p. 92).

<sup>113</sup> Por histórico, Solomos compreende o movimento neoclássico que se deu na Europa entre 1920 e 1930.

<sup>114</sup> “They revive the means of musical expression of the period before 1800 or 1750, in certain cases with the declared intention of showing the ‘Day-before Yesterday’, as an aspect of ‘Today’, for the public of the Present. A further common

Em seu artigo, Bónis cita um escrito de Béla Bartók no qual este discorre sobre o neoclassicismo e possíveis abordagens dentro do movimento. Segundo Bónis, o texto poderia ter surgido da necessidade que o compositor sentiu de explicar ao público americano um pouco de sua música por volta de 1927 ou 1928, possivelmente antes da primeira viagem de Bartók aos Estados Unidos. Reproduzo aqui algumas passagens traduzidas a partir do excerto disponibilizado por Bónis:

Salvo nas obras de Schonberg e de seus seguidores, as composições progressivas atuais tem duas características em comum: a rejeição da música de ontem (romantismo) e dependência da música de um passado mais remoto. Este último aspecto é explorado de diferentes maneiras: ou pela dependência do compositor na música folclórica antiga ou música campesina, como e.g. no primeiro período de Stravinsky, dito período russo, nas obras de de Falla ou naquelas dos húngaros; ou então como fazem os adeptos do *Neoclassicismo* (entre outros, também Stravinsky em suas obras mais recentes), inspirando-se pela música de arte dos séculos XVIII, XVII ou de tempos anteriores. É dizer, um movimento como a Renascença pode ser observado ao redor de praticamente todo o mundo. Na minha opinião esse movimento só é justificado [...] se a ressurreição dos elementos, formas e outros modos de expressão musicais antigos for realizada de modo que uma música nova, diferente de qualquer estilo musical anterior, seja criada. [...] De modo geral, dois modos opostos de realização se cristalizam: um (e.g. o de Stravinsky), por um lado, é revolucionário, é dizer, demonstra uma ruptura repentina com a música de ontem, mas por outro lado embebe a música de hoje com uma massa de novidades e iniciativas espetaculares. O outro modo parece ser por sua vez um processo de somatória, se mostrando como um grande sumário de elementos ainda utilizáveis; ele não é uma ruptura revolucionária com o ontem, pelo contrário, preserva do Romantismo tudo que não seja supérfluo ou pareça bombástico demais – em resumo, tudo que possua qualidades vigorosas. O representante mais característico deste último modo é o húngaro Kodály” (BARTÓK *apud* BÓNIS, 1983, p. 73-74, grifo meu).<sup>115</sup>

Note como a separação proposta por Bartók é, de certo modo, similar à definição de Tansman da situação da música contemporânea:

---

feature is an unmistakable attitude of Anti-Romanticism: an instinctive or conscious confrontation with the music of “Yesterday” (BÓNIS, 1983, p. 73).

<sup>115</sup> “Apart from the works of Schönberg and his followers, present progressive compositions have two characteristics in common: the rejection of yesterday’s music (romanticism) and reliance upon the music of the more remote past. This latter course is pursued in different ways: either by the composer’s reliance upon ancient folk music or peasant music, as e.g. in Stravinsky’s first, so-called Russian period, in de Falla’s works or in those of Hungarians; or else as the adherents of so-called Neoclassicism do (among others also Stravinsky in his latest works), by being inspired by art music of the 18th, 17th centuries or earlier times. That is to say, a movement like the Renaissance can be observed practically all over the world. In my opinion this movement is only justified [...] if the revival of old musical elements, forms and ways of expression is realized in such a way that novel music, different from any earlier musical style is created. [...] In general, two opposite modes of realization become crystallized: one (e.g. Stravinsky’s), on the one hand, is revolutionary, that is to say it shows a sudden break with yesterday’s music, yet on the other hand it imbues today’s music with a mass of spectacular novelties and initiatives. The other way seems rather to be a summarizing process, being a grand summary of all the elements still usable; it is not a revolutionary break with yesterday, on the contrary it preserves everything in Romanticism that is not superfluous or does not seem to be too bombastic – in short, everything that possesses vigorous qualities. The most characteristic representative of this latter trend is the Hungarian Kodály” (BARTÓK *apud* BÓNIS, 1983, p. 73-74).

Entre as duas guerras, as correntes mais significativas da música contemporânea se cristalizaram ao redor de dois polos principais, sumariamente denominados neoclassicismo e expressionismo, e representados respectivamente por Igor Stravinsky e pela Escola de Viena de Arnold Schoenberg, Alban Berg e Anton von Webern. Uma terceira força, denominada “folclórica”, é exprimida pelo gênio múltiplo de Béla Bartók, onde a obra supera de longe esta definição limitada de “folklore”. Por mais esquemática e arbitrária que esta comparação possa parecer, um tanto quanto restrita e artificial, ela apresenta ainda assim a vantagem de se basear sobre noções de ordem estética (onde mesmo a utilização dos meios de expressão está determinada por uma disciplina, uma atitude objetiva ou subjetiva do criador em relação com sua arte, o papel do “ego pessoal”), e não somente pelas manifestações de ordem técnica (sua escrita, sua grafia, uma exteriorização excessiva em direção ao exibicionismo) (TANSMAN, 2005d, p. 61).<sup>116</sup>

No artigo de Martha Hyde, intitulado *Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music*, encontramos uma tentativa de compreender o termo neoclassicismo não apenas em sua dimensão política ou em conceitos estéticos amplamente abrangentes, mas também como um termo que abarca em si procedimentos através dos quais os compositores estabeleceram sua relação para com a tradição ao mesmo tempo em que asseguravam “sua própria integridade na história dos estilos” (HYDE, 1996, p. 200).

Também postulando a questão da dificuldade de compreender o termo e seu significado de maneira clara, a autora procura situar os diversos impulsos que poderiam ser chamados de neoclássicos dentro de seus contextos históricos. De partida, Hyde se debruça sobre uma questão basal para a compreensão do termo neoclassicismo: se há um neoclássico, o que é o clássico em primeiro lugar? “Um clássico é uma obra do passado que permanece ou se torna relevante e disponível enquanto modelo”,<sup>117</sup> ou que pode vir a tornar-se tal através do emprego e ressignificação de temáticas e materiais propostos na obra por um artista do presente – técnica denominada pela autora como acomodação. “Quando uma era ou artista nega que haja clássicos ou que eles possam servir como modelos [...], uma velha – e mesmo clássica – querela é suscitada: a dos antigos contra os modernos”<sup>118</sup>. Ainda, segundo Hyde, a música se destaca dentre as artes no início do século XX na relação com os clássicos pois, dentre todos os modernismos da época, o modernismo em música

<sup>116</sup> “Entre les deux guerres, les courants les plus significatifs de la musique contemporaine se sont cristallisés autour de deux pôles principaux, définis sommairement néoclassicisme et expressionnisme, et représentés respectivement par Igor Stravinsky et l'École de Vienne d'Arnold Schoenberg, Alban Berg et Anton von Webern. Une troisième force, dénommée « folklorique », s'est exprimée dans le génie multiple de Bela Bartok dont l'œuvre surpassait de loin cette définition limitée de « folklore ». Aussi schématique et arbitraire que puisse paraître cette classification, quelque peu restreinte et artificielle, elle présente néanmoins l'avantage d'être basée sur des notions d'ordre esthétique (où même l'utilisation des moyens d'expression a été déterminée par une discipline, une attitude objective ou subjective du créateur vis-à-vis de son art, le rôle de l'« ego personnel»), et non uniquement par des manifestations d'ordre purement technique (son écriture, son graphisme, une extériorisation à outrance allant jusqu'à l'exhibitionnisme)” (TANSMAN, 2005d, p. 61).

<sup>117</sup> “A classic is a past work that remains or becomes relevant and available as a model” (HYDE, 1996, p. 201).

<sup>118</sup> “When an age or an artist denies that there are classics or that they can serve as models [...], then an old – even a classic – quarrel is joined: the ancients versus the moderns” (HYDE, 1996, p. 201).

“está quase só em sua tentativa de ser moderno ao mesmo tempo que antigo”, ou, como conclui a autora, em sua tentativa de ser neoclássico (HYDE, 1996, p. 201).

A definição de neoclassicismo pode ser compreendida em uma dimensão mais restrita, como um movimento que toma procedimentos característicos daquilo que em geral se concorda ser o estilo Clássico. “A maioria das esculturas romanas são neoclássicas nesse sentido do termo. Assim como um tribunal cuja fachada seja composta por colunas Dóricas [...]. Em música, o estilo clássico não tem nada a ver com a Antiguidade, é claro”.<sup>119</sup> Além disso, em música, a criação de uma obra que remonta exatamente aos procedimentos composicionais de um estilo do passado, independentemente de quão bem-feita, não se configura como neoclássica, pois a recriação exata de um modo de compor do passado “não envolve um esforço de retomar ou reviver uma tradição datada” (HYDE, 1996, p. 201). Esta definição de neoclassicismo restrita ao período musical dito clássico é abandonada pela autora em prol de uma definição mais ampla e geral do termo, que não se restringe à uma identificação prévia de um estilo clássico, sob a crença de que proceder de maneira contrária eliminaria do debate questões significativas – como “o que constitui um clássico?” – bem como possibilidades de interação com outras disciplinas, que compreendem o termo nesta acepção mais geral na qual o que configura uma obra como clássica é o fato dela “ter sido escolhida como modelo para alguma forma de anacronismo, alguma maneira de cruzamento da distância que divide a nova obra de seu modelo” (HYDE, 1996, p. 201).<sup>120</sup>

Ainda, considerando que o neoclassicismo confronta diretamente a questão da imitação, vale notar o que escreve a autora a respeito da ambivalência intrínseca a um processo composicional que dependa da imitação:

Não deveria ser surpresa alguma que artistas e compositores respondendo a impulsos revivalistas ou neoclássicos também experienciam resistência ou ambivalência para com a imitação em geral. Tal resistência surge em alegações frequentemente defensivas ou contraditórias justamente por aqueles compositores mais fortemente associados ao neoclassicismo do século XX. Acadêmicos têm tipicamente atribuído tais contradições à pressões políticas e ambições profissionais, ao invés de à uma ambivalência estética genuína. Mas essas explicações, penso, podem obscurecer a resistência natural, até mesmo a hostilidade, em qualquer esforço de criar algo novo ao copiar o velho. A imitação, afinal, não era simplesmente uma técnica composicional; ela era uma postura estética, uma definição e recriação por vezes polêmica de uma tradição que

<sup>119</sup> “Most Roman sculpture is neoclassical in this sense of the term. So is a courthouse fronted with Doric columns [...]. In music, classical style has nothing to do with Antiquity, of course [...]” (HYDE, 1996, p. 201)

<sup>120</sup> “What makes a classical in this broader sense is being chosen as a model for some sort of anachronism, some manner of crossing the distance that divides the new work from its model” (HYDE, 1996, p. 201).

provocava e tolerava atitudes mescladas e ambivalências intensas (HYDE, 1996, p. 222).<sup>121</sup>

Hyde apresenta duas formas de retorno ou acesso a estes modelos clássicos pelo artista:

A primeira é filológica ou antiquária; ela indaga o significado dos clássicos em seu contexto original para seus criadores e melhores leitores, e o que eles ainda podem significar para aqueles com o conhecimento e habilidade necessários. É o caminho de grande parte da musicologia e o que frequentemente chamamos de “performance autêntica” (HYDE, 1996, p. 203).<sup>122</sup>

A segunda forma de acesso ao passado é a tradução ou acomodação,

[...] ambas as quais são anacrônicas no sentido de ligar incongruamente diferentes tempos ou períodos. Fazendo uma leitura dos clássicos a partir de nossas próprias preocupações e necessidades, reconhecemos os clássicos avançando em nossa direção para encontrar-nos no caminho em que estamos seguindo (HYDE, 1996, p. 203).<sup>123</sup>

Dentre estas duas vias, a autora considera a segunda como de maior significância para a história da arte, e se debruça sobre a mesma subdividindo-a em dois modos de acomodação: a alegoria e aquilo que Hyde denomina anacronismo metamórfico. “Historicamente, a principal técnica de acomodação é a alegoria”.<sup>124</sup> Forma de representação que emprega uma coisa como signo de uma outra coisa, esta última frequentemente uma noção abstrata, mais difícil de se explicar, a alegoria pode ser utilizada como uma ferramenta para a ‘descoberta de significados ocultos’. Nas palavras de Hyde, a alegoria “salvou muitas histórias da obsolescência cultural ao acomodá-las a ideias modernas” (HYDE, 1996, p. 203).<sup>125</sup>

Dentro desta segunda forma de acesso ao passado, “muitos outros” modos de acomodação além da alegoria são possíveis, mas Hyde se concentra em explicar aquele que denominou anacronismo metamórfico:

<sup>121</sup> It should be no surprise that artists and composers responding to revivalist or neoclassic impulses also experience resistance or ambivalence toward imitation in general. Such resistance emerges in the frequently defensive or contradictory statements by just those composers most strongly associated with twentieth-century neoclassicism. Scholars have typically attributed such contradictions to political pressures and professional ambitions, rather than to genuine aesthetic ambivalence. But these explanations, I think, can obscure the natural resistance, even hostility, in any effort to create the new by copying the old. Imitation, after all, was not merely a compositional technique; it was an aesthetic stance, a sometimes polemical definition and recreation of a tradition that provoked and tolerated tangled attitudes and intense ambivalences (HYDE, 1996, p. 222).

<sup>122</sup> “The first is philological or antiquarian; it asks what the classics meant in their original context to their creators and best readers, and what they may still mean to those with the requisite knowledge and skill. It is the route of much musicology and what we often call ‘authentic performance’” (HYDE, 1996, p. 203).

<sup>123</sup> “The second access to the past [...] is translation or accommodation, both of which are anachronistic in the sense of incongruously linking different times or periods. Reading our own concerns and needs into the classics, we recognize the classics advancing to meet us on the path we are following” (HYDE, 1996, p. 203).

<sup>124</sup> “Historically, the chief technique of accommodation is allegory” (HYDE, 1996, p. 203)

<sup>125</sup> “Allegory has saved many an old story from cultural obsolescence by accommodating it to modern ideas” (HYDE, 1996, p. 203).

[1] Apesar da gama de técnicas que os analistas empregam na descrição do neoclassicismo na música do início do século XX, estas técnicas analíticas quase sempre dizem respeito à imitação em algum sentido da palavra: imitação do ritmo clássico, estrutura frasal, progressão harmônica, centros tonais e afins. Além disso, as análises tendem a isolar as características nas quais estão focadas, mas ao mesmo tempo parecem uniformemente carecer de uma teoria da imitação que ajudaria a identificar e categorizar recursos e efeitos imitativos – que poderia, em outras palavras, nos ajudar a dar conteúdo ao termo “neoclássico” (HYDE, 1996, p. 204).<sup>126</sup>

[2] O tipo de anacronismo mais relevante para uma estética neoclássica é aquele que “confronta e usa o conflito dos estilos de cada período de maneira autoconsciente e criativa para dramatizar o itinerário, a passagem diacrônica de um passado remoto a um presente emergente”. Este é o tipo que chamo de “anacronismo metamórfico”. [...] Em música, o anacronismo metamórfico envolve a dramatização deliberada da passagem histórica, colocando o presente em relação com um passado específico e tornando a distância entre os dois significativa (HYDE, 1996, p. 204).<sup>127</sup>

[3] Para perceber o anacronismo musical é preciso reconhecer que a história afeta o estilo de um período, e que o estilo de um período afeta a composição. Isto não é controverso; provavelmente estamos todos dispostos a assumir que peças são passíveis de datação a partir de evidências internas. Mas este reconhecimento da mudança histórica também sugere que as peças tornar-se-ão “datadas” no sentido negativo de que elas eventualmente virão a soar “fora de moda”. A música, bem como as outras artes, pode incorporar ou explorar esta capacidade para a datação, mas somente pela justaposição ou contraste de ao menos dois estilos diferentes. Esse contraste ou conflito entre diferentes estilos [*period styles*] ou estética histórica é a definição mais simples de anacronismo (HYDE, 1996, p. 205).<sup>128</sup>

Compreendendo o neoclassicismo como um movimento que almeja retomar ou estabelecer relações com um estilo antigo o qual está separado do presente por um período intermediário, como discorre Hyde, na Renascença o estilo a ser reencontrado pertencia à “antiguidade clássica”; entre estes dois, neste processo, fica identificado um período que não é nem a antiguidade clássica,

<sup>126</sup> “Despite the range of techniques analysts employ in describing neoclassicism in early twentieth-century music, these analytic techniques almost always concern imitation in some sense of the word: imitation of classical rhythm, phrase structure, harmonic progression, tonal centers, and the like. Moreover, analyses tend to isolate the features they focus on, but at the same time seem uniformly to lack a theory of imitation that would help identify and categorize imitative resources and effects – that would, in other words, help us give content to the term ‘neoclassical’” (HYDE, 1996, p. 204).

<sup>127</sup> “The type of anachronism most relevant to a neoclassic aesthetic is one that ‘confronts and uses the conflict of period styles self-consciously and creatively to dramatize the itinerary, the diachronic passage out of the remote past into the emergent present’. This is the type I call ‘metamorphic anachronism’, [...] In music, metamorphic anachronism involves deliberate dramatization of historical passage, bringing the present into relation with a specific past and making the distance between them meaningful (HYDE, 1996, p. 204)”.

<sup>128</sup> “To perceive musical anachronism necessarily requires you to recognize that history affects period style and that period style affects composition. This is not controversial; we all are probably willing to assume that pieces are datable on internal evidence. But this recognition of historical change also suggests that pieces will become ‘dated’ in the negative sense that they will eventually sound ‘out of date’. Music, like the other arts, can incorporate or exploit this capacity for datedness, but only by juxtaposing or contrasting at least two different styles. That contrast or clash of period styles or historical aesthetics is the simplest definition of anachronism” (HYDE, 1996, p. 205).

nem a Renascença, identificação esta que reforça portanto não só a definição do estilo a ser retomado e do movimento que almeja fazê-lo no tempo presente, mas também a definição do período intermediário entre estes. Assim, “a Renascença se criou ao quebrar uma continuidade histórica de modo a reparar outra continuidade rompida. Isto é, a Renascença criou a Idade Média ao reconhecer que a Idade Média havia rompido com ou decaído da ‘antiguidade clássica’” (HYDE, 1996, p. 204).<sup>129</sup> Assim, a autora define como qualidade inerente aos movimentos neoclássicos a rejeição de um estilo prevalente em prol do resgate de um estilo anterior, que apesar de sua idade permanece relevante – é dizer, um clássico – e escreve que foi precisamente um fenômeno tal que se passou quando “compositores franceses do início do século XX repudiaram o que viam como o excesso Teutônico e a obscuridade da música Romântica, que havia ela própria perdido as virtudes clássicas” (HYDE, 1996, p. 205).

A autora propõe a busca de uma teoria que possa ser aplicada às relações estabelecidas com a tradição que, “em diferentes artes e diferentes épocas, se autoproclamaram neoclássicas” (HYDE, 1996, p. 204). Hyde argumenta que uma das características principais de um anacronismo que possa ser útil é o controle. Sem o controle, “nenhum itinerário entre o passado e o presente é aberto, nenhuma renovação genuína ocorre, e o impulso de ressurreição deve ser visto como abortivo ou trivial” (HYDE, 1996, p. 205).<sup>130</sup> Em outras palavras, a questão é exposta na pergunta “Surge da imitação uma fênix viva, ou surge apenas um corpo, enrugado e mumificado de sua tumba, embora talvez ornamentado com adereços modernos?” (HYDE, 1996, p. 205).<sup>131</sup>

Um dos modos de anacronismo controlado é a paródia. Segundo Hyde (1996, p. 206), a paródia é um modo de se relacionar com o passado cujo alvo favorito é o tipo de obra que alega sua própria “autoridade trans histórica”, isto é, que pretende transpor as barreiras de seu contexto histórico. Este anacronismo tem como resultado não a renovação ou restauração do velho, mas sim uma provocação sobre o mesmo, uma demonstração paródica ou satírica que “desfila um cadáver mumificado” e de modo geral, ainda que talvez não de maneira absoluta, não é compatível com uma visão neoclássica.

Interessam portanto a Hyde os demais modos de anacronismo controlado, aqueles nos quais o impulso de ressurreição vigora; a autora busca compreender como descrever o processo imitativo

<sup>129</sup> “The Renaissance created itself by breaking one historical continuity in order to repair another broken continuity. That is, the Renaissance created the Middle Ages by recognizing that the Middle Ages had broken or fallen away from ‘classical antiquity’” (HYDE, 1996, p. 204),

<sup>130</sup> “The main question is not whether anachronism has been suppressed, but whether it has been controlled. If not, then no itinerary between past and present is opened, no genuine renewal occurs, and the revivalist impulse has to be seen as abortive or trivial” (HYDE, 1996, p. 205)

<sup>131</sup> “Does a live phoenix spring from an imitation, or does only a corpse emerge, shrunken and mummified from the tomb, though perhaps ornamented with modern trinkets?” (HYDE, 1996, p. 205).

nestes casos, partindo da identificação de uma questão comum a estes modos de anacronismo controlado. Para além da identificação das origens ou primeiros usos de cada um destes modos, visto que não é importante que sejam técnicas novas ou que tenham sido empregadas exclusivamente no século XX, a questão central e compartilhada entre eles é a maneira como a interação dinâmica entre as características de cada modo cria uma relação única com as forças culturais e históricas de um período específico. “No início do século XX, estas forças confrontavam os compositores ‘neoclássicos com um desafio específico e urgente: criar uma obra de arte moderna que reconstruísse o passado sem sacrificar sua própria integridade na cronologia dos estilos” (HYDE, 1996, p. 206).<sup>132</sup>

Para Dinkel, a definição de neoclassicismo como um “retorno a” algum estilo musical ou compositor não é prática, pois desta forma o número de compositores aos quais se poderia dar a alcunha de neoclássico torna-se demasiado vasta. Para que a discussão se restrinja a um campo de fato operacional, é preciso que o termo seja situado em um contexto histórico e estético bem definido. O autor apresenta o neoclassicismo como um movimento que existe em relação de complementariedade com a *avant-garde* musical, que um só é percebido segundo o olhar do outro, o primeiro “abrindo mão do presente” e assumindo sua relação com o passado e tradição musical, o segundo negando passado e presente e se inclinando em direção a “um futuro hipotético” (DINKEL, 1984).

Discorrendo sobre o neoclassicismo dos anos 20 na França, Dinkel aponta algumas características gerais que caracterizam o movimento neoclássico neste contexto específico. A primeira é a questão da estética da expressão vigente na ópera e na música programática, que busca colocar a música em relação “com aquilo que ela não é” e atingir uma espécie de sincretismo artístico. O neoclassicismo, na direção contrária, há então de procurar relacionar a música com a música, de tratar de fazer música que almeja expressar aquilo que nela está supostamente contido, que supostamente pertence ao seu próprio universo apenas.

Outra característica é a relação com o passado mais imediato; citando o musicólogo suíço-alemão Hermann Danuser (1946-), o autor apresenta uma distinção entre o historicismo, no qual se mantém uma relação com passado enquanto tradição ininterrupta, e o “neoclassicismo propriamente dito”, no qual há uma tendência de romper com o passado imediato em prol de um

---

<sup>132</sup> “In the early twentieth century, these forces confronted ‘neoclassic’ composers with a specific and urgent challenge: to create a modern work of art that reconstructed the past without sacrificing its own integrity in the chronology of styles” (HYDE, 1996, p. 206).

passado mais distante, de uma tradição com a qual a relação crê-se ter sido interrompida. É dentro desta característica que Dinkel aponta para uma maneira específica de relação com a tonalidade:

Esse sentimento de ruptura explica não somente a rejeição do romantismo musical, mas igualmente que o universo clássico e tonal do século XVIII não poderá servir de modelo único, pois muitos elos o ligam à época rejeitada (DINKEL, 1984).<sup>133</sup>

A contribuição da musicologia para o estabelecimento de “uma nova profundidade histórica” com a qual os compositores podiam se relacionar é um outro fator apontado pelo autor como contribuinte para o surgimento desta perspectiva neoclássica; a publicação da obra integral de Bach pela Bach-Gesellschaft (sociedade Bach) de 1851 a 1900 “restituiu ao compositor moderno um monumento do passado em toda sua integridade e lhe permitiu pensar diferentemente uma dimensão harmônica na qual a complexidade pós-romântica havia, ao final, tornado o controle impossível” (DINKEL, 1984). O autor cita as teses do musicólogo austríaco Ernst Kurth (1886 – 1946) – aluno de Guido Adler em Viena – nas quais o contraponto e a polifonia são reafirmados em uma “primazia horizontal”, e a partir das quais, segundo o autor, as portas são abertas para explorações polifônicas, “quer limitadas à gama heptatônica, quer lançando mão do total cromático”. Esta redescoberta e livre disponibilização de procedimentos antigos liberta também o compositor moderno em sua utilização de formas consagradas pela tradição: “[...] as formas emprestadas, nas quais a validação é garantida pela autoridade tradicional, prestam-se ainda à todas as experimentações, pois não estão mais ligadas à apenas um conteúdo possível” (DINKEL, 1984).<sup>134</sup>

Dentro do contexto do surgimento do neoclassicismo na década de 1920, Dinkel (1984) chama atenção para uma característica a partir da qual podemos traçar uma relação entre o neoclassicismo e certas passagens escritas por Alexandre Tansman – veja as passagens citadas na seção 2.1.2 a respeito da relação entre compositor e ouvinte. Trata-se da questão da comunicabilidade entre compositor e público, da capacidade deste último de compreender as obras que lhe são apresentadas a partir de um repertório comum de formas e convenções que formam a base para uma relação de comunicação, uma interação dinâmica entre compositor e público. Como escreve o autor, “paralelamente à aquisição da liberdade social do artista, se desenvolveu uma estética da originalidade que tem como fonte a ideia de Gênio, cara ao Sturm und Drang”.<sup>135</sup> Deste momento em diante começa então a ser traçada uma distância entre um compositor que não se

<sup>133</sup> « Ce sentiment de cassure explique que non seulement le romantisme musical va être rejeté, mais également que l'univers classique et tonal du XVIII<sup>e</sup> siècle ne pourra servir de modèle unique, puisque trop de liens le rattachent à l'époque rejetée » (DINKEL, 1984).

<sup>134</sup> « [...] les formes empruntées, dont la validité est garantie par l'autorité traditionnelle, se prêtent désormais à toutes les expérimentations, puisqu'elles ne sont plus liées à un seul contenu possible » (DINKEL, 1984).

<sup>135</sup> “[...] parallèlement à l'acquisition de la liberté sociale de l'artiste s'est développée une esthétique de l'originalité qui prend sa source dans l'idée de Génie chère au Sturm und Drang” (DINKEL, 1984).

sente mais compelido a prestar contas ou dialogar diretamente com nenhum de seus ouvintes, e os ouvintes em si, que se veem “frequentemente desorientados por uma linguagem resolutamente idiossincrática”. O neoclassicismo vai então na direção contrária daquilo que o autor denomina “culto da originalidade”, e busca encontrar formas de reestabelecer esta comunicação entre compositor e ouvinte, “bem como o valor estético que lhe é atribuído”. O compositor de uma obra neoclássica, sob esta estética, postula então

[...] um conhecimento passivo aprofundado da história dos estilos e formas musicais, pois uma apreensão estética precisa passar por uma escuta ao segundo grau, que distingue lucidamente entre cópia e modelo e se nutre destas diferenças, em plena consciência da espessura histórica que separa os dois objetos (DINKEL, 1984).<sup>136</sup>

O autor ressalta contudo que, apesar da proposta de estabelecer comunicação entre compositor e ouvinte, a música neoclássica não aboliu simplesmente a distância entre os dois, visto que sua compreensão ainda dependia de um amplo conhecimento histórico e musical – a respeito de formas, estilos e épocas e suas respectivas características composicionais – nem se pode desvincular esta música da elite à qual era destinada.

#### 2.4.2 Neoclassicismo em Alexandre Tansman

Comentando sobre a relação de Tansman para com as tradições musicais do passado sob a temática do neoclassicismo, Granat-Janki (2001) apresenta uma concepção de Tansman a respeito do conceito de tradição que, de certa perspectiva, o coloca em uma posição particular enquanto neoclássico: ao evocar a imagem da tradição como uma árvore que deixa naturalmente cair os “galhos secos”, o compositor expressa uma postura que pode nos fazer melhor compreender sua relação para com o legado musical do passado e o fato de que Tansman pode ser denominado por algumas autoras<sup>137</sup> como neoclássico e romântico ao mesmo tempo. É dizer, apesar de identificar nos desdobramentos do movimento romântico um obscurecimento de “uma estética tradicional”,<sup>138</sup> a visão do compositor de que aquilo que não pode mais dar frutos dentro da tradição é naturalmente descartado faz com que o legado romântico também se mostre como uma fonte de modelos, como

<sup>136</sup> “[...] une connaissance passive approfondie de l'histoire des styles et des formes musicales, puisqu'une juste appréhension esthétique passe par une écoute au second degré qui distingue lucidement entre la copie et le modèle et se repaît de leurs différences, en pleine conscience de l'épaisseur historique qui sépare les deux objets” (DINKEL, 1984).

<sup>137</sup> Ver Rae (2001), Granat-Janki (2001).

<sup>138</sup> Comentando sobre sua relação com Igor Stravinsky, Tansman diz que a convivência com o compositor russo lhe ajudou a “considerar a música por si só, como uma forma de arte autônoma e absoluta, e a recuperar uma estética tradicional que havia sido oculta pelo neo-romantismo e pelo expressionismo” (TANSMAN *apud* TIMMONS; FRÉMAUX, 1998).<sup>138</sup>

uma dentre as diferentes tradições musicais das quais se servir na produção de sua obra, e portanto o torna um compositor capaz de travar relações com o legado romântico em consonância com sua relação para com o movimento neoclássico:

Uma das características mais significativas do neoclassicismo foi o seu “historicismo” que se manifestava nos elos com as tradições musicais de diferentes períodos. A música de Tansman revela uma aguda consciência dos laços com a tradição, em um nível similar àquele encontrado nas obras de Igor Stravinsky, Darius Milhaud ou Arthur Honegger. Tansman reconhecia a importância da tradição, como na seguinte frase: ‘A tradição é como uma árvore: os galhos secos caem, mas desenraizar a árvore é perigoso, as raízes devem permanecer’. O compositor pensava que era impossível se desvincular da tradição musical e que não havia tal necessidade. Ele acreditava que os ‘galhos secos’ do tradicionalismo ossificado caem espontaneamente, e portanto a tradição este em constante renovação, em ‘enriquecimento permanente’” (GRANAT-JANKI, 2001).<sup>139</sup>

O que estou tentando demonstrar aqui é expresso em outras palavras pela autora ao explicar o sentido da palavra clássico em Tansman:

Para o compositor, “classicismo” não era apenas um período histórico definido, mas também sinônimo de excelência, perfeição e reconhecimento universal. Ele acreditava que – idealmente – toda arte devia se basear em uma estética clássica, desenvolvendo-se a partir de princípios de harmonia, moderação e ordem.<sup>140</sup> Ao afirmar a predominância dos aspectos clássicos de clareza e harmonia, Tansman estava convicto de que em cada período histórico, a arte – e especialmente a música – apresentava padrões que poderiam ser reconhecidos como “clássicos” para seu tempo; logo, padrões “clássicos” poderiam ser encontrados em cada época histórica (GRANAT-JANKI, 2001).<sup>141</sup>

Timmons e Frémaux, ao descreverem Tansman e sua música, atrelam o compositor de maneira enfática ao neoclassicismo, não apenas pelo uso do termo em si, mas também por certas qualidades ressaltadas na música do compositor:

[Tansman] sempre enfatizou o papel da expressão espontânea no ato criativo e sempre se esforçou para atingir um equilíbrio nas medidas musicais e definir claramente o plano da estrutura. O neoclassicismo europeu das décadas de 20 e 30

<sup>139</sup> “One of the most significant features of neoclassicism was its “historicism” which manifested itself in the links with music traditions of different periods. Tansman’s music reveals a strong awareness of the ties with tradition to a similar extent as it could be noticed in the works composed by Igor Stravinsky, Darius Milhaud or Arthur Honegger. Tansman recognized the importance of tradition, for instance in the following statement: ‘Tradition is like a tree: dry branches fall down, but uprooting the tree is dangerous, the roots must remain’. The composer thought that it was impossible to break away from musical tradition, and that there was no such need. He believed that ‘the dry branches’ of ossified traditionalism fall down spontaneously, and therefore tradition undergoes constant renewal, ‘permanent enrichment’”. (GRANAT-JANKI, 2001).

<sup>140</sup> Sobre a relação entre neoclassicismo e o “retorno à ordem”, ver Messing (1991), Taruskin TARUSKIN (1993) e, em particular, Solomos (1998).

<sup>141</sup> “For the composer, ‘classicism’ was not only a definite historical period but it was also synonymous with excellence, perfection and universal recognition. He believed that—ideally—all art should be based on classical aesthetics, developing from the principles of harmony, moderation, and order. While asserting the predominance of the classical traits of clarity and harmony, Tansman was convinced that in every historical period, art—and especially music—included patterns that could be acknowledged as ‘classical’ for their time; therefore, ‘classical’ patterns may be found in each historical epoch” (GRANAT-JANKI, 2001).

foram o arcabouço no qual o esforço criativo de Tansman se desenvolveu. Já nesses anos, sua música era marcada por uma construção, brilho e virtuosismo excelentes no que diz respeito ao ofício composicional, bem como por uma elegância do tratamento musical. Suas obras ganharam uma expressão mais profunda nos anos da guerra [Segunda Guerra Mundial] e nos anos pós guerra (TIMMONS; FRÉMAUX, 1998).<sup>142</sup>

Em outra passagem onde descrevem o estilo do compositor, os autores escrevem que “[...] seu estilo composicional inclui tonalismo, atonalismo, jazz, técnicas seriais e idiomas folclóricos poloneses, e revela sua afinidade por ritmos motores, seu amor duradouro pelo lirismo e um entusiasmo quase religioso pelo neoclassicismo” (TIMMONS; FRÉMAUX, 1998, grifo meu).<sup>143</sup>

Um caso digno de nota na relação da figura de Tansman com o neoclassicismo é a apresentação de Hugon (2005, p. 47-48) a respeito do assunto em um texto da publicação *Une voie lyrique dans un siècle bouleversé*. O autor refuta a associação do compositor ao movimento neoclássico, escrevendo que a obra de Tansman, pelo contrário, mostra-se moderna em certos aspectos da escrita e do fazer:

[...] o emprego da dissonância, uma concepção tonal expandida, um gosto pronunciado pelas sonoridades cuidadosamente combinadas, uma propensão à escrita linear, uma concepção livre da forma. Além disso, ele sempre se opôs aos “retornos à”, em essência impossíveis. Ele acreditava que a música que escrevia exprimia a sensibilidade de um homem de seu tempo (HUGON, 2005, p. 47).<sup>144</sup>

Ora, percebe-se aqui que a compreensão de Hugon a respeito do que constitui o movimento neoclássico é bastante diferente da definição feita por alguns dos autores revisados neste trabalho; em primeiro lugar, a concepção de neoclassicismo como um movimento que prescindia dos meios modernos de expressão não se sustenta: o movimento neoclássico compreende justamente interpretar a música de um passado distante a partir da perspectiva contemporânea, ressignificando o modelo e buscando criar uma nova obra, valendo-se tanto de meios de expressão apreendidos a partir do modelo quanto dos meios de expressão disponíveis ao compositor contemporâneo.

---

<sup>142</sup> “[Tansman] always laid stress on the role of spontaneous expression in the creative act and always strove to achieve a balance in the musical measures and to sharply define the plan of the structure. European neo-classicism of the twenties and thirties was the framework in which Tansman’s creative effort developed. Even in those early years, his music was marked by excellent construction, brilliance and virtuosity as regards the craft of composition, as well as by an elegance of musical treatment. His works gained a deeper expression in the War and postwar years” (TIMMONS; FRÉMAUX, 1998).

<sup>143</sup> “His compositional style includes tonality, atonality, jazz, serial technique and Polish folk idioms, and reveals his affinity for motoric rhythms, his abiding love of lyricism and an almost religious enthusiasm for neo-classicism” (TIMMONS; FRÉMAUX, 1998).

<sup>144</sup> “[...] l’emploi de la dissonance, une conception tonale élargie, un goût prononcé pour les sonorités soigneusement combinées, une propension à l’écriture linéaire, une conception libre de la forme. En outre, il s’est toujours opposé aux « retours à », par essence impossibles. Il estimait en outre que la musique qu’il écrivait, exprimait la sensibilité d’un homme de son temps” (HUGON, 2005, p. 47).

Precisamente, assim descreve Granat-Janki o uso feito por Tansman de modelos musicais do passado:

Ao referir-se ao passado em sua música, Tansman não apenas copiava os padrões adotados de épocas prévias. Ao invés disso, ele reinterpretava a tradição através de meios modernos de sua técnica composicional. Em *Poética musical*, Igor Stravinsky escreveu: ‘você se refere à tradição para criar algo novo.’ Alexandre Tansman compreendia o retorno à herança musical de outras gerações da mesma forma. As referências ao legado do passado se tornaram um aspecto característico de seu estilo não somente nos anos 1920-1941, quando a linguagem musical do compositor foi desenvolvida, mas também no período maduro de sua atividade criativa – depois do ano 1941 (GRANAT-JANKI, 2001).<sup>145</sup>

Além disso, como já vimos em Messing (1991, p. 489), a escrita linear, o contraponto e a polifonia são conceitos valorizados dentro das correntes neoclássicas – como poderia a predileção do compositor pela escrita linear justificar a incompatibilidade deste com o movimento neoclássico?

Esta predileção pela escrita linear em Tansman é associada por Granat-Janki à música barroca, tanto no que diz respeito à manipulação dos materiais musicais quanto na forma das composições:

Tradições barrocas também são expressas nas obras de Tansman por seu uso da polifonia. Ao compor, ele repetidamente apresentava suas ideias em formas polifônicas como cânon, fuga e invenção. Além disso, em muitas obras homofônicas lançava mão de uma imitação direta, bem como de técnicas de inversão, aumento, diminuição e *stretto*. Ademais, frequentemente superpunha temas de modo que um se tornasse contraponto para o outro (GRANAT-JANKI, 2001).<sup>146</sup>

A autora, comentando ainda sobre a relação do compositor com aquilo que denomina “tradições barrocas”, comenta sobre os elementos que Tansman preservou, bem como as inovações apresentadas pelo compositor, ao lançar mão de danças de corte barrocas:

Em seus planos em larga escala Tansman usava ideias emprestadas da música do barroco, como o princípio estrutural do *concerto grosso*, i.e. o arranjo de um grupo de instrumentos solistas (*concertino*) contra um conjunto de instrumentos orquestrais (*concerto* ou *ripieno*). [...] Outra manifestação do interesse de Tansman na música barroca é o uso da forma suíte em composições como a *Suite dans le style ancien* [Suíte ao estilo antigo] para piano de 1929, ou a *Suíte barroca* para orquestra

<sup>145</sup> “While referring to the past in his music, Tansman did not slavishly copy the patterns adopted from the previous epochs. Instead, he reinterpreted the tradition through modern means of his compositional technique. In the Poetics of Music Igor Stravinsky stated: ‘You refer to tradition in order to create something new.’ Aleksander Tansman understood the return to the musical heritage of other generations in the same way. The references to the legacy of the past became a characteristic feature of his style not only in the years 1920-1941, when the composer’s musical language was developed but also in the mature period of his creative activity—after the year 1941” (GRANAT-JANKI, 2001).

<sup>146</sup> “Tansman’s music could be described as being more “neo-Baroque” than “neo-classical.” Baroque traditions are also expressed in Tansman’s works by his use of polyphony. While composing, he repeatedly cast his ideas in such polyphonic forms as the canon, fugue, and invention. Moreover, in many homophonic works he made use of a straightforward imitation, as well as the techniques of inversion, augmentation, diminution, and *stretto*. In addition, he often superimposed themes in such a way that they became counterpoints with regard to each other” (GRANAT-JANKI, 2001)

de câmara de 1958. Estas formas consistem em uma série de estilizações de danças de corte barrocas, como sarabanda, gavota, *entrée*, *rigaudon* e galharda. Ao sujeitar as danças barrocas a adaptações estilísticas, o compositor manteve suas características básicas: fórmula de compasso, tempo, padrões rítmicos e caráter expressivo. As transformações são, todavia, de longo alcance, e incluem: mudanças na maneira de configurar a forma, a presença de compassos contemporâneos e alternantes e ideias rítmicas, bem como elementos harmônicos novos, típicos do século XX (GRANAT-JANKI, 2001).<sup>147</sup>

Ainda, segundo Granat-Janki, o emprego de formas variação é um dos aspectos da produção de Tansman que o colocam em relação com o legado Clássico. Novamente, ao comentar o uso que o compositor fazia de esquemas formais de outras épocas, Granat-Janki menciona também como Tansman inseria elementos contemporâneos ou “modernizantes” nos materiais emprestados da tradição:

O classicismo se revela na obra de Tansman por meio de gêneros e formas, técnicas e tipos de expressão característicos do final do século XVII e início do século XVIII. O compositor exibiu uma distinta predileção pelos gêneros sonata, quarteto (e outros gêneros de música de câmara), sinfonia, concerto, rondó e variações. Frequentemente usava padrões arquitetônicos clássicos e barrocos. [...] Em movimentos individuais de obras cíclicas, Tansman usava arranjos formais bem estabelecidos tais quais a forma sonata-allegro (normalmente aparecendo no primeiro movimento de uma composição), formas ternárias baseadas em padrões A-B-A ou variações<sup>148</sup> (no segundo movimento), scherzo (também ternário [em sua forma] e figurando no terceiro movimento), e finalmente a forma sonata, tocata, fuga ou rondó (no quarto e último movimento, ou no terceiro movimento de um ciclo de três movimentos). Apesar de Tansman adotar formas clássicas, ele as modificava utilizando princípios contemporâneos de tonalidade, desenvolvidos por compositores “neoclássicos”. Assim, ele transformava formas antigas com o uso de uma linguagem moderna (GRANAT-JANKI, 2001).<sup>149</sup>

<sup>147</sup> “In his large-scale designs Tansman used ideas borrowed from the music of the Baroque, for instance the structural principle of the concerto grosso, i.e. setting a group of solo instruments (concertino) against the ensemble of orchestral instruments (concerto or ripieno). [...] Another manifestation of Tansman’s interest in Baroque music is his use of the form of the suite in such compositions as the *Suite dans le style ancien* for piano of 1929, or the *Suite baroque* for chamber orchestra of 1958. These forms consist of a series of stylizations of Baroque court dances, such as the saraband, gavotte, *entree*, *rigaudon*, or *galliard*. While subjecting baroque dances to stylistic adaptations, the composer maintained their basic features: meter, tempo, rhythmic patterns, and expressive character. The transformations are far-reaching, though, and include: changes in the way of shaping the form, the presence of contemporary, changeable meters and rhythmic ideas as well as new harmonic elements, typical of the 20th century” (GRANAT-JANKI, 2001).

<sup>148</sup> Presume-se que aqui a autora se refere não a variações da forma ternária, mas sim ao emprego de alguma das “formas variação”.

<sup>149</sup> “Classicism revealed itself in Tansman’s oeuvre by means of genres and forms, techniques and types of expression characteristic for the end of the 17th century and the beginning of the 18th century. The composer displayed a marked preference for the genres of the sonata, quartet (and other genres of chamber music), symphony, concerto, rondo, and variations. He often used classical and Baroque architectonic patterns. The starting point for Tansman’s forms was provided by a three and four-movement model of the sonata cycle: Allegro, Andante, Finale or Allegro, Andante, Scherzo, Finale. In individual movements of cyclic works, Tansman used such well-established formal arrangements, such as the sonata-allegro form (usually appearing in the first movement of a composition), ternary forms based on the A-B-A pattern or variations (in the second movement), scherzo (it was also ternary and appeared in the third movement), and finally the sonata form, toccata, fugue, or rondo (in the final, fourth movement, or in the closing third movement of a three-movement cycle). Although Tansman adopted classical forms, he modified them by using contemporary

Vemos portanto, apresentada na perspectiva de Granat Janki, uma concepção de neoclassicismo diferente daquela apresentada por Hugon, e que comporta tanto a relação com a tradição quando os elementos modernizantes da obra do compositor Alexandre Tansman. Esta concepção encontra-se em consonância com as concepções de neoclassicismo revistas na seção anterior, e vai de encontro à apresentação que a autora faz de Tansman como um compositor suspenso entre tradição e modernidade.

## 2.5 Alexandre Tansman e o Violão

Ao considerar o violão na vida de Alexandre Tansman, Marianne Tansman começa buscando pelo instrumento na herança cultural do compositor; de acordo com a autora, o violão não é um instrumento encontrado no folclore polonês ou judeu, e é necessário ir ao século XVII para encontrar um compositor polonês que tenha escrito para alaúde ou algum instrumento similar (MARIANNE TANSMAN, 2018, p. 15). Menções de um primeiro contato com o violão na vida de Tansman situam o evento em algum momento em 1925 ou antes, em um dos encontros da *Revue Musicale* em Paris. Durante a *soirée*, Andrés Segovia tocou a *Chacona em Ré menor* (parte da BWV 1004); sua interpretação chamou a atenção de Tansman e o motivou a compor uma *Mazurka* para o violonista, a qual foi posteriormente publicada no suplemento musical da *Revue Musicale*.<sup>150</sup> Estes relatos dialogam com aquele contado pelo compositor a respeito do momento em que decidiu dedicar-se à composição; em suas próprias palavras: “Tornei-me compositor por acaso. Um dia, eu tinha oito anos, me levaram a um concerto de Eugène Isaïe. Ele tocou a *Chacona* de Bach e imediatamente decidi tornar-me compositor” (TANSMAN *apud* MARIANNE TANSMAN, 2018, p. 7).<sup>151</sup> A importância da música de Bach (e de certa maneira da música barroca em geral) para Tansman é delineada por Marianne Tansman; ela escreve que este primeiro contato com a música de Bach começou uma relação que se tornaria “uma constante ao longo de todo seu percurso criativo” (MARIANNE TANSMAN, 2018, p. 7).<sup>152</sup>

---

principles of tonality, developed by “neo-classical” composers. Thus, he transformed old forms with the use of a modern language” (GRANAT-JANKI, 2001).

<sup>150</sup> “É interessante notar que a edição de Abril de 1926 do suplemento musical [da *Revue Musicale*] trazia uma obra para violão composta para Segovia por Alexandre Tansman [a *Mazurka*, primeira peça escrita pelo compositor para o violonista]. A publicação de uma obra para violão em um periódico de tamanha estatura foi bastante notória, e certamente sinal do crescente interesse tanto em Segovia quanto no violão em si” (GARDINER, 2006, p. 15).

<sup>151</sup> “Je suis devenu compositeur par hasard. Un jour, j’avais huit ans, on m’a emmené à un concert d’Eugène Isaïe. Il a joué la Chaconne de Bach et alors j’ai décidé de devenir compositeur” (TANSMAN *apud* MARIANNE TANSMAN, 2018, p. 7).

<sup>152</sup> “[...] une constante tout au long de son parcours de création” (MARIANNE TANSMAN, 2018, p. 7).

Esta relação entre a afeição de Tansman por Bach e sua relação com a interpretação da *Chacona* por Segovia é comentada também por Zigante, em texto no qual discorre sobre a relação de Tansman com o violão:

Segovia provavelmente desconhecia a significância simbólica que esta peça de Bach tinha para Tansman: foi ao escutar esta peça, tocada por Eugene Ysaÿe, que Tansman decidiu dedicar sua vida à música. Depois da performance de Segovia, o compositor expressou ao violonista sua apreciação e ofereceu-lhe uma composição para violão. Pouco tempo depois, a *Mazurka* foi escrita, e Segovia tocou-a no conservatório de Paris. A peça foi então publicada como um anexo musical na edição de Abril de 1926 da *La revue musicale* (a mesma revista que havia publicado, alguns anos antes, a *Homenaje* [pour le tombeau de Claude Debussy, G. 56, composta em 1920] de Manuel de Falla) (ZIGANTE, 2003a, p. 8).

Ao comentar sobre a obra para violão de Tansman, Frédéric Zigante apresenta o violonista Andrés Segovia como eixo central de sua produção:

Sua obra tem um *corpus* que se originou quase exclusivamente de sua amizade com Andrés Segovia: nenhum outro intérprete, incluindo aqueles renomados, inspirou Tansman a compor tantas peças. Existem somente duas obras para violão de sua composição que não foram escritas para o *maestro* espanhol: *Pezzo in modo antico*, escrita em 1970 sob comissão de Angelo Gilardino (que na época estava criando sua própria coleção de peças contemporâneas para violão), e *Hommage à Lech Walesa*, escrita em 1982, inspirada por Corazón Otero e Fernando Perezniето (um pintor mexicano que Tansman admirava) – a última peça composta por Tansman (ZIGANTE, 2003a, p. 8).

Uma das maneiras em que a relação entre Tansman e Segovia é explicada é através da busca de Segovia por um novo repertório para seu instrumento e da escrita por Tansman de peças retratando influências polonesas. Marianne Tansman escreve, sobre este episódio onde os dois músicos se conheceram: “Segovia estava em busca de um novo repertório para popularizar seu instrumento, e o que de mais original e insólito que apresentar algo estritamente polonês?” (MARIANNE TANSMAN, 2018, p. 22).<sup>153</sup>

Comentando sobre o fato de que o *Concertino pour guitare et orchestra* (1945) não foi tocado logo quando foi composto, mas somente muito mais tarde, Marianne Tansman escreve que a demora poderia ter sido porque a peça estava “talvez demasiado longe de seus [os de Segovia] gostos românticos, de sua recusa de toda atonalidade” (MARIANNE TANSMAN, 2018, p. 36) Com este e outros comentários ao longo do livro *La guitare dans la vie d’Alexandre Tansman* (2018), a autora delinea como um dos aspectos importantes para a relação profissional entre Tansman e Segovia a

<sup>153</sup> One of the means by which the relationship between Tansman and Segovia is explained is through Segovia’s search for new repertoire for his instrument and Tansman’s writing of pieces portraying polish influences. Marianne Tansman writes, on this episode in which the two musicians meet : “Segovia est à la recherche d’un nouveau repertoire pour popularizer son instrument, et quoi de plus original et insolite que de présenter quelque chose de strictement polonais” (MARIANNE TANSMAN, 2018, p. 22).

noção de que o compositor tinha que adaptar seus conhecimentos composicionais a um certo tipo de composição, sem mergulhos muito profundos em passagens atonais ou politonais, um estilo que se referisse a elementos barrocos ou românticos e que também requeria o esforço conjunto de compositor e violonista para tornar a música possível em termos de possibilidades instrumentais, como nota Marianne Tansman: “na maior parte do tempo, Tansman se esquecia que as acrobacias tocáveis pelos dedos sobre as teclas do piano não eram possíveis sobre as cordas do violão” (MARIANNE TANSMAN, 2018, p. 46). A autora apresenta, posteriormente em seu livro, um relato de algumas correspondências entre Segovia e Tansman onde discutem a factibilidade técnica das *Variations sur un thème de Scriabine*. Após receber os manuscritos da peça, Segovia escreveu: “À primeira vista todas [as variações] me parecem violonísticas salvo certas passagens da terceira. Trabalharei para arranjar, ou melhor, te pedirei que modifique o que se mostrar difícil para a liquidez da técnica. Elas são muito belas” (SEGOVIA *apud* MARIANNE TANSMAN, 2018, p. 54).<sup>154</sup> Contudo, após mostrar a partitura a seu estudante Alvaro Company<sup>155</sup> e ouvir os comentários deste a respeito da música, Segovia escreveu novamente a Tansman: “Ele se queixa, tal como me queixei a ti em diferentes ocasiões, que você compõe usando a afinação Mi, Lá, Ré, Sol, Si, Mi, e de repente você usa o Ré grave [Ré2]...” (SEGOVIA *apud* MARIANNE TANSMAN, 2018, p. 64-65).<sup>156</sup> Comparando o manuscrito com a versão revisada por Alvaro Company,<sup>157</sup> podemos notar várias mudanças que Company pensou serem necessárias para que a peça pudesse ser executada adequadamente. Hoje, podemos escutar tanto a versão de Company<sup>157</sup> quanto uma interpretação baseada no texto manuscrito, gravada por Alberto La Rocca.<sup>158</sup> Nesta última, podemos ouvir em várias passagens o “Ré grave” mencionado por Segovia.

No relato de Marianne Tansman, uma das peças que se apresentam como significativas no que diz respeito a esse aspecto da relação profissional de Tansman e Segovia é a *Cavatine*, escrita em 1950. Marianne Tansman conta que, após trabalhar com o violonista na composição desta peça, Tansman “estará melhor informado a respeito das preferências do violonista, e desde então parece bastante ciente sobre o que convém como gênero ao instrumento” (MARIANNE TANSMAN, 2018,

<sup>154</sup> “Au premier abord toutes [les variations] me semblant guitaristiques sauf certaines passages de la 3ème. Je tacherai d’arranger ou bien te demanderai de modifier ce qui deviant difficile pour la liquidité de la technique. Elles sont très belles” (SEGOVIA *apud* MARIANNE TANSMAN, 2018, p. 54).

<sup>155</sup> Compositor, violonista e professor nascido na Itália em 1931, Alvaro Company estudou violão sob a tutela de Andrés Segovia na *Accademia Chigiana* de Siena entre 1950-1954.

<sup>156</sup> “Il se plaint, tel que je me plains à toi à différentes reprises que tu composes en songeant à l’accord Mi, La, Ré, Sol, Si, Mi, et tout d’un coup tu emploies le Ré grave...” (SEGOVIA *apud* MARIANNE TANSMAN, 2018, p. 64-65).

<sup>157</sup> Ver Dylla (2013).

<sup>158</sup> Ver Rocca (2016).

p. 40).<sup>159</sup> Essa noção apresentada pela autora é reforçada por suas reflexões a respeito da escolha do título *Cavatine*: “Sem dúvida, o compositor escolheu este título para definir seu gênero lírico e poético, um pouco antigo” (MARIANNE TANSMAN, 2018, p. 40).<sup>160</sup>

Uma consideração apresentada por Zigante ao abordar a escrita para violão de Tansman dialoga com noções de neoclassicismo na música do compositor, abordando a questão diretamente em seu repertório violonístico:

Olhando para sua obra como um todo, é fácil compreender que, antes de 1960, Tansman não se importava muito com as diretrizes estéticas fornecidas por seu cliente e intérprete, mas, depois de 1960, ele começou a atender os desejos e pedidos de seu cliente. É por isso que suas composições [para violão], mesmo que não possam ser precisamente descritas como *pastiches* (como, por exemplo, *Musique de cour* e, parcialmente, a *Suite in modo polonico*), estavam não obstante sempre banhadas em um tipo de neoclassicismo que é bastante raro no restante de sua obra (ZIGANTE, 2003b, p. 15).

O próprio Segovia faz menção às conformações estilísticas da música que gostaria de receber do compositor em uma carta de 1951, na qual comissiona uma *Sonatine* a Tansman, Segovia escreve:

Ficarei muito contente se você compuser uma “Sonatine” para violão solo. Tente fazê-la clara e não muito dissonante. As variações sobre o tema de Frescobaldi revelam em ti um talento tão sólido para a disciplina clássica quanto para a música atual... (SEGOVIA *apud* ZIGANTE, 2003b, p. 14).

Zigante comenta ainda que, nas obras que decidiu interpretar (veja o Quadro 2 a seguir), Segovia pode ter participado de maneira significativa no resultado da composição, atribuindo, portanto, uma característica particular àquelas obras para violão de Tansman que Segovia de fato levou ao palco. O autor escreve:

A interferência de Segovia [...] às vezes invadia certas áreas estilísticas e estéticas de tal modo que ele se tornava uma espécie de co-autor da obra. É preciso notar, todavia, que este tipo de interferência esteve restrito às obras que Segovia decidiu executar (ZIGANTE, 2003b, p. 15).

<sup>159</sup> “[Tansman] sera plus informé sur les préférences du guitariste, et d’ailleurs semble assez d’accord sur ce qui convient comme genre à l’instrument” (MARIANNE TANSMAN, 2018, p. 40).

<sup>160</sup> “Sans doute, le compositeur a choisi ce titre pour définir son genre lyrique et poétique, un peu ancien” (MARIANNE TANSMAN, 2018, p. 40).

Quadro 2: Obras de Tansman que Segovia chegou a interpretar publicamente ou gravar durante sua carreira.

Obras de Tansman que Segovia levou ao palco				
Título	Ano de composição	Ano de publicação	Notas	Instrumentação
<i>Mazurka</i>	1925	1926	Interpretou e gravou	Violão
<i>Cavatina</i>	1950	1952	Interpretou e gravou	Violão
<i>Danza Pomposa</i>	1952	1961	Interpretou e gravou (como parte integrante da <i>Cavatina</i> )	Violão
<i>Suite (six pièces)</i>	1956	1962 / 1989	Interpretou apenas o movimento intitulado <i>Segovia</i>	Violão
<i>Suite in modo Polonico</i>	1962	1968	Interpretou e gravou	Violão
<i>Hommage à Chopin</i>	1966	1972	Interpretou e gravou apenas o <i>Prélude</i>	Violão
<i>Variations sur un thème de Scriabine</i>	1971	1972	Interpretou	Violão

Fonte: elaborado a partir de Zigante (2003b).

Como um caso em particular onde algo assim ocorreu, Zigante relata o caso da *Cavatina* e seu quinto movimento, a *Danza pomposa*:

A cavatina de 1951 também não escapou das revisões de Segovia. Tansman a concebeu em quatro movimentos: *Prélude*, *Sarabande*, *Scherzino* e *Barcarole*. Ele planejou que a suíte terminaria com a harmônica e efêmera *Barcarole*. Este era o típico final evanescente [fading finale] que Tansman frequentemente empregava. Ele também pode ser encontrado em muitas de suas composições não-violonísticas. [...] De acordo com o gosto de Segovia, o final evanescente da *Cavatina* não era suficientemente resolvido, e portanto em 1952 solicitou a *Danza pomposa* (cujo título soa um tanto quanto irônico). Na cópia manuscrita usada para registo dos direitos de reprodução, Tansman novamente designou-a como uma adição *ad libitum* (ZIGANTE, 2003b, p. 16).

Como vimos nas seções anteriores deste capítulo, a relação entre a figura de Alexandre Tansman e sua obra apresentam algumas intersecções com noções de “neoclassicismo”, destacando a configuração particular da relação entre o compositor e seu intérprete Andrés Segovia, o qual solicitou explicitamente ao compositor que suas composições aderissem a um tipo específico de escrita que poderia ser vista como “neoclássica”. No entanto, a partir dos relatos da relação profissional entre os dois, as preferências de Segovia se mostram comparativamente mais conservadoras que as do compositor, o que criou uma duplicidade de significados ao falar de “neoclassicismo” na música de Tansman; é dizer, o neoclassicismo ao qual se refere Zigante ao descrever as obras para violão do compositor não é exatamente o neoclassicismo ao qual se refere

Granat-Janki ao descrever o estilo composicional de Tansman; este último difere daquele primeiro pois não está restrito a exigências estilísticas externas, e portanto apresenta um outro tipo de relação com a manipulação de materiais clássicos ou barrocos, bem como representa, para além de uma determinada sonoridade, noções gerais do compositor a respeito de sua arte. Granat-Janki, ao mencionar que o estilo de Tansman se desenvolveu em meio às conquistas do neoclassicismo, não se refere ao uso de linguagens não dissonantes ou harmonias específicas do período; a autora escreve que “apesar de Tansman ter adotado formas clássicas, ele as modificava usando princípios contemporâneos de tonalidade, desenvolvidos por compositores ‘neoclássicos’. Assim, ele transformava formas antigas com o uso de uma linguagem moderna” (GRANAT-JANKI, 2001).<sup>161</sup>

Segovia, por sua vez, refere-se aparentemente não só ao uso de formas clássicas ao requisitar ao compositor obras numa “disciplina clássica”; veja o comentário sobre a comissão da *Sonatine* para violão solo antes do Quadro 2. Zigante, ao comentar tal comissão, aponta para uma diferença entre o caráter das obras comissionadas por Segovia e o restante da obra de Tansman. O autor considera que, ao mencionar a composição de Tansman sobre o tema de Frescobaldi, “uma peça para orquestra de cordas baseada na bem conhecida *Aria detta “la frescobalda”* [...] em um estilo barroco puro e sem nenhum tipo de modernização (trata-se quase de uma transcrição para orquestra)”, o violonista solicitava uma peça que contrastava com a “música ‘contemporânea’ prevalente na maior parte das composições não-violonísticas do compositor polonês” (ZIGANTE, 2003b, p. 15).

Apesar das demandas específicas de Segovia a respeito das particularidades estilísticas de suas comissões a Tansman, Zigante escreve que a composição de Tansman pode ter sido um dos pontos de contato entre o violonista espanhol e o repertório moderno:

Desde o princípio, Tansman se distanciou dos padrões Hispânico-Latinos que, na época, eram prevalentes no novo repertório de Segovia. Não obstante, a música de Tansman entrou no coração e no repertório do violonista espanhol ao ponto de se tornar “o mais avançado compromisso assumido por Segovia para com a música moderna”<sup>162</sup> (ZIGANTE, 2003a, p. 8).

Zigante descreve como principais elementos composicionais da música para violão de Tansman a “melodia acompanhada, pedais de corda solta, sucessões de tríades e polifonia.” (ZIGANTE, 2003a, p. 8-9). Ainda, para o autor, (ZIGANTE, 2003a, p. 9) tal música não apresenta idiomatismos violonísticos; contudo, posteriormente no mesmo texto, Zigante aponta uma exceção à esta regra escrevendo sobre a *Pièce em forme de passacaille* (1953):

<sup>161</sup> Although Tansman adopted classical forms, he modified them by using contemporary principles of tonality, developed by “neo-classical” composers. Thus, he transformed old forms with the use of a modern language (GRANAT-JANKI, 2001).

<sup>162</sup> A citação remete a Gilardino (1988).

[...] esta é uma peça para violão na qual Tansman prestou atenção na execução da peça ao instrumento: a sonoridade é clara e espontânea, e a partitura requer pouca edição para ser executada de maneira fluente. Nesta *Passacaille* há também uma rara concessão de Tansman a um efeito violonístico: o *tremolo*, aqui usado como um recurso expressivo dramático (ZIGANTE, 2003a, p. 10).

Outra particularidade da relação entre Tansman e Segovia é que como quase em sua totalidade as obras para violão de Tansman foram dedicadas e entregues a Segovia, peças que o violonista não levou ao palco ou ao estúdio, para além das possíveis razões,<sup>163</sup> permaneceram desconhecidas e, em sua maioria, não publicadas, dividindo as obras para violão do compositor em dois grupos: um conjunto de obras “tornado público” por Segovia, que compreende 7 obras, e um grupo de obras que o violonista não interpretou em público, não gravou e do qual muitas não foram publicadas enquanto o compositor estava vivo, grupo este que compreende cerca de 20 obras (veja o apêndice B). Desta forma, poderíamos dizer que há um recorte da obra para violão de Tansman que veio a ser muito mais popular e que é conhecido publicamente há muito mais tempo, considerando-se a relevância mundial de Segovia no meio violonístico – não apenas por meio de suas performances e gravações, mas também porque as obras interpretadas pelo violonista espanhol figuram proeminentemente no repertório canônico para o instrumento – e o fato de que uma parte das composições de Tansman que Segovia não interpretou foram publicadas apenas anos após a morte de ambos.

## 2.6 Revisando as questões elencadas na investigação biográfica

Neste capítulo, apoiado na revisão conduzida no capítulo anterior, busquei identificar algumas narrativas recorrentes em torno do músico polonês Alexandre Tansman, a fim de melhor compreender a figura do compositor e elencar temáticas que pudessem ser contributivas para um ensaio sobre uma de suas obras. De modo geral, se percebem discutidas tanto pelo compositor quanto por comentadores ao seu redor questões em torno da temática “Tradição e Modernidade”: Em seus escritos, Alexandre Tansman preconiza uma relação mais harmoniosa com a tradição, argumentando que não é necessário se desvincular deliberadamente desta para que se consiga ser original ou inventivo; o compositor critica escolas de composição que lhe são contemporâneas e colocam a inovação acima de tudo, que buscam desenvolver novos meios de expressão apenas pelo desenvolvimento da novidade, sem que o conteúdo a ser expresso por estes novos meios tenha papel importante no processo. Apesar do compositor não se autodenominar neoclássico, o termo

<sup>163</sup> Embora Marianne Tansman (2018, p. 36) aponte como uma possível razão para o atraso na interpretação de uma das obras de Tansman por Segovia o fato da obra estar “talvez demasiado longe de seus gostos românticos, de sua recusa de toda atonalidade” (MARIANNE TANSMAN, 2018, p. 36).

neoclassicismo é recorrente nos escritos sobre Tansman, seja o argumento do texto a favor da inclusão do compositor no rol de músicos neoclássicos do início do século XX ou contra a associação do compositor ao movimento neoclássico, embora o primeiro caso seja, nos textos analisados, mais prevalente. Em estudo apoiado sobre uma revisão a respeito do termo, procurei comparar aquilo que se diz ser neoclássico em Tansman com as definições de neoclassicismo apresentadas na literatura revisada, e identificar o que no estilo de Tansman é descrito como neoclássico por outros autores. Destacam-se os planos formais dos períodos barroco e clássico, bem como a predileção por uma escrita linear, apontados como elementos de conexão entre a música de Tansman e o legado deixado pelas tradições musicais destes períodos. Na última seção deste capítulo, busco investigar a relação de Tansman com o violão e com o principal intérprete para o qual escreveu suas obras, Andrés Segovia. Questões relacionadas à interação entre intérprete e compositor são levantadas a partir de correspondências e de reflexões de comentadores, dentre as quais uma forma peculiar de compreender o termo neoclassicismo ao falarmos sobre a obra de Tansman para violão. No que diz respeito especificamente às *Variations sur un thème de Scriabine*, percebe-se que a obra conforme escrita pelo compositor não pode ser tocada num violão de 6 cordas com afinação Mi Lá Ré Sol Si Mi, e que um trabalho de arranjo e edição foi feito para que a obra pudesse ser publicada e interpretada, trabalho este que não foi feito pelo próprio Segovia, mas sim por um aluno seu, Alvaro Company; nota-se também que este tema com variações foi comissionado ao compositor por Andrés Segovia especificamente sobre o tema do *Prelúdio* op. 16 no. 4 de Scriabin, com diretrizes claras a respeito do estilo no qual a peça deveria ser escrita. Elencadas estas questões, esperamos que a justaposição das mesmas a um ensaio sobre as *Variations sur un thème de Scriabine* possa contribuir para a compreensão da obra; além disso, tentarei transportar a temática “Tradição e Modernidade”, e o conceito correlato de Neoclassicismo, para o ensaio sobre a obra em questão, como assuntos que, uma vez transformados em perguntas – “Como a obra dialoga com a forma tema com variações e o legado desta forma na tradição?” e “O que pode ser considerado como neoclássico nas *Variations sur un thème de Scriabine*?” possam contribuir para o debate sobre a obra.

## Parte 2: Obra

### Capítulo 3: Tema com variações: uma revisão bibliográfica

#### 3.1 Tema: variações (através dos séculos...)

O tema com variações, enquanto forma musical, apresenta diferentes realizações ao longo da história. Parte disso pode ser constatado na prescrição teórica de cada período, e parte na própria realização, isto é, nas obras deixada pelos compositores de distintas épocas, lugares e abordagens à forma tema com variações. O título desta seção introdutória faz referência à obra homônima *Variazioni (attraverso i secoli...)*, op. 71, composta em 1932 pelo italiano Mario Castelnuovo-Tedesco para violão solo. A peça referencia diferentes períodos da história da música em cada uma de suas variações; em uma abordagem similar, procuro, por meio da seguinte revisão, compreender as múltiplas características da forma tema com variações e suas ressignificações, vertentes e desdobramentos que tomaram forma no decorrer de sua existência.

Destacando que as formas são um procedimento estruturante fundamental da música instrumental, Leichtentritt chama atenção para a condição histórica associada à noção: “Praticamente todas as épocas da história da música têm suas formas características” (LEICHTENTRITT, 1951, p. 5).<sup>164</sup> Outro autor que também destaca a condição histórica dessa noção é Balderrabano (2006, p. 41) que, em suas reflexões, destaca: “de um ponto de vista receptivo, a forma de uma obra musical alcança seu pleno sentido se o ouvinte percebe toda a cadeia histórica dos comportamentos musicais”. Para Balderrabano, essa escuta excede o som puro, pois “cada componente de uma obra constituirá uma parte de um sistema maior de relações históricas”,<sup>165</sup> assim, as formas musicais são percebidas como “pertencentes a um contexto cultural determinado e como representantes de modelos de pensamento emergentes ao longo da história da música ocidental”.<sup>166</sup>

Considerando tais colocações, podemos dizer que cada época realiza formas conhecidas à sua maneira, ou seja: em cada época, as formas preexistentes se atualizam, ganham novos significados, são reformuladas e cumprem funções diferentes. Essa atualização das formas ao longo

<sup>164</sup> “Practically every epoch of musical history has its own characteristic forms” (LEICHTENTRITT, 1951, p. 5).

<sup>165</sup> “Podemos decir entonces que, desde un punto de vista receptivo, la forma de una obra musical alcanzará su pleno sentido si el oyente percibe toda la cadena histórica de los comportamientos musicales. Así, la forma musical podrá ser concebida como una representación de “modos históricos de pensamiento” y se erigirá en una categoría que excede el simple fenómeno sonoro: articulada sobre un cierto plan, cada componente de una obra constituirá una parte de un sistema más grande de relaciones históricas. De esta forma, dichos componentes podrán ser enfocados desde una concepción más dinámica, más vital, al insertarlos no sólo dentro de un proceso musical sino, también, dentro de un contexto histórico y cultural” (BALDERRABANO, 2006, p. 41).

<sup>166</sup> “[Las formas musicales] como pertenecientes a un contexto cultural determinado y como representantes de modelos de pensamiento emergentes a lo largo de la historia de la música occidental” (BALDERRABANO, 2006, p. 41).

do tempo pode, segundo Keller (1964), ser “dramática”, a ponto de o que se entende como típico à determinada forma em certo período histórico seja profundamente diferente do que se entende como típico dessa mesma forma em períodos anteriores. Comentando as transformações das “variações” produzidas na Europa dos séculos XIX e XX, Keller observa que:

Nem Bach, nem mesmo Haydn, Mozart ou Beethoven teriam reconhecido estas variações de Brahms [*Variationen über ein Thema von Haydn*, op. 56<sup>a</sup>, 1863], ou as ‘Variações Sinfônicas’ de César Franck [*Variations symphoniques pour piano et orchestre*, CFF 137, 1885], as variações ‘Enigma’ [*Variations on an Original Theme*, op. 36, de Edward Elgar, 1898-99] ou o op. 31 de Schoenberg [*Variationen für Orchester*, 1926] como variações (KELLER, 1964, p. 109).<sup>167</sup>

Nessas notas preliminares, que antecedem a revisão do tema com variações propriamente dito, vale recuperar algo das considerações de Zamacois sobre a palavra “variação”: o termo “variação”, enquanto ato ou efeito de variar, de tornar diverso ou oferecer variedade, possui sentido amplo, sem correlação musical específica. Em âmbito musical, “variação” pode referir-se a uma das peças de um conjunto de variações. “Variações”, no plural, pode indicar um desses conjuntos de variações. Temos também o “ato de variar”, ou “a variação como procedimento elaborativo”, não estritamente relacionado à forma variação: “Por ‘variação’ ou ‘variar um tema’ se entende [...] fazer uma rerepresentação do mesmo com modificações de tipo ornamental, para aumentar seu interesse” (ZAMACOIS, 1985, p. 109).<sup>168</sup>

Sisman também põe em questão os significados da palavra variação, apontando em sua etimologia indícios de seus significados musicais e de conotações associadas à forma:

As raízes da palavra *variatio* no adjetivo *varius* originalmente se referiam, na utilização antiga não-especializada, a uma impressão de coloração mista em plantas e animais, seja no sentido de “colorido” ou na conotação mais negativa de “indeterminado” ou “flutuante”. Em sua análise etimológica, Horst Weber (*Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 1986) produz distinções úteis entre os sentidos transitivo e intransitivo de *variare* (em alemão, *verändern* e *sich ändern*, respectivamente) com a conexão do primeiro ao processo (variando, *verändern*) e do segundo ao resultado de tal processo (variação, *Veränderung*). Portanto, desde o começo podemos ver anúncios dos significados duplos da variação como

<sup>167</sup> “Neither Bach, nor indeed Haydn, Mozart, or Beethoven would have recognized the Brahms, the Franck ‘Symphonic Variations’, the ‘Enigma’, or Schoenberg’s Op 31 as variations” (KELLER, 1964, p. 109).

<sup>168</sup> “Hay que distinguir entre “la” *Variación*, nombre genérico; “una” *Variación*, simple pieza de las varias agrupadas, y “unas” *Variaciones*, título empleado, entre otros, para designar la obra completa. También debe tenerse en cuenta la “variación” en su aspecto de vocablo, que expresa un procedimiento elaborativo. Por “variación” o por “variar un tema” — expresiones en tal caso sinónimas — se entiende, sencillamente, el *reexponerlo con modificaciones de tipo ornamental*, para aumentar su interés. Véase en las *Sonatas para piano*, de Beethoven, empleado el procedimiento — posible en cualquier tipo de composición — en el *Adagio de la op. 2, núm. 1*; en el *Rondó de la op. 2, num. 2, etc.*” (ZAMACOIS, 1985, p. 109).

técnica e como forma, bem como suas conotações como positiva e como problemática (SISMAN, 2001).<sup>169</sup>

Nelson, em uma tentativa de definir com mais clareza do que se constitui a técnica de variação, procura explorar a relação entre variação e mudança:

Em uma situação na qual todos os elementos do tema sofrem fortes mudanças simultaneamente, deveríamos ter, não variações, mas completa antítese e contraste. De modo a conseguir, portanto, uma concepção mais precisa do termo técnica de variação, se torna necessário ampliar o significado costumeiro para incluir, não somente mudanças sozinhas ou grupos de mudanças, mas *combinações de mudanças e constantes* (NELSON, 1948, p. 8).<sup>170</sup>

Cabe ainda uma ressalva: há de se distinguir o objeto da presente revisão – o tema com variações – de outras formas associadas ao mesmo princípio composicional e que, em maior ou menor grau, a depender do autor, são abordadas em conjunto com o tema com variações sob a grande categoria da “Variação”.<sup>171</sup> Ou seja, conforme as classificações de Green (1979, p. 98-128), ainda que tangencialmente mencionadas, as chamadas “variações contínuas” – como o *ground*, a *canzona*, a *chacona* e a *pasacaille* – não serão propriamente abordadas aqui. Serão sim abordadas as “variações seccionais”, isto é, variações que se seguem a um tema, com início e final claramente articulados e seccionados em relação umas às outras.<sup>172</sup>

### 3.2 O que é mesmo um tema com variações?

Em virtude da quantidade de comentários encontrados, cada um mais ou menos adaptado à descrição do tema com variações em determinado contexto histórico, e frequentemente divergindo entre si no que diz respeito aos detalhes, podemos tomar como ponto de partida uma sugestiva colocação de Leichtentritt:

<sup>169</sup> “The roots of the word *variatio* in the adjective *varius* originally referred, in non-specialized antique usage, to an impression of mixed coloration in plants and animals, either in the sense of ‘colourful’ or the more negative connotation of ‘indeterminate’ or ‘fluctuating’. In his etymological analysis, Horst Weber (*Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 1986) draws useful distinctions between the transitive and intransitive senses of *variare* (in German, *verändern* and *sich ändern*, respectively) with the connection of the first to process (varying, *verändern*) and the second to the result of that process (variation, *Veränderung*). Thus from the very beginning we see foreshadowed the twofold musical meanings of variation as technique and as form, and its connotations as positive and as problematic” (SISMAN, 2001).

<sup>170</sup> “Were all the elements of the theme to undergo strong change simultaneously, we should have, not variations, but complete antithesis and contrast. In order to attain, therefore, a more accurate conception of the term variation technique it becomes necessary to enlarge the customary meaning to include, not merely single changes, or groups of changes, but combinations of changes with constants” (NELSON, 1948, p. 8).

<sup>171</sup> Em sua apresentação da forma variação, Kohs também discorre sobre a diferença entre a variação como procedimento e a variação como forma, definindo esta última de uma maneira que abarca os tipos de variação em sua diversidade: “Variation *procedure*, in varying degrees, is apparent in nearly all music. Variation form is a product of the consistent and continuous use of variation principle throughout an entire work or movement” (KOHs, 1976, p. 129).

<sup>172</sup> O termo “variações contínuas” empregado por Green (1979) aplica-se ao caso de variações que se seguem ininterruptamente e são baseadas num tema de uma ou duas frases.

Regras rígidas para o tratamento de variações em sua continuidade não podem ser assentadas. O encanto da variação reside precisamente no fato de que ela confere à imaginação infindáveis oportunidades sem com que se perca em um espaço ilimitado, no fato de que o tema é um ponto fixo que reluz através das variações, oferecendo tanto ao ouvinte quanto ao compositor um firme ponto de apoio (LEICHTENTRITT, 1951, p. 104).<sup>173</sup>

Como a colocação é consideravelmente aberta, vale pormenorizá-la recorrendo a outros comentadores. Em primeiro lugar, cabe uma definição de em que consiste o tema de uma variação:

O tema da variação pode ser pensado como um complexo de elementos separados, porém interdependentes. Conspícuos dentre tais elementos são melodia, baixo, harmonia, estrutura (no que diz respeito ao plano de partes e frases), tempo, dinâmica, ritmo e cores instrumentais (NELSON, 1948, p. 7).<sup>174</sup>

Considere, na Figura 2, o tema das *12 Variações sobre “Ah vous dirai je, Maman”*, KV 265 de Mozart.<sup>175</sup> Indicadas em torno da pauta estão harmonia e considerações de estrutura. A nível de estrutura, percebemos um tema composto em três seções de oito compassos, sendo que a última destas seções é uma repetição da primeira. Apenas, portanto, duas seções diferentes. A primeira é composta de uma frase de oito compassos, ou ainda por duas frases em relação de pergunta e resposta; a seção termina em uma cadência autêntica perfeita. A segunda seção é composta por duas frases similares, ambas terminando sobre a dominante, com a diferença de a última enfatiza a dominante pelo uso de uma dominante cadencial, ou dominante quarta-e-sexta. Esta seção termina, portanto, em uma semicadência que prepara a repetição da primeira seção. Durante toda a peça, o ritmo harmônico e cadencial, bem como o desenvolvimento melódico das frases, respeita estritamente a quadratura.

Quanto à melodia, na primeira seção, após um salto do  $\hat{1}$  ao  $\hat{5}$ , temos um descenso simples e direto ao  $\hat{1}$ . Como mencionado anteriormente, esta frase de 8 compassos pode ser percebida como duas frases menores de 4 compassos, sendo que a última pode ser percebida como uma resposta, em direção contrária, à primeira. Esta última frase parece então ser usada como modelo para as frases da próxima seção, que podem ser percebidas como uma transposição da frase anterior, uma segunda maior acima. Estas frases “gêmeas” partem ambas do  $\hat{5}$  e vão em direção ao

<sup>173</sup> “Rigid rules for the treatment of variations in their continuity cannot be laid down. The charm of the variation lies precisely in the fact that it gives the imagination endless opportunities without losing itself in limitless space, that the theme is a fixed point shining through the variations and offering to both listener and composer alike a secure foothold” (LEICHTENTRITT, 1951, p. 104).

<sup>174</sup> “The variation theme may be regarded as a complex of separate, though interdependent elements. Conspicuous among these elements are melody, bass, harmony, structure (meaning the plan of parts and phrases), tempo, dynamics, rhythm and instrumental tone color” (NELSON, 1948, p. 7).

<sup>175</sup> Esta melodia ficou conhecida por vários nomes desde seu putativo surgimento no final do século XVIII; em inglês e português, ficou famosa na forma da canção *Brilha, Brilha, Estrelinha*.

Ê, sendo que na última delas há uma suspensão (desconsiderando-se a bordadura superior) do Ê que é apoiada pela dominante cadencial.

Por fim, a harmonia do tema é inteiramente diatônica e gira basicamente em torno das funções de tônica e dominante; na primeira seção, a melodia inicialmente se apoia em uma alternância entre I e IV, e nos últimos quatro compassos vemos duas cadências para o primeiro grau; a primeira delas uma cadência autêntica (Ê na melodia), e a segunda uma cadência autêntica perfeita. Na segunda seção, com a alternância entre I e V sobre um pedal de dominante, e a terminação das duas frases em harmonias de dominante, cria-se um efeito de prolongação da harmonia de dominante, intensificada pela dominante cadencial ao final da seção, que é em si reforçada pela aparição de uma terceira voz (embora esta possa ser considerada implicitamente presente na figuração do baixo).

Estes três elementos, que são apenas os “principais” elementos de um tema – melodia, harmonia e estrutura – podem ser tomados como base para a criação de novas variações, sejam separadamente ou em diferentes combinações. Como se pode perceber em minha própria descrição destes no tema de Mozart, a percepção de cada elemento é subjetiva e pode variar de um compositor (ou analista) para outro.

Roman Ivanovitch sugere que escutar algo enquanto peça musical autônoma é diferente de escutar algo enquanto “tema para variações”. Comentando sobre a valsa em Dó maior de Anton Diabelli, tomada como tema das *33 Variações sobre uma valsa de Anton Diabelli*, op. 120 de Beethoven, o autor escreve sobre como, apesar das duras críticas que a valsa recebeu enquanto obra musical, ouvi-la como “tema para variações” produz reações diferentes, visto que “ouvir a valsa como tema [...] é executar um tipo de alquimia auditiva. É começar a ouvir detalhes, trejeitos, possibilidades; é criar hipóteses e conjecturar, buscar pistas, buscar princípios. [...] Em resumo, poderíamos descrever isto como um ouvir em busca de potencial” (IVANOVITCH, 2010, p. 5).<sup>176</sup> Este modo de audição implica, inclusive, “discernir caminhos que não foram tomados, indícios não plenamente realizados” (IVANOVITCH, 2010, p. 10)

Ivanovitch se refere a duas “categorias” de tema em relação ao potencial para geração de um conjunto de variações:

No mundo da variação, escritores por vezes distinguiram entre dois tipos básicos de tema: aqueles que são tão repletos de detalhes e tão plenamente elaborados que o compositor não pode fazer muito mais do que oferecer repetições, talvez com ornamentações ou nova orquestração, e aqueles com características parcimoniosas

<sup>176</sup> “To hear the waltz as a theme, however, is to perform a kind of auditory alchemy. It is to begin hearing details, quirks, possibilities; to hypothesize and conjecture, to seek clues, search for principles. [...] In a word, we might describe this as listening for potential” (IVANOVITCH, 2010, p. 5).

e simples, cuja relativa economia ou rarefação – como um esboço ou esqueleto – permite uma gama maior de novas ou surpreendentes elaborações (IVANOVITCH, 2010, p. 6).<sup>177</sup>

**(Frase de oito compassos)**

C.A.P.

C: I IV I ii V I vi IV V I

**(Frase de quatro compassos, semicadência intensificada na repetição)**

S.C. S.C.

C: I V I V I V I V<sup>6</sup><sub>4</sub> V

(Pedal de dominante -----)

**(Repetição da frase inicial)**

C.A.P.

C: I IV I ii V I vi IV V I

Figura 2: Wolfgang Amadeus Mozart - *12 Variações sobre "Ah vous dirai je, Maman"*, KV 265. Identificação dos elementos que compõem o tema: Melodia, Baixo, Harmonia e considerações sobre a estrutura

<sup>177</sup> "In the world of variation, writers have sometimes distinguished between two basic types of theme: those that are so replete with details and so fully fleshed out that a composer can do little more than offer repetitions, perhaps with embellishment or new orchestration, and those with uncluttered, simple features, whose relative economy or sparseness – as a sketch or skeleton – affords greater scope for novel or surprising elaborations" (IVANOVITCH, 2010, p. 6).

No capítulo final de sua obra *The technique of variation*, Robert Nelson, fazendo ressalvas a respeito da periculosidade da tarefa, se propõe a fazer “uma síntese dos princípios operantes na forma variação” (NELSON, 1948, p. 121). O autor parte de uma análise dos elementos constituintes do tema:

O tema da variação é um complexo de elementos musicais separados, embora interdependentes; e a técnica de variação consiste na mudança destes elementos, ora isoladamente, ora em combinação, ora radicalmente, ora com moderação. [...] De modo geral, aqueles elementos que são os mais conspícuos, e portanto os mais facilmente e rapidamente compreendidos, exigem mudanças de maneira mais insistente; por outro lado, aqueles elementos que são relativamente inconspícuos exigem pouca ou mesmo nenhuma mudança (NELSON, 1948, p. 121).<sup>178</sup>

Partindo desta noção, Nelson descreve uma visão do tema como um complexo de elementos agrupados em três partes: “a melodia principal, ou *sujeito melódico*; a harmonia que a suporta e a estrutura geral, os quais unidos formam o *arcabouço harmônico-estrutural*; e os *elementos que atribuem caráter* de maior responsabilidade pela expressão do tema – ritmo, tempo, dinâmica e etc.” (NELSON, 1948, p. 121).<sup>179</sup>

Em sua discussão sobre este último grupo de elementos, isto é, sobre aqueles elementos que participam mais ativamente na constituição do caráter de um determinado tema, Nelson considera o ritmo o fator mais prontamente compreensível, e portanto aquele que mais carece de variação: “Como a recorrência constante de um dado padrão rítmico resultaria em um algo intoleravelmente tedioso, é essencial que cada variação componente [de um conjunto de variações] tente em alguma medida apresentar uma vida rítmica independente e própria” (NELSON, 1948, p. 121).<sup>180</sup> Segundo o autor, esta diversidade rítmica é conquistada principalmente devido à criação de novas figurações. O fato de que a diversidade de padrões figurais, sejam eles originados a partir de material fornecido pelo tema ou não, é uma característica prevalente tanto ente variações seccionais quanto contínuas, representa para Nelson indícios de que “a conferência de uma autonomia rítmica aos membros

---

<sup>178</sup> “The variation theme is a complex of separate, though interdependent, musical elements; and the technique of variation consists in changing these elements, now singly, now in combination, now radically, now in moderation. [...] Generally speaking, those elements which are the most conspicuous, and hence the most easily and quickly comprehended, demand change the most insistently; conversely, those elements which are relatively inconspicuous demand little, if any, change” (NELSON, 1948, p. 121).

<sup>179</sup> “The chief melody, or *melodic subject*; the supporting harmony and over-all structure, the two together constituting the *harmonico-structural frame*; and the *character-giving elements* most responsible for the expression of the theme – rhythm, tempo, dynamics, and so forth” (NELSON, 1948, p. 121).

<sup>180</sup> “Because the constant recurrence of a given rhythmic pattern would result in intolerable boredom, it is essential that each component variation attempt in some measure an independent rhythmical life of its own” (NELSON, 1948, p. 121).

[variações] separados de um ciclo é um atributo inerente a toda a escrita de variações” (NELSON, 1948, p. 122).<sup>181</sup>

O autor faz todavia a ressalva de que, apesar da transformação rítmica de variação a variação ser algo indispensável, de maneira alguma deve-se presumir que a mudança de caráter de uma variação a outra é algo imprescindível para a escrita de variações. Segundo Nelson,

Poder-se-ia dizer que um compositor que muda os elementos que atribuem caráter o faz por razões pessoais e estilísticas, e não pelas exigências estéticas da forma variação, e que além da mudança de ritmo – o atributo invariável de todas as variações – a alteração destes elementos que atribuem caráter deve ser considerada como acessória e incidental (NELSON, 1948, p. 122).<sup>182</sup>

A melodia principal ou sujeito melódico é o segundo aspecto do qual trata o autor. Segundo este, depois do ritmo, o sujeito melódico é o elemento mais conspícuo do complexo temático, e portanto um fator crítico para a construção das variações (NELSON, 1948, p. 122). A relação das variações com a melodia principal pode ser prontamente vislumbrada na terminologia empregada por alguns autores (veja o Apêndice A).

Ao tratar do arcabouço harmônico-estrutural, “a porção menos conspícua e sensível do complexo temático” (NELSON, 1948, p. 123),<sup>183</sup> o autor aponta para o fato de que, dentre os elementos variáveis em um tema, este aspecto foi o último a ser radicalmente transformado na história da forma variação; “até o advento da variação livre a estrutura era normalmente retida com poucas mudanças, e [...] a harmonia também foi cuidadosamente preservada” (NELSON, 1948, p. 123).<sup>184</sup> Mesmo após o surgimento de variações que abandonam radicalmente o plano harmônico-estrutural do tema, Nelson não considera que a manutenção do arcabouço harmônico-estrutural na composição de variações tenha sido substituída por uma nova premissa estética:

O abandono do plano harmônico-estrutural na variação livre deve ser considerado [...] não como um desenvolvimento das exigências estéticas inexoráveis, mas sim, tal qual no caso do emprego de mudanças de caráter, como o resultado de proclividades e desejos de compositores individuais (NELSON, 1948, p. 123).<sup>185</sup>

<sup>181</sup> “The conferring of a rhythmical autonomy upon the separate members of a cycle is an inherent attribute of all variation writing” (NELSON, 1948, p. 122).

<sup>182</sup> “It may be said that a composer who changes the character-giving elements does so for personal and stylistic reasons, not because of the aesthetic demands of the variation form, and that aside from change of rhythm – the invariable attribute of all variations – the alteration of these character-giving elements must be regarded as accessory and incidental” (NELSON, 1948, p. 122).

<sup>183</sup> “The least conspicuous and sensitive portion of the theme complex is unquestionably the harmonico-structural frame” (NELSON, 1948, p. 123).

<sup>184</sup> “Until the advent of the free variation the structure was generally retained with little change, and [...] the harmony was also carefully preserved” (NELSON, 1948, p. 123).

<sup>185</sup> “The abandonment of the harmonico-structural frame in the free variation must be regarded, therefore, not as the outgrowth of inexorable aesthetic demands, but rather, like the employment of the character change, as the result of the proclivities and desires of individual composers” (NELSON, 1948, p. 123).

O autor prossegue com esta noção, afirmando que, nas técnicas de variação estruturais – aqueles que conservam a estrutura do tema –, “o arcabouço harmônico-estrutural assume o papel de um elo fundamental entre o tema e as variações” (NELSON, 1948, p. 123).<sup>186</sup> Ressalta ainda que este elo não é invariável ou necessariamente literal,

[...] visto que as variações estruturais de todos os tipos e períodos apresentam modificações incidentais da harmonia e estrutura subjacentes. [...] Assim, foi comum em todos os períodos suplantarem acordes em posição fundamental por suas inversões, ou o contrário; ou ainda desviar-se levemente da harmonia através de acordes substitutos e embelezamentos. De maneira análoga, ocasionalmente se lançou mão de alterações no equilíbrio entre as frases dentro de uma parte, ou de compassos dentro de frases, ou de pequenas extensões ou contrações dentro de uma única variação (NELSON, 1948, p. 123).<sup>187</sup>

Ponderando a relação entre o sujeito melódico e o arcabouço harmônico-estrutural nas técnicas estruturais de variação, e observando a possibilidade de que um se mantenha constante desde que o outro seja transformado de maneira compensatória, Nelson propõe um princípio a respeito da relação entre estes dois elementos, aplicável às variações de técnicas estruturais:

O sujeito melódico e o arcabouço harmônico-estrutural são fenômenos complementares: alterações do sujeito melódico são balanceadas por uma aderência relativamente próxima ao arcabouço harmônico-estrutural; por outro lado, a retenção literal do sujeito melódico é contrabalanceada por distanciamentos harmônicos dentro do arcabouço harmônico-estrutural, bem como por envolvimento figural ou contrapontístico das vozes auxiliares (NELSON, 1948, p. 124).<sup>188</sup>

A respeito do papel do contraponto na forma variação, Nelson comenta que, em maior ou menor grau, o uso do contraponto nas vozes auxiliares, seja na forma de imitação de fragmentos do tema ou de outra maneira, contribui para a diversidade dentre as variações, impedindo que a monotonia se instaure mesmo quando o sujeito melódico é repetido como originalmente apresentado. Para o autor, somente nas variações que seguem o plano harmônico – ou seja, retém do complexo temático apenas o arcabouço harmônico-estrutural – pode o contraponto ser omitido com algum grau de segurança de que a monotonia será evitada, já que novas melodias não de surgir nas variações. Nas palavras do autor, o “contraponto, ao direcionar a atenção para longe do sujeito

<sup>186</sup> “Within the structural techniques, [...] the harmonico-structural frame assumes the role of a fundamental bond between theme and variations” (NELSON, 1948, p. 123).

<sup>187</sup> “[...] for structural variations of all types and periods have displayed incidental modification of the underlying harmony and structure. [...] Thus, it has been common at all periods to supplant chords in fundamental position by their inversions, or the reverse; or to deviate slightly from the harmony through the use of substitute chords and embellishments. Likewise it has occasionally been the practice to alter the balance of phrases within a part, or of measures within a phrase, or to make small extensions or contractions in a single variation” (NELSON, 1948, p. 123).

<sup>188</sup> “The melodic subject and the harmonico-structural frame are complementary phenomena: alterations of the melodic subject are balanced by a relatively close adherence to the harmonico-structural frame; conversely, the literal retention of the melodic subject is offset by harmonic departures within the harmonico-structural frame, as well as by figural or contrapuntal involvement of the supporting voices” (NELSON, 1948, p. 124).

melódico, torna a repetição literal ou quase literal tolerável, enquanto a associação de um sujeito [melódico] embelezado ou figurado com um acompanhamento harmônico plano resulta em superficialidade” (NELSON, 1948, p. 125).<sup>189</sup>

A formulação de uma definição precisa da relação necessária entre um tema e sua variação é, segundo Goodman (1988, p. 67-69), mesmo em suas instâncias mais simples, uma tarefa complicada. O foco do autor ao confrontar o problema passa de “por que” uma passagem é uma variação para “quando” uma passagem é uma variação, isto é, “sob que circunstâncias uma passagem  $v$ , tendo a relação musical necessária com uma passagem  $t$ , funciona como uma variação sobre  $t$ ”?<sup>190</sup> Apenas quando esta passagem  $v$  se refere à passagem  $t$  de alguma maneira; assim, o funcionamento de uma variação não envolve apenas as relações musicais necessárias, mas também envolve uma questão referencial. Resta saber:

De que maneira, então uma passagem funcionando como uma variação sobre outra se refere à esta última? Não sendo uma foto ou parágrafo, uma variação musical não retrata ou descreve o tema. E apesar de variação e tema deverem possuir certas características musicais em comum, a posseção de tais características em comum por duas passagens não constitui referência entre elas. [...] duas coisas podem ser maçãs sem que nenhuma delas se refira à outra (GOODMAN, 1988, p. 69).<sup>191</sup>

Esta referência ao tema por uma variação é inicialmente problematizada pelo autor a partir de duas questões: em primeiro lugar, as características compartilhadas entre tema e variação funcionam, dentro da variação, não apenas por si só, mas também de maneira exemplificante: “exemplificar é servir como uma amostra de uma característica ou rótulo, de maneira análoga à função de recortes de tecido na loja de um alfaiate ou estofador enquanto amostras de textura, cor, padrão e peso”<sup>192</sup>. Esta exemplificação é de caráter seletivo, ou seja, um recorte de pano não informa a respeito de todas as características do pano, como seu tamanho ou formato. “Exemplificar é exhibir, chamar atenção para, mas não necessariamente enfatizar uma característica; uma característica significativa do tema pode ser bastante sutil, ou consideravelmente oculta por mudanças feitas na

---

<sup>189</sup> “Counterpoint, by directing attention away from the melodic subject, makes literal or nearly literal repetition of the melody tolerable, whereas the association of the embellished or figured subject with a flat harmonic accompaniment results in superficiality” (NELSON, 1948, p. 125).

<sup>190</sup> “Under what circumstances does a passage  $v$  having the requisite musical relationship to a passage  $t$  function as a variation upon  $t$ ?” (GOODMAN, 1988, p. 67).

<sup>191</sup> “In what way, then, does a passage functioning as a variation on another refer to it? Not being a picture or a paragraph, a musical variation does not depict or describe the theme. And although variation and theme must possess certain common musical features, joint possession of such a feature by two passages does not constitute reference between them. [...] two things may both be apples without either one referring to the other” (GOODMAN, 1988, p. 69).

<sup>192</sup> “Reference by a variation to a theme is highly complex. In the first place, when functioning as a variation a passage does not merely possess but *exemplifies* the musical feature(s) it must have in common with the theme. To exemplify is to serve as a sample of a feature or label, much in the way swatches of cloth in a tailor’s or upholsterer’s shop serve as samples of texture, color, pattern and weight” (GOODMAN, 1988, p. 69).

variação, de modo que a exemplificação surge apenas após repetidas audições” (GOODMAN, 1988, p. 69-70).<sup>193</sup>

Em segundo lugar, a referência às características compartilhadas com o tema não é suficiente para que uma passagem funcione como variação sobre um tema; “a variação deve se referir ao tema *através destas características*” (GOODMAN, 1988, p. 70, ênfase original).<sup>194</sup> Ao exemplificar certa característica, a qual, por sua vez, denota o tema, uma rota indireta de associação entre variação e tema se torna acessível; no entanto, o estabelecimento desta rota biarticulada não quer dizer, necessariamente, que a passagem se refere ao tema por tal rota.

Quando *a* se refere a *b*, e *b* se refere a *c*, *a* não necessariamente se refere a *c*. Quando a exemplificação da característica em questão por uma passagem e a denotação do tema por meio desta característica são tomados como passos separados, a passagem não se refere ao tema; mas quando a referência corre através deste caminho de dois elos, a passagem se refere ao tema por meio desta característica (GOODMAN, 1988, p. 70).<sup>195</sup>

A relação entre variação e tema, contudo, depende tanto de suas diferenças (e das particularidades destas) quanto dos pormenores de suas semelhanças. Traçando um paralelo com a questão referencial na semelhança entre variação e tema, Goodman argumenta que, também naquilo em que a variação difere do tema, deve haver uma relação de referência: ou seja, uma variação estabelece referências ao tema não apenas através daquilo que compartilha com ele, mas também por meio daquilo que possui (ou que *não* possui) em contraste com este:

Considere por um momento como um gigante pode ser chamado de “baixinho”. O termo “baixinho” é aqui aplicado metaforicamente a algo ao qual não este termo, mas um termo contrastante, se aplica literalmente. “Baixinho” denota o gigante não literalmente, mas figurativamente, e a denotação figurativa não é nem um pouco menos referência genuína do que a denotação literal. E a exemplificação figurativa – isto é, a exemplificação de um rótulo que se aplica apenas figurativamente – não é nem um pouco menos genuína do que a exemplificação literal. Assim, a referência por uma variação ao tema pode ser através de uma característica que pertence literalmente a um, mas apenas figurativamente ao outro. Deste modo, a metáfora é envolvida em uma *exemplificação contrastiva*, e, portanto, na variação (GOODMAN, 1988, p. 71).<sup>196</sup>

<sup>193</sup> “To exemplify is to bring out, call attention to, but not necessarily to stress a feature; a significant feature of the theme may be quite subtle, or somewhat hidden by changes made in a variation, so that exemplification emerges only after repeated listening” (GOODMAN, 1988, p. 69-70).

<sup>194</sup> “the variation must refer to the theme *via that feature*” (GOODMAN, 1988, p. 70, ênfase original).

<sup>195</sup> When *a* refers to *b*, and *b* refers to *c*, *a* does not always refer to *c*. [...] When exemplification of the feature in question by a passage and denotation of the theme by the feature are taken as separate steps, the passage does not refer to the theme; but when the referring runs on through this two-link path, the passage refers to the theme via that feature (GOODMAN, 1988, p. 70).

<sup>196</sup> Consider for a moment how a giant can be called tiny. The term “tiny” is here applied metaphorically to something that not this term but a contrasting term applies to literally. “Tiny” denotes the giant not literally but figuratively and figurative denotation is no less genuine reference than is literal denotation. And figurative exemplification – that is, exemplification of a label that applies only figuratively – is no less genuine than is literal exemplification. Thus reference

Esta relação com a metáfora pode ser ainda mais profunda quando “as características contrastantes já são metafóricas, como quando temos uma variação triste sobre um tema feliz” (GOODMAN, 1988, p. 71).<sup>197</sup> Nestes casos, a variação lança mão de uma dupla metáfora: de maneira contrastiva, exemplifica a felicidade ausente em si e, através desta, se refere ao tema.

Ao final do capítulo, preocupando-se do “porquê” das variações – “daquilo que se conquista em termos cognitivos e estéticos pela variação”, Goodman (1988, p. 82) argumenta que variações se manifestam como interpretações de uma obra; constituem obras em si mesmas, e não obstante têm seu significado ampliado pelo tema, bem como ampliam o significado deste: “as variações e o tema refletem uns aos outros”, e é nessa reflexão que se dá a complexificação dos significados de ambos.

Por fim, retomo as considerações de Roman Ivanovitch em seu artigo *What's in a Theme? On the Nature of Variation*, no que tange à maneira como percebemos um tema com variações. Segundo o autor, apesar de normalmente concebermos obras nesta forma através de um viés comparativo – relacionando constantemente passagens musicais diferentes, o tema com suas variações – no plano da percepção aural, a apreensão de um tema com variações não é propriamente comparativa, mas sim reconstrutiva: uma vez tocado, o tema permanece “no passado”, sem ser rerepresentado literalmente ao ouvinte; “temporalmente extinto”, ele deve ser revivido outra vez em cada variação. “Mas exatamente o quê é renovado, como é renovado, e qual relação essa entidade renovada tem com a peça original denominada tema (de fato, em que sentido configura-se como uma ‘entidade’)” (IVANOVITCH, 2010, p. 3)?<sup>198</sup>

Compreendendo assim a dimensão temporal como fundamental na experiência aural frente a um tema com variações, o tema deixa de ser um “arranjo estático de elementos estruturais”, apresentando-se em perpétua relação com as variações que o seguem, “conferindo a elas um conjunto de expectativas a respeito de como elas poderiam proceder,<sup>199</sup> e não obstante existindo enquanto uma mutável coleção de possibilidades ou potencialidades a serem ativadas e reformuladas

---

by a variation to a theme may be via a feature that literally belongs to one but only figuratively to the other. In this way, metaphor is involved in *contrastive exemplification* and hence in variation (GOODMAN, 1988, p. 71).

<sup>197</sup> “Metaphor may be even more heavily involved where the contrasting features are already metaphorical, as when we have a sad variation on a happy theme” (GOODMAN, 1988, p. 71, nota 5).

<sup>198</sup> “But exactly what is renewed, how is it renewed, and what relation does this renewed entity bear to the original piece called the theme (indeed, in what sense is it an ‘entity’ at all)” (IVANOVITCH, 2010, p. 3)?

<sup>199</sup> Posteriormente, o autor escreve: “Um tema [...] fornece um mapa da estrada ou roteiro de viagem. Nós aprendemos não só que os eventos ocorrem, mas quando ocorrem, e, portanto, o tema apresenta o ritmo primordial dos eventos, nosso primeiro vislumbre do mundo temporal no qual habitarão as variações” (IVANOVITCH, 2010, p. 9).

pelo curso das variações em si” (IVANOVITCH, 2010, p. 3).<sup>200</sup> Desta forma, o que é um tema e aquilo que ele contém ganham uma nova complexidade, visto que o tema perde sua condição de entidade clara e inteiriça em nossas memórias durante a experiência da escuta, e passa, de certa forma, a ser aquilo que lembramos dele – e aquilo que as variações nos fazem lembrar dele. Em tal compreensão da forma, a apreensão de um tema com variações compreende o posicionamento ativo do ouvinte frente à obra:

O engajamento criativo por parte do ouvinte é sempre vital no plano da variação. Ouvir um elemento do tema onde não há nada literalmente escrito na página, imbuir uma escala com as propriedades e implicações do tema; de fato, mesmo ouvir um tema ou variação – estes são aspectos cruciais do ambiente da variação que se dão com a cooperação criativa do ouvinte; eles não são encontrados apontando para as notas. Variação é na verdade, uma questão de confiança, um contrato entre compositor e ouvinte, ambos os quais concordam em se comportar do “jeito variação”. Ouvintes que se tornam “preocupados” com a variação permitem ao compositor guia-los através de um mundo musical no qual as relações entre dois objetos musicais não são medidos de acordo com uma balança absoluta finamente calibrada, mas são governados por reafirmações estratégicas (e por isso os inícios e finais das variações são tão importantes), formas gerais, e um desejo de exercitar as faculdades mentais para preencher os espaços em branco” (IVANOVITCH, 2010, p. 28).<sup>201</sup>

A qualidade da retrospectiva, apesar de ser inerente à existência temporal da música, se mostra em particular evidência no ambiente da variação; Ivanovich apresenta uma visão da forma na qual o papel do ouvinte é fundamentalmente criativo em sua comparação e discernimento do tema e das variações, bem como da exploração do potencial latente em eventos posteriores para tingir a percepção daqueles que os precederam. Nas palavras do autor,

O que a variação revela é a constante obrigação do ouvinte de pensar atentamente sobre o vão entre o que está escrito e o que se ouve, de ser sensível aos tempos mutuamente reconfigurantes do fluxo musical: empregar a memória para animar o presente que soa, e para confrontar esse presente com um passado evanescido” (IVANOVITCH, 2010, p. 37).<sup>202</sup>

<sup>200</sup> “[The theme] bequeaths to [the variations] a set of expectations about how they might proceed, and yet exists as a mutable collection of possibilities or potentialities to be activated and reshaped by the course of the variations themselves” (IVANOVITCH, 2010, p. 3).

<sup>201</sup> “Creative engagement on the part of the listener is always vital in the realm of variation. To hear an element of the theme where none literally exists on the page, to imbue a scale with the properties and implications of the theme, indeed, to hear a theme or variation at all – these are crucial aspects of the environment of variation that take place with the creative cooperation of the listener; they are not to be found by pointing at notes. Variation is, in fact, a matter of trust, a contract between composer and listener, who both agree to behave in the ‘variation manner’. Listeners who become ‘preoccupied’ with variation allow the composer to lead them through a musical world in which relations between two musical objects are not measured according to some finely calibrated absolute scale, but are governed by strategic reassurances (which is why the beginnings and endings of variations are so important), general shapes, and a willingness to exert one’s mental faculties to fill in the blanks” (IVANOVITCH, 2010, p. 28).

<sup>202</sup> “For what variation lays bare is the enduring obligation of the listener to think hard about the gap between what is written and what is heard, to be sensitive to the mutually reconfiguring tenses of the musical flow: to exert memory to animate the sounding present, and to bring to bear that present upon a vanished past” (IVANOVITCH, 2010, p. 37).

Assim, ao colocar-se em um estado “preocupado com a variação”, o ouvinte se abre aos convites à re-escuta, à remodelagem dos eventos que se passaram, à reversão do fluxo de influência – de o tema influencia a percepção das variações para as variações influenciam a percepção do tema.

### 3.3 *Diferencias*: indícios do surgimento de uma forma

O tema com variações, conforme Hutcheson (1977, p. 117),<sup>203</sup> é uma prática que se faz notar desde o século XVI. Trata-se de “um plano musical formalizado” que se apresentou como uma espécie de solução para um desafio de época, uma vez que, ao abrir mão do texto enquanto princípio semântico e organizacional, a recente música instrumental renascentista encontrou na arte da variação um meio para garantir coesão e inteligibilidade. Assim, complementa o autor,

a ideia de compor variações sobre um tema se originou concomitantemente com o surgimento da música instrumental de alaúde e de teclado no início do século XVI. [...] Hoje, cerca de 450 anos depois, o tema com variações ainda é uma forma viável, pois está representada na produção de praticamente todos os compositores do século XX (HUTCHESON, 1977, p. 117).<sup>204</sup>

A contribuição para a artisticidade da música instrumental destacada por Hutcheson (1977, p. 134) é um fator associado às práticas do tema com variações em diferentes cenários do Velho Mundo. Na Espanha destacam-se as *diferencias*<sup>205</sup> compostas por diversos músicos notáveis, tais como o organista Antonio de Cabezon (1510-1566) e o vihuelista Luys de Narváez (ca. 1500 – ca. 1550), compositor das *Diferencias sobre Guárdame las vacas* (1538), peça que hoje figura no repertório tradicional do violão clássico. Na Figura 3 apresentam-se, em conjunto com um modelo hipotético do baixo da Romanesca<sup>206</sup>, as três primeiras *diferencias* sobre *Guárdame las vacas*, de Luys de Narváez.

<sup>203</sup> O livro de Hutcheson, intitulado *Musical Form and Analysis: A programmed course*, recebeu edições subsequentes em 1995 e 2013 pela editora Waveland Press sob o título *Musical Form and Analysis: time, pattern, proportion*. Como, em comparação, a maioria dos trechos citados neste trabalho permanece inalterada, optei por manter a referência mais antiga.

<sup>204</sup> “The idea of composing variations on a theme originated concurrently with the rise of lute and keyboard music in the early sixteenth century [...] Today, some, 450 years after its origin, the theme and variations is still a viable form, for it is represented in the output of practically every major twentieth-century composer” (HUTCHESON, 1977, p. 117).

<sup>205</sup> Sobre *diferencias* e outras palavras que podem ser tomadas como sinônimo de variação, Sisman comenta: “muitos termos diferentes se referem a variações, como *double*, *diferencia*, *partita* e *division*” (SISMAN, 2001).

<sup>206</sup> Dentre as fontes mais antigas que contêm obras explicitamente intituladas “Romanesca” estão obras de música instrumental espanhola. Uma das hipóteses para a linha de baixo da Romanesca é que ela tenha surgido como uma derivação do *pass'e mezzo antico*. Para uma investigação detalhada a respeito da Romanesca, suas origens e as duas diferentes acepções do termo, veja Predota (1993). Para um quadro de composições dos séculos XVI e XVII baseadas sobre ou relacionadas à Romanesca, veja Rotem (2018).

Ao descrever as variações de Luys de Narváez encontradas na publicação *Los seys libros del delphin*<sup>207</sup> (1538), Smith e Griffiths lançam mão da seguinte classificação:

Encontram-se três tipos de conjuntos de variações. Naqueles sobre o hino espanhol O gloriosa Domina, a melodia aparece em cada variação e às vezes as aberturas de frase são imitativas. A variedade de texturas, ritmo, andamento e disposição do cantus firmus fornecem contraste entre as seis diferencias. As variações sobre harmonias ostinato incluem [1] as sete intituladas Guárdame las vacas (apesar de somente três serem sobre a romanesca [a quarta diferencia também se baseia sobre a romanesca, mas apresenta uma coda ao final], sendo as últimas três sobre o passamezzo antico), e [2] as 22 sobre Conde claros, uma forma de bergamasca. Este último conjunto contém passagens escalares de bravura, padrões de arpejo incomuns, mudanças súbitas de registro e uma variação que “imita a guitarra” (SMITH; GRIFFITHS, 2001).<sup>208</sup>

Referindo-se às variações que, como estas últimas supracitadas, tomam com tema um modelo de baixo, Hutcheson denomina este tipo de variações – baseadas em baixo fixo, porém altamente ornamentado – como variações sobre um baixo ornamentado. Segundo o autor, quando esta maneira de compor é empregada, ela normalmente se aplica a todas as variações do conjunto, e as vozes além do baixo podem ser livremente transformadas em cada variação (HUTCHESON, 1977, p. 135).<sup>209</sup>

<sup>207</sup> As *Diferencias sobre Guárdame las vacas* e o restante das obras de Luys de Narváez em quase sua totalidade foram originalmente publicadas em seu livro *Los seys libros del delphin* (1538). Segundo Smith e Griffiths, “o livro de Narváez é o primeiro a conter grupos de peças identificadas como variações (*diferencias*)” [Narváez’s book is the first to contain groups of pieces identified as variations (*diferencias*) and to include symbols indicating tempo] (SMITH; GRIFFITHS, 2001).

<sup>208</sup> “There are three types of variation sets. In those on the Spanish hymn O gloriosa Domina, the hymn tune appears in each variation and sometimes phrase openings are imitative. Variety of texture, rhythm, tempo and placing of the cantus firmus provides contrast between the six diferencias. Variations on ostinato harmonies include seven entitled Guárdame las vacas (although only three are on the romanesca, the last three being on the passamezzo antico), and 22 on Conde claros, a form of the bergamasca. The latter set contains bravura scale passages, unusual arpeggio patterns, sudden changes of register and one variation which ‘imitates the guitar’” (SMITH; GRIFFITHS, 2001).

<sup>209</sup> “The harmonically and melodically fixed variation continues to predominate during the baroque era; and the ornamenting, figural, contrapuntal and character types are all to be found. In addition to these treatments, there is a rather special variation form in which each variation is built over a fixed but highly ornamented bass melody. When this principle is in operation, it is usually applied to all variations of a set. The upper parts are free to change with each variation. Such a set of variations may appropriately be designated variations on an ornamented bass.” (HUTCHESON, 1977, p. 135).

Modelo hipotético Romanesca

Diferencia 1

Diferencia 2

Diferencia 3

12

Modelo hipotético Romanesca

Diferencia 1

Diferencia 2

Diferencia 3

Figura 3: Modelo hipotético do baixo da Romanesca e três primeiras diferenças da obra *Guardame Las Vacas*, de Luys de Milán. A partir de: PUJOL, Emilio (ed.). *Los seys libros del delphin* (1538) – Luys de Milán. Barcelona: Instituto español de musicología, 1945.

Segundo Nelson, dentre os tipos de variação baseadas em um modelo de baixo dos séculos XVII e XVIII, quase todas apresentam relação com a música de dança: “As variações de *Basso ostinato* deste período aparecem sob cinco nomes principais: *ground*, *folia*, *bergamasca*, *passacaille* e *chacóna*. [...] Todas as cinco espécies, salvo o *ground* inglês, podem ser ligadas a protótipos na música de dança” (NELSON, 1948, p. 66).<sup>210</sup> O autor todavia considera as relações entre as variações e as danças um tanto obscuras em sua maior parte, identificando somente na *folia* e na *bergamasca* uma relação mais evidente, visto que “ambas são construídas sobre os baixos e, por vezes, melodias, das danças originais”.<sup>211</sup> Apesar do autor se referir aqui às variações sobre um modelo de baixo relacionando esta prática ao conjunto de configurações formais das ditas *variações contínuas*, as quais não constituem o objeto de estudo desta revisão, estes comentários são apresentados pois os modelos de baixo também serviram como princípio estruturante para a composição de variações seccionais: é o caso das anteriormente citadas *Diferencias sobre Guardame las vacas*, variações sobre o modelo da Romanesca. Também as folias de Espanha foram utilizadas na elaboração de obras de natureza seccional em diferentes momentos da história.<sup>212</sup> Na Figura 4 são apresentados os modelos de baixo da *bergamasca* e da *folia* propostos por Nelson.



Figura 4: Modelos de baixo das danças bergamasca e folia. A partir de Nelson (1948, p. 66-67)

O autor identifica a *folia* como originária de uma antiga dança portuguesa, apontando registros de melodias intituladas “folias” desde o século XVI. “É sobre o baixo de uma destas melodias que a maioria das variações sobre a *folia* são construídas” (NELSON, 1948, p. 66).<sup>213</sup>

<sup>210</sup> “Basso ostinato variations from this period appear under five chief names: *ground*, *folia*, *bergamask*, *passacaglia* and *chacónne*. [...] All five species, save the English *ground*, may be traced back to prototypes in dance music” (NELSON, 1948, p. 66).

<sup>211</sup> “[...] both of which are constructed upon the bases of the original dances, and sometimes upon the melodies as well” (NELSON, 1948, p. 66).

<sup>212</sup> Apesar de serem posteriores ao período em discussão na presente seção, apresento alguns dos casos de Temas com Variações que usam as folias de Espanha como tema: um dos casos relativamente próximos à nossa contemporaneidade são as *Variações sobre Folias de España e Fuga*, de Manuel María Ponce (1882-1948). Podemos citar também as *Variaciones sobre un tema de Sor*, op. 15 de Miguel Llobet (1878-1938), o op. 45 de Mauro Giuliani (1781-1829) – veja a Figura 11 – e o op. 15 de Fernando Sor (1778-1839).

<sup>213</sup> “Melodies titled *folia* are on record as early as 1577, and it is upon the bass of one of these tunes that most *folia* variations are constructed” (NELSON, 1948, p. 66).

A bergamasca, uma dança italiana, foi usada largamente, em especial na escrita para violino, “ocasionalmente formando a base para variações. [...] Variações sobre a bergamasca são menos numerosas que as sobre outros tipos de *basso ostinato*, e estavam aparentemente confinadas principalmente à Itália”. Assim como no caso da folia, por vezes as variações construídas sobre a bergamasca tomavam não só o baixo como modelo, mas também um desenho melódico – na terminologia empregada por Nelson, “eram por vezes construídos sobre o princípio melódico-harmônico ao invés do princípio harmônico” (NELSON, 1948, p. 67).<sup>214</sup>

Na Inglaterra destacam-se os virginalistas, “especialmente importantes por seu desenvolvimento de uma técnica idiomática para teclado no final do século. As variações inglesas são caracterizadas pelo uso frequente de padrões figurais na forma de arpejos, escalas e passagens velozes” (HUTCHESON, 1977, p. 117).<sup>215</sup>

Essa correlação entre o surgimento das variações e as práticas da música instrumental renascentista também está presente na revisão de diversos autores. Green recupera tal origem empregando, conforme o mencionado, o termo “variações seccionais”: tais variações são “uma das mais antigas práticas instrumentais, estando em uso contínuo desde seu surgimento, nos primórdios do século XVI, na música para alaúde e teclado da Espanha e Inglaterra” (GREEN, 1979, p. 98).<sup>216</sup> E Leichtentritt assim formula sua versão:

Os cravistas e virginalistas ingleses tinham um carinho especial pela variação. Sua maneira de variação ornamental, encontrada desde 1625 no *Fitzwilliam Virginal Book*,<sup>217</sup> se tornou de modo geral um modelo para variações na música de piano. Mesmo mais cedo, na música dos alaudistas, a variação era popular. Músicas espanholas para alaúde publicadas por Morphy demonstram *diferencias*, isto é, variações, plenamente desenvolvidas já em 1536 (LEICHTENTRITT, 1951, p. 96).

218

<sup>214</sup> “Like the folia variations, they are built at times upon the melodic-harmonic principle rather than the harmonic” (NELSON, 1948, p. 67).

<sup>215</sup> “The history of the theme and variations dates back to the rise of lute and keyboard music in the early part of the sixteenth century. [...] The Spanish variations, called *diferencias*, reached a high level of artistry in the keyboard works of Cabezon toward the middle of the sixteenth century. The variations of the English Virginalists are especially important for their advances in the development of an idiomatic keyboard technique in the latter part of the century. The English variations of this period are characterized by the frequent use of figural patterns in the form of broken chords, scales and rapid passage work” (HUTCHESON, 1977, p. 117).

<sup>216</sup> “Sectional variations are one of the oldest instrumental practices, having been in continuous use since their appearance in the early sixteenth century in the lute and keyboard music of Spain and England” (GREEN, 1979, p. 98).

<sup>217</sup> O *Fitzwilliam Virginal Book* é uma coleção de manuscritos do século XVII. Contém 297 peças para teclado escritas por compositores do período, como William Byrd, John Bull e Giles Farnaby.

<sup>218</sup> “The English harpsichord or virginal players had a special fondness for variation. Their manner or ornamental variation, found as early as 1625 in the *Fitzwilliam Virginal Book*, became quite generally a model for variations in piano music. Even earlier, in the music of the lutenists, variation was popular. Spanish lute music published by Morphy shows fully developed *diferencias*, that is, variations, as early as 1536” (LEICHTENTRITT, 1951, p. 96). A publicação de Morphy na citação trata-se da coleção “*Les luthistes espagnol du XVIe. Siècle*” compilada pelo Conde de Morphy (Guillermo Féniz de Guzman).

Leichtentritt (1951, p. 96) também destaca que: “o tipo mais antigo da forma tema com variações é quase que completamente ornamental em caráter”, pois nessas variações, seja na linha melódica ou acompanhamento, as ornamentações não provocam transformações substanciais ao tema.

Para melhor compreensão do comentário de Leichtentritt a respeito da natureza ornamental destas variações, faz-se proveitoso considerar o comentário de Nelson a respeito de como, apesar de seres sim ornamentais, estas variações dos séculos XVI e XVII se distinguem das *variações ornamentais* do século XVIII:

Um propósito decorativo similar, é verdade, governou a criação da posterior *variação ornamental* (como vista, por exemplo, na *Variações em Fá menor* de Haydn), no entanto, existem importantes diferenças estilísticas entre os dois grupos. Enquanto a figuração da *variação ornamental* é notavelmente regular e simétrica, a figuração do tipo mais antigo é menos definida; sua textura, ademais, é frequentemente mais contrapontística do que a da espécie ornamental. Além disso, as variações sobre canções seculares, danças e árias vieram em um tempo no qual a música era menos definida harmonicamente, devido a influências modais, do que durante o período da *variação ornamental*. Por causa de sua flexibilidade de harmonia e figuração, em conjunto com seus temas simples e frequentemente à maneira folclórica, estas variações demonstram certo frescor e ingenuosidade (NELSON, 1948, p. 4).<sup>219</sup>

A Figura 5 traz os primeiros quatro compassos do tema *Walsingham* e de quatro variações sobre o tema elaboradas por John Bull e transcritas no *Fitzwilliam Virginal Book*. Como se pode notar, nos primeiros quatro compassos das variações 1, 2 e 3 a melodia se mantém praticamente inalterada.

---

<sup>219</sup> “A similar decorative purpose, it is true, governed the creation of the later ornamental variation (as seen, for example, in Haydn’s *Variations in F Minor*), yet there are important stylistic differences between the two groups. Whereas the figuration of the ornamental variation is strikingly regular and symmetrical, that of the earlier type is less set; its texture, furthermore, is often more contrapuntal than that of the ornamental species. Then, too, the variations on secular songs, dances, and arias came at a time when music was less definite harmonically, owing to modal influences, than it was during the period of the ornamental variation. Because of their flexibility of harmony and figuration, these variations show an agreeable freshness and ingenuousness” (NELSON, 1948, p. 4).

Tema



Varição 1



Varição 2



Varição 3



Figura 5: J. Bull, Walsingham. Variações 1 a 4, c. 1-4  
 Fonte: Fitzwilliam Virginal Book. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1899.

Willi Apel, em seu artigo *Early Spanish music for lute and keyboard instruments*, ao comentar a publicação *Obras de Musica* do organista espanhol Antonio de Cabezón (1510-1566), escreve o seguinte sobre as obras mais longas ali encontradas:

Dentre as obras maiores, certas variações, como as *Diferencias sobre la Pavana italiana* ou as *Diferencias sobre la Dama le demanda* [...] chamam a atenção em primeiro lugar. Isto se deve, do ponto de vista musical, por sua riqueza de invenção, as maestria da forma, e uma beleza espiritual concedida por uma clareza e seriedade de propósito consumadas. Também se deve, do ponto de vista histórico, por serem – em conjunto com obras similares pelos alaudistas espanhóis, os exemplos mais

antigos da forma variação, a única forma do período que continuou viva até os dias atuais (APEL, 1934, p. 296).<sup>220</sup>

Podemos observar nos comentários reunidos acima a atribuição de uma possível origem, ou ao menos a constatação, através dos mais antigos registros dos quais se tem notícia, das primeiras ocorrências de composições na forma variação. Para alguns autores, o surgimento e fortalecimento da forma contribuiu para a elaboração e consolidação de composições instrumentais em música, e a forma se viu representada em diversas publicações para alaúde e instrumentos de teclas no século XVI e no início do século XVII. Apesar de serem consideradas predominantemente ornamentais por alguns autores, é preciso ter em mente que o que se considera como variações ornamentais aqui é bastante diferente do que viria a ser conhecido como variação ornamental no século XVIII; há, nestas variações ornamentais mais antigas, uma liberdade maior em relação à figuração, e uma maior ocorrência de tratamento contrapontístico da textura. Há também uma distinção entre a origem do tema nestas obras: segundo Nelson (1948, p. 4), variações que tomam como base temas seculares, danças e árias apresentam um tratamento mais “simples” e ornamental, no sentido de que se atêm mais às conformações melódico-estruturais do tema. Por outro lado, em variações que tomam como base corais ou temas de cantochão – como as variações sobre um cantochão *Salvator Mundi*, de John Bull – nem sempre havia uma aderência tão estrita ao tema quanto nestas outras variações sobre temas seculares.

### 3.4 Apontamentos gerais sobre tema com variações nos séculos XVII e XVIII

Ao tratar do tema com variações na música europeia, conforme observa Zamacois (1985, p. 142-148), convém notar que, “antes que a palavra variação passasse a denominar uma forma determinada, as características essenciais da ‘Variação’ estavam presentes em composições que, então, recebiam títulos diversos”,<sup>221</sup> tais como: *canzona*, *doubles*, *ostinato*, *chacona* e *passacaille*. Morfologicamente, por autores como Green (1979, p. 98) e Spencer e Temko (1994, p. 126), tais peças foram agrupadas na categoria das “variações contínuas”, uma vez que consistem em obras que realizam o princípio da variação entrelaçando, de maneira contínua, cada uma das variações. Além da ausência de segmentações explícitas, nota-se também que, nessa categoria, o chamado “tema”

<sup>220</sup> “Among the larger works, certain variations, such as the *Diferencias sobre la Pavana italiana* or the *Diferencias sobre la Dama le demanda* [...] claim first attention. They claim it, from the musical standpoint, because of their wealth of invention, their mastery of form, and a spiritual beauty yielded by consummate clarity and seriousness of purpose. They claim it, from the historical standpoint, because they are-together with similar works by the Spanish lutenists, the earliest examples of the variation form, the only form of the period that has continued its life into the present day” (APEL, 1934, p. 296, *itálicos meus*, usados apenas para distinguir títulos).

<sup>221</sup> “Antes que el vocablo variación pasase a figurar como denominativo de forma determinada, las características esenciales de la Variación tenían ya vida en otras composiciones diversamente tituladas” (ZAMACOIS, 1985, p. 142).

poderá se apresentar como uma linha de baixo com uma sucessão de harmonias mais ou menos determinada ou subentendida.

Contudo, segundo Cooper e Buurman (2012), a forma tema com variações propriamente dita apresenta ocorrências significativas em obras de compositores dos séculos XVII e XVIII. Os autores tomam como ponto de partida a *Aria augustissimi ac invictissimi imperatoris Ferdinandi III. XXXVI modis variata, ac pro cimbalo accommodata* (aproximadamente: Ária ao mais augusto e invicto imperador Ferdinando III. Variada de 36 maneiras e adaptada para o cravo) escrita pelo organista, mestre capela e compositor alemão Wolfgang Ebner (1612-1665) e publicada, no município de Praga, em 1648. Estas “*Variações Ferdinand*” figuraram em publicação exclusiva, como obra completa, “uma característica bastante incomum para uma peça de teclado de tão antiga data, e um claro sinal de sua percebida importância”.<sup>222</sup> Cooper e Buurman (2012, p. 18-19) destacam o engenho composicional de Wolfgang Ebner notando que a obra está estruturada em três grupos de 12 variações, cada grupo abarcando determinado fator de unidade, como a manutenção de uma mesma forma de dança ou a manutenção de uma mesma fórmula de compasso. A partir desse caso, Cooper e Buurman comentam possíveis repercussões na produção de obras similares, apontando para outros “temas com variações” que se destacaram à época – tais como: a *Partite sopra l’Aria detta la Frescobalda* composta em 1627 por Girolamo Frescobaldi; e a *Partite auff die Mayerin*, FbWV 606, composta em 1649 por Johann Jacob Froberger –,<sup>223</sup> e sugerem “influências” na produção de figuras notáveis como Johann Sebastian Bach e Ludwig van Beethoven.

Reforçando a concepção ampliada daquilo que podemos entender como tema com variações, Hutcheson destaca a presença das variações nos anos que antecedem a Bach: “O princípio do tema com variações floresceu em uma variedade de gêneros musicais durante o período barroco. Variações são encontradas como conjuntos separados (*partitas*), em pares de danças (*couples*), e na suíte (*double*) (HUTCHESON, 1977, p. 135).<sup>224</sup>

Sobre o tema com variações no período clássico e o modo de conceber o material originalmente dado, Keller comenta que, com a substituição da polifonia pré-clássica (várias melodias simultâneas) pela homofonia clássica (melodia acompanhada), as formas típicas de variação pré-

<sup>222</sup> “A most unusual feature for a keyboard piece of such an early date, and a clear sign of its perceived importance” (COOPER; BUURMAN, 2012, p. 17).

<sup>223</sup> Sobre o termo partita, Hutcheson acrescenta, p. “The term partita has caused confusion because it originally (and properly) denoted a set of variations but later came to be associated with the suíte”, ou seja: “O termo partita causa confusão pois originalmente (e apropriadamente) indicava um conjunto de variações, mas em tempos posteriores veio a ser associado a suíte” (HUTCHESON, 1977, p. 135).

<sup>224</sup> “The theme and variations principle flourished in a variety of musical genres during the baroque era. Variations are encountered as separate sets (*partitas*), in dance pairs (*couples*), and in the suite (*variation suite, double*)” (HUTCHESON, 1977, p. 135).

clássicas, como a *passacaille* e a *chacona*, deram lugar ao tema com variações como o conhecemos, ou gostamos de definir: variações estritamente seccionais nas quais o tema, a melodia em si, pode sofrer algumas transformações drásticas, mas que se atêm, ainda mais fielmente, ao esquema harmônico do tema, tanto de maneira geral (tonalidade) quanto, sobretudo, em características locais mais específicas (progressões, modulações, estrutura rítmica). Assim, as possibilidades de variedade se mostram bastante reduzidas, isto é, confinadas a uma única dimensão: a mudança da melodia (KELLER, 1964, p. 109).<sup>225</sup>

No século XVIII, segundo Sisman, considera-se em linhas gerais que as variações contínuas e o tratamento contrapontístico das variações foram gradualmente caindo em desuso. Em contrapartida, as variações de contorno melódico – aquelas que retêm a estrutura e a harmonia dos temas ornamentando a melodia original – ganharam destaque. Esta “mudança é comprovada pelos tratados de composição de 1770 e 1780, particularmente aqueles de Daube<sup>226</sup> e Christmann”<sup>227</sup> (SISMAN, 1990, p. 155).<sup>228</sup> Sisman observa que os escritos da época, além de tratarem das restrições harmônicas da forma, pressupõem que as notas da melodia de um tema devem estar presentes durante as variações. Para a autora, os teóricos austro-alemães do século XVIII se voltavam para a forma variação impactados pelo ideal da “unidade na variedade”,<sup>229</sup> considerando manipulações da melodia e suas resultantes mudanças de caráter como elementos constitutivos das variações,

<sup>225</sup> “As pre-classical polyphony (several simultaneous melodies) was replaced by classical homophony (tune) and accompaniment), the typical pre-classical variation forms, passacaglia and chaconne, grew into the 'themes and variations' as we know them or like to think of them: strictly sectional variations in which the theme, the melody itself may well undergo some drastic transformations, but which adhere, all the more faithfully, to the harmonic scheme of the theme, both totally (key) and, above all, locally (progressions, modulations, rhythmic structure). Now, there is a limit to the extent to which you can pile up variations with the aim of achieving a single, continuous structure, if you cannot allow yourself to abandon this principle of fairly strict harmonic repetition: the possibilities of variety remain pretty narrowly circumscribed, i.e. confined to one dimension, the change of tune” (KELLER, 1964, p. 109).

<sup>226</sup> Johann Friedrich Daube (1730-1797), teórico e compositor alemão. Segundo Buelow (2001), “seus tratados sobre a prática da performance e composição [...] são valiosos recursos para vislumbrar as práticas composicionais e estética musical do período clássico”. Sua obra *Der musikalische Dilettant (1770-73)* apresenta orientações expressas para a composição segundo o estilo clássico: “[apesar de] ainda refletindo a tradição barroca do baixo cifrado como fundamento primário para as regras composicionais, Daube não obstante apresenta uma série de visões originais, prezando pela simetria formal e melódica e uma orquestração apropriada na escrita sinfônica, bem como pela diminuição no número de passagens contrapontísticas”. Além disso, Buelow destaca que Daube parece ter sido o primeiro alemão a importar para seu país, em seu livro *General-Bass in drey Accorden (1756)*, o conceito das três harmonias fundamentais (I, IV, V) associadas ao teórico francês Jean Philippe Rameau (1683-1764), “refletindo o impacto das teorias de Rameau no pensamento harmônico de compositores e teóricos [germânicos] clássicos”.

<sup>227</sup> “Johann Friedrich Christmann, (1752-1817), autor de *Elementarbuch der Tonkunst (1782-9)* e editor do *Musikalische Realzeitung (1788-90)*. Escreveu também artigos para o *Allgemeine musikalische Zeitung (1798-1803)*” (DAVIS, 2001)”

<sup>228</sup> “As constant-bass and contrapuntal variations fell by the wayside; the melodic-outline variation became the preferred type of constant-harmony variation. This change is attested by composition treatises from the 1770s and 80s, particularly those by Daube and Christmann” (SISMAN, 1990, p. 155).

<sup>229</sup> A noção de unidade na variedade tem um longo histórico na cultura ocidental e correlaciona-se com a noção de organicismo. Para um breve histórico do conceito na cultura ocidental, cf. Freitas (2012, p. 65).

“apresentando estilos de figuração como determinantes para o caráter musical” (SISMAN, 1990, p. 154).

Tal teoria a respeito das variações apresenta pouca liberdade, pressupondo que todos os elementos temáticos, desde a melodia à estrutura harmônica e formal, devem ser conservados (SISMAN, 1990, p. 155). Neste contexto, o compositor e teórico alemão Georg Joseph Vogler (1749-1814), através de seus escritos dedicados ao assunto, contribuiu para a transformação dos elementos da forma tema com variações em seu tempo. À procura de uma maneira para contornar as limitações apresentadas, Vogler descreve a variação como

Um tipo de retórica no qual o mesmo significado é apresentado em diferentes vestimentas [...] concluindo que a unidade do material básico poderia ser sobreposta com uma diversidade considerável de frase, caráter e figuração. A invenção melódica era menos necessária do que uma boa ‘fraseologia’ e uma compreensão idiomática de diferentes instrumentos (VOGLER *apud* SISMAN, 1990, p. 155).<sup>230</sup>

Conforme Sisman, as contribuições de Vogler em 1792 foram um marco decisivo na transformação da teoria sobre a forma variação que viria a ser escrita posteriormente, por tratadistas como o alemão Heinrich Christoph Koch (1749-1816) e o tcheco Anton Reicha (1770-1836). “[Em 1793] Koch indicou que a similaridade melódica era recomendada, mas nem sempre necessária” (SISMAN, 1990, p. 155) e descreveu, no terceiro volume de seu *Versuch einer Anleitung zur Composition*, *finales* de sinfonias e concertos em que o tema e suas variações poderiam ser separados por episódios, como em um rondó. “Koch foi, portanto, o primeiro teórico a notar possibilidades estruturais expandidas para o movimento-variação” (SISMAN, 1990, p. 155).

Em consonância com esse movimento em direção à uma maior liberdade composicional na forma tema com variações, anos depois, em seu *Traité de haute composition musicale* (Paris 1824-26), o tcheco Anton Reicha (1770-1836) considera quaisquer elementos do tema como passíveis de variação. Sisman (1990, p. 156) apresenta uma figura (reproduzida na Figura 6) representando as possibilidades de transformação discutidas por Reicha:

---

<sup>230</sup> “Yet Vogler also offered a way around these limitations, by describing variation as a type of rhetoric in which the same meaning appears in different guises. He was thus able to conclude that the unity of the basic material could be overlaid with a considerable diversity in phrase, character, and figuration. Melodic invention was less necessary than good “phraseology” and idiomatic understanding of different instruments” (SISMAN, 1990, p. 155).

Possibilidades de combinação dos elementos de um tema que podem sofrer variações	}	1.	Melodia	_____	_____
		2.	_____	Acompanhamento	_____
		3.	_____	_____	Harmonia
		4.	_____	Acompanhamento	Harmonia
		5.	Melodia	Acompanhamento	_____
		6.	Melodia	Acompanhamento	Harmonia

Figura 6: Possibilidades de variações segundo Reicha em seu *Traité de haute composition musicale* (Paris 1824-26).  
A partir de: Sisman (1990, p. 156).

Na figura encontram-se listadas em primeiro lugar a alteração de cada um dos três elementos principais (melodia, acompanhamento e harmonia) isoladamente, seguidas pela alteração de elementos em conjunto, sendo a única possibilidade não listada aqui as variações sobre a melodia e harmonia. Assim, é possível constatar, no início do século XIX, certo referencial que já considera todos os elementos de um tema como passíveis de variação.

### 3.5 Sobre o termo “variações características”: entendimentos e limites

Relendo teóricos como Daube e Christmann, que marcam o apogeu do período clássico no que diz respeito às “variações características”, Sisman aponta que a distinção entre “variações características” e “variações formais” é bastante difusa e controversa, concluindo que as categorias se sobrepõem. Segundo a autora,

Em seu uso do termo “caráter” para se referir a “características melódicas essenciais” (como em “retém o caráter da primeira [melodia]”), Schulz revelou uma abordagem típica do século XVIII. Escritores deste período, propondo o familiar ideal de criar variedade enquanto se mantém a unidade, identificaram as mudanças de caráter resultantes da manipulação melódica como elemento central na composição de variações, e demonstraram que o estilo de figuração é um importante determinante do caráter. No século XIX, A. B. Marx introduziu o termo “variação característica” para se referir a uma variação que muda a forma do tema, por vezes em uma peça de caráter (i. e., uma marcha ou dança) mas também em um rondó, forma sonata ou fuga. Ele distinguiu este tipo das “variações formais”, que variam melodia, modulação, acompanhamento, modo, ritmo e forma. Escritores posteriores aparentemente compreenderam mal sua descrição, subestimando ou negando a noção de que variações de contorno melódico – especialmente aquelas escritas por Bach e Beethoven – podiam transformar completamente o caráter do tema. Para o século XVIII, mudar o caráter significava mais do que simplesmente incorporar variações de peças características como uma “*alla marcia*”, “*siciliana*” ou “*ouverture*” (SISMAN, 1990, p. 154).<sup>231</sup>

<sup>231</sup> “In his use of the term ‘character’ to mean ‘essential melodic characteristics’ (as in ‘retain the character of the first [melody]’), Schulz revealed a typical eighteenth-century approach. Writers of this period, propounding the familiar ideal of creating variety while maintaining unity, identified the character changes resulting from melodic manipulations as a central element in the composition of variations, and showed that the style of figuration is an important determinant of character.<sup>6</sup> In the nineteenth century, A. B. Marx introduced the term ‘character variation’ to refer to a variation that changes the form of the theme, sometimes into a character piece (i.e., a march or dance) but also into a rondo,

Nesse sentido, vale retomar comentários de autores já citados que mostram divergências na definição dessas variações, ditas “características”, procurando destacar aspectos que se conservam. Para Hutcheson (1977, p. 131), a variação característica “é uma variação composta no estilo de um gênero musical familiar como uma forma de dança ou marcha”.<sup>232</sup> O autor comenta que, no período barroco, a composição de variações sob a forma de danças era muito comum. Em consonância com tal definição, Green (1979, p. 104) comenta: “Bach introduziu em suas ‘Variações Goldberg’ muitas variações características, assim chamadas pois cada uma assume um caráter especial, tal qual uma marcha ou dança de algum tipo”.<sup>233</sup>

Como podemos ver, algumas tentativas de definição incluem nesta categoria a composição de variações à moda de danças. É possível, no entanto, que a inclusão de danças em variações não tenha surgido especificamente no contexto das variações características, mas sim que façam parte da história da forma num sentido mais amplo, como um de seus procedimentos elaborativos básicos. Segundo Cooper e Buurman (2012, p. 19), “a ideia de incorporar formas de dança em conjuntos de variações parece ter tido como pioneiro [Girolamo] Frescobaldi, notavelmente em sua *Partite sopra Varia detta la Frescobalda* (1627), na qual [...] variações são escritas como movimentos de danças”.<sup>234</sup> Na Figura 7, os primeiros quatro compassos da terceira e quinta variações, a primeira uma *Gagliarda* e a última uma *Courante*, são dispostos ao longo dos compassos iniciais do tema.

---

sonata form, or fugue. He distinguished this type from ‘formal variations’, which vary melody, modulation, accompaniment, mode, rhythm, and form.<sup>7</sup> Later writers apparently misunderstood his distinction, and downplayed or denied the notion that melodic-outline variations - principally those written between Bach and Beethoven - could fully change the character of the theme. To the eighteenth century, changing character meant more than simply incorporating character-piece variations like an ‘alla marcia’, ‘siciliana’, or ‘ouverture’” (SISMAN, 1990, p. 154).

<sup>232</sup> “The character variation is a variation composed in the style of a familiar musical genre such as a dance form or march” (HUTCHESON, 1977, p. 131).

<sup>233</sup> “Bach has introduced into the “Goldberg Variations” many characteristic variations, so called because each one takes on a special character, such as a march or dance of some kind” (GREEN, 1979, p. 104).

<sup>234</sup> “The idea of incorporating dance forms into sets of variations seems to have been pioneered by Frescobaldi, notably in his *Partite sopra Varia detta la Frescobalda* (1627), where [...] variations are written as dance movements” (COOPER; BUURMAN, 2012, p. 19).

Prima Parte, c. 1-4



Terza Parte: Gagliarda, c. 1-4



Quinta Parte: Corrente, c. 1-4



Figura 7: Frescobaldi, Variações sobre a Aria detta La Frescobalda, publicadas no Segundo Livros de Toccatas, Canções etc. (1637). Variações III e V, ambas construídas em forma de danças.

Procurando ilustrar, sem definição estrita, as “variações características”, Leichtentritt coloca que

[...] a variação característica é encontrada com menor frequência em músicas mais antigas. Ela se tornou predominante, no entanto, no século XIX depois que Beethoven mostrou suas possibilidades. Um dos exemplos mais antigos e curiosos é a Ária com Variações [da suíte *Rossingolo* em Ré maior] de Alessandro Poglietti, o qual viveu no século XVII (LEICHTENTRITT, 1951, p. 97).<sup>235</sup>

Na descrição dessa *Aria Allemanda con alcuni Variazioni* da suíte *Rossingolo* publicada por Poglietti em 1677, Leichtentritt aponta como artifícios de variação característica o

[...] tema no baixo, com uma nova e figurada parte superior em movimento constante; alterações rítmicas do tema, mudanças no tempo de 3/4 para 12/8, 3/2 ou 6/4; contrastes entre as diferentes variações através do uso de legato e staccato, forte ou piano, registros agudos ou graves; escrita esparsa a três vezes e acordes

<sup>235</sup> “The characteristic variation is found less frequently in older music. It became predominant, however, in the nineteenth century after Beethoven had shown its possibilities. One of the oldest and most amusing examples is the *Aria with Variations* by the Viennese court cembalist, Alessandro Poglietti” (LEICHTENTRITT, 1951, p. 97).

cheios e vigorosos; escrita a quatro vozes em *obligato* estrito e tratamento *pianístico* livre (LEICHTENTRITT, 1951, p. 97).<sup>236</sup>

Nota-se aqui a ausência da correlação estrita com formas de dança como elemento definidor das variações características, mesmo sendo algumas das variações da suite *Rossingolo* em forma de danças. Nem nas *Seis Variações sobre um Tema Original*, op. 34,<sup>237</sup> com o qual, salienta Leichtentritt, “Beethoven trouxe este tipo de variação à sua mais alta perfeição [...] [e que consiste em] uma contrapartida moderna da obra de Poglietti”,<sup>238</sup> em momento algum as formas de dança são intrínsecas às variações características. Em sua concepção, as variações características “se baseiam na arte da transformação temática [...] convertendo o tema em algo novo [...], distanciando-se dele sem, todavia, perder contato com o mesmo” (LEICHTENTRITT, 1951, p. 95).<sup>239</sup>

De maneira similar, Kohs (1976, p. 134) define as “variações características” como aquelas que se distinguem drasticamente do tema no que diz respeito ao “estilo, humor e substância”.<sup>240</sup> Assim, as variações características transformam o tema através de um distanciamento de sua ambiência original, ou de uma alteração de humor. Tal transformação pode evocar traços de alguma forma de dança, ou de algum outro gênero musical especificamente caracterizado, mas não se mantêm necessariamente restrita a associações desse tipo.

Au (2011, p. 21) apresenta ainda outra concepção do termo “variações características”: comentando sobre as *Variações sobre um tema de Robert Schumann*, op. 23 de Brahms, o autor escreve que “as variações 2 e 3 [...] são escritas no estilo dezenovista das variações características, no qual um único motivo – frequentemente derivado do tema – domina uma variação individual”. Observe na Figura 8 os primeiros compassos do tema e de cada uma das variações citadas. Note que esta denominação se aproxima consideravelmente daquilo que Schoenberg, no capítulo 5 de seu *Fundamentos da Composição Musical* (2012), apresenta como procedimento normal na composição de variações na música clássica, procedimento este através do qual “cada variação revela uma unidade superior àquela do tema” (SCHOENBERG, 2012, p. 3).

<sup>236</sup> “Theme in the bass, with a new, figured upper part in constant motion; rhythmic alterations of the theme, 3/4 time changed into 12/8, 3/2 or 6/4; contrasts between the different variations through the use of legato and staccato, forte, or piano, high or low registers; thin three-part writing and vigorous, full chords; strict obligato part writing and pianistically free treatment” (LEICHTENTRITT, 1951, p. 97).

<sup>237</sup> Veja, mais à frente, na seção 3.9, a Figura 13 e as figuras subsequentes, que contêm excertos de cada variação da obra em questão.

<sup>238</sup> “Beethoven brought this type of variations to its highest perfection: his F major variations, op. 34, are a modern counterpart to Poglietti’s work. Each variation is a sharply outlined character piece, very different from its neighbor” (LEICHTENTRITT, 1951, p. 97).

<sup>239</sup> “The characteristic variation [is] based on the art of thematic transformation. [...] [It] transforms the theme into something entirely new, gives it a totally different character, and strays away from the theme, without, however, losing contact with it” (LEICHTENTRITT, 1951, p. 95).

<sup>240</sup> “In character variation, the variations are markedly different in style, mood and substance” (KOHs, 1976, p. 134).

Tema, c. 1-4



Variação II, c. 1-4



Variação III, c. 1-4



Figura 8: Brahms, *Variações sobre um tema de Robert Schumann*, op. 23, para piano a quatro mãos – Tema e Variações II e III, descritas por Au (2011) como “variações características ao estilo dezenovista”.

Partindo desta revisão, podemos dizer que o tipo “variações características” compreende uma categoria flexível e que recebe definições diversas. Entretanto, de modo geral, também é possível perceber que este tipo de rotulação traduz um esforço no sentido de assinalar a qualidade de variações que, não restritas a arte de introduzir diferenças às figurações melódicas, rítmicas, de acompanhamento ou harmônicas que materialmente compõem um tema, introduzem também

diversificações de outra ordem, percebidas como uma mudança de matiz que implica em conversão de estilo, de idiomatismo, de gênero e ou de caráter.

### 3.6 As variações livres

Em oposição aos planos estruturais previamente discutidos está o tratamento livre, no qual as variações constituintes demonstram uma relação comparativamente tênue com o tema, e onde, particularmente, a estrutura e harmonia básicas do tema são substancialmente alteradas, se não de fato abandonadas (NELSON, 1948, p. 23).<sup>241</sup>

Os debates sobre o tema com variações entre finais do século XVIII e meados do XIX, marcados pela busca de maior liberdade composicional, foram reconfigurando as expectativas e prescrições a respeito da forma, abrindo espaço para o florescimento de um novo tipo de variações. Em síntese,

durante os períodos clássico e romântico, o tema com variações ocorre como um movimento dentro de uma estrutura com vários movimentos de uma forma relacionada à sonata (sonata, sinfonia, quarteto, etc.) ou como uma composição independente. Ao longo destes dois períodos (c. 1750-1900) há um afrouxamento gradual das restrições tradicionais impostas à forma [...] e no final do século XIX a variação livre torna-se um tipo importante (HUTCHESON, 1977, p. 137).<sup>242</sup>

Antes de prosseguir, consideremos uma reflexão de Goodman (1988, p. 72) a respeito do surgimento de novos tipos de formas-variação; segundo o autor, escritos sobre música lançam mão de uma extensiva categorização dos tipos de variação, introduzindo novos tipos de maneira constante. Isto torna a formulação de requisitos gerais para a composição de um tema com variações bastante difícil, e faz o autor se perguntar a respeito da real importância de características formais para além da semelhança e diferença “em um sentido musical não trivial” entre tema e variação. Apesar de argumentar que a existência de condições formais parecem ser necessárias para a distinção entre passagens que são consideradas variação e passagens que não o são apesar de também se referirem ao tema, Goodman escreve que “tal condição formal é simplesmente uma codificação da relação musical que, na prática corrente, distingue aquilo que é aceito como variações.

<sup>241</sup> “Opposed to the foregoing structural plans is the free treatment, in which the component variations display a comparatively tenuous relationship to the theme, and where, in particular, the basic structure and harmony of the theme are substantially altered, if not actually abandoned” (NELSON, 1948, p. 23).

<sup>242</sup> “During the classical and romantic periods, the theme and variations occurs either as a movement within the multimovement structure of a sonata-related form (sonata, symphony, quartet, etc.) or as an independent composition. Over the course of these two periods (c. 1750-1900) there is a gradual loosening of the traditional restrictions placed upon the form [...] and towards the end of the nineteenth century the free variation becomes an important type” (HUTCHESON, 1977, p. 137).

Mudanças nessa prática não estão exclusas”;<sup>243</sup> de fato, “uma relação musical que viole esta condição pode na prática vir a servir como base para um novo tipo de variação”.<sup>244</sup>

A liberdade associada à chamada “variação livre”, diz respeito à melodia, harmonia e estrutura do tema: em uma variação livre os compositores “podem reter qualquer número de características harmônicas e melódicas do tema, mas o tratamento não é estritamente governado pela configuração ou estrutura original” (HUTCHESON, 1977, p. 163).<sup>245</sup> Segundo Sisman (2001), escritores do final do século XVIII estavam cientes da possibilidade de inclusão de variações livres em um conjunto de variações.<sup>246</sup>

Frequentemente uma variação livre se constrói a partir de um fragmento do tema, ou então de algo apresentado em variações anteriores, utilizando este fragmento como ponto de partida para outra construção musical, que pode fazer alusões mais ou menos explícitas ao tema ou ainda se distanciar deste em seu decorrer. Nesse sentido, é interessante notar a escolha de palavras de Zamacois (ZAMACOIS, 1985, p. 138) para este tipo de variação: “*Variación amplificativa, libre o gran Variación*”.

Para Nelson, a distinção fundamental entre as variações livres e as demais variações reside “no grau de correspondência estrutural existente entre variações e tema” (NELSON, 1948, p. 9). Variações que mantêm o desenho estrutural do tema, isto é, conservam as relações básicas entre partes, seções e frases deste, são, na perspectiva do autor e em comparação com as variações livres, essencialmente conservadoras.<sup>247</sup>

Apesar de seu caráter primariamente aberto no que diz respeito às possíveis realizações, as variações livres, segundo Nelson, apresentam traços passíveis de distinção. O primeiro destes é “a recusa a aceitar o controle estrutural e harmônico do tema” (NELSON, 1948, p. 25). O autor faz menção ainda à distinção de Goetschius<sup>248</sup> entre as formas variação que se atêm à estrutura do tema e as formas que este último denomina formas variação superiores ou maiores. Em seu livro *The large*

<sup>243</sup> “such a formal condition is only a codification of the musical relationship that in current practice distinguishes what are accepted as variations. Changes in that practice are not precluded” (GOODMAN, 1988, p. 72).

<sup>244</sup> “a musical relationship violating that condition may in practice come to serve as the basis for a new type of variation” (GOODMAN, 1988, p. 72).

<sup>245</sup> “Free variations may retain any number of harmonic and melodic features from the theme, but the treatment is not governed by the original setting or structure” (HUTCHESON, 1977, p. 163).

<sup>246</sup> “Writers as early as Vogler were aware that ‘free’ variations might be inserted within a set” (SISMAN, 2001).

<sup>247</sup> “The crux of a really basic distinction is the degree of structural correspondence existing between variations and theme. So long as the structural design of the theme is maintained, the resulting series is essentially conservative” (NELSON, 1948, p. 9)

<sup>248</sup> Trata-se do livro *The Larger Forms of Musical Composition: An Exhaustive Explanation of the Variations, Rondos, and Sonata Designs, for the General Student of Musical Analysis, and for the Special Student of Structural Composition*, publicado pela editora G. Schirmer em 1915.

*forms of Musical Composition*, publicado em 1915, o organista, professor e teórico americano Percy Goetschius diz que:

O principal propósito nas formas variação menores é a manipulação *técnica* – ‘variação,’ com referência consideravelmente direta ao Tema. Na classe superior, o propósito principal é a manipulação imaginativa e *criativa* – ‘elaboração,’ com somente alusões gerais ao Tema. A variação não é o objeto primo, mas se torna um *meio para um fim artístico eminente*. [...] Tal processo criativo não pode ser sempre conduzido, com a necessária liberdade, dentro dos limites exatos do Tema. Os confins deste último devem ser ultrapassados, suas linhas ampliadas, seu escopo ampliado, para dar espaço para o exercício irrestrito da imaginação, e para fornecer oportunidades ampliadas para o livre desenvolvimento (GOETSCHIUS, 1915, p. 83).<sup>249</sup>

Nelson também aponta como característico das variações livres o desenvolvimento de motivos extraídos do tema. Discorrendo sobre este procedimento, o autor comenta que:

Apesar do desenvolvimento motivico na variação livre ser estar mais intimamente relacionado com aquele encontrado na sonata e sinfonia clássicas, os motivos são derivados do tema de uma maneira muito mais livre. Ao invés de aparecerem literalmente a partir do tema (a prática comum na sonata e na sinfonia), eles geralmente representam versões modificadas das figuras do tema, sendo formadas a partir das figuras originais através de alterações extensivas de ritmo, tempo e dinâmica (NELSON, 1948, p. 26).<sup>250</sup>

Um terceiro procedimento técnico, igualmente significativo segundo Nelson (1948, p. 26) para as variações livres, é a transformação dos temas, “no qual grandes seções de um tema são radicalmente alteradas [...] enquanto se preservam os principais delineamentos do contorno melódico original”.<sup>251</sup>

A categoria de variação livre agrupa, na revisão realizada neste trabalho, diferentes procedimentos de composição de uma variação que, de modo geral, compreendem em sua criação um relativo afastamento das estruturas do tema, uma transformação, desconstrução, desenvolvimento e criação de algo novo a partir de um fragmento do tema ou da reestruturação significativamente diferente de um dos elementos do tema, mas sobretudo de transformação ou

<sup>249</sup> “The leading purpose in the smaller grade is *technical* manipulation – ‘variation,’ with fairly direct reference to the Theme. In the larger grade the leading purpose is imaginative and *creative* manipulation – ‘elaboration,’ with only general allusion to the Theme. The variation is not the prime object, but becomes the *means to an eminent artistic end*. [...] Such a creative process cannot always be carried on, with the necessary freedom, within the exact limits of the Theme. The confines of the latter must be broken through, its lines broadened, its scope widened, to make room for the unrestricted exercise of imagination, and to provide increased opportunity for free development” (GOETSCHIUS, 1915, p. 83).

<sup>250</sup> “Although motival development within the free variation is closely related to that found in the classical sonata and symphony, the motives are derived from the theme in a much freer way. Instead of springing literally from the theme (the common practice in the sonata and symphony), they generally represent modified versions of the figures in the theme, being formed from the original figures through extensive alterations of rhythm, tempo and dynamics” (NELSON, 1948, p. 26).

<sup>251</sup> “wherein large sections of a theme are radically altered [...] while the main outlines of the original melodic contour are preserved” (NELSON, 1948, p. 26).

mesmo abandono da estrutura do tema, estrutura este que compreende aspectos como o número de compassos, as regiões tonais, as principais articulações cadenciais e a duração das frases.

### 3.7 A noção de desenvolvimento e a forma tema com variações

Ao revisar a temática das “variações livres” e das “variações características”, é possível perceber aproximações entre a arte da “variação” e a noção de desenvolvimento. Segundo Keller (1964, p. 110), o advento da forma sonata e o decorrente reconhecimento do valor artístico composicional do “desenvolvimento” apresentam, inicialmente, uma abordagem diametralmente “oposta” à da forma variação: “a forma sonata desenvolvia temas contrastantes, enquanto as variações [...] tendiam a reiterar temas únicos em diferentes vestimentas”. Para o autor, o amadurecimento da forma sonata fez com que sua conquista central, “a integração em larga escala por meio do desenvolvimento, assumisse um significado cada vez maior”, penetrando outras formas, “incluindo, eventualmente, a forma ‘oposta’ variações”.<sup>252</sup>

Discorrendo sobre a forma variação e o surgimento no período pós-clássico de um gênero de “variações sinfônicas”, Keller (1964, p. 110) comenta as *Variações sobre um tema de Haydn*, op. 56 de Brahms, obra sinfônica na forma tema com variações que notavelmente apresenta um último movimento em forma de baixo ostinato – “as formas-variação antigas [*passacaille, chacona, ostinato* etc.] e novas [tema com variações] se encontram, pela primeira vez, naquilo que poderíamos descrever como um conluio frontal: uma nova forma sinfônica está em formação”.<sup>253</sup> Para o autor, as variações sinfônicas apresentam uma construção ternária tal qual a forma sonata, partindo de uma apresentação estável em direção a um clímax que retorna à estabilidade final. O final, que costumava ser uma última iteração do tema, assume em obras como as *Variações sobre um tema de Haydn*, op. 56 de Brahms “as proporções de uma grandiosa e variada recapitulação”.<sup>254</sup> Discorrendo sobre a intensidade do final desta obra, em diálogo com o surgimento desta forma sinfônica de variações, o autor produz a seguinte “tradução textual”: “‘Estamos de volta!’ não é o único brado de alegria;

<sup>252</sup> “With the advent of homophony came sonata form, and with the advent of sonata form came development which, essentially, is large-scale modulation. At this stage, “variation” and “sonata” form became opposite approaches: sonata form developed contrasting themes, whereas variations — *pace* certain double variations by Haydn and Beethoven — tended to re-state single themes in different guises. As sonata form grew, its central achievement, which was large-scale integration by way of development, assumed ever greater significance; sooner or later it was bound to penetrate other forms, including, eventually, the “opposite” form of variations, which it could thus turn into a symphonic form of wide, self-containing proportions” (KELLER, 1964, p. 110).

<sup>253</sup> “Old and new variation forms meet, for the first time, in what we might describe as head-on collusion: a new symphonic form is in the making” (KELLER, 1964, p. 110).

<sup>254</sup> “The foundation-stones for truly symphonic variations are laid: a wide ternary arch, proceeding, like sonata form, from stability over instability back to stability, is clearly established” (KELLER, 1964, p. 110).

subjacente, há uma satisfação mais estendida e duradoura: ‘Fomos longe o suficiente para poder voltar desse jeito’” (KELLER, 1964, p. 110).<sup>255</sup> Como expoente neste processo, são apresentadas as *Variações Sinfônicas* de César Franck:

A assimilação dos procedimentos da sonata se estende, além do uso do desenvolvimento, à integração de dois temas contrastantes, e o longo arco formal necessita, não só um *finale* [...], mas também uma introdução [...], os mesmos aspectos que caracterizariam as próprias ‘Variações’ orquestrais de Schoenberg (KELLER, 1964, p. 110).<sup>256</sup>

Hutcheson (1977, p. 163), em sua discussão sobre variações livres, escreve que “o procedimento encontrado mais frequentemente em variações livres seria melhor descrito como desenvolvimento do que variação”<sup>257</sup>. Discorrendo sobre as contribuições de Beethoven para a forma tema com variações, Hutcheson (1977, p. 137) destaca uma ocorrência que indica o florescimento de tais variações ao final do período clássico. No comentário que se segue, é possível notar uma condecoração da composição justamente pelo processo de elaboração de variações a partir de fragmentos ou motivos retirados do tema.<sup>258</sup> Ao descrever as *33 Variações sobre uma valsa de Anton Diabelli*, op. 120, compostas por Beethoven em 1819-23, comenta:

As variações Diabelli de Beethoven representam o ponto culminante das conquistas na forma variação clássica. Aqui, Beethoven explora um novo tratamento no qual a principal conexão entre uma variação e o tema (além da estrutura) é um motivo que se origina no tema e é usado como elemento construtivo primário na variação (HUTCHESON, 1977, p. 137).<sup>259</sup>

Zamacois (1985, p. 149) também correlaciona Beethoven à concepção das formas livres quando, ao definir como variações pós-clássicas aquelas em que se começa a notar a presença de “variações amplificativas”, aponta o trabalho desse compositor como fundamental para a inclusão desse tipo de variações à forma. Adiante, comentando os *Etudes en formes de Variations*, (ou *Symphonische Etüden*) op. 13, escritos por Robert Schumann em 1834, Zamacois assim caracteriza a variação amplificativa:

<sup>255</sup> “‘We are back!’ is not the only cry of joy; underneath, there is more extended and lasting satisfaction: ‘We got away far enough to be able to come back like this’” (KELLER, 1964, p. 110).

<sup>256</sup> “The assimilation of sonata procedures extends, beyond the use of development, to the integration of two contrasting themes, and the widely-arched form necessitates, not only a finale at the end, but also an introduction at the beginning—the very features which were to characterize Schoenberg’s own orchestral ‘Variations’” (KELLER, 1964, p. 110).

<sup>257</sup> “The procedure encountered most often in free variations would better be described as development than variation” (HUTCHESON, 1977, p. 163).

<sup>258</sup> Para uma análise minuciosa a respeito de como as variações derivam de motivos encontrados no tema, veja Leichtentritt (1951, p. 100-103).

<sup>259</sup> “Beethoven’s Diabelli Variations [...] represents the peak of achievement in the classical variation form. In the Diabelli Variations, Beethoven exploits a novel treatment in which the chief connection between a variation and the theme (besides the structure) is a motive which originates in the theme and is used as the primary constructive element in the variation” (HUTCHESON, 1977, p. 137).

Que extraordinária fonte de recursos representa essa para a forma [Variações], pois graças à esta, o tema deixa de ser um personagem que se limita a pavonear-se com vestimentas mais ou menos brilhantes através das Variações, para converter-se em gérmen, em ideia fecunda de estados musicais novos que tomam corpo e expressão nas mesmas [em cada uma das variações] (ZAMACOIS, 1985, p. 149).<sup>260</sup>

Green, ao comentar a relação entre tema e variações no que diz respeito à conservação da forma do tema, comenta sobre um tipo de variações do século XIX que se caracteriza pela transformação livre do material temático:

Variações que realmente mudam a forma do tema ocorrem ocasionalmente. Na última metade do século XIX esse dispositivo [a alteração da forma original] se tornou comum e era utilizado ao lado de mudanças de tonalidade e comprimento. De fato, quase nenhuma das características originais do tema eram mantidas de maneira constante, cada variação existindo mais à natureza de um desenvolvimento independente em algum motivo ou característica distintiva do tema. O *Don Quixote* de Richard Strauss (1897) é um tema com variações deste tipo. Alguns dizem que este tipo de variações não deveria ser chamado “Variações sobre um Tema”, mas sim “Desenvolvimentos sobre um Tema” (GREEN, 1979, p. 105).<sup>261</sup>

Sob essa perspectiva, podemos compreender comentários que tecem conexão entre variações, desenvolvimento e organicismo como esforços de aproximação entre a forma tema com variações e valores estético-musicais que se notabilizam entre finais do século XVIII e ao longo do XIX. Isto é, esforços que tentam conferir a certo tipo de abordagem da forma um teor de inventividade, de elaboração de materiais, de interrelações complexas entre as partes da forma, teor diferente daquele atribuído por teóricos como LaRue (1989, p. 133): “no que corresponde a esse rígido desenho de variações que comumente encontramos desde finais do Renascimento a princípios

---

<sup>260</sup> “Qué extraordinaria Fuente de recursos representa éste para la *forma* a que nos referimos, pues gracias al mismo, el *tema* deja de ser un personaje que se limita a pavonearse con más o menos brillantes vestiduras a través de las *Variaciones*, para convertirse, en germen, en idea fecunda de estados musicales nuevos que toman cuerpo y expresión en las mismas” (ZAMACOIS, 1985, p. 149).

<sup>261</sup> “Variations which really do change the form of the theme occur occasionally. In the latter half of the nineteenth century this device became common and was used along with changes of key and length. Indeed, almost none of the original features of the theme were regularly maintained, each variation being more in the nature of an independent development on some motive or other distinctive feature of the theme. Richard Strauss’s *Don Quixote* (1897) is a theme with variations of this kind. Some maintain that this species should not be called ‘Variations on a Theme’ at all, but ‘Developments on a Theme’” (GREEN, 1979, p. 105).

do século XX, observamos que nenhum outro tipo de crescimento<sup>262</sup> conseguiu ser menos imaginativo<sup>263</sup>.

A fim de explorar como as noções de desenvolvimento e organicismo puderam agir enquanto critérios valorativos na forma tema com variações, nos voltamos brevemente para autores que suscitam tal correlação.

No que diz respeito ao material usado para a elaboração de cada variação, aquilo que chama de “motivo da variação”, Schoenberg (2012, p. 203) distingue as variações em dois tipos: no primeiro, o motivo da variação não é criado sobre os materiais dados pelo tema. No segundo, os motivos são criados – se desenvolvem – a partir de algum elemento característico do tema, seja um pequeno trecho da melodia, uma figura de acompanhamento ou qualquer outro elemento a partir do qual o compositor derive um motivo. Schoenberg atribui a este último maior valor em detrimento do primeiro: “Nas formas mais elevadas, o motivo deriva do próprio tema, conectando, assim, intimamente, todas as variações ao tema principal” (SCHOENBERG, 2012, p. 203). Implícito nesta asserção reside um elogio ao pensamento organicista, atribuindo valor à forma variação a partir de conceitos de unidade na variedade, de desenvolvimento ao máximo grau de uma ideia primeira, fundamental; de um todo no qual as partes são indissociáveis sem que se comprometa o sentido, como ilustra o próprio autor em sua apresentação de forma em música: “Em um sentido estético, o termo forma significa que a peça é ‘organizada’, isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um organismo vivo” (SCHOENBERG, 2012, p. 27).

Apesar de, devido à similaridade terminológica, o conceito de variação progressiva<sup>264</sup> suscitar a questão de sua relação com a forma variação, esta relação não está dada; como afirma o próprio Schoenberg (2012, p. 201), “a terminologia musical é geralmente ambígua”, e “o termo ‘variação’ possui vários significados”. Segundo Frisch (1982, p. 216), ao empregar o termo variação progressiva,

<sup>262</sup> A noção de crescimento (growth) em LaRue se refere a articulações internas à forma; o comentário do autor a respeito da forma variações faz menção à característica normalmente pouco complexa da forma – Tema, variação 1, variação 2, ... variação final – e se vê desafiado justamente no âmbito das variações livres e das variações sinfônicas (cf. KELLER, 1964), que podem apresentar articulações internas de forma diferentes daquilo normalmente apresentado por um tema com variações; assim, nestes desdobramentos modernos da forma variação, pode-se encontrar “variedade nos tipos de forma empregados (growth)” (LARUE, 2001, p. 300) e “articulações marcadas por áreas de maior estabilidade ou maior atividade (growth)” (LARUE, 2001, p. 300). Além disso, como as variações livres são dadas ao desenvolvimento do material e portanto apresentam uma liberdade maior em relação ao arcabouço harmônico-estrutural do tema quando comparadas aos outros tipos de variações, nelas também pode ser visto um grau maior de crescimento pela perspectiva da elaboração harmônica, visto que “a harmonia contribui de maneira absolutamente central para a articulação do crescimento (growth) musical, notavelmente por contrastes de cor e equilíbrios tensionais entre tonalidades” (LARUE, 2001, p. 304).

<sup>263</sup> “Situándonos en otro contexto al que corresponde a ese rígido diseño de variaciones que comúnmente encontramos desde finales del Renacimiento hasta principios del siglo XX, observamos que ningún otro tipo de crecimiento ha llegado a ser menos imaginativo” (LARUE, 1989, p. 133).

<sup>264</sup> Opto aqui pela tradução de Norton Dudeque, estudioso brasileiro de Schoenberg e sua teoria musical. O termo empregado pelo autor deste artigo (em inglês) é *developing variation*.

“é evidente que Schoenberg não está discutindo a forma variação [...] mas sim um procedimento composicional mais flexível através do qual os diferentes elementos de uma idéia ou forma básica – o que ele chamava de *Grundgestalt* – são sucessivamente modificados”.<sup>265</sup> A prática composicional do tema com variações em determinados repertórios, como naquelas variações do período clássico em que o virtuosismo instrumental é o objetivo principal, está em acentuado contraste com a noção de variação progressiva, que busca extrair do tema toda sorte de motivos a partir de suas características básicas; é somente nas variações que buscam abordar o tema segundo esta última perspectiva apresentada que se pode estabelecer uma relação entre variação progressiva e forma variação: naquelas obras que Schoenberg considera “mais elevadas”, onde “o motivo [de cada variação] deriva do próprio tema, conectando, assim, intimamente, todas as variações ao tema principal” (SCHOENBERG, 2012, p. 203).<sup>266</sup>

Para Catherine Dale, Schoenberg via a forma variação como uma maneira de compor bastante estrita, que demandava uma elaboração na qual a liberdade deveria ser “absolutamente proibida” (SCHOENBERG *apud* DALE, 1993, p. 98). Sua concepção da forma como uma série de repetições da configuração estrutural do tema (em cada variação) se relaciona com suas noções (SCHOENBERG, 2012, p. 203) a respeito de como proceder na composição, a saber, que a estrutura do tema – pontos principais de articulação, número de segmentos, número proporcional de compassos em cada segmento – deve ser preservada a todo custo. Estas considerações a respeito da preservação da configuração estrutural do tema, tomadas em conjunto com as considerações de Schoenberg apresentadas nos parágrafos anteriores, delineiam uma maneira de enxergar a forma na qual as possibilidades composicionais são ao mesmo tempo livres e restritas: por um lado, o autor celebra a composição de variações a partir de derivações inventivas do material temático, que não necessariamente lembram o tema de maneira clara ou evidente; por outro, prescreve a conservação estrita da estrutura do tema. Vemos assim um tipo de variação que, apesar de se ater às características estruturais do tema com afinco, pode resultar em passagens musicais muito distintas daquilo apresentado originalmente. Outra vez, as *33 Variações sobre uma valsa de Anton Diabelli*, op. 120 de Beethoven, vem à mente.

Comentando sobre o uso do tema como fonte para o desenvolvimento de figuras de acompanhamento, Nelson (1948, p. 34) também reconhece dois tipos de figuras de

---

<sup>265</sup> “It is clear that Schoenberg is not discussing variation form [...] but a more flexible compositional procedure whereby the different elements of a basic idea or shape – what he called *Grundgestalt* – are successively modified” (FRISCH, 1982, p. 216).

<sup>266</sup> Ciente de que esta passagem foi citada no parágrafo anterior, optei mesmo assim por mantê-la ao final deste, tendo em vista seu efeito retórico na conclusão do argumento desenvolvido.

acompanhamento, as quais denomina temáticas e não-temáticas. Para o autor, “é historicamente significativo que o uso de figuras não temáticas é característico das variações anteriores ao século XIX como um todo, e que somente a partir de Beethoven o desenvolvimento de motivos temáticos atingiu proeminência dentro da forma”.<sup>267</sup>

Julio Bas (1957, p. 219), ao descrever os tipos de variação, atribui àquelas em que há possibilidade de desenvolvimento dos materiais temáticos o mais alto valor: “a variação por amplificação é, certamente, a de concepção mais elevada, que conduz a uma mais íntima e mais intensa transformação do conteúdo musical do tema”.<sup>268</sup>

É possível, portanto, notar nos autores apresentados acima uma valorização dos tipos de variações que, além de se relacionar com o tema pela manutenção de alguns de seus aspectos, valem-se do material temático também como fonte para a própria criação do material diferente, isto é, daquelas variações que procuram, de alguma forma, desenvolver o material temático e fazê-lo ir além daquilo que está dado (o tema em si). Ao lançar mão desta técnica, o compositor assegura a unidade na variedade de uma forma que lhe permite produzir uma variação de feições muito distintas das feições do tema, mas cuja criação está intimamente ligada ao mesmo. As variações deste tipo ganham inclusive, como se pode constatar no trecho supracitado de Zamacois, qualidades orgânicas.

### 3.8 Sobre a finalização das variações

O final das variações é outro ponto no qual a forma tema com variações demonstra abertura para procedimentos composicionais não estereotípicos de si mesma, e, portanto, no qual técnicas de desenvolvimento encontraram solo fértil. Como o tema em si representa uma pequena composição com começo, meio e fim, e as variações costumam manter, com maior ou menor rigor, a estrutura do tema, “a forma geral de um tema com variações apresenta um alto grau de seccionalização” (HUTCHESON, 1977, p. 117).<sup>269</sup> Por causa desta característica, tal forma apresenta uma problemática inerente: se todas as variações têm uma cadência final conclusiva, como articular claramente o final da obra como um todo? Nesse sentido, Green comenta possíveis soluções encontradas no repertório:

<sup>267</sup> “It is historically significant that the use of nonthematic figures is characteristic of pre-nineteenth-century variations as a whole, and that only beginning with Beethoven did the development of theme motives attain prominence within the form” (NELSON, 1948, p. 34).

<sup>268</sup> “La variación por amplificación es, ciertamente, la de concepción más elevada, conducente a una más íntima, más intensa transformación del contenido musical del tema” (BAS, 1957, p. 219).

<sup>269</sup> “Since each variation is based upon the structure of the theme, the overall form of a theme and variations is highly sectionalized” (HUTCHESON, 1977, p. 117).

O problema de encontrar um meio satisfatório de concluir um conjunto de variações admitiu um grande número de soluções. Handel, [no último movimento da Suíte nº 5 em Mi maior HMW 430], não apresenta nenhum final especial, simplesmente concluindo com a última e mais brilhante variação. Nas “Variações Goldberg”, Bach conclui repetindo o tema da *capo*. Não é incomum que a última variação dê lugar a uma fuga que conclui a peça, como no caso do op. 24 [*Variações e fuga sobre um tema de Handel*] de Brahms, ou do “Young Person’s Guide to the Orchestra” de Benjamin Britten. Em seu op. 56, Brahms conclui com um baixo ostinato. Mais frequente que qualquer outro tipo é, todavia, a adição de uma *coda*. Por vezes a *coda* é bastante curta, como nas variações sobre o “Hino Austríaco” do quarteto op. 76, No. 3 de Haydn, mas não raramente a *coda* é longa e se dedica a um livre desenvolvimento do tema. As “Vinte e quatro variações sobre Vieni Amore” de Beethoven concluem com uma *coda* em desenvolvimento que possui exatamente quatro vezes o comprimento do tema (GREEN, 1979, p. 106).<sup>270</sup>

A concepção da finalização do tema com variações como lugar receptivo à noção de desenvolvimento também se delinea na apresentação do problema por Hutcheson:

Embora uma série de variações possa gerar *momentum* através da intensificação de vários elementos, como movimento rítmico e densidade textural, a estrutura seccionalizada das variações não fornece uma área sustentada para expansão na qual uma consumação do pensamento musical pode ser expressa. Tanto a *coda* quando o *finale* podem, no entanto, fornecer a estrutura contínua necessária para tal gesto. A *coda* e o *finale* podem também introduzir conflitos e resoluções tonais. O distanciamento de uma tonalidade inicial e retorno à mesma representa um valioso meio de estabelecer um senso de conclusão (HUTCHESON, 1977, p. 133).<sup>271</sup>

Em resumo, a finalização de um tema com variações é uma questão inerente à forma, questão esta que o compositor pode responder de maneiras diferentes, e que por aceitar diferentes respostas se mostra como um ponto de flexibilidade na forma, no qual podem inclusive ser apresentadas outras formas musicais – como a fuga ou o rondó; por vezes, este último tipo de finalização é ainda seguido pela reapresentação do tema, em um “duplo gesto de finalização”; veja o caso das *Variações sobre uma canção húngara*, op. 21, n. 2, de J. Brahms. Ademais, como comenta

<sup>270</sup> “The problem of finding a satisfactory means of concluding a set of variations is one which has admitted a great number of solutions. Handel, in his ‘Harmonious Blacksmith’, provides no special finale, simply ending with the last and most brilliant variation. In the ‘Goldberg Variations’, Bach concludes by repeating the theme *da capo*. Not infrequently the last variation gives place to a fugue which concludes the work, as in Brahms’ op. 24, or Benjamin Britten’s ‘Young Person’s Guide to the Orchestra’. In his op. 56, Brahms concludes with a ground bass. Occurring more often than any other type, however, is the addition of a *coda*. Sometimes the *coda* is quite short, as in the variations on the ‘Austrian Hymn’ from Haydn’s op. 76, No. 3, but not infrequently it is lengthy and devotes itself to a free development of the theme. Beethoven’s ‘Twenty-Four Variations on Vieni Amore’ conclude with a developing *coda* which is exactly four times the length of the theme” (GREEN, 1979, p. 106).

<sup>271</sup> “Although a series of variations may generate momentum through the intensification of various elements such as rhythmic motion and textural density the sectionalized structure of the variations does not provide a sustained area for expansion in which a consummation of musical thought may be expressed. Both the *coda* and *finale*, however can provide the continuous structure needed for such a gesture. The *coda* and *finale* can also introduce tonal conflicts and resolutions. The departure from and return to the home key represents a valuable means of establishing a sense of conclusion” (HUTCHESON, 1977, p. 133).

Hutcheson, este é um ponto da forma que possibilita o emprego de procedimentos de desenvolvimento dos materiais temáticos e a exploração de conflitos e resoluções tonais.

### 3.9 A ordem dos fatores altera o produto: planos de organização das variações

Além da questão da finalização do conjunto de variações, outra problemática suscitada pela própria natureza da forma é a organização das variações ao longo da obra e da relação entre uma variação e suas vizinhas. Segundo Hutcheson (1977, p. 132), “a organização musical de eventos em padrões significativos é de suprema importância em qualquer forma”;<sup>272</sup> no tema com variações, a organização das variações de uma forma que expresse algum sentido lógico é uma questão fundamental:

Apesar da unidade ser inerente ao tema com variações em um nível muito básico através da repetição imediata, a ordem formal em uma escala mais ampla é necessária para evitar que a série de variações se torne difusa e sem sentido. Particularmente em conjuntos com muitas variações, a organização em larga escala é comumente atingida pela alocação de características comuns a um número de variações sucessivas, fazendo assim com que apresentem coerência como um grupo (HUTCHESON, 1977, p. 163).<sup>273</sup>

Sisman, ao se referir a esta questão, aponta a organização das variações como medida encontrada pelos compositores para lidar com uma problemática inerente à forma:

A forma variação sempre teve um problema de “imagem”, problema esse constituído por vários fatores. Primeiramente por sua dependência na repetição: o padrão inevitável de cadências sugere que o compositor e a audiência preferem limitação e sinais claros ao invés das mais difíceis formas baseadas no desenvolvimento. Em segundo lugar, por grande parte de sua história a variação se concentrou na melodia do tema, fazendo com que os comentadores torcessem o nariz para “meras decorações” ou mesmo para os próprios conceitos do familiar e do reconhecível. A maior parte dos críticos de qualquer período aplaudia a ideia de unidade na variedade em uma obra de arte (*variatio delectat*), mas o ornamento em si era visto como algo que ocultava o real valor, obscurecendo os méritos da simplicidade ou dando à oratória uma vantagem injusta. As variações foram portanto implicadas em críticas contra o virtuosismo, tendo o enorme número de conjuntos de variações produzidos por virtuosos entre 1790 e 1840 provocado uma reação contra seu exibicionismo vazio. [...] Finalmente, a aparente arbitrariedade de uma estrutura aditiva, visto que um conjunto de variações não exige uma ordenação ou sinalização de final além da convenção local, serviu igualmente para rebaixar a forma como uma que carece de inevitabilidade orgânica. [...] Os compositores portanto buscaram tipicamente organizar os conjuntos de

<sup>272</sup> “The organization of musical events into meaningful patterns is of utmost importance in any form” (HUTCHESON, 1977, p. 132).

<sup>273</sup> “Although unity is built into the theme and variations on a very basic level through immediate repetition, formal order on a larger scale is needed to keep the chain of variations from becoming diffuse and meaningless. Particularly in variation sets with many variations, the large-scale organization is frequently achieved by allotting common features to several successive variations, thus causing them to cohere as a group” (HUTCHESON, 1977, p. 163).

variações de maneiras que procuravam as vantagens da repetição ao mesmo tempo em que por vezes procuravam mitigá-la (SISMAN, 2001).<sup>274</sup>

Uma maneira de organizar as variações é segundo o aumento da atividade rítmica, ou seja, primeiro as variações nas quais as figurações consistem basicamente de colcheias, depois tercinas de colcheias, semicolcheias, etc. Nas Figuras Figura 9 e Figura 10, estão separados os primeiros compassos das variações VII a XIII<sup>275</sup> da obra *Variações sobre uma canção húngara*, op. 21, nº 2, de Johannes Brahms. Observe como a figuração de modo geral é progressivamente subdividida, partindo da sétima variação onde há predominância de semínimas até a décima terceira variação, na qual a mão direita percorre o piano em fusas. Na Figura 11 estão dispostos os primeiros 4 compassos dos três primeiros segmentos das *Variações sobre folias de Espanha*, de Mauro Giuliani, entre as quais o compositor também estabelece um senso de direção através da subdivisão.

---

<sup>274</sup> “Variation form has always had an ‘image’ problem, for which several factors are to blame. First its reliance on repetition: the inevitable pattern of cadences suggests that composer and audience prefer limitation and clear signposts to more difficult developmental forms. Secondly, for a large part of its history the variation focused on the theme’s melody, causing commentators to sniff at ‘mere decoration’ or even at the very concepts of the familiar and recognizable. Most critics of any period applauded the idea of unity and variety within a work of art (*variatio delectat*), but ornament itself was seen as hiding true worth, obscuring the merits of simplicity or giving an unfair advantage in oratory. Variations were thus also implicated in the backlash against virtuosity, with the enormous numbers of variation sets produced by virtuosos between about 1790 and 1840 provoking a reaction against their empty display. [...] Finally, the apparent arbitrariness of an additive structure, the series of variations having no necessary ordering or ending point beyond local convention, has similarly served to downgrade the form as one that lacks organic inevitability. [...] Composers have thus typically sought to organize sets of variations in ways that seek the advantages of repetition while sometimes also mitigating it” (SISMAN, 2001).

<sup>275</sup> A escolha deste recorte de variações no meio de uma obra ao invés de partindo de seu início justifica-se pois esta obra de Brahms está também agrupada em dois grandes conjuntos – as primeiras seis variações estão em Ré menor, e apresentam entre si elementos de unificação e coesão enquanto grupo bem definido, enquanto o segundo grupo em Ré maior apresenta dentro de suas variações elementos de unificação e que conferem senso de direção ao grupo. Note como, além da subdivisão progressiva, as variações se relacionam pela partilha de material: entre as variações X e XI a mão esquerda se conserva igual; a partir da variação XI, a subdivisão introduzida na mão direita é passada para a mão esquerda da próxima variação

Predominantemente semínimas

Var. VII.  
Poco più lento.

*p dolce espress.*

*quasi pizzicato*

Predominantemente colcheias (subdivisão em 2)

Var. VIII.

*pp*

*p*

*sempre dolce espr.  
col Pedale*

Predominantemente colcheias (subdivisão em 3)

Var. IX. *dolce*

*p legato*

Predominantemente tercina de colcheias (subdivisão em 3)

Var. X.  
Allegretto.

*p dolce*

*tr.*

Predominantemente semicolcheias (subdivisão em 4)

Var. XI.  
L'istesso tempo.

*p dolce*

Figura 9: Brahms, *Varições sobre uma canção húngara*, op. 21, n° 2. Primeiros quatro compassos das variações VII a XI.  
Fonte: BRAHMS, C.F. Peters, 1910.

Predominantemente sextinas de semicolcheias (subdivisão em 6)

Var. XII.  
*Più mosso.*

*f espress.* *crescendo*

Predominantemente fusas (subdivisão em 8)

Var. XIII.  
*con forza*

*mf molto cresc.* *f*

Figura 10: Brahms, *Variações sobre uma canção húngara*, op. 21, n° 2. Primeiros quatro compassos da variação XII e primeiros cinco compassos da variação XIII. Fonte: BRAHMS, C.F. Peters, 1910.

Tema: Predominância de semínimas



Varição 1: Predominância de colcheias



Varição 2: Predominância de semicolcheias



Figura 11: Mauro Giuliani, *6 Variações sobre las folias de España*, op. 45. Primeiros 4 compassos do Tema e das duas primeiras variações. Entre estes segmentos, podemos observar como o compositor lançou mão da subdivisão progressiva enquanto meio de organização das primeiras variações. A partir de: GIULIANI, N. Simrock, sem data.

Outra maneira de organizar as variações é pela densidade textural, dispondo as variações segundo o número de vozes. Essa última maneira de organizar pode ser constatada nas três primeiras variações das *Variações e Fuga em Mi<sup>b</sup> maior*,<sup>276</sup> op. 35 de Beethoven, apresentadas na Figura 12. Essas variações, que antecedem a apresentação da melodia do tema e tratam de adicionar vozes em contraponto livre sobre o baixo do tema, adensam a textura rítmica uma a uma, culminando enfim na escrita a quatro vozes na qual o tema é apresentado.

Em obras em que há grande número de variações, é possível encontrar a organização das variações em grupos, unidas por alguma característica compartilhada. Leichtentritt cita alguns casos:

Obras mais longas em forma de variação exigem cuidados especiais em sua construção. Os clímaxes devem estar bem preparados e devem entrar nos lugares corretos. Geralmente, são escritas variações em pares, de modo que frequentemente duas variações sucessivas estão intimamente relacionadas entre si. As trinta e três variações em Dó menor [WoO 80] de Beethoven, as *Variações Handel* de Brahms [Op 24] e as *Variations sérieuses* de Mendelssohn oferecem bons exemplos (LEICHTENTRITT, 1951, p. 104).<sup>277</sup>

<sup>276</sup> Também conhecidas como *Variações Eroica*, por compartilhar o tema com um dos movimentos da Sinfonia nº3, op. 55; este tema também aparece em seu balé *As Criaturas de Prometeu*, op. 43, e na sétima de suas *12 Contredanses*, WoO 14.

<sup>277</sup> “Larger works in variation form demand special care in construction. The climaxes must be well prepared and must enter at the right places. One often writes the variations in pairs, so that frequently two successive variations are closely

Figura 12: Beethoven, *Variações e Fuga em Mi<sup>b</sup> maior*, op. 35. Baixo do tema e primeiras três variações. A partir de: BEETHOVEN, Breitkopf & Hartel, 1862, c. 1-55.

related to each other. Beethoven's thirty-three variations in C minor, Brahms' Handel Variations, and Mendelssohn's "Variations sérieuses" offer good examples" (LEICHTENTRITT, 1951, p. 104).

No que diz respeito à relação entre a organização das variações e a modulação, Hutcheson (1977, p. 132) comenta que, no período da prática comum<sup>278</sup>, a maioria dos planos formais se apoiava firmemente sobre a tonalidade como cerne organizacional, valendo-se das dinâmicas tonais de afastamento e retorno, tensão e relaxamento, como forças que conferiam uma lógica, e sentido de propósito à composição.<sup>279</sup>

No caso do tema com variações, no entanto, a unificação do material está dada pela repetição imediata, isto é, percebe-se a coerência entre variações e tema porque algo do tema persiste e é imediatamente reiterado; por causa desta particularidade, “compositores da prática comum não sentiam a necessidade de explorar contrastes tonais nas formas variação”.<sup>280</sup> Como comenta o próprio autor posteriormente, em um resumo dos conceitos sobre a forma tema com variações: “antes do século XX, a maioria dos exemplos de tema com variações são altamente seccionalizados e tonalmente estáticos” (HUTCHESON, 1977, p. 163).<sup>281</sup> Dito isso, vale todavia notar obras como as *Seis Variações sobre um Tema Original*, op. 34, de Beethoven. Nesta, cada variação é apresentada em uma tonalidade diferente, relacionada com a tonalidade anterior em intervalos de terceira, como podemos ver no Quadro 3. Note que, embora entre o tema e as primeiras quatro variações ocorra transformações cromáticas dos diatonismos, entre as variações IV e V, apesar de ainda haver uma modulação por terça menor descendente, esta se mantém na armadura de clave com três bemóis, modulando para a relativo menor da tonalidade anterior (de  $Mi^b$  maior para  $Dó$  menor). Na Figura 13 e Figura 14, são apresentados os quatro primeiros compassos de cada variação:

<sup>278</sup> O termo “período da prática comum” foi cunhado por Walter Piston em 1941 e é sujeito de controvérsia na comunidade acadêmica. A principal problemática deste termo é a consequente simplificação dos procedimentos composicionais empregados pelos compositores entre os séculos XVII e XIX, todos abarcados sob a alcunha de “práticas tonais e de progressões harmônicas compartilhadas”. Apesar de na presente passagem o termo estar sendo utilizado a fim de contextualizar adequadamente a citação, salientamos que este termo não corresponde à nossa visão destes períodos nem à diversidade estilística e composicional que percebemos entre compositores dos mesmos.

<sup>279</sup> “With reference to the music of the common practice period, most formalized patterns (part forms, rondos, sonata form, etc.) rely heavily upon tonality as a basis for organization. Movement to and from established tonal centers provides a basis for thematic presentation, contrast, development, and return. Moreover, the elements of tension and relaxation expressed through tonal movement and arrival are important forces which give logic and a sense of purpose to a composition. But the theme and variations is intrinsically unified by immediate repetition, and the composers of the common practice period did not feel a necessity to exploit tonal contrast in the variation forms” (HUTCHESON, 1977, p. 132).

<sup>280</sup> A respeito das escolhas de tonalidade ao longo das variações, Zamacois (1985, p. 141-142) comenta: “La tonalidad de cada Variación fué la misma hasta que se introdujo – como una variante más – la del cambio de modo, conservando siempre el tono. La norma de escribir todas las Variaciones en la misma tonalidad sigue considerándose vigente, aunque de un modo relativo, pues las excepciones van siendo cada vez más numerosas”. Em tradução: “A tonalidade de cada Variação foi a mesma até que se introduziu — como uma variante adicional — a da mudança de modo, conservando sempre o tom. A norma de escrever todas as Variações na mesma tonalidade segue sendo considerada vigente, ainda que de forma relativa, dado que as exceções vêm sendo cada vez mais numerosas”.

<sup>281</sup> “Prior to the twentieth century, most examples of the theme and variations are highly sectionalized and tonally static” (HUTCHESON, 1977, p. 163).

Quadro 3: Organização tonal das variações no op. 34 de Beethoven.

*Seis Variações sobre um Tema Original, op. 34, de Beethoven: Organização tonal*

Segmento	Tonalidade	Relação com o segmento anterior	Região na tonalidade principal
Tema	Fá maior	--	I
Varição I	Ré maior	Submediante cromática	VI
Varição II	Sib maior	Submediante cromática	IV
Varição III	Sol maior	Submediante cromática	II
Varição IV	Mib maior	Submediante cromática	bVII
Varição V	Dó menor, terminando na dominante de Fá maior	Relativa menor, terminando na dominante da tonalidade principal	“v”
Varição VI	Fá maior	Dominante - Tônica	I

Fonte: elaborado pelo autor

Tema: Fá maior



Varição I: Ré maior (terça menor abaixo de Fá)

Figura 13: Beethoven, *Seis Variações sobre um Tema Original*, op. 34. Primeiros quatro compassos do tema e da primeira variação, no qual as variações são organizadas em uma sequência de tonalidades separadas por intervalos de terça.

Varição II: Si bemol maior (terça maior abaixo de Ré)



Varição III: Sol maior (terça menor abaixo de Si bemol)



Varição IV: Mi bemol maior (terça maior abaixo de Sol)



Varição V: Parte de Dó menor (Terça menor abaixo, relativa menor de Mi bemol maior), chegando na dominante da tonalidade principal, Fá maior



Varição VI: Fá maior (Tonalidade principal)



Figura 14: Beethoven, *Seis Variações sobre um Tema Original*, op. 34. Primeiros quatro compassos das variações II-VI, no qual as variações são organizadas em uma sequência de tonalidades separadas por intervalos de terça (Continuação da Figura 13).

Embasando-se nas colocações do parágrafo anterior, Hutcheson (1977, p. 139) coloca em perspectiva as variações no século XX. Segundo o autor, os compositores deste período se voltaram

para a forma tema com variações justamente por se encontrarem em busca de esquemas formais que não fossem tradicionalmente associados com os princípios formais de digressão e retorno tonal. Hutcheson comenta ainda que “as variações escritas neste século frequentemente apresentam tratamentos desenvolvimentais e variacionais, e as variações livres são o tipo predominante” (HUTCHESON, 1977, p. 139).<sup>282</sup>

Para Au (2011, p. 5), contrastes tonais podem ter um papel central na organização em larga escala das variações; o autor discorre sobre como, apesar das variações de compositores do século XVIII serem costumeiramente centradas na região da tônica, “compositores do século XIX exploraram contrastes tonais ao escreverem variações em tonalidades diferentes daquela do tema”.

Discutindo noções apresentadas por Esther Cavett-Dunsby em sua dissertação sobre as variações de Mozart, Au (2011, p. 8) relata uma consideração digna de nota a respeito das variações em tonalidades homônimas: para Cavett-Dunsby, estas variações apresentam uma função de reinicialização da atividade rítmica: “normalmente localizadas no meio ou perto do final de um conjunto [de variações], a variação na tonalidade homônima [...] tipicamente interrompe a aceleração rítmica das variações precedentes, iniciando outro ciclo de aceleração rítmica que leva ao final climático”.<sup>283</sup>

Podemos observar esta função de desaceleração na *Introdução e Variações sobre um tema de Mozart*, op. 9 de Fernando Sor: conforme exposto na Figura 15, já com uma figuração consideravelmente rápida em semicolcheias, o tema é seguido por uma variação cujo motivo se apresenta em fusas; após essa precoce aceleração, a segunda variação, apresentada na homônima de Mi maior, apresenta uma subdivisão predominantemente em colcheias, “reiniciando” a aceleração progressiva que conduz à variação final.

---

<sup>282</sup> “The renewed interest in the theme and variations by twentieth century composers is due largely to their search for formal schemes which have not been traditionally associated with the formal principles of tonal digression and return. The variations written in this century often have developmental as well as variational treatments, and the free variations is the predominant type” (HUTCHESON, 1977, p. 139).

<sup>283</sup> “[...] usually located in the middle or near the end of the set, the parallel-mode variation [...] typically interrupts the rhythmic acceleration set up in the previous variations and initiates another cycle of rhythmic acceleration that leads to the climactic finale” (AU, 2011, p. 8).

Tema, c. 1-4 - semicolcheias



Varição I, c. 1-3 - fusas



Varição II (em tonalidade homônima), c. 1-4 - colcheias



Varição III, c. 1-4 - semicolcheias



Varição IV, c. 1-4 - fusas



Figura 15: Fernando Sor, *Introdução e Variações sobre um tema de Mozart*, op. 9. Tema e quatro primeiras variações, demonstrando a função rítmica desempenhada pela variação na tonalidade homônima.

O comentário de Schenker a respeito da forma variação em seu livro *Free Composition* (em alemão, *Der freie Satz*) (1979, p. 144-145) tem menos de uma página, e dedica-se principalmente a distinguir entre tipos de formas variação; quanto à organização de um conjunto de variações, Schenker menciona o “aumento gradual de movimento” como “meio de unificação mais natural”. São também mencionados a ordenação das variações em grupos e a alternância de modo (maior-menor) entre os grupos como técnicas de organização relacionadas à diminuição rítmica (dentro de cada grupo, ocorre uma diminuição independente). O autor também escreve que Brahms desenvolveu “um novo método de conectar uma variação à outra, por meio de relações orgânicas ocultas entre as diminuições”.

Vale notar, todavia, que, como apontado pelo musicólogo belga Nicolas Meeùs (2011), *Der Freie Satz* apresenta apenas uma visão parcial da teoria desenvolvida por Schenker.<sup>284</sup>

Hui-Wah Au (2011, p. 1) comenta sobre como a prática composicional do tema com variações no século XVIII – na qual se preservava o tom e o esquema de condução de vozes do tema em todas as variações – apresenta complicações frente à aplicação de métodos analíticos schenkerianos. O autor escreve:

De uma perspectiva schenkeriana essa natureza discreta e repetitiva da variação apresenta problemas substanciais; a dificuldade de gerar um conjunto de variações a partir de uma única *Ursatz* levou Schenker a adotar a visão convencional da forma variação, identificando o processo de diminuição rítmica como o principal meio de organização em larga escala. A maioria de suas análises de conjuntos de variações consiste em esboços dos temas apenas, implicando que a forma variação compreende uma cadeia de variações, cada uma das quais duplica a condução de vozes do tema (AU, 2011, p. 1).<sup>285</sup>

Em *Der Tonwille 8-9*, Schenker se debruça sobre as *Variações e fuga sobre um tema de Handel*, op. 24 de Brahms, e volta a comentar sobre a abordagem inventiva do compositor para com a forma: “assim como os mestres mais antigos desenvolveram o conjunto de variações, uma forma essencialmente frouxa, em direção a uma estrutura orgânica com espírito corajoso, também o jovem mestre foi além no enriquecimento da síntese de uma maneira essencial” (SCHENKER, 2005, p. 79).<sup>286</sup> O autor analisa cada variação em comparação ao tema, justapondo a condução de vozes de um ao outro enquanto analisa as alterações em cada variação. Além disso, comentários são feitos a respeito dos elementos de unidade entre uma variação e sua precedente, tanto na derivação e correlação de motivos como na conexão entre a cadência final das variações antecedentes e o início das subsequentes, quando há intersecção. Ao final de sua análise, Schenker elabora sua proposição inicial de que o compositor haveria desenvolvido a forma variação em direção à uma estrutura orgânica, escrevendo que:

<sup>284</sup> Discorrendo sobre a má informação a respeito da teoria schenkeriana por parte dos franceses e norte-americanos, Meuùs escreve que *Der freie Satz* foi apresentado, principalmente pela tradição americana, como “a obra que coroa e resume a produção teórica Schenker”. Segundo o autor, isto só é verdade até um certo ponto, e é necessário ter em conta que o livro foi escrito ao longo de muitos anos, suas condições de publicação e o estado original dos manuscritos não são muito claros, e o livro apresenta uma linguagem diferente daquela empregada por Schenker em textos mais antigos, abandonando o teor metafórico da linguagem e apresentando a teoria schenkeriana de um ponto de vista mais “científico” – o que o autor chama de “americanização de Schenker”, termo emprestado de William Rothstein. Para Meuùs, “parece difícil considerar *Der freie Satz* sem levar em conta escritos precedentes” (MEUÙS, 2011, p. 57).

<sup>285</sup> “From a schenkerian perspective, this discrete and repetitive nature of variation form poses substantial problems; the difficulty of generating a variation set from a single *Ursatz* led Schenker to adopt the conventional view of variation form, identifying the process of rhythmic diminution as the major means of large-scale organization. Most of his analyses of variation sets consist of sketches of the themes alone, implying that variation form comprises a chain of variations, each of which duplicates the voice leading of the theme” (AU, 2011, p. 1).

<sup>286</sup> “Just as the older masters had already developed the variation set from an essentially loose form toward an organic structure with bold spirit, so the younger master went further in enriching the synthesis in an essential way” (SCHENKER, 2005, p. 79)

[...] as imagens das variações não passam simplesmente como cenas em um panorama<sup>287</sup>, de um toque do sino ao próximo; nem estão elas baseadas apenas no efeito conectivo de opostos ou da crescente intensificação de movimento: para [Brahms] as variações se tornam literalmente uma sequência de gerações, como se poderia dizer nas genealogias do Velho Testamento: e o primeiro deu origem ao segundo, o segundo ao terceiro, o terceiro ao quarto, e assim por diante. Para ele, nada neste processo é pequeno demais, insignificante demais, para não ser convocado em um novo ato de procriação” (SCHENKER, 2005, p. 105-106).<sup>288</sup>

Nestas considerações de Schenker podemos perceber a valoração da relação entre uma variação e suas vizinhas, no sentido de assegurar unidade e senso de direção ao conjunto como um todo, e como uma técnica de organização das variações em larga escala que, para o autor, se mostra superior àquela apresentada pelo próprio como “meio de unificação mais natural” em sua obra póstuma.

Em resumo, a organização das variações de um tema com variações é um procedimento que busca obter atribuir lógica e direcionalidade ao longo da obra; tal organização pode ser atingida, como discutido nos parágrafos anteriores, lançando mão de diferentes critérios de organização: organização por atividade rítmica, organização por número de vozes, organização que põe em relação umas variações com as outras e por vezes configura pequenos grupos de variações interrelacionadas, etc. Destaca-se o comentário de Hutcheson a respeito da exploração de regiões tonais ao longo de um tema com variações, procedimento que, segundo o autor, foi pouco empregado antes do século XX.

### 3.10 Dando apelidos aos bois: em busca de terminologia para a análise

A bibliografia sobre tema com variações apresenta diversos esforços de categorização e organização dos elementos da forma, como se pode notar ao consultar o Apêndice A. Antes de comentar tal terminologia, suscita-se aqui um comentário de Hutcheson, em uma explicação sobre a relação entre os elementos básicos (melodia, harmonia, estrutura) de uma variação com os elementos básicos do tema:

É impossível determinar exatamente o grau de proximidade mínimo que os elementos básicos de uma variação devem exibir para sejam designados fixos em relação aos elementos básicos do tema. Cada conjunto de variações, bem como cada variação dentro de um conjunto, está inserido em diferentes circunstâncias. Logo, uma certa flexibilidade é permissível no que diz respeito à identificação de

<sup>287</sup> Trata-se de um dispositivo que exhibia cenas quasi-realistas a uma plateia; dioramas mais elaborados exibiam duas ou três cenas, e entre as trocas de cada cena um sino sinalizava ao operador para que operasse a troca de cenas.

<sup>288</sup> “For the variation images do not simply glide by like scenes in a panorama, from one bell signal to the next; nor are they based only on the linking effect of opposites or of increasingly intense movement: to [Brahms] the variations become literally a sequence of generations, as one could say in the genealogies of the Old Testament: and the first begat the second, the second the third, the third the fourth, and so on. For him, nothing in this process is too small, too insignificant, that it might not be called upon for a new act of procreation” (SCHENKER, 2005, p. 105-106).

elementos fixos nas variações. Devemos nos lembrar constantemente de que muitas vezes não há um método absoluto de rotulação e classificação dos elementos da forma musical. A terminologia e a categorização são ferramentas indispensáveis para a nossa compreensão, mas devem servir somente como meios para um fim. Ao focar a atenção sobre os elementos básicos da harmonia, melodia e estrutura no tema e nas variações, estabelecemos três importantes pontos de referência para determinar de que maneira unidade e variedade interagem em uma variação (HUTCHESON, 1977, p. 126).<sup>289</sup>

No que diz respeito aos tipos de variação, Leichtentritt apresenta uma definição bastante abrangente em duas categorias que tratam mais do conceito por trás da elaboração de uma variação do que do uso dos materiais propriamente ditos. A primeira é denominada “variações ornamentais” e trata de variações em que as elaborações partem daquilo que está dado pelo tema com o “objetivo de atingir brilhantismo e virtuosismo”. A segunda é denominada “variações características” e “baseia-se na arte da transformação temática [...] tornando o tema em algo totalmente novo” (LEICHTENTRITT, 1951, p. 95).<sup>290</sup>

Os conceitos por trás desta categorização podem nos servir na formulação de perguntas de primeira instância às variações com as quais nos deparamos, separando-as segundo a proposta de elaboração em relação aos materiais encontrados no tema. Leichtentritt (1951, p. 95), em sua discussão sobre estas categorias, sugere que “se a variação ornamental pode ser chamada de concêntrica, a variação característica pode ser chamada excêntrica”.<sup>291</sup> Como os termos *variação ornamental* e *variação característica* são utilizados com diferentes significados e graus de especificidade pelos autores revisados, ao referenciar esta conceituação específica usarei os termos *variações de orientação concêntrica*, referindo-se àquelas variações que apresentam maior grau de proximidade ao tema no que diz respeito à melodia e ou harmonia;<sup>292</sup> e *variações de orientação excêntrica*, referindo-

<sup>289</sup> “It is impossible to determine exactly how close a variations’ basic elements must be to those of the theme in order to be designated fixed. Each set of variations as well as each variation within a set is surrounded by different circumstances. Thus some leeway is allowable in the matter of identifying fixed elements in variations. We should be constantly reminded that there is often no absolute method of labeling and classifying the elements of musical form. Terminology and categorization are indispensable aids to our understanding, but they must serve only as a means to an end. By focusing attention upon the basic elements of harmony, melody and structure in the theme and variations, we establish three important points of reference for determining the manner in which unity and variety interact in a variation” (HUTCHESON, 1977, p. 126).

<sup>290</sup> “There are thus two main types of variation to be distinguished: (1) The ornamental variation, which aims at brilliance and virtuosity; (2) The characteristic variation, based on the art of thematic transformation [...] transforms the theme into something entirely new” (LEICHTENTRITT, 1951, p. 95).

<sup>291</sup> “If one may call the ornamental variation concentric, the characteristic variation may be termed eccentric” (LEICHTENTRITT, 1951, p. 95).

<sup>292</sup> Leichtentritt (1951, p. 95), na apresentação do termo *variações ornamentais*, sequer menciona variações que conservam a melodia do tema. Variações nas quais a melodia se mantém intacta não são, todavia, uma raridade, e acontecem em diferentes realizações – a melodia como *cantus firmus*, a melodia em modo menor (ou maior, se o tema for menor), a melodia contraposta a outras vozes em tratamento contrapontístico – no repertório. Assim, foi tomada a liberdade de considerar também como variações pertencentes a este grupo aquelas em que, além de harmonia e estrutura, se mantém a melodia em sua forma original ou com ornamentações.

se àquelas variações que buscam, sem perder contato com o tema, criar algo novo, atribuir-lhe outro caráter, tendendo mais a distanciar-se dos elementos básicos originais do que prestar-lhes obediência.

Estas definições se correlacionam com a classificação de variações estritas e variações livres, sendo as primeiras aquelas que, em comparação com o tema, mantêm o número de compassos e a mesma estrutura em pontos chave, tais como articulações cadenciais. Nas palavras de Zamacois, “Naquelas variações [...] em que não se rompe a simetria em respeito ao modelo, o processo de desenvolvimento de cada uma é paralelo ao do tema: igual número de compassos, igual extensão dos períodos e igual harmonia (no essencial) em cada compasso” (ZAMACOIS, 1985, p. 141).<sup>293</sup> As variações livres, por sua vez, são aquelas que estabelecem correlação com o tema através de outro artifício que não a manutenção de sua forma e articulações originais, valendo-se de alusões ao mesmo e/ou a variações anteriores enquanto se constrói como uma elaboração musical nova, com maior ou menor grau de independência e similaridade (com o tema) a depender do compositor e sua época.

Estas considerações de Leichtentritt e Zamacois, quando aproximadas do conceito de variações estruturalmente fixas de Hutcheson (veja o Quadro de Conceituações Tipológicas, Apêndice A) na identificação de uma possibilidade particular de variação: quando as variações são estruturalmente fixas e elaboram motivos derivados do tema de maneira livre, variações “livres que respeitam a estrutura” – livres pela utilização do tema como fonte de motivos para a construção de uma nova peça, se mantendo todavia consideravelmente próximas de certos aspectos estruturais do tema, como número de seções, relação proporcional de número de compassos, relações entre regiões tonais, tipos de cadência. Em contraste, estão as variações estruturalmente fixas que não apresentam relação de desenvolvimento sobre o tema, que não extraem deste motivos para sua elaboração, apresentando motivos de variação próprios.

Nelson defende a aplicação, em primeira instância, de uma terminologia adequada ao conjunto de variações como um todo, no intuito de identificar um plano composicional geral do qual teria partido o compositor, plano este que, não obstante, pode em si apresentar desvios e exceções. Para o autor,

[...] estas classificações mais abrangentes, com suas respectivas qualificações e exceções, fornecem um reflexo [...] da atitude dos compositores de variações. Notar-se-á, ademais, que o uso destes termos para denotar planos composicionais

<sup>293</sup> “En aquellas Variaciones en las cuales no se hace uso de la amplificación y, por consiguiente, no se rompe su simetría con respecto al modelo, el proceso de desarrollo de cada una es paralelo al del tema: igual número de compases, igual extensión de los períodos e igual armonía (en lo esencial) en cada compás. Pero en la Variación amplificativa hay absoluta libertad al respecto” (ZAMACOIS, 1985, p. 141).

de conjuntos inteiros não exclui a possibilidade de usá-los no que diz respeito aos membros componentes (NELSON, 1948, p. 12).<sup>294</sup>

Discutindo sobre as atribuições terminológicas de Charles Van den Borren sobre a música dos virginalistas ingleses, Nelson se questiona a respeito de como lidar com uma terminologia que se refira ao conjunto de variações como um todo. Constatando, na descrição de Van den Borren sobre a obra *The Woods so Wild*, de William Byrd, a indicação de variações que em particular se comportam de maneira irregular ou não condizente com o tipo atribuído ao conjunto como um todo, Nelson faz uma reflexão sobre como lidar com a categorização de conjuntos inteiros de variações: “a elasticidade na aplicação dos termos é uma necessidade em qualquer sistema de classificação que tenta nomear o conjunto de variações por completo ao invés de somente seus membros componentes” (NELSON, 1948, p. 12).<sup>295</sup>

Ao apresentar as opções disponíveis aos compositores no início do século XX no que diz respeito à construção de variações, Nelson (1948, p. 9) escreve que havia dois grupos fundamentalmente distintos de possibilidades: um deles, disponível também aos compositores de períodos anteriores, era o *plano estrutural*, “no qual as relações básicas entre as partes, seções e frases presentes no tema eram preservadas nas variações”. O outro, considerado pelo autor como “comparativamente recente”, era o *plano livre* “no qual estas relações do tema eram geralmente desconsideradas”, como discutido na seção 3.6. Dentro desta divisão entre o *plano estrutural* e o *plano livre*, Nelson apresenta uma subdivisão do *plano estrutural* que pode complementar as terminologias aqui apresentadas; trata-se dos planos *cantus firmus*, *melódico-harmônico* e *harmônico*.

No primeiro destes planos, o plano *cantus firmus*, as variações “aderem muito intimamente ao sujeito melódico, criando para o mesmo novas configurações harmônicas e figurais. Via de regra, o sujeito é apresentado literalmente; ocasionalmente o mesmo pode receber um ornamento incidental” (NELSON, 1948, p. 10).<sup>296</sup>

No caso do *plano melódico-harmônico*, o autor identifica raízes que antecedem a forma tema com variações:

O princípio subjacente [...] originou-se mais cedo do que a forma variação em si; claramente encontrado na peça colorida para órgão já desde Paumann, o princípio

<sup>294</sup> “One concludes that theorists are on firm ground when they attempt to assign names to entire series of variations, and that these larger classifications, with their attendant qualifications and exceptions, give an essentially true reflection of the attitude of variation composers. It will be noted, furthermore, that the use of these terms to denote the plans of entire sets does not preclude their being applied, in addition, to the component members” (NELSON, 1948, p. 12).

<sup>295</sup> “[...] such elasticity in the application of terms is a necessity in any system of classification which attempts to give names to variation series in their entirety rather than to the component members only” (NELSON, 1948, p. 12).

<sup>296</sup> “In the *cantus firmus* plan the successive variations adhere closely to the melodic subject while creating for it new figural and harmonic settings. As a rule the subject is presented literally; occasionally it receives an incidental embellishment” (NELSON, 1948, p. 10).

pode ser ligado a um protótipo ainda mais significativo nos pares de dança. Esta forma simples, existente ao menos desde o século XIV, é por vezes virtualmente um conjunto de variações em miniatura, no qual uma dança de compasso lento e binário é seguida por uma dança ternária mais rápida, construída sobre os contornos melódicos e harmônicos da primeira. A elaboração melódico-harmônica deste tipo foi introduzida na forma variação propriamente pelos compositores de alaúde e teclado espanhóis, Narváez, Mudarra e Cabezón, que a utilizavam para variar canções e danças seculares. Os virginalistas ingleses, fortemente atraídos pelo tratamento melódico-harmônico, o tornaram seu procedimento dominante, e durante todo o período barroco tal plano formou a base de muitas variações na Alemanha, onde o mesmo aparecia não só nas variações de temas seculares mas em variações coral também. Os compositores clássicos Vienenses, juntamente com seus sucessores imediatos, encontraram no plano melódico-harmônico o veículo ideal para suas elegantes e por vezes exibicionistas variações para piano; Mozart, Beethoven, Weber e Chopin usaram todos o plano desta forma. Além disso, o plano servia a um propósito mais sério, ao longo do final do século XVIII e de todo o século XIX, como base para movimentos separados de obras de música de câmara por Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert e Brahms (NELSON, 1948, p. 16).<sup>297</sup>

○ último dos planos que subdividem o plano estrutural é o plano harmônico:

Como o melódico-harmônico, ele preserva os contornos estruturais e harmônicos gerais do tema, mas ao contrário deste, abandona a melodia do tema por completo ou, no máximo, mantém um contato nada mais do que incidental com o mesmo. Ao escapar do controle melódico do tema, este plano se torna veículo para variações de flexibilidade incomum. O princípio harmônico tem como princípio construtivo uma série recorrente de acordes que, aparecendo primeiramente no tema, subjaz por sua vez em cada uma das variações (NELSON, 1948, p. 19).<sup>298</sup>

Nelson sugere que a perpetuação das variações baseadas no plano harmônico está correlacionada com sua flexibilidade de realização; a não obrigatoriedade de cumprimento de um contorno melódico predeterminado permitia adequar as variações dentro desde plano a diferentes

---

<sup>297</sup> “The underlying principle [...] originated earlier than the variation proper; clearly seen in the colored organ piece as early as Paumann, it can be traced back to a still more significant prototype in the dance pair. This simple form, dating from at least the fourteenth century, is at times virtually a variation set in miniature, in which a slow duple-meter dance is followed by a faster triple-meter dance built on the melodic and harmonic outlines of the first. Melodico-harmonic elaboration of this kind was introduced into the variation form proper by the Spanish lute and keyboard composers, Narváez, Mudarra and Cabezón, who used it to vary secular songs and dances. The English virginalists, strongly attracted to the melodico-harmonic treatment, made it their ruling procedure, and during the entire baroque period it formed the basis of many variations in Germany, where it appeared not only in variations of secular themes but in chorale variations as well. The Viennese classic composers, together with their immediate successors, found the melodico-harmonic plan the ideal vehicle for their elegant and at times showy clavier variations; Mozart, Beethoven, Weber and Chopin all used it in this manner. In addition it served a more serious purpose, throughout the late eighteenth century and the entire nineteenth, as the basis for separate movements of chamber-music works by Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert and Brahms” (NELSON, 1948, p. 16).

<sup>298</sup> “The remaining plan to maintain the structural integrity of the theme is the *harmonic*. Like the melodico-harmonic, it preserves the general structural and harmonic outlines of the theme, but unlike that treatment, it abandons the melody of the theme entirely or, at most, maintains but an incidental contact with it. By escaping the melodic control of the theme the plan becomes the vehicle for variations of unusual flexibility. The harmonic principle has as its constructive principle a recurring series of chords which, appearing first in the theme, underlies each of the variations in turn” (NELSON, 1948, p. 19).

premissas composicionais, uma das quais pode ser relacionada à noção de Leichtentritt (1951, p. 95) de variações características (veja seção 3.6). Nas palavras de Nelson,

[...] no período barroco, [o plano harmônico] estava frequentemente a serviço do desenvolvimento contrapontístico; no século XIX serviu igualmente bem as exigências de um estilo mais homofônico, bem como como as do desenvolvimento de motivos a partir do tema (NELSON, 1948, p. 20).<sup>299</sup>

Como discutido neste capítulo, segundo Hutcheson (1977), as variações podem ser compreendidas a partir de uma comparação de três elementos entre variação e tema: melodia, harmonia e estrutura. Esta comparação leva então à classificação das variações como: (1) Melodicamente fixas, variações nas quais o principal elemento em comum entre a variação e o tema é a melodia ou o contorno melódico em maior ou menor grau; (2) Harmonicamente fixas, nas quais a similitude entre tema e variação está na manutenção não da melodia, mas sim da harmonia do tema; (3) Estruturalmente fixas, nas quais nem a melodia nem a harmonia se preservam de modo a poderem ser consideradas fixas, mas elementos estruturantes do tema, como extensão de frases, número de compassos, articulações cadenciais e plano tonal são mantidos; por fim, (4) Variações livres, nas quais não há fixação de nenhum dos três elementos previamente citados, sendo a relação com o tema estabelecida através da extração de motivos melódicos ou outros elementos característicos do tema, e do desenvolvimento de novos materiais musicais a partir destes.

Referindo-se mais diretamente ao tipo de tratamento dos materiais musicais propriamente ditos que cada variação recebe, Hutcheson (HUTCHESON, 1977, p. 128-131) tipifica as variações em 4 categorias. No que se segue, listo as categorias propostas por Hutcheson e apresento casos de cada categoria encontradas no repertório:

(1) Variação ornamental, na qual “a melodia original, apesar de mantida, é embelezada pela adição de escalas, bordaduras, apojaturas, trinados, etc.” (HUTCHESON, 1977, p. 128)<sup>300</sup>, e que constitui, portanto, um tipo de variações na qual a melodia do tema está necessariamente presente, mesmo que seu reconhecimento exija certo trabalho analítico.

Um caso onde pode-se perceber esta abordagem é na primeira das *12 Variações sobre “Ah vous dirai je, Maman”*, KV 265 de Mozart. Observe a Figura 16:

<sup>299</sup> “In the baroque period it was often the servant of contrapuntal development; in the nineteenth century it served equally well the exigencies of a more homophonic style, as well as of the development of motives from the theme” (NELSON, 1948, p. 20).

<sup>300</sup> “The ornamental variation is one in which the original theme melody, although fixed, is embellished by the addition of scales, neighboring tones, appoggiaturas, trills, etc.” (HUTCHESON, 1977, p. 128).

## Tema, c. 1-8

## Variação I, c. 1-8

Figura 16: Mozart, *12 Variações sobre “Ah vous dirai je, Maman”*, KV 265. A Variação I como variação ornamental, na qual a melodia é ornamentada por bordaduras, apojaturas, saltos e passagens escalares. Na variação, as notas da melodia estão marcadas em azul.

(2) Variação figural, “baseada sobre o uso consistente de uma figuração particular em seu decorrer. A figuração neste tipo de variação constitui mais do que um mero padrão de acompanhamento [...], sendo em si mesma o artifício principal de variação”<sup>301</sup> (HUTCHESON, 1977, p. 129).

A Variação IV da *Introdução e Variações sobre um tema de Mozart*, op. 9<sup>302</sup> de Fernando Sor é construída sobre uma consistente figuração de oitavas e arpejos. Observe a Figura 17. Apesar da criação de figurações não estar impreterivelmente ligada ao instrumento para o qual são compostas as variações, esta categoria suscita a questão da relação com o instrumento na composição, através da elaboração e aplicação de figuras derivadas de gestos idiomáticos.

<sup>301</sup> “The figural variation is based upon the consistent use of a particular figuration throughout. The figuration in this type of variation constitutes more than a mere accompaniment pattern. The figuration is in itself the major device of variation” (HUTCHESON, 1977, p. 129).

<sup>302</sup> Trata-se de variações sobre a ária “Das klinget so herrlich”, do Ato I, Cena 3 da ópera *Die Zauberflöte*, K. 620 de Mozart.

Tema, c. 1-4



Varição IV, c. 1-4



Figura 17: Fernando Sor, *Introdução e Variações sobre um tema de Mozart*, op. 9. A Variação IV como um caso de variação figural.

(3) Variações contrapontísticas, as quais “podem incorporar [...] procedimentos contrapontísticos desde o contraponto não imitativo ao cânone ou mesmo a fuga”<sup>303</sup> (HUTCHESON, 1977, p. 130).

Como um caso de variação no qual há tratamento contrapontístico variado, desde o tratamento imitativo do tema ao emprego da quarta espécie (suspensões), confira, na Figura 18, a Variação VIII das *12 Variações sobre “Ah vous dirai je, Maman”*, KV 265 de Mozart:

Tema, c. 1-8



Varição VIII, c. 1-8



Figura 18: Mozart, *12 Variações sobre “Ah vous dirai je, Maman”*, KV 265. Variação VIII, tratamento contrapontístico dos materiais do tema.

<sup>303</sup> “The contrapuntal variation may incorporate any of a number of contrapuntal procedures ranging from non-imitative counterpoint to canon or even fuge” (HUTCHESON, 1977, p. 130).

(4) No que diz respeito às variações características<sup>304</sup>, Hutcheson lança mão da seguinte definição: “A variação de caráter é composta ao estilo de um gênero musical conhecido, como uma forma de dança ou uma marcha” (HUTCHESON, 1977, p. 131).<sup>305</sup>

No âmbito específico desta definição, veja a Figura 7 na seção 3.5, na qual são exibidas algumas variações de Girolamo Frescobaldi em forma de danças.

Esta quarta definição, conforme discutido anteriormente, não é unânime entre os autores; há uma outra maneira de compreender as variações características que define tal grupo como aquele em que há um tratamento do tema ou de materiais temáticos que se distancia — no que diz respeito ao resultado musical da variação como um todo — de maneira significativa de sua apresentação original, sejam quais forem os artifícios usados para esta diferenciação: composição em forma de danças, à maneira de outro gênero musical, mudanças de tonalidade e estilos de figuração, indicações de humor ou mudanças de andamento, ou qualquer outra maneira de compor que seja identificada como representação de um esforço em direção à clara diferenciação estilística geral da variação em relação à apresentação original do material temático.

Apesar das diferenças entre suas terminologias, alguns dos autores revisados (HUTCHESON 1977; LEICHTENTRITT 1951; ZAMACOIS 1985; KÜHN 2003) parecem concordar que os esforços de classificação e denominação de tipos de variação devem levar em conta que, como comenta Zamacois (1985, p. 140) em sua discussão sobre tipos de variação, uma variação pode ser composta baseando-se somente nas premissas de um dos tipos, mas também pode valer-se de mais de um ou mesmo todos ao mesmo tempo, sem que tal coisa constitua nenhum tipo de comportamento excepcional.

### 3.11 Reexposição do tema: variações (através dos séculos...)

Procurei, neste capítulo, mapear de maneira compreensiva aspectos relacionados à forma tema com variações, bem como as transformações e aportes à forma que se deram ao longo do tempo. Vale ressaltar que esta revisão está longe de ser exaustiva, visto que algumas questões

---

<sup>304</sup> Esta definição, conforme discutido anteriormente, não parece ser consensual entre os autores revisados. Uma outra maneira de compreender as variações características define tal grupo como aquele em que há um tratamento do tema ou de materiais temáticos que se distancia — no que diz respeito ao resultado musical da variação como um todo — de maneira significativa de sua apresentação original, sejam quais forem os artifícios usados para esta diferenciação: composição em forma de danças, à maneira de outro gênero musical, mudanças de tonalidade e estilos de figuração, indicações de humor ou mudanças de andamento, ou qualquer outra maneira de compor que seja identificada como representação de um esforço em direção à clara diferenciação estilística geral da variação em relação à apresentação original do material temático.

<sup>305</sup> “The character variation is a variation composed in the style of a familiar musical genre such as a dance form or march” (HUTCHESON, 1977, p. 131).

relativas à forma tema com variações não foram exploradas ou foram abordadas apenas de maneira incipiente, sem uma contemplação aprofundada de casos, particularidades, variações e exceções. Ainda assim, pudemos refletir sobre diferentes realizações de obras nesta forma, bem como procedimentos composicionais para a realização de variações e planos gerais de composição que foram surgindo ao longo do tempo. Tratamos também de problemas de imagem (poderíamos dizer questões valorativas?) da forma, e de procedimentos que surgem ou se fortalecem como resposta a esses problemas, bem como de todo um desdobramento da forma que tem relação com eles, a variação livre. Como este trabalho tem como objeto de estudo uma obra para violão, procurei incluir na seleção de peças discutidas nesse capítulo composições para violão, ao lado das composições discutidas nos trabalhos tomados como referência e de peças emblemáticas da forma tema com variações no repertório como um todo. Ao longo das seções e, em especial, nesta última seção, discutimos algumas terminologias que podem ser úteis para a compreensão e crítica de obras dentro da forma, procurando relacionar terminologias semelhantes e ressaltar as particularidades de cada uma, quando aplicável. Como produto adicional desta investigação, apresento também no apêndice A uma compilação de terminologias empregadas pelos autores revisados. Embora essa revisão talvez compreenda um conjunto de informações maior do que o necessário para a análise do objeto de estudo da dissertação, optei por apresentar a pesquisa em sua totalidade, por considerar que ela poderia eventualmente servir como material de apoio para pesquisas sobre obras na forma tema com variações. Também optei por apresentar a pesquisa completa a fim de oferecer à leitora, dentro do próprio trabalho, um conjunto mínimo de ferramentas que lhe permita avaliar criticamente minhas considerações sobre as *Variations sur un thème de Scriabine* no capítulo 4.

## Capítulo 4: *Variations sur un thème de Scriabine*

### 4.1 Critérios para análise das variações

Como comentado na apresentação deste trabalho, a pesquisa dos capítulos precedentes levou a um conjunto de “questões de análise” ou “critérios norteadores do olhar” ao voltar-se para as *Variations sur un thème de Scriabine*, tendo como objetivos principais (1) colocar a obra em perspectiva com a história da forma tema com variações e as particularidades de sua realização no que diz respeito a determinados períodos e procedimentos, (2) buscar compreender a obra a partir das diferentes terminologias apresentadas no capítulo 3 e (3) identificar pontos de relação entre os pontos previamente mencionados e questões relacionadas com o capítulo 2, deixando claro que se objetiva apenas aproximar a obra de certas narrativas que pairam ao redor da imagem do compositor Alexandre Tansman e ponderar sobre a obra a partir destas perspectivas, sendo a temática do neoclassicismo e da relação com a tradição o principal ponto de relação.

A análise da obra está organizada da seguinte maneira: em um primeiro momento, nos voltamos para o tema, investigando suas características melódicas, harmônicas e estruturais, e comparando a apresentação do tema com a peça sobre a qual a obra foi baseada. Em um segundo momento, analisamos cada segmento subsequente da obra separadamente, procurando identificar as relações com o tema e o modo como os elementos temáticos foram trabalhados, além de considerar características particulares de cada variação em si mesma. Cada uma das variações será confrontada com critérios analíticos elencados a partir da revisão do capítulo 3; estes critérios estão dispostos no Quadro 4, que será usado como modelo para a apresentação de aspectos gerais de cada variação no início de suas respectivas seções. Para a produção de todas as imagens e comentários sobre as *Variations...*, salvo quando especificado o contrário, tomei como base o manuscrito da obra (veja o Anexo I).

Após estas duas etapas, informações a respeito da obra como um todo, isto é, o tema e seu conjunto de variações, são confrontadas com questões elaboradas a partir dos capítulos anteriores, tanto no que diz respeito à forma tema com variações quanto no que diz respeito aos escritos de, e sobre, Alexandre Tansman. O conjunto de variações também será confrontado com critérios analíticos elencados a partir da revisão do capítulo 3; estes critérios estão dispostos no

Quadro 5, que será usado como modelo para a apresentação das características gerais do conjunto no início da seção pertinente. Características da obra são também organizadas em representações gráficas a fim de auxiliar na apreensão do conjunto.

Quadro 4: Organização de critérios para análise de cada variação

Quadro de características – Variações individuais	
Fixação de elementos (diversos autores)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Melodicamente fixa</li> <li>• Harmonicamente fixa</li> <li>• Estruturalmente fixa</li> <li>• Livre</li> </ul>
Tipos de sub-planos do <i>plano estrutural</i> (NELSON, 1948, p. 9-20)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Cantus firmus</i></li> <li>• Melódico-harmônico</li> <li>• Harmônico</li> </ul>
Tipos de variação segundo Hutcheson (1977, p. 128-131)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ornamental</li> <li>• Figural</li> <li>• Contrapontística</li> <li>• Característica – “ao estilo de algum gênero musical conhecido”</li> </ul>
Orientação em relação ao tema a partir de Leichtentritt (1951, p. 95)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Concêntrica (mais próxima do que distante do tema em termos de sua melodia e harmonia)</li> <li>• Excêntrica (criando um novo constructo musical a partir de idéias apresentadas pelo tema)</li> </ul>
Relações de parentesco com variações adjacentes	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Variação da variação”: A variação pode ser considerada uma “variação sobre a variação precedente”</li> <li>• Partilha de motivos: a variação compartilha figuração ou outro(s) elemento(s) com variações adjacentes</li> </ul>
Articulação de início e fim	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A variação apresenta uma configuração claramente paratática<sup>306</sup> em seu início e fim, isto é, começa após um final claramente articulado da variação antecedente e articula ela mesma um final claro antes da próxima variação</li> <li>• A variação tem seu início entremeado ao final da variação anterior em uma relação de continuação, ou termina de maneira aberta e inconclusiva, preparando a chegada da variação seguinte</li> </ul>

Fonte: elaborado pelo autor a partir da literatura revisada no capítulo 3.

<sup>306</sup> Segundo Pepple (2012, p. 2), “os termos paratático e hipotático derivam dos substantivos gregos *parataxis* e *hypotaxis*. O primeiro descreve orações individuais que não são unidas por nenhuma conjunção subordinada ou coordenada. *Para-* é o prefixo grego para *ao lado*, e *tax* se refere à *disposição* [arrangement], ou organização, das orações. Em outras palavras, em uma definição literal, *parataxis* descreve orações que existem uma ao lado da outra. Isto faz um paralelo com a idéia de que cada variação distinta representa uma idéia fechada [closed] e independente”.

Quadro 5: Organização de critérios para avaliação da obra como um todo enquanto tema com variações

<b>Quadro de características – Conjunto de variações como um todo</b>	
Tipo de tema (IVANOVITCH, 2010, p. 6)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tema “denso”: Repleto de detalhes e plenamente elaborados</li> <li>• Tema “rarefeito” ou “esboço”: características parcimoniosas e simples</li> </ul>
Procedimento variacional predominante (NELSON, 1948, p. 12)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Plano Estrutural               <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Plano <i>Cantus Firmus</i></li> <li>○ Plano Melódico-Harmônico</li> <li>○ Plano Harmônico</li> </ul> </li> <li>• Plano Livre</li> </ul>
Estratégias de organização das variações (Baseando-se na seção 3.9)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• É possível identificar grupos de variações através de características compartilhadas?               <ul style="list-style-type: none"> <li>○ É possível identificar “pares de variações” ou “variação da variação”?</li> </ul> </li> <li>• Organização por aumento de atividade rítmica</li> <li>• Organização pelo número de vozes / densidade textural</li> <li>• Organização por regiões tonais</li> <li>• Existem variações em tonalidade homônima que efetuam função de “reinicialização” da aceleração rítmica?</li> </ul>
No que diz respeito à articulação de início de fim das variações em sua maioria:	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cada variação começa e termina de maneira claramente articulada, isto é, as variações estão bem separadas umas das outras</li> <li>• O final de uma variação é também o início da próxima variação; o discurso musical de uma peça se entremeia ao da outra em relação de continuidade</li> </ul>
Como a obra é finalizada? (Baseando-se na seção 3.8)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Reapresentação do tema</li> <li>• Ao final de uma das variações, sem uma estratégia específica de finalização</li> <li>• Coda livre, grandes gestos cadenciais ou livre desenvolvimento do tema</li> <li>• “Forma dentro da forma”: Uma peça de finalização é composta a partir do tema como gesto climático: fuga, rondó e baixo ostinato estiveram entre os casos revisados pela literatura, sendo a fuga a mais prevalente dentre estes tipos. Por vezes, este tipo de finalização é seguido pela reapresentação do tema, em um “duplo gesto de finalização”.</li> </ul>

Baseando-se livremente nos autores revisados na seção 3.8:

- Há digressão tonal nos gestos de finalização da obra?
- É possível identificar procedimentos de desenvolvimento dos materiais temáticos nos gestos de finalização?

Fonte: elaborado pelo autor a partir da literatura revisada no capítulo 3.

Partimos então da consideração sobre a primeira seção da obra – a apresentação do tema – e de uma comparação entre esta e a peça que originou este tema com variações, o *Prelúdio* op. 16 n. 4, de Alexandre Scriabin. A seguir, uma seção é dedicada à discussão da organização tonal dentro do tema; nesta, é construído um argumento de que o tema apresenta uma relação entre tônica e subdominante, tanto no que diz respeito à região tonal contrastante do tema quanto especificamente na cadência final.

#### 4.2 Tema... ou variação?

A apresentação inicial do tema nas variações já não aparece exatamente como o *Prelúdio* op. 16 n. 4 de Scriabin. Apesar da melodia estar inalterada, algumas transformações na linha do baixo e nas vozes intermediárias, bem como substituições de determinadas harmonias por outras funcionalmente equivalentes resultam em uma exposição variada do tema; ou seja, o tema assim como está exposto em Scriabin (veja o Anexo F) não corresponde exatamente ao primeiro segmento das *Variations sur un thème de Scriabine* (veja o Anexo G), o que já está sugerido no título da obra, não *Thème et variations* mas sim *Variations sur un thème*. Esta prática de tratar o primeiro segmento não como o tema em sua forma literal, mas já como uma espécie de primeira variação é apontada em compositores do século XVI por Sisman (2001). Ademais, vale notar que algumas diferenças estão dadas pelo fato de ser uma apresentação ao violão de um tema originalmente escrito para piano, como a omissão do dobramento de oitavas nos baixos.

Comparando o *Prelúdio* com o primeiro segmento das *Variations sur un thème de Scriabine*, notam-se algumas diferenças. No compasso 3, ao final da primeira frase, que termina no prelúdio de Scriabin afirmando a tônica três vezes, Tansman substitui os baixos construindo uma linha descendente Si – Lá – Sol#, enquanto as vozes superiores se mantêm constantes. Isto resulta, no último tempo, em uma harmonia que poderia ser lida como Sol # meio diminuto. Na Figura 19 comparam-se os dois trechos.

Compassos 1-3 do Prelúdio Op. 16 nº 4, de A. Scriabin



Bm:

i

Compassos 1-3 do primeiro segmento das *Variations sur un thème de Scriabine*, de A. Tansman



Bm:

i

i<sup>2</sup>

vi<sup>o</sup> ?

Figura 19: Comparação entre os primeiros três compassos do *Prelúdio* op. 16, nº4 e das *Variations sur un thème de Scriabine*

No início da segunda frase do *Prelúdio*, a nota Mi, quarta nota da escala de Si menor [na tonalidade original, a nota é Lá<sup>b</sup>, quarta nota da escala de Mi<sup>b</sup> menor], é apoiada por um acorde de Lá maior, <sup>b</sup>VII de Si menor, que é seguido pelos acordes de Ré maior, Sol maior e Dó# meio-diminuto, atingindo então o acorde de Fá# maior. A progressão nesta frase, um ciclo de quintas diatônico que termina sobre a dominante do tom, é preservada por Tansman no primeiro segmento das *Variations*... salvo no que diz respeito ao primeiro acorde: este é substituído pelo acorde de Dó# meio-diminuto. Pensando na direção harmônica, a substituição preserva num certo sentido a relação entre Lá maior e Ré maior, visto que o acorde de Dó# meio-diminuto pode ser considerado um substituto para a harmonia de Lá maior quando esta se direciona, à maneira de dominante, ao acorde de Ré maior. Há de se fazer, todavia, a ressalva de que o ritmo harmônico não reforça a noção de Lá maior como dominante de Ré, visto que o primeiro está no tempo forte e o segundo está no tempo fraco. Não obstante, considerando que no ciclo de quintas dentro do diatonismo de Si menores acordes encontram-se em relação conseqüente, considera-se que a substituição pode ter sido efetuada “como se fosse” uma substituição de um acorde de função dominante pelo acorde meio-diminuto construído sobre a sensível do lugar de chegada. Na Figura 20 estão dispostas as duas versões da frase em questão, encontrada nos compassos 4-6.

Compassos 4-6 do Prelúdio Op. 16 nº 4, de A. Scriabin

Bm: bVII                      bIII                      bVI                      ii°                      V

Compassos 4-6 do primeiro segmento das *Variations sur un thème de Scriabine*, de A. Tansman

Bm: ii°                      bIII                      bVI                      ii°                      V

D: vii°                      I

Figura 20: Comparação entre os compassos 4-6 do *Prelúdio* op. 16, nº4 e das *Variations sur un thème de Scriabine*, no intuito de evidenciar a substituição de um acorde de tipo maior por um acorde de tipo meio diminuto no início da frase

Além disso, esta substituição gera uma sequência de acordes meio-diminutos entre o final do compasso 3 e o início do compasso 4, com o acorde de Sol# meio-diminuto levando a um acorde de Dó# meio-diminuto. Como escreve DeVoto (1995, p. 140), “a tríade em posição fundamental que forma a base presuntiva do acorde é uma tríade diminuta. O acorde meio-diminuto [...] tem, portanto, uma função tonal enfraquecida em posição fundamental pois uma tríade diminuta não pode servir como tônica temporária, precedida de dominante secundária”. Isto leva a crer que o acorde de Dó# meio-diminuto no compasso 4 das *Variations...* não pode ser o lugar de chegada do Sol# meio-diminuto, e que se este último tem função de preparação, deve então preparar outro lugar que não este tonalmente instável acorde que se segue a ele.

Segundo Bass, “a maneira mais simples de descrever a função de um acorde meio-diminuto é através de sua resolução” (BASS, 2001, p. 43). Um acorde meio diminuto diatônico, seja ele utilizado como subdominante (originalmente, mas não exclusivamente) em tonalidade menor, isto é, ii°, ou como harmonia de função dominante, isto é, vii° em uma tonalidade maior, apresenta em princípio uma resolução “normal” para um acorde de dominante (no caso do ii°) ou de tônica (no caso do vii°). Bass nota ainda que o acorde diminuto pode, assim como acordes de qualquer outro tipo, ser utilizado para geração de um afeto particular, e que sob tal utilização pode, ao ocorrer subsequentemente a um outro acorde meio-diminuto, estabelecer uma relação não necessariamente consistente, nem mesmo relevante, do ponto de vista funcional (BASS, 2001, p. 45). Contudo, o mesmo autor faz um apontamento a respeito de acordes meio-diminutos consecutivos em

progressões tonais que pode contribuir para a compreensão da progressão em questão nas *Variations...*; o autor escreve:

As possibilidades para conexões funcionais entre acordes meio-diminutos são tão limitadas que é extremamente raro encontrar dois deles consecutivamente em progressões harmônicas tonais. Uma situação envolve duas harmonias de sensível em uma relação de quintas descendentes na qual o primeiro acorde meio-diminuto é secundário e o segundo age como um substituto da dominante ( $vii^{\circ}7/V-vii^{\circ}7-I$ ) (BASS, 2001, p. 45).

Assim, se interpretamos o acorde formado no último tempo do terceiro compasso como um  $vii^{\circ}$  de Lá maior, e consideramos que o  $Dó\#$  meio-diminuto do compasso 4 figura como substituto da harmonia de Lá maior em função do acorde seguinte (Ré maior), os dois acordes meio-diminutos poderiam ser explicados de uma perspectiva funcional, como se vê na Figura 21.

Bm: i i<sup>2</sup> vi<sup>∘</sup>? ii<sup>∘</sup> bIII

D: vi<sup>2</sup> vii<sup>∘</sup>/V vii<sup>∘</sup> I

Figura 21: Compassos 1-4 do primeiro segmento das *Variations sur un thème de Scriabine*, exibindo uma possível interpretação para a sequência de acordes meio-diminutos sobre as fundamentais Sol# e Dó#.

No decorrer deste capítulo, todavia, há de se comentar a respeito do emprego da nota Sol# dentro das tonalidades de Si menor e Ré maior como um possível elemento temático da composição. Digo isto para deixar aberta a possibilidade de que – para além do acorde poder ser explicado segundo a perspectiva supracitada, a qual pode em si constituir uma das maneiras que o compositor encontrou para integrar o Sol# na trama musical – este acorde de Sol# meio diminuto seja uma consequência do contraponto entre as vozes que se mantêm estáticas e o baixo que caminha para esta “nota temática”.

Um dos resultados desta investigação sobre o tema foi a produção de uma redução gráfica que resume considerações de harmonia e condução de vozes do tema. Embora seja demasiado simples para ser considerada Schenkeriana, evidentemente se baseia em técnicas introduzidas por Schenker para análise musical, e não poderia ser apresentada sem uma referência ao autor. Contudo, como a teoria Schenkeriana não foi deliberadamente usada como fundamento para a análise da obra, optei por apresentá-la separada deste capítulo, em formato de Apêndice (cf. Apêndice E).

### 4.3 Sobre a subdominante como polo opositor da tônica

No artigo *The Expansion of the Subdominant in the Late Nineteenth Century*, Deborah Stein discute sobre a crescente emancipação da função subdominante em relação às funções dominante e tônica. Segundo a autora,

[1] durante os séculos XVIII e XIX, a subdominante funcionou como uma harmonia subsidiária dentro do poderoso eixo dominante-tônica. Na maior parte do tempo, a subdominante funcionou ou como preparação para a dominante ou como uma harmonia vizinha que prolongava o acorde de tônica. Em ambos os casos, a subdominante embelezava – como um acorde vizinho – as estruturalmente importantes harmonias de dominante ou tônica (STEIN, 1983, p. 153).<sup>307</sup>

[2] No final do século XIX, a subdominante adquiriu novas funções e assumiu papéis estruturais mais autônomos, e concomitantemente com a mudança de status e de função da subdominante houve uma reavaliação das funções de dominante e mesmo de tônica. Deste modo, o desenvolvimento da função subdominante fazia parte de um processo mais amplo do século XIX de experimentações para com a expansão de aspectos do sistema tonal (STEIN, 1983, p. 153).<sup>308</sup>

Stein (1983, p. 156) tece um argumento ao redor da proposição de que há dois tipos de procedimentos harmônicos no que concerne ao domínio plagal: à exploração de certos tipos de ambiguidade dentro do sistema tonal, a autora atribui o tempo *ambiguidade plagal*; por outro lado, ao uso inovativo de harmonias plagais que funcionam como substitutas para eixo dominante-tônica, a autora atribui o termo *substituição de dominante*. Segundo Stein, a *ambiguidade plagal* é caracterizada por uma expansão da sintaxe normativa, na qual as funções da harmonia tonal são ao menos parcialmente mantidas, enquanto a *substituição de dominante* representa um afastamento das práticas tonais ortodoxas.

Dentro da categoria de ambiguidade plagal, a autora apresenta, como um dos tipos básicos de ambiguidade, a substituição harmônica entre elementos plagais. Stein escreve que o fenômeno se deve ao fato de existir um número e variedade de acordes que podem assumir função subdominante. Apesar de nenhum acorde poder satisfatoriamente substituir a dominante na música tonal europeia dos séculos XVIII e XIX, uma série de acordes – “II, bII, VI e bVI” (STEIN, 1983, p. 157) – pode substituir o IV em muitas de suas funções. Sobre esta permutabilidade, a autora escreve que

<sup>307</sup> “During the eighteenth and early nineteenth centuries, the subdominant functioned as a subsidiary harmony within the powerful tonic-dominant axis. For the most part, the subdominant functioned either as preparation for the dominant or as a neighboring harmony that prolonged the tonic chord. In both cases, the subdominant embellished-as a neighboring chord – the structurally important dominant or tonic harmonies” (STEIN, 1983, p. 153).

<sup>308</sup> “In the later nineteenth century, the subdominant came to acquire new functions and to assume more autonomous structural roles, and concurrently with the change in status and function of the subdominant came a reassessment of the dominant and even of the tonic functions. In this way, the development of the subdominant function was part of a larger nineteenth century process of experimenting with an expanding upon aspects of the tonal system” (STEIN, 1983, p. 153).

a possibilidade de substituição harmônica [...] nos leva a uma definição mais ampla dos termos harmônicos na qual II, IV e VI não são necessariamente harmonias separadas, mas funcionam como partes permutáveis de uma função harmônica. [...] A consequência derradeira desta expansão da subdominante é a emergência da subdominante como uma força tonal que pode competir com – e eventualmente substituir – a dominante como polaridade primária para a tônica (STEIN, 1983, p. 157).<sup>309</sup>

A substituição de dominante seria, assim, consequência desta expansão, a troca entre acordes de funções diferentes, embora ambos estejam sendo usados como polaridades opostas à tônica:

A origem da substituição de dominante pode ser compreendida de duas maneiras. Em primeiro lugar, o desenvolvimento do sistema tonal alcançou um novo patamar no qual o eixo tônica-dominante era tão comum que poderia ser substituído por novas e equivalentes estruturas. Ademais, uma estase havia ocorrido no uso do eixo tônica-dominante, e padrões cadenciais e desenhos estruturais alternativos tiveram que substituir a poderosa, mas agora demasiadamente previsível, relação tônica-dominante. Em segundo lugar, a previsibilidade do eixo tônica-dominante foi acompanhada por uma crescente exploração da ambiguidade funcional que surgiu entre o V<sup>7</sup> e os acordes de sexta aumentada, na qual um acorde que soasse como uma harmonia de V<sup>7</sup> poderia resolver não só em uma tônica explícita mas também como um acorde de sexta aumentada resolvendo em um de dois diferentes acordes (V e I) dentro de duas tonalidades diferentes. A substituição de dominante pode, portanto, ser considerada um passo lógico na gradual evolução do sistema tonal através da diversificada expansão e experimentação tonal que ocorreram durante o final do século XIX. Como é o caso em qualquer forma de substituição harmônica, a substituição da subdominante pela dominante é predicada na retenção da função tradicional da harmonia de dominante; o sucesso da substituição de dominante, portanto, depende da habilidade do domínio plagal de fornecer um análogo plagal para a função de dominante, ou seja, substituir o eixo tônica-dominante com o poderia ser denominado um eixo plagal (STEIN, 1983, p. 161).<sup>310</sup>

Partindo de uma leitura de conceitos schenkerianos, Stein (1983, p. 161-162) considera que a dominante opera em três níveis distintos: em um nível mais superficial, a dominante “divide a música em seções discretas através do uso da cadência autêntica e da semi-cadência”; em um nível

<sup>309</sup> “The possibility of harmonic substitution [...] leads us to a broader definition of harmonic terms where II, IV and VI are not necessarily separate harmonies but function as interchangeable parts of one harmonic function. [...] The ultimate consequence of this subdominant enlargement is the emergence of the subdominant as a tonal force that can compete with and eventually can replace the dominant as a primary polarity to the tonic”. (STEIN, 1983, p. 157)

<sup>310</sup> “The origin of dominant replacement may be understood in two ways. First, the development of the tonal system reached a plateau wherein the tonic-dominant axis was so commonplace that it could be replaced by new, equivalent structures. Further, a stasis had occurred in the use of the tonic-dominant axis and alternative cadence patterns and structural designs had to replace the powerful but now too predictable tonic-dominant relationship. Second, the predictability of the tonic-dominant axis was accompanied by an increased exploitation of the functional ambiguity that arose between the V<sup>7</sup> and the augmented sixth chords wherein a chord sounding like a V<sup>7</sup> harmony could resolve not just to one clear tonic but also as an augmented sixth chord resolving to one of two different chords (V and I) within two different tonalities. Dominant replacement thus can be considered a logical step in the gradual evolution of the tonal system through the diversified tonal expansion and experimentation that occurred during the late nineteenth century. As is the case in any form of harmonic substitution, the substitution of the subdominant for the dominant is predicated upon the retention of the traditional function of the dominant harmony; the success of dominant replacement, therefore, depends upon the ability of the plagal domain to provide a plagal analog for the function of the dominant, that is, to replace the tonic-dominant axis with what could be called a *plagal axis*. (STEIN, 1983, p. 161)

intermediário, a dominante opera como uma polaridade para a tônica, e em larga escala, na progressão I-V-I da *Ursatz* de Schenker, a dominante funciona como um objetivo harmônico, “como uma polaridade harmônica básica entre os limites das tônicas de abertura e conclusão, e como um suporte harmônico para o  $\hat{2}$  na *Uralinie*”.<sup>311</sup> “Finalmente, no nível mais profundo – ou *background* – a dominante em si é subsumida pela tônica. A dominante deixa de ser uma harmonia independente e se torna ao invés disso uma *Teiler* ou ‘divisora’ dentro do arpejo do acorde de tônica”.<sup>312</sup>

Assim, na leitura que a autora produz de Schenker, a função da dominante é “compreendida basicamente em termos de sua capacidade de definir a tônica”<sup>313</sup>; esta definição é feita em níveis mais superficiais através de cadências para a tônica ou da postulação da dominante como uma oposição harmônica à tônica. Ainda, em nível mais profundo, a dominante define a tônica “ao participar de uma horizontalização da tríade de tônica”<sup>314</sup> e “fornece um contraponto crucial ao movimento melódico primário, a descida  $\hat{2} - \hat{1}$ ” (STEIN, 1983, p. 162).<sup>315</sup>

Dentro desta perspectiva, problema básico da substituição da dominante em um nível superficial é o fato de que a cadência plagal se mostra mais fraca que a cadência autêntica, isto é, “[...] a subdominante não define a tônica tão veemente ou precisamente quanto a dominante” (STEIN, 1983, p. 164),<sup>316</sup> o que se deve em parte às possíveis conduções de vozes nos dois diferentes tipos de cadência; “quando os gestos de semitom plagais,  $\hat{3} - \hat{4} - \hat{3}$  e  $\hat{5} - \flat\hat{6} - \hat{5}$ , são comparados ao passo autêntico de semitom  $\hat{7} - \hat{8}$ , a condução de vozes plagal é menos conclusiva, pois a linha melódica ainda poderia descer mais, do  $\hat{3}$  ou  $\hat{5}$  ao  $\hat{1}$ ” (STEIN, 1983, p. 166). Além disso, a resolução do semitom  $\hat{7} - \hat{8}$  na progressão dominante-tônica é apoiada pela resolução do trítone entre  $\hat{7}$  e  $\hat{4}$  na harmonia de dominante, o que fortalece a resolução melódica da sensível.

Outra questão no tocante à condução de vozes é a possibilidade de harmonização do  $\hat{2}$  no passo  $\hat{2} - \hat{1}$ ; “a única instância de suporte plagal para  $\hat{2} - \hat{1}$  ocorre com a substituição harmônica na qual  $\text{II}^{\flat}_{5}$  substitui o IV e onde ocorre elisão harmônica, com a omissão de progressão implícita de II para V” (STEIN, 1983, p. 166).<sup>317</sup> Nota-se aqui que a autora não considerou o feixe de notas Fá-Lá-

<sup>311</sup> “the dominant functions as a harmonic goal, as a basic harmonic polarity within the confines of the opening and closing tonics, and as a harmonic support for  $\hat{2}$  in the *Uralinie*” (STEIN, 1983, p. 162).

<sup>312</sup> “Finally, on the deepest – or background – level, the dominant itself becomes subsumed by the tonic. The dominant ceases to be an independent harmony and becomes instead a *Teiler* or “divider” within the arpeggiation of the tonic chord” (STEIN, 1983, p. 162).

<sup>313</sup> “The function of the dominant, then, is understood basically in terms of its capacity to define the tonic” (STEIN, 1983, p. 162)

<sup>314</sup> “[...] by participating in a horizontalization of the tonic triad” (STEIN, 1983, p. 162).

<sup>315</sup> “[...] provides a crucial counterpoint to the primary melodic motion, the *Uralinie* descent 2 - 1” (STEIN, 1983, p. 162)

<sup>316</sup> “[...] the subdominant does not define the tonic as forcibly or precisely as the dominant” (STEIN, 1983, p. 164).

<sup>317</sup> “the only instance of plagal support for  $\hat{2} - \hat{1}$  occurs with harmonic substitution, where  $\text{II}^{\flat}_{5}$  substitutes for IV and where harmonic elision occurs, as an implied progression of II to V is omitted” (STEIN, 1983, p. 166).

Dó-Ré como um possível IV com a sexta acrescentada, mas apenas como um acorde de II com sétima em primeira inversão.<sup>318</sup>

Em resumo, a autora expõe da seguinte maneira suas considerações, em termos de condução de vozes, a respeito do porquê de a cadência plagal ser mais fraca que a cadência autêntica:

Um resumo da comparação da condução de vozes em cadências plagais e autênticas pode ser dado como a seguir: a cadência plagal é mais fraca pois não confirma I em um passo de semitom forte e inequívoco; os passos plagais  $\hat{4} - \hat{3}$  ou (b) $\hat{6} - \hat{5}$  permanecem inconclusivos (haverá um movimento  $\hat{2} - \hat{1}$  em seguida?) em comparação ao passo de semitom autêntico  $\hat{7} - \hat{8}$ ; o uso do  $\hat{4} - \hat{3}$  plagal em uma cadência  $V^7 - I$  não é em si mesmo um gesto cadencial poderoso, mas sim reforça o movimento mais definitivo  $\hat{7} - \hat{8}$  com o qual ele resolve; e finalmente, a única instância possível de  $\hat{2} - \hat{1}$  em uma cadência plagal envolve a elisão de uma cadência autêntica ( $II_5^6 - I$  ao invés de  $II_5^6 - V^7 - I$ ), e o uso da elisão por definição torna a dita cadência plagal mais branda e menos conclusiva (STEIN, 1983, p. 166).<sup>319</sup>

Por estas razões, a substituição de uma cadência plagal no lugar de uma autêntica, para ser realizada com sucesso, requer o emprego de alguma espécie de compensação por sua inerente fraqueza (STEIN, 1983, p. 166). A autora apresenta ainda questões relativas ao emprego de um eixo plagal em níveis estruturais intermediários e profundos, escrevendo que em casos tais há o risco de se perder a clareza da direcionalidade tonal. Além disso, o eixo plagal “compromete a formação de uma estrutura tonal independente e coerente” (STEIN, 1983, p. 167); o eixo tônica-dominante é prevalente na música tonal europeia dos séculos XVIII e XIX em parte porque “a relação da dominante com a tônica pode ser compreendida em última análise como uma expressão singular do *Bassbrechung*<sup>320</sup> em um nível profundo. Esta interpenetração de níveis estruturais não pode acontecer em um eixo plagal análogo, pois nenhuma sonoridade tonal pode ser obtida no nível mais profundo (STEIN, 1983, p. 167). A título de exercício analítico sobre o objeto de pesquisa desta dissertação, apresenta-se na Figura 22 um gráfico esquemático sobre o tema das *Variations sur un thème de Scriabine*, de Alexandre Tansman. Neste, considera-se no tema o polo opositor da tônica como a subdominante (iv) – visto que esta é a única região tonal que recebe alguma espécie de preparação dentro de seu próprio diatonismo (o acorde de supertônica e a dominante invertida).

<sup>318</sup> Para uma leitura detalhada em português a respeito das particularidades do acorde de sexta acrescentada e suas inversões, veja Freitas (2010, p. 32-60).

<sup>319</sup> “A summary of the comparison of voice leading in plagal and authentic cadences may be as follows: the plagal cadence is weaker because it does not confirm I in a strong, unequivocal stepwise motion; the plagal stepwise motions 4 - 3 or (b)6 - 5 remain inconclusive (will a  $\hat{2} - \hat{1}$  motion follow?) in comparison to the authentic half step 7 - 8; the use of plagal 4 - 3 in a  $V^7 - I$  cadence is not in itself a powerful cadential gesture, but rather reinforces the more definitive 7 - 8 motion with which it resolves; and finally, the only feasible  $\hat{2} - \hat{1}$  in a plagal cadence involves an elision of an authentic cadence ( $II_5^6 - I$  for  $II_5^6 - V^7 - I$ ), and the use of elision by definition renders that plagal cadence weaker and less conclusive” (STEIN, 1983, p. 166).

<sup>320</sup> *Bassbrechung*, “arpejo do baixo”, o padrão de baixos I - V - I que forma o conteúdo tonal do *background* das peças.

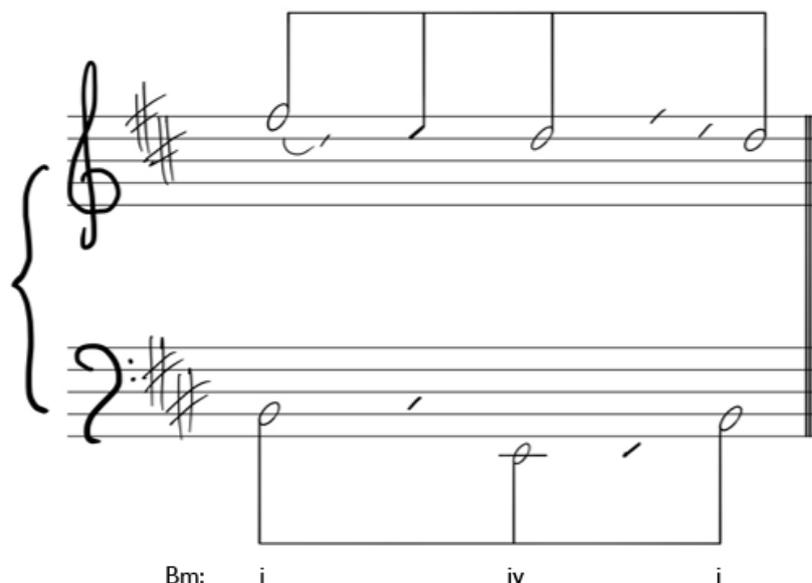


Figura 22: Gráfico esquemático do tema das *Variations sur un thème de Scriabine*, considerando como polo tonal opositor à tônica a região da subdominante, apresentada entre os compassos 7-9.

Este problema demanda um processo de compensação que acompanhe a criação de uma estrutura plagal a nível intermediário; processo este que pode assumir diversas formas, e tem como função estabelecer de maneira inequívoca um centro tonal na ausência de um eixo tônica-dominante a nível intermediário (STEIN, 1983, p. 167).

Ademais, a definição tonal das regiões de tônica e subdominante em uma peça pode ser alcançada não só pela interrelação entre tais regiões, mas também pelo emprego de movimentos cadenciais autênticos dentro das distintas regiões tonais (STEIN, 1983, p. 175). Nota-se que a progressão mais próxima de uma cadência autêntica propriamente dita no tema das *Variations...*, isto é, onde há tanto a presença de uma sensível que resolve na tônica ( $\hat{7} - \hat{8}$ ) quanto a resolução do trítone entre  $\hat{7}$  e  $\hat{4}$ , acontece não na região de tônica, mas sim na região de subdominante. Como podemos ver na Figura 25, no compasso 8 há um acorde de Ré# diminuto que resolve em um acorde de Mi menor no início do compasso 9.<sup>321</sup> Ao longo do tema, não há condução de vozes semelhante no tom principal; no único lugar em que se poderia dizer haver resolução da nota Lá# ( $\hat{7}$ ) na nota Si ( $\hat{8}$ ), após a semicadência ao final da segunda frase (compassos 4-6), o acorde no qual as vozes resolvem não é o Si menor, primeiro grau, mas sim um acorde de Mi menor, subdominante do tom principal (veja Figura 23).

<sup>321</sup> Ademais, nota-se que o ponto climático da melodia, ou o momento no qual esta atinge suas notas mais agudas, encontra-se precisamente sobre este movimento cadencial, e poderia ser considerado como uma das maneiras pelas quais se chama atenção para a subdominante enquanto região tonal.

Figura 23: *Variations sur un thème de Scriabine*, compassos 5-7. A linha entre os compassos 6-7 indica a resolução da nota Lá# (7) na nota Si (8), apesar desta última estar apoiada por uma harmonia outra que não a de tônica.

No tema das *Variations...*, parte do estabelecimento da região de Si menor como região inequívoca de tônica deve-se ao enfraquecimento de Mi menor como região tonal no compasso 9, no qual aquilo que seria um primeiro grau em Mi menor é gradualmente transformado em uma configuração de notas que pode ser lida como um acorde de sexta aumentada no tom principal, Si menor. Além disso, após esta curta passagem pela região de Mi menor, a apresentação deste acorde de sexta aumentada e sua subsequente resolução em uma harmonia de dominante quarta-e-sexta contribuem para a sinalização de Si menor como tom principal, e a manutenção do baixo em Fá# sugere uma função dominante mesmo com a resolução inesperada das vozes superiores da dominante quarta-e-sexta em um acorde de supertônica. Este último gesto, de utilização de uma harmonia de subdominante em um lugar onde se esperaria encontrar uma harmonia de dominante, corrobora em nível local para a hipótese de que o tema preza por um eixo plagal (tônica-subdominante) ao se relacionar com a tônica.

Revisando as particularidades da cadência plagal e sua fraqueza em relação à cadência autêntica, Stein, ao questionar a validade de uma comparação equitativa entre as cadências plagal e autêntica, escreve que “a resposta deve ser provisória: o eixo plagal pode substituir o eixo dominante-tônica em um nível intermediário, mas somente quando acompanhado por uma compensação adequada que claramente mitiga a ambiguidade inerente no domínio plagal” (STEIN, 1983, p. 173).

Em resumo, Stein (1983, p. 175) argumenta que, enquanto no eixo tônica-dominante a natureza da relação está na oposição entre estes dois elementos e sua resolução pela cadência autêntica, “[...] a natureza do eixo plagal é a postulação de uma oposição tonal menos enérgica e mais ambígua, que requer uma solução única”. As relações de oposição em cada um dos dois eixos são, portanto, diferentes. “A dissonância que surge da ambiguidade do domínio plagal cria um senso

diferente de progressão e resolução”, e o eixo plagal constrói uma “[...] estrutura tonal mais fraca, cuja definição tonal é inerentemente incerta”.<sup>322</sup>

Em seu artigo *Plagal Harmony as Other: Asymmetrical Dualism and Instrumental Music by Brahms*, Notley (2005, p. 92) também discute o reconhecimento de dois subsistemas tonais, um autêntico, baseado no modo maior, no passo de semitom ascendente  $\hat{7} - \hat{8}$  e na cadência autêntica V – I, e um outro subsistema plagal, baseado no modo menor, no passo de semitom descendente  $b\hat{6} - \hat{5}$  e na cadência plagal iv – i. A autora faz ainda ressalva à desigualdade entre os sistemas, frisando a força comparativamente maior das conexões funcionais do sistema autêntico. Neste sentido de dois sistemas que se definem um em comparação ao outro e no qual um sistema se apresenta como mais forte ou claramente definido em relação ao outro, Notley nota que, de acordo com certas teorias críticas do século XX, “pares binários e o próprio conceito de alteridade implicam em desigualdade de algum tipo entre os termos opostos, seja esta desigualdade reconhecida ou não [...] a mente foi tradicionalmente compreendida como superior ao corpo, o homem à mulher” (NOTLEY, 2005, p. 92).<sup>323</sup> Fazendo um paralelo com a linguística, a autora chama atenção para o fato de que o termo considerado “outro”, aquele tido em menor consideração ou que é usado com menor frequência, é um termo cuja definição compreende o reconhecimento de que este “outro” não é aquele “um” tido em primazia. Voltando-se para o par em questão, esta noção sugere então que a própria definição do eixo e da cadência plagais envolve reconhecer o fato de que estes não são eixo e cadência autênticos. E precisamente: “O poder expressivo dos idiotismos<sup>324</sup> plagais se manifesta através de sua posição menor no arcabouço que os define como outros, isto é, através de sua diferença para com idiomatismos ‘mais básicos’ ou ‘padrão’” (NOTLEY, 2005, p. 92).<sup>325</sup>

No tema das *Variations sur un thème de Scriabine*, como venho delineando, há apenas uma seção onde se identifica o uso de uma outra região tonal: entre os compassos 7 e 9, encontra-se uma passagem na região da subdominante (iv). No entanto, para comentar estes compassos, farei um parêntese a respeito das diferenças entre o tema como exposto no *Prelúdio* n. 4, op. 16 de

<sup>322</sup> “[...] the nature of the plagal axis is the posing of a less forceful and more ambiguous tonal opposition which requires a unique resolution. [...] the dissonance arising from the ambiguity of the plagal domain creates a different sense of progression and resolution. The plagal axis [...] creates a weaker tonal structure whose tonal definition is inherently unclear. (STEIN, 1983, p. 175).

<sup>323</sup> “binary pairs and the very concept of otherness entail inequality of some kind between the opposing terms, whether recognized or not [...] mind has traditionally been understood to be superior to body, man to woman” (NOTLEY, 2005, p. 92).

<sup>324</sup> A expressão em inglês *idioms* pode ser traduzida como idiomas, mas tal tradução não exprime com precisão o que aqui se quer dizer com *idioms*; não se trata de *falar um idioma plagal*, mas de *lançar mão de expressões, idiotismos, trejeitos, maneirismos plagais dentro de uma linguagem tonal*.

<sup>325</sup> “The expressive power of plagal idioms comes about through their lesser position within the framework that defines them as other, that is, through their difference from ‘more basic’ or ‘default’ idioms” (NOTLEY, 2005, p. 92).

Scriabin e o tema como exposto nas *Variations sur un thème de Scriabine* entre o final do compasso 8 e o compasso 9.

Como poderemos ver na Figura 24, no primeiro tempo do compasso 9 – e na última semicolcheia do compasso 8, como uma antecipação – ao final da terceira frase do *Prelúdio* n. 4 op. 16, dentro da região tonal da subdominante do tom principal, isto é, em Mi menor,<sup>326</sup> ouvimos um acorde  $\flat VI$  logo após um acorde  $ii^{\circ}$ ; apesar deste último ser um acorde de função dominante em Mi menor, sua resolução não se dá na tônica, mas sim em um  $\flat VI$  que logo dá lugar à uma configuração do acorde de sexta aumentada<sup>327</sup> da tonalidade principal, configuração esta que pode também ser percebida como uma transformação do acorde de Mi menor, e portanto mais um recurso de enfraquecimento de Mi menor enquanto região tonal, através da transformação de uma possível tônica em uma configuração característica de pré-dominante no tom principal, Si menor; esta pré-dominante resolve, ao início da última frase do prelúdio, em um acorde de dominante quarta-e-sexta do tom principal, afirmando Si menor como centro tonal da peça.

Bm:	iv	$\flat VII$				"#6 al."
Em:	i	$IV?$	$ii^{\circ}$	$\flat VI^6$	$V^6$	$\flat VI^6$

Figura 24: *Prelúdio* op. 16 No. 4, de A. Scriabin. Compassos 7-9, onde se pode ver uma passagem pela região tonal de Mi menor. Versão em Si menor arranjada para violão pelo autor, utilizada aqui afim de evitar a constante transposição entre as diferentes tonalidades do *Prelúdio* (Eb menor) e das *Variations...* (Si menor).

Como vemos na Figura 25, no primeiro tempo do compasso 9, ao final da terceira frase do tema das *Variations sur un thème de Scriabine*, dentro da região tonal da subdominante do tom principal, ouvimos uma cadência autêntica. Tansman optou, em sua *prima variatio*, por uma confirmação da subdominante como região tonal, para então gradativamente transformá-la na sexta

<sup>326</sup> Optando por manter uma tonalidade comum entre as duas obras – O *Prelúdio* n. 4 op. 16 e as *Variations sur un thème de Scriabine* – a fim de evitar se referir a eventos análogos com nomes diferentes, e considerando como objeto central da discussão as *Variations sur un thème de Scriabine*, refiro-me ao *Prelúdio* n. 4 op. 16 de A. Scriabin, quando não convir usar apenas algarismos romanos, considerando sua tonalidade principal transposta de  $Mi\flat$  menor (Eb m:) para Si menor (Bm:)

<sup>327</sup> Reconhece-se o fato de que a formação à qual me refiro tecnicamente não é um acorde de sexta aumentada, pois a sexta aumentada ocorre precisamente entre a quinta diminuta do acorde no baixo e a terça maior em uma voz superior. No entanto, como as vozes ainda são conduzidas conforme a resolução das notas em um acorde de sexta aumentada – em outras palavras, como ele ainda funciona como um acorde de sexta aumentada alemã, resolvendo em um acorde de dominante quarta-e-sexta, optou-se por manter tal nomenclatura.

aumentada do tom principal; ao longo dos três tempos do compasso 9: no primeiro tempo, o acorde de Mi menor é apresentado; no segundo tempo, apresenta-se a sétima do acorde, e no terceiro tempo eleva-se a sua fundamental para obter então a mesma configuração do acorde de sexta aumentada do tom principal apresentada por Scriabin no *Prelúdio*. Este tratamento gradual do acorde por Tansman reforça a noção de que este compasso tem um papel de enfraquecimento da subdominante enquanto centro tonal, em preparação para a cadência final no tom principal.

Bm:	iv		bVII			iv	iv <sup>7</sup>	"#6 al."	
Em:	i		IV?		ii <sup>o</sup>	bVI <sup>6</sup>	vii <sup>o</sup>	i	i <sup>6</sup>

Figura 25: Compassos 7 a 9 do tema das *Variations sur un thème de Scriabine*, exibindo a passagem na região tonal da subdominante e a transformação do acorde de Mi menor em um acorde de função pré-dominante na tonalidade principal.

Notley menciona como harmonias plagais podem assumir uma espécie de autonomia temporária ou semi-autonomia (é dizer, prescindindo da harmonia de dominante em uma articulação cadencial). A autora escreve que, em passagens onde a dominante e a sensível ( $\hat{7}$ ) estão ausentes, a subdominante menor pode assumir decisivamente a função cadencial da dominante:

O reconhecimento do subsistema plagal como uma alternativa para o subsistema autêntico afirma a autonomia que o primeiro pode atingir em determinadas circunstâncias. Ao mesmo tempo, o reconhecimento da assimetria entre os dois ajuda a explicar a expressividade peculiar que vem da aplicação de uma harmonia plagal desta maneira (NOTLEY, 2005, p. 94).<sup>328</sup>

Este uso da harmonia plagal “parece [...] estar além daquilo que pode ser analisado através de uma abordagem convencional da música tonal”, e portanto sua análise pode se beneficiar de uma certa flexibilidade metodológica, de “uma disposição e habilidade de valer-se de diversas abordagens” (NOTLEY, 2005, p. 130).<sup>329</sup>

Ao considerar este emprego da subdominante em lugar da dominante, vale notar o comentário de Kevin Swinden a respeito da teoria harmônica de Daniel Harrison conforme exposta

<sup>328</sup> “Recognizing the plagal subsystem as an alternative to the authentic subsystem affirms the autonomy that it can temporarily achieve under certain circumstances. At the same time, acknowledging the asymmetry between the two helps to account for the peculiar expressiveness that comes from applying plagal harmony in this way” (NOTLEY, 2005, p. 94).

<sup>329</sup> “Indeed, one point of semi-autonomous plagal harmony seems to be that it lies beyond what can be analyzed through a conventional approach to tonal music, and this again suggests the need for methodological flexibility, for a willingness and an ability to draw on a variety of approaches” (NOTLEY, 2005, p. 130).

no livro *Harmonic Function in Chromatic Music*. De acordo com tal teoria, o potencial harmônico deriva dos próprios graus da escala e das funções sugeridas pelos mesmos;<sup>330</sup> “o argumento é predicado na proposição de que cada grau primário da escala (com sua própria órbita de governança) trava uma relação única com sua tônica” (SWINDEN, 2005, p. 253).<sup>331</sup> Explicando a leitura de Harrison a respeito da tríade supertônica, Swinden escreve que,

Como a função de um *Klang* como um todo é dependente do status funcional de seus constituintes, a tríade supertônica é funcionalmente mista:  $\hat{4}$  e  $\hat{6}$  são [...] de função **S**;  $\hat{2}$  expressa uma função **D** fraca. Assim, reside na supertônica um potencial latente de dominante (SWINDEN, 2005, p. 281).<sup>332</sup>

Ainda em seu artigo *When Functions Collide: Aspects of Plural Function in Chromatic Music*, Swinden (2005, p. 259) expõe diversas tabelas agrupando linhas de baixo de acordo com sua função. Ao confrontarmos a linha de baixo da cadência final do tema com tais tabelas, encontramos um conflito no sentido de que a linha de baixo  $\hat{5} - \hat{1}$  é apresentada por Swinden como característica linha de baixo de cadência autêntica, enquanto na música em questão encontramos  $\hat{5}$  no baixo apoiando notas pertencentes à uma harmonia de subdominante, que resolvem no acorde de tônica com  $\hat{1}$  no baixo. Postula-se então uma leitura de duplo sentido nesta cadência: por um lado, está fortemente sugerido um arquetípico gesto cadencial autêntico, aquele da dominante quarta-e-sexta que leva à dominante propriamente dita enquanto o baixo se mantém sobre  $\hat{5}$ . Por outro lado, efetua-se um gesto cadencial plagal por cima desta sugestão, conduzindo as vozes da dominante quarta-e-sexta a um acorde de subdominante e subsequentemente ao acorde de tônica, sem apresentar em momento algum da cadência a sensível de Si menor. Sobre este conflito nota-se aquilo que escreve Swinden ao descrever colisões entre as funções de subdominante e dominante: “linhas de baixo características são determinantes primários de função harmônica. Na linguagem harmônica tradicional, a função das vozes superiores [...] tipicamente concorda com a função do padrão da linha de baixo. Ocasionalmente, no entanto, estes dois elementos se contradizem” (SWINDEN, 2005, p. 260).<sup>333</sup> O autor nota ainda que tais progressões conflitantes figuram com frequência no

<sup>330</sup> Contudo, faz-se necessário notar que o próprio Harrison, em seu artigo *Nonconformist Notions of Nineteenth-Century Enharmonicism* (2002), revisa as noções apresentadas no argumento citado, e valendo-se do conceito de Tonnetz postula uma nova formulação onde os graus de uma escala podem assumir diferentes significados em sua relação para com a Tônica no decorrer do discurso musical de uma peça.

<sup>331</sup> “the argument is predicated on the proposition that each primary scale step (with its own orbit of governance) stands in a unique relation to its Tonic” (SWINDEN, 2005, p. 253).<sup>331</sup>

<sup>332</sup> Since the function of the *Klang* as a whole is dependent on the functional status of its constituents, the supertonic triad is functionally mixed:  $\hat{4}$  and  $\hat{6}$  are base and agent of **S** function;  $\hat{2}$  expresses a weak **D** function. Thus, there resides in the supertonic triad a latent Dominant potential (SWINDEN, 2005, p. 281).

<sup>333</sup> “Characterizing bass-line patterns are the primary determinants of harmonic function. In traditional harmonic language, the function of the upper voices (the sonority) typically agrees with the function of the bass-line pattern. Occasionally, however, these two elements contradict each other” (SWINDEN, 2005, p. 260).

repertório do século XIX, e posteriormente no artigo lança mão de um esforço terminológico a respeito destes acordes que apresentam uma colisão de funções, separando-os em dois grandes grupos:

[1] Existem duas maneiras distintas de colisão das funções subdominante e dominante. O primeiro tipo é definido como um acorde cujo grau escalar no baixo participa de um contexto que caracteriza um acorde de Preparação de dominante ou subdominante, mas que também contém o agente dominante [7̂] em uma voz superior. Estes acordes serão designados por sua função primária (o contexto do baixo) com um ‘D’ sobrescrito indicando o elemento de função dominante na voz superior. Assim, os dois contextos paradigmáticos para este tipo são  $T - S^D - T$  e  $T - DP^D - D - T$ . [...] É digno de nota o fato de que os acordes de função mista nestes dois paradigmas têm efeitos acentuadamente diferentes (SWINDEN, 2005, p. 261).<sup>334</sup>

[2] O segundo tipo de colisão ocorre quando um grau escalar no baixo caracteriza contextualmente uma função de dominante, mas seu caráter harmônico essencial é imbuído da função subdominante [...]. Este tipo deve ser indicado como acima, mas com os pap[éis trocados:  $D^S$ . Um acorde  $D^S$  não pode, por definição, existir no contexto de uma sucessão plagal – ele só pode aparecer sobre um baixo caracteristicamente autêntico. Por outro lado, no contexto de uma progressão autêntica, um acorde  $D^S$  pode tomar o lugar do que se esperava ser um acorde de dominante, do mesmo modo que um acorde  $S^D$  (SWINDEN, 2005, p. 261).<sup>335</sup>

[3] Acordes do tipo  $D^S$  (7̂) são em geral intimamente relacionados tanto a acordes de dominante com dissonâncias acrescentadas, quando a pedais de dominante. [...] Pedais de dominante [...] tipicamente apoiam acordes de subdominante ou tônica em um contexto não-funcional – isto é, resolvem na dominante diatônica antes da mudança de baixo. O acorde  $D^S$  (7̂) é diferente destes pois carrega consigo toda a função dominante da passagem, e não há resolução dos elementos de subdominante nas vozes superiores. [...] De uma perspectiva prática, acordes de  $D^S$  (7̂) podem ser pensados como acordes de subdominante completos construídos sobre um 7̂ no baixo, normalmente colocados em uma textura na qual as duas metades funcionais, e seus comportamentos, são claramente separados (SWINDEN, 2005, p. 274).<sup>336</sup>

<sup>334</sup> “There are two distinct ways for Subdominant and Dominant functions to collide. The first type is defined as a chord whose bass scale step participates in a context that characterizes a Dominant-Preparation or Subdominant chord, but which also contains the Dominant agent in an upper-voice. These chords shall be designated by their primary (bass context) function with a superscript ‘D’ indicating the element of Dominant function in the upper voice. Thus, the two paradigmatic contexts for this type are  $T - S^D - T$  and  $T - DP^D - D - T$ . [...] It is noteworthy that the mixed-function chords in these two paradigms have markedly different effects” (SWINDEN, 2005, p. 261).

<sup>335</sup> “The second type of collision occurs when a bass scale step contextually characterizes Dominant function, but its essential harmonic character is imbued with Subdominant function [...]. This type shall be indicated in the same manner as above, with roles reversed:  $D^S$ . A  $D^S$  chord cannot, by definition, exist in the context of a plagal succession – it may only appear over a characteristically authentic bass. On the other hand, in the context of an authentic progression, a  $D^S$  chord may stand in place of an expected Dominant chord in the same fashion as a  $S^D$  chord” (SWINDEN, 2005, p. 261).

<sup>336</sup> “ $D^S$  (7̂) chords in general are closely related both to Dominant chords with added dissonance, and to dominant pedal tones. [...] Dominant pedal tones [...] typically support Subdominant or Tonic chords in a non-functional context – that is, they resolve to the diatonic dominant before the change of the bass.  $D^S$  (7̂) chord is different from these because it bears the entire Dominant function of the passage, where there is no resolution of the upper-voice Subdominant elements. [...] From a practical perspective,  $D^S$  (7̂) chords may be thought of as complete Subdominant chords built

Tomando como base a proposta dos parágrafos acima, poder-se-ia pensar o acorde que ouvimos no compasso 11 (veja Figura 26) do tema das *Variations sur un thème de Scriabine* como um acorde de tipo  $D^s$ , isto é, um acorde no qual a linha do baixo, apresentada no contexto em questão, sinaliza claramente uma função dominante, mas cujas vozes superiores configuram uma harmonia de subdominante. Na Figura 27 apresenta-se um gráfico esquemático do tema, no qual se evidencia a harmonia em questão.

Figure 26 shows a musical score in G major (one sharp) and 4/4 time. Measures 10-12 are highlighted. The bass line is annotated with Roman numerals:  $V \frac{6}{4}$  in measure 10,  $ii^{\emptyset}$  in measure 11, and  $i$  in measure 12. A bracket under the  $ii^{\emptyset}$  chord is labeled  $D^s(\hat{5})$ .

Figura 26: *Variations sur un thème de Scriabine*, de Alexandre Tansman - Tema, compassos 10-12, evidenciando o acorde de Dó# meio diminuto com baixo em Fá no compasso 11.

Figure 27 is a schematic diagram of the theme. The top staff shows the melody with notes at measures 1, 4, 7, 10, and 12. The bottom staff shows the bass line with Roman numerals:  $i$ ,  $ii$ ,  $V$ ,  $iv$ ,  $\#6al. V \frac{6}{4}$ ,  $?$ ,  $i$ . A bracket under the  $\#6al. V \frac{6}{4}$  chord is labeled  $D^s(\hat{5})$ . The label "Em: i" is also present.

Figura 27: *Variations sur un thème de Scriabine*, de Alexandre Tansman – Tema. Gráfico esquemático evidenciando o acorde de função  $D^s(\hat{5})$  no compasso 11.

Swinden cita, como um dos casos do repertório onde se encontra um acorde do tipo  $D^s(\hat{5})$ , a abertura do *Rigaudon*, quarto movimento da suite *Le Tombeau de Couperin* de Maurice Ravel. Vale lembrar neste ponto que Ravel foi uma espécie de padrinho de Tansman na França, e que este

atop 5 in the bass, normally placed in a texture where the two functional halves, and their behaviors, are clearly separate” (SWINDEN, 2005, p. 274).

último expressou grande admiração pelo compositor francês. Na Figura 28 reproduzo a representação de Swinden da passagem em questão:

The image displays a musical score for the piece 'Rigaudon' from Maurice Ravel's 'Le Tombeau de Couperin'. It is divided into two systems. The first system shows the piano introduction in 2/4 time, marked with a forte (*ff*) dynamic. The right hand plays a melodic line with eighth notes, while the left hand provides a bass line with chords. Below the first system, the harmonic analysis is given as: C: IV<sub>7</sub>, ii<sub>11</sub>, V<sub>13</sub>, I. The second system shows a detailed harmonic analysis of the first two measures of the second measure. The chords are labeled as: C: DP(4/2), D<sup>S</sup>(5), and T(1). The notation includes a crescendo hairpin and various chord symbols.

Figura 28: Representação analítica dos compassos 1-2 de Rigaudon, quarto movimento da suite *Le Tombeau de Couperin*, de Maurice Ravel, interpretando o primeiro acorde do segundo compasso como um acorde do tipo D<sup>S</sup> (5̂).  
Fonte: (SWINDEN, 2005, p. 277).

Nesta seção, apresentei uma discussão a respeito da valoração das harmonias de subdominante no tema das *Variations sur un thème de Scriabine*, tanto enquanto região de contraste tonal para com a tônica (em detrimento do uso da dominante como região tonal contrastante), característica esta já presente no prelúdio de Scriabin, quanto no emprego de uma harmonia que funde sonoridades de dominante e subdominante na cadência final, característica esta presente apenas no tema conforme apresentado por Tansman, apesar de já no prelúdio de Scriabin a sensível estar ausente nesta cadência final. A seguir, prosseguimos para a reflexão sobre cada variação em separado, para posteriormente nos voltarmos para o conjunto de variações como um todo.

## 4.4 Variação I

Quadro 6: Características Variação I

Quadro de características – Variação I	
Fixação de elementos (diversos autores)	<ul style="list-style-type: none"> <li>Melodicamente fixa</li> </ul>
Tipos de sub-planos do <i>plano estrutural</i> (NELSON, 1948, p. 9-20)	<ul style="list-style-type: none"> <li>Cantus firmus</li> </ul>
Tipos de variação segundo Hutcheson (1977, p. 128-131)	--
Orientação em relação ao tema a partir de Leichtentritt (1951, p. 95)	<ul style="list-style-type: none"> <li>Concêntrica</li> </ul>
Relações de parentesco com variações adjacentes	--
Articulação de início e fim	<ul style="list-style-type: none"> <li>A variação apresenta uma configuração claramente paratática em seu início e fim, isto é, começa após um final claramente articulado da variação antecedente e articula ela mesma um final claro antes da próxima variação</li> </ul>

Fonte: elaborado pelo autor

A primeira variação consiste em uma reapresentação quase literal da meodia do tema, agora apresentada na voz mais grave; apenas no compasso 6 as notas da melodia são alteradas: como podemos ver na Figura 29 ao invés de repetir o Dó#, esta caminha, cromaticamente e acompanhada em sextas por uma voz mais aguda, até o Mi na última colcheia do compasso, chegando então ao Ré do primeiro tempo do próximo compasso “por cima”, ao invés da chegada “por baixo” do Dó#, como no tema. No compasso 9 há uma descida cromática na voz que vai de Ré a Dó, que lembra a descida cromática da voz intermediária no compasso 3, apesar dos intervalos formados com a harmonia serem diferentes.



Figura 29: Variação I, compassos 6-9. Momentos nos quais a melodia da variação difere da melodia original.

Esta variação, posta em confronto com as terminologias discutidas no capítulo 3 (consulte o Apêndice A), lembra o procedimento em que a melodia e a harmonia são, grosso modo, mantidas e a variação trata de adornar o tema através da adição de vozes em contraponto com a melodia original. Na terminologia proposta por Hutcheson (1977), esta variação pode ser compreendida como melodicamente fixa, mas também como harmônica e estruturalmente fixa. De todas as variações, é a que se mantém mais próxima do tema em todos estes aspectos. É também por estas

características que esta variação poderia ser considerada como do tipo *cantus firmus* (NELSON, 1948).

A nota Sol# também aparece sobre a harmonia de tônica nesta variação, no mesmo local em que aparece no tema, isto é, ao final da primeira frase, e outra vez na cadência final. Seu tratamento é, no entanto, variado em comparação ao tema: não só a nota Sol# é apresentada em uma voz intermediária ao invés de no baixo, mas também aqui ela funciona com um ponto de partida para um movimento em direção à quinta do acorde de tônica: Sol# – Sol – Fá#, enquanto no tema a nota Sol# se situava no final de uma descida melódica Si – Lá – Sol#. Outra diferença é a repetição deste motivo na cadência final, como mencionado anteriormente. Na Figura 30 podemos ver a frase inicial e final da variação, ao final das quais estão os compassos em questão.

Varição I: Compassos 1-3



Varição I: Compassos 10-12



Figura 30: Frases cuja terminação envolve o uso da nota Sol# sobre a harmonia de Si menor na Variação I. As notas pertencentes ao movimento descrito no parágrafo acima estão circuladas em vermelho. As notas em forma romboide são harmônicos no violão e soam uma oitava acima daquilo que está escrito.

Uma outra particularidade desta variação é o ostinato sobre a nota Si em diferentes alturas, que ocorre entre os compassos 1-3 e 10-12. Na Figura 31 podemos ver o ostinato nestes trechos bem como sua representação em separado.

Ostinato dos compassos 1-3 e 10-12 em separado



Varição I: Compassos 1-3



Varição I: Compassos 10-12



Figura 31: Ostinato presente nos compassos 1-3 e 10-12 da Variação I. As notas em forma romboide são harmônicos no violão e soam uma oitava acima daquilo que está escrito.

Uma última consideração tange o uso do contorno melódico do tema em outra voz: no compasso 4, a linha intermediária delinea o que pode ser comparado ao início da melodia do tema, realizado diatonicamente a partir da nota  $D\acute{o}\#$ ,  $\hat{2}$  em Si menor; veja a Figura 32, na qual as notas fragmento melódico em questão estão marcadas em azul.

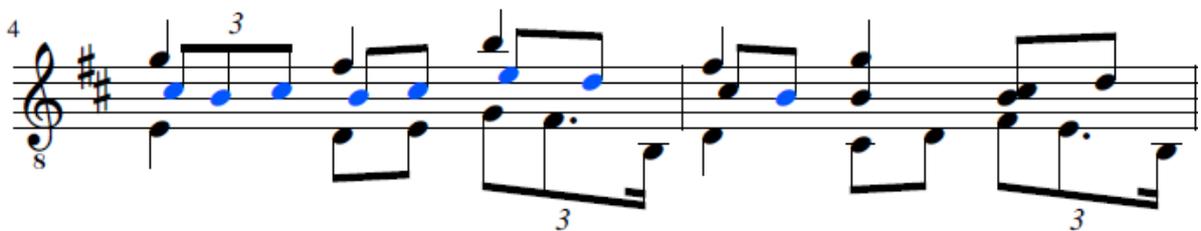


Figura 32: Variação I, compassos 4-5. Emprego do contorno melódico do tema na voz intermediária.

## 4.5 Variação II

Quadro 7: Características Variação II

Quadro de características – Variação II	
Fixação de elementos (diversos autores)	<ul style="list-style-type: none"> <li>Melodicamente fixa</li> </ul>
Tipos de sub-planos do <i>plano estrutural</i> (NELSON, 1948, p. 9-20)	<ul style="list-style-type: none"> <li>Melódico-harmônico</li> </ul>
Tipos de variação segundo Hutcheson (1977, p. 128-131)	--
Orientação em relação ao tema a partir de Leichtentritt (1951, p. 95)	<ul style="list-style-type: none"> <li>Concêntrica (mais próxima do que distante do tema em termos de sua melodia e harmonia)</li> </ul>
Relações de parentesco com variações adjacentes	--
Articulação de início e fim	<ul style="list-style-type: none"> <li>A variação apresenta uma configuração claramente paratática em seu início e fim, isto é, começa após um final claramente articulado da variação antecedente e articula ela mesma um final claro antes da próxima variação</li> </ul>

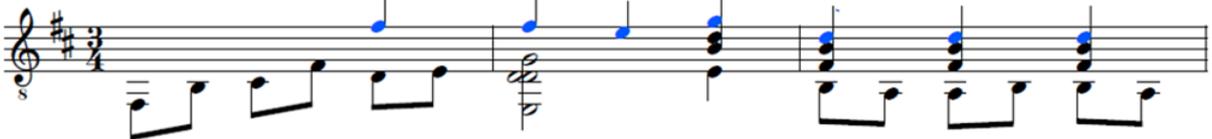
Fonte: elaborado pelo autor

A segunda variação é a primeira que se distancia da melodia original, apesar de ser possível identificar notas em comum e um contorno melódico semelhante ao da melodia do tema, especialmente nos compassos 10-12. Poderíamos, segundo a terminologia de Hutcheson (1977), considerar esta variação da perspectiva da fixação da melodia, visto que, como adverte o autor, o grau de fixação de um dado elemento pode ser de diferentes níveis, e a consideração das variações como de um tipo ou de outro em relação ao que está sendo fixado depende em certa medida daquele que as examina. Observando a correspondência entre a melodia desta segunda variação e a melodia do tema, considera-se que, grosso modo, o contorno melódico se mantém, apesar de haver uma sensível transformação da melodia em seus pormenores, especialmente nos compassos 1 a 6. Na Figura 33 e Figura 34 estão marcadas em azul as notas temáticas na melodia desta variação; linhas ligando notas correspondentes foram adicionadas em locais onde se julgou necessário.

Melodia do Tema: Compassos 1-3



Var. II: Compassos 1-3



Melodia do Tema: Compassos 4-6



Var. II: Compassos 4-6



Figura 33: Pontos de correspondência melódica entre a Variação II e o Tema, compassos 1-6.

Poderia esta variação, ainda segundo a mesma terminologia, ser compreendida como uma variação harmonicamente fixa ao invés de melodicamente fixa? Tal qual na compreensão desta variação como melodicamente fixa devido à similitude do contorno melódico em comparação à melodia do tema, poderíamos dizer que a harmonia desta variação retém, com ainda mais fidelidade, um “contorno” similar à harmonia do tema, especialmente em inícios e finais de frase; contudo, como discutido no tópico “Sobre a subdominante como polo opositor da tônica”, construo neste ensaio o argumento de que o eixo tônica-subdominante e a *substituição de dominante* (STEIN, 1983) na cadência final são elementos significativos para o tema; assim, o fato desta variação apresentar em seus últimos compassos – pela primeira vez na obra – uma cadência autêntica sobre Si menor é considerado como uma diferença significativa de harmonia em comparação com o tema e a primeira variação, o que faz com que nesta análise a variação em questão seja interpretada como melodicamente fixa em detrimento de uma interpretação que poderia compreendê-la como harmonicamente fixa.

Melodia do Tema: Compassos 7-9



Var. II: Compassos 7-9



Melodia do Tema: Compassos 10-12



Var. II: Compassos 10-12



Figura 34: Pontos de correspondência melódica entre a Variação II e o Tema, compassos 7-12.

## 4.6 Variação III

Quadro 8: Características Variação III

Quadro de características – Variação III	
Fixação de elementos (diversos autores)	<ul style="list-style-type: none"> <li>Melodicamente fixa</li> </ul>
Tipos de sub-planos do <i>plano estrutural</i> (NELSON, 1948, p. 9-20)	<ul style="list-style-type: none"> <li>Melódico-harmônico</li> </ul>
Tipos de variação segundo Hutcheson (1977, p. 128-131)	<ul style="list-style-type: none"> <li>Ornamental</li> <li>Figural (bordadura Fa#-Mi-Fa#)</li> </ul>
Orientação em relação ao tema a partir de Leichtentritt (1951, p. 95)	<ul style="list-style-type: none"> <li>Concêntrica (mais próxima do que distante do tema em termos de sua melodia e harmonia)</li> </ul>
Relações de parentesco com variações adjacentes	--
Articulação de início e fim	<ul style="list-style-type: none"> <li>A variação apresenta uma configuração claramente paratática em seu início e fim, isto é, começa após um final claramente articulado da variação antecedente e articula ela mesma um final claro antes da próxima variação</li> </ul>

Fonte: elaborado pelo autor

Na variação 3, além da primeira mudança de tonalidade, de Si menor para sua relativa Ré maior, há um adensamento rítmico tanto na voz mais aguda, agora em semicolcheias, quanto no baixo, que deixa de soar predominantemente em semínimas e passa a apresentar frases em colcheias. Além disso, nota-se a manipulação de partes da melodia de forma a comprimi-las em um espaço de dois compassos quando originalmente ocupavam um espaço de três. É o caso dos compassos 1-3 e 4-6 da melodia original, como se pode constatar na Figura 36 e na Figura 37, respectivamente.

Das três notas iniciais do tema é desenvolvida uma bordadura motívica que aparece repetidas vezes ao longo da variação; veja a Figura 35. Por conta desta elaboração do material temático em uma figura recorrente, esta variação pode também ser relacionada com a categoria de Hutcheson de *variação figural*.

É interessante notar que, apesar da mudança de tonalidade, a região tonal contrastante permanece sendo Mi menor (veja Figura 38); antes o quarto grau no diatonismo de Si menor, em Ré apresenta-se como segundo grau, harmonia também de função subdominante.. O compositor, desta forma, lança mão da região de Mi menor como região contrastante ao tom principal tanto em Si menor quanto em Ré maior, tonalidades nas quais essa harmonia se configura como de função subdominante. Assim, nota-se uma fixação da estrutura e, em algum grau, da harmonia, através da manutenção de uma região de subdominante como região de contraste tonal – e, no compasso 7 e

início do compasso 8, da condução de vozes do tema na porção correspondente deste último, o compasso 8 e início do compasso 9.

Das primeiras notas da melodia...



Derivou-se um "motivo-bordadura" em semicolcheias:

Compasso 1



Compasso 3



Compasso 7



Compasso 12



Figura 35: Derivação de um motivo da Variação III a partir das primeiras notas do tema.

Tema: Compassos 1-3



Alturas sem ritmo extraídas dos Compassos 1-3



Variação III: Compassos 1-2

Figura 36: Simulação hipotética do processo de "compressão" da melodia do tema na Variação III, compassos 1-3



compasso 9. Como não há nenhuma diferença entre os trechos repetidos, considera-se aqui que estas repetições não significam uma alteração estrutural significativa nas variações em comparação ao Tema. Após a repetição, uma última seção leva à cadência final, a qual nesta variação apresenta a sensível do tom ao final de uma sequência de acordes diminutos, sendo esta portanto outra variação que se distancia do tema na realização de sua cadência final (veja Figura 39).

D: I ii V I (vii<sup>o</sup>/vi) (vii<sup>o</sup>/ii) (vii<sup>o</sup>/V) vii<sup>o</sup>

D: I

Figura 39: Compassos finais da terceira variação das *Variations sur un theme de Scriabine*. Nota-se na última colcheia do compasso 11 uma harmonia de função dominante que resolve, no compasso seguinte, no acorde de tônica da variação (Ré maior).

Considera-se aqui esta variação como melodicamente fixa; apesar das transformações rítmicas e da prolongação de certas notas, o contorno melódico geral é mantido ao longo de toda a variação, e os trechos apontados na Figura 36 e na Figura 37, bem como aquele apresentado até a metade do segundo compasso da Figura 39, apresentam as mesmas alturas da melodia do tema nos momentos correspondentes, como já se tentou demonstrar anteriormente.

## 4.7 Variação IV

Quadro 9: Características Variação IV

Quadro de características – Variação IV	
Fixação de elementos (diversos autores)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Livre</li> </ul>
Tipos de sub-planos do <i>plano estrutural</i> (NELSON, 1948, p. 9-20)	--
Tipos de variação segundo Hutcheson (1977, p. 128-131)	--
Orientação em relação ao tema a partir de Leichtentritt (1951, p. 95)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Excêntrica (criando um novo constructo musical a partir de idéias apresentadas pelo tema)</li> </ul>
Relações de parentesco com variações adjacentes	--
Articulação de início e fim	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A variação apresenta uma configuração claramente paratática em seu início e fim, isto é, começa após um final claramente articulado da variação antecedente e articula ela mesma um final claro antes da próxima variação</li> </ul>

Fonte: elaborado pelo autor

Nesta variação, nenhum dos elementos do tema é preservado com fidelidade suficiente para ser considerado como fixo. De modo geral, a melodia consiste em iterações variadas da primeira frase do tema, ora mantendo suas relações intervalares, ora mantendo apenas sua configuração rítmica. No primeiro compasso, a melodia conserva as relações intervalares da melodia do tema, mas substitui a figura rítmica do último tempo por uma tercina subdividida de maneira igual (veja Figura 40).

Tema: Compasso I



Variação IV: Compasso I



Figura 40: Comparação entre a melodia do Tema e da Variação IV, compasso I.

Esta frase é repetida subsequentemente em contraponto com outra linha, levando ao primeiro acorde da variação, um Ré com sétima em segunda inversão. Estes dois compassos iniciais são repetidos ao final da variação (compassos 21 e 22), levando desta vez ao Ré maior como acorde de tônica (veja Figura 41).

Var. IV, compassos iniciais

D: (V/IV)?

Var. IV, c. 21-24

*tranquillo*

D: I IV iv I

Figura 41: Comparação entre os primeiros e últimos compassos da Variação IV, exibindo a repetição da melodia do início, desta vez levando ao acorde de tônica Ré maior.

Como lemos em Nelson (1948, p. 23), o termo *variação livre* compreende aquelas variações nas quais há “[...] uma relação comparativamente tênue com o tema, e onde, particularmente, a estrutura e harmonia básicas do tema são substancialmente alteradas, se não de fato abandonadas”.<sup>338</sup> Nesta variação, tanto a harmonia quanto a estrutura do tema são abandonadas, e do primeiro compasso da melodia do tema se extrai um motivo sobre o qual a variação se desenvolve. Também é possível, valendo-se dos conceitos de redução e liquidação conforme apresentados por Schoenberg (2012, p. 59-60),<sup>339</sup> demonstrar outros pontos de correspondência com o tema. Entre os compassos 7-10, uma variante do motivo temático apresentado na Figura 40 é repetida uma vez antes de ser seguida por um fragmento do motivo (os tempos 2 e 3 do motivo original; veja a Figura 42), que por sua vez é seguido por uma liquidação deste fragmento, isto é, uma versão na qual o característico ritmo tercinado, já não está mais presente. Mais à frente, entre

<sup>338</sup> “Opposed to the foregoing structural plans is the free treatment, in which the component variations display a comparatively tenuous relationship to the theme, and where, in particular, the basic structure and harmony of the theme are substantially altered, if not actually abandoned” (NELSON, 1949, p. 23).

<sup>339</sup> Vale notar que Schoenberg apresenta como casos que exemplificam estes conceitos obras tonais do século XVIII; de fato, tratam-se exclusivamente de obras de Beethoven. Além disso, estes conceitos são apresentados no âmbito da explicação de como compreender e formar períodos e sentenças. Por conseguinte, há uma evidente liberdade na adaptação de tais conceitos para a presente discussão.

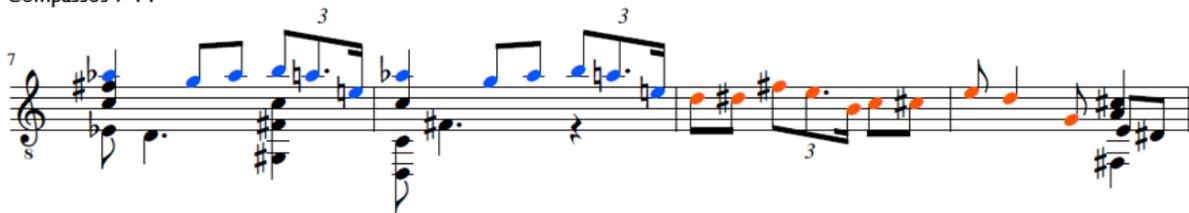
os compassos 11-13, uma iteração completa (ritmicamente falando) do motivo é seguida por uma repetição do fragmento final do mesmo. Por fim, entre os compassos 17-19, este fragmento final é novamente encadeado em sequência, com o ritmo simplificado, antecedendo a cadência que prepara a última frase da variação; veja a Figura 43.

Tema: Compasso 1



Figura 42: Primeiro compasso do tema; o "fragmento final do motivo" mencionado no texto marcado em laranja.

Compassos 7-14



11



Compassos 17-20

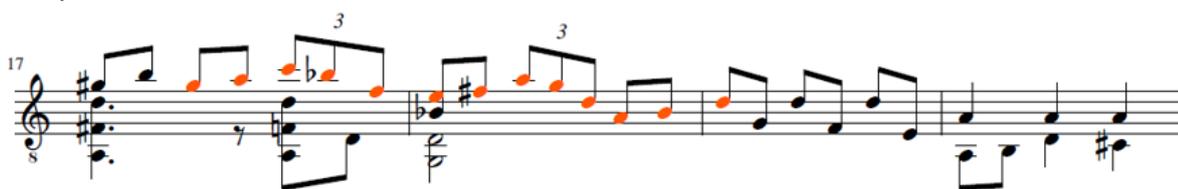


Figura 43: Variação IV, redução e liquidação de motivo extraído do tema. Notas em azul indicam variantes completas do motivo apresentado na Figura 42, e notas em laranja indicam variantes a partir do fragmento final do motivo.

## 4.8 Variação V

Quadro 10: Características Variação V

Quadro de características – Variação V	
Fixação de elementos (diversos autores)	<ul style="list-style-type: none"> <li>Melodicamente fixa</li> </ul>
Tipos de sub-planos do <i>plano estrutural</i> (NELSON, 1948, p. 9-20)	<ul style="list-style-type: none"> <li>Melódico-harmônico</li> </ul>
Tipos de variação segundo Hutcheson (1977, p. 128-131)	<ul style="list-style-type: none"> <li>Ornamental</li> <li>Característica – “ao estilo de algum gênero musical conhecido”</li> </ul>
Orientação em relação ao tema a partir de Leichtentritt (1951, p. 95)	<ul style="list-style-type: none"> <li>Concêntrica (mais próxima do que distante do tema em termos de sua melodia e harmonia)</li> </ul>
Relações de parentesco com variações adjacentes	--
Articulação de início e fim	<ul style="list-style-type: none"> <li>A variação apresenta uma configuração claramente paratática em seu início e fim, isto é, começa após um final claramente articulado da variação antecedente e articula ela mesma um final claro antes da próxima variação</li> </ul>

Fonte: elaborado pelo autor

Esta variação também pode ser compreendida com uma variação que preserva a melodia do tema enquanto elemento de conexão com este, apesar da repetição imediata de cada seção (compassos 1-8 e 9-15), e também de uma extensão ao final de cada frase da primeira seção – em comparação ao tema, o que seria o compasso final das primeiras duas frases dura o dobro de compassos; veja Figura 44 e Figura 45 – que surtem um efeito de dilatação da melodia sem alterá-la radicalmente.



Figura 44: Comparação entre a primeira frase do tema e da Variação V das *Variations sur un thème de Scriabine*, compassos 1-3 e 1-4 respectivamente. Nota-se na variação a aumento do que seria a melodia do terceiro compasso do tema.



Figura 45: Comparação entre a segunda frase do tema e da Variação V das *Variations sur un thème de Scriabine*, compassos 4-6 e 5-8 respectivamente. Nota-se na variação a aumentação do que seria a melodia do sexto compasso do tema.

Um outro elemento digno de nota nesta variação é um ostinato nas vozes inferiores que delinea uma sucessão descendente por semitom de acordes do tipo maior com sétima menor, em um ritmo harmônico de mínimas (conforme ilustrado na Figura 46), criando um contraste métrico entre a melodia e as vozes inferiores (veja Figura 47 e Figura 48).



Figura 46: Ostinato empregado na Variação V, evidenciando o delineamento de acordes do tipo menor com sétima em ritmo harmônico de mínimas.



Figura 47: Variação V das *Variations...*, compassos 1-4, evidenciando o contraste métrico entre o ostinato nas vozes inferiores e a melodia. Nota-se que o último compasso da melodia encontra-se aumentado, e portanto neste compasso as métricas são coincidentes.



Figura 48: Compassos finais da Variação V. Observa-se novamente o contraste métrico e a aumentação das últimas três notas da melodia, que se conformam ao compasso 3/2 sugerido pelo ostinato que as precede.

Retomando a discussão a respeito das variações características, segundo a vertente teórica que compreende como variações características aquelas que se mostram como “peças de caráter” – é dizer, uma marcha, dança, fuga, rondó – poderia compreender-se esta quinta variação como uma “variação característica”. Com a inscrição “*quasi Mazurka*”, esta variação trava relações com a nacionalidade do compositor na forma de alusão a uma dança empregada tanto no repertório do próprio Tansman quanto por outro pianista polonês que o precedeu no meio musical parisiense, Frédéric Chopin. A partir da revisão conduzida no Apêndice F e da compilação de características do gênero mazurka demonstradas no Quadro F-4 e na Figura F-3 (ambas encontradas no apêndice em questão), aponto a seguir intersecções entre a Variação V e o gênero mazurka.

Em primeiro lugar, nota-se uma coincidência elementar entre o tema e o gênero mazurka: o compasso ternário. A homofonia que se pode perceber na variação também é uma característica ligada à mazurka. Uma das características mais citadas como definidora do gênero, no entanto, não está presente: os “rítmos mazurka”, isto é, notas curtas no primeiro tempo do compasso seguido por notas longas nos dois tempos seguintes. Outra característica referente ao ritmo, todavia, pode ser constatada ao final da variação: a terminação em um tempo fraco do compasso. Em termos estruturais, a adição de barras de repetição separando as seções que vão do compasso 1-8 e 9-15, também podem ser ligadas ao gênero, visto que uma das características frequentemente apontadas sobre o gênero é a repetição de seções. De fato, a repetição não só de seções, mas também de frases e motivos é uma característica recorrente nas definições revisadas a respeito do gênero mazurka (cf. o Quadro F-4); esta é outra característica que “se sobrepõe” à uma característica já inerente ao tema, visto que a melodia deste último é largamente elaborada a partir de repetições do motivo inicial. Com a adição dos ornamentos de maneira recorrente no início dos compassos 1, 2, 5, 6, 12 e 13, Tansman realça esse caráter repetitivo da melodia, o que pode ser compreendido como uma aproximação estilística ao gênero mazurka. Ademais, a própria ornamentação através da qual o caráter repetitivo da melodia é realçado pode também ser ligada ao gênero, bem como ao

imaginário folclórico que se associa à este; é dizer, esta ornamentação pode ser interpretada como uma alusão aos trejeitos interpretativos dos violinistas de danças folclóricas polonesas.<sup>340</sup> Outra característica que participa deste imaginário folclórico é o baixo; apesar de, segundo os autores revisados, as figuras de baixo nas mazurkas estilizadas tipicamente delinearem quintas ou oitavas em alusão aos padrões de *drone* executados pelos baixistas de conjuntos folclóricos poloneses, sugiro aqui que a figura de sétimas cromáticas descendentes utilizada por Tansman, dado o contexto não-tonal das harmonias delineadas, representa de maneira “moderna” o tipo de acompanhamento caracteristicamente associado ao gênero; neste sentido, vale citar a distinção de Granat-Janki entre as mazurkas de Chopin e as de Tansman:

O que definitivamente difere as mazurkas de Tansman das de Chopin é a harmonia. A gama mista de estruturas harmônicas inclui: acordes maiores, menores e quartais, harmonias por segundas, bitonalidade e estruturas de qualidades puramente sônicas, como *séries de acordes paralelos* (GRANAT-JANKI, 2020, p. 56, grifo meu).<sup>341</sup>

Por fim, ao listar características das mazurkas tradicionais, Cintron (2014, p. 27) menciona o uso de padrões rítmicos cruzados<sup>342</sup>, especialmente no início das músicas. Tal característica, como discutido anteriormente, faz-se presente nesta variação através do contraste entre a melodia (e o compasso vigente) e o padrão de acompanhamento no baixo e nas vozes intermediárias, desde o início, sendo interrompido apenas nos primeiros três compassos da segunda seção. Na Figura 49, aponto na variação as características que a aproximam do gênero mazurka conforme aqui descritas.

<sup>340</sup> Para uma breve discussão sobre a mazurka enquanto um gênero estilizado construído a partir de um imaginário nacional e as técnicas de composição que eram associadas a este imaginário, veja o Apêndice F.

<sup>341</sup> “What definitely differs Tansman’s mazurkas from Chopin’s is the harmony. The mixed range of harmonic structures used by the composer includes: major, minor and quartal chords, secondal harmony, bitonality and structures of purely sonic qualities, such as series of parallel chords” (GRANAT-JANKI, 2020, p. 56).

<sup>342</sup> Como padrão rítmico cruzado se entende “um ritmo no qual o padrão regular de acentos do compasso prevalente é contradito por um padrão conflitante, e não apenas um deslocamento momentâneo que deixa o compasso prevalente fundamentalmente incontestado” (THE NEW HARVARD DICTIONARY OF MUSIC, 1986, p. 216).

Padrões rítmicos cruzados entre melodia (3/4) e acompanhamento (3/2)

Ornamentação

Textura Homofônica

Compasso ternário

Padrão do baixo reminescente de um padrão de acompanhamento em oitavas

Repetição de seções (AABB)

Terminação em tempo fraco do compasso

Figura 49: Identificação de características associadas ao gênero mazurka na Variação V.

## 4.9 Variação VI

Quadro I I: Características Variação VI

Quadro de características – Variação VI	
Fixação de elementos (diversos autores)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Livre</li> </ul>
Tipos de sub-planos do <i>plano estrutural</i> (NELSON, 1948, p. 9-20)	--
Tipos de variação segundo Hutcheson (1977, p. 128-131)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Contrapontística</li> </ul>
Orientação em relação ao tema a partir de Leichtentritt (1951, p. 95)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Excêntrica (criando um novo constructo musical a partir de idéias apresentadas pelo tema)</li> </ul>
Relações de parentesco com variações adjacentes	<ul style="list-style-type: none"> <li>• O primeiro compasso do sujeito se assemelha ao motivo inicial da Variação IV.</li> </ul>
Articulação de início e fim	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A variação tem seu início entremeado ao final da variação anterior em uma relação de continuação, ou termina de maneira aberta e inconclusiva, preparando a chegada da variação seguinte</li> </ul>

Fonte: elaborado pelo autor

Relembrando a noção das variações características como variações construídas sobre ritmos de dança ou outras formas musicais, a Variação VI se apresenta como um Fugato<sup>343</sup> cujo sujeito é formado a partir da melodia do tema, preservando as relações intervalares do trecho escolhido, como podemos ver na Figura 50. Esta escrita fugal denota uma mistura de formas, uma elaboração sobre o “esquema básico” da forma tema com variações.

Esta sexta variação se mostra como um ponto climático em termos de complexidade contrapontística (precedida pelas terceira e quarta variações), e por isso pode ser vista como um ponto de articulação formal na composição; outros compositores, tanto contemporâneos quanto predecessores de Tansman, lançaram mão deste procedimento como uma sinalização climática de chegada ao final em obras na forma tema com variações.<sup>344</sup>

<sup>343</sup> Segundo verbete do dicionário Grove, Fugato é um termo “that generally refers today either to a piece of music that resembles fugue in some ways but lacks certain necessary characteristics of a true fugue, or to a loosely fugal passage within a predominantly non-fugal movement.”. O autor ressalta ainda o caráter inexato das denominações em torno deste termo, associando tal condição a uma ausência de consenso geral entre os músicos a partir do século XVIII no que diz respeito às “condições necessárias e suficientes para uma ‘verdadeira’ fuga” (WALKER, 2001).

<sup>344</sup> Como Beethoven ao final das *Variações e Fuga em Mi♭ maior*, op. 35, Brahms nas *Variações e fuga sobre um tema de Handel*, op. 24 e Manuel Maria Ponce nas *Variações sobre “Folia de España” e Fuga*.

Melodia do Tema: Compassos 1 - 2



Transposição dos compassos 1 - 2 da melodia do tema para a tonalidade de Sol menor



Sujeito da variação VI



Figura 50: Relação entre a melodia do tema e o sujeito da Variação VI, compassos 1-2

Primeira variação em outro tom que não Si menor ou sua relativa Ré maior, apresenta de partida uma exposição a quatro vozes em Sol menor (veja Figura 51 e Figura 52), com a ordem de entradas sendo tenor (sujeito) – contralto (resposta real) – soprano (sujeito) – baixo (resposta real).

Figura 51: Variação VI, exposição a 4 vozes em Sol menor, compassos 1-7

Figura 52: Variação VI, exposição a 4 vozes em Sol menor, compassos 8-11

Após a exposição, há uma modulação para Ré menor e apresentação do sujeito transposto no soprano; esta iteração do sujeito é contraposta à uma linha no contralto, a qual é rerepresentada pelo soprano em seguida, enquanto o sujeito é enunciado pelo tenor, como podemos ver na Figura 53.

Nos compassos seguintes, há uma passagem de acordes sobre um baixo descendente que conduz à harmonia de Fá# maior, a qual cumpre função de dominante do tom principal da obra, em preparação para a iteração final do tema.

Em relação à terminologia de Hutcheson (1977) no que diz respeito à fixação dos elementos em relação ao tema, esta variação não mostra um grau significativo de fixação da melodia, nem da harmonia ou da estrutura, e poderia, portanto, ser compreendida como parte daquelas variações às quais se atribui o termo *variações livres*. É dizer: nesta variação, a relação para com o tema está na criação do sujeito da fuga a partir de um fragmento da melodia do tema. Como comentado na seção 3.6, capítulo 3, o uso de motivos extraídos do tema para a construção de variações foi uma prática que ganhou força no final do período clássico, e desde então, atrelada a noções de desenvolvimento e organicismo, passou a ser compreendida como prática de grande prestígio no sentido de assegurar a unidade na variedade, garantindo a conexão estreita entre as variações e o tema mesmo quando as variações se mostram muito diferentes deste último.

The image displays two systems of musical notation for Variation VI, measures 12-15. The first system (measures 12-13) features a soprano line (Subject in Dm) in the upper voice and a counterpoint line in the lower voice. The second system (measures 14-15) features a tenor line (Subject in Dm) in the upper voice and a counterpoint line in the lower voice. The subject is marked with a blue bracket, and the counterpoint lines are marked with green brackets. The key signature is D minor (one flat).

Figura 53: Variação VI, enunciação do sujeito na região tonal de Ré menor, compassos 12 - 15

#### 4.10 Reapresentação do tema

Entre a versão manuscrita da composição e a edição por Alvaro Company, há uma diferença significativa no que diz respeito à esta seção: enquanto na versão manuscrita a iteração final é igual à apresentação inicial salvo pelo último compasso, na versão de Company a iteração final recebe uma figuração nova e uma cadência plagal após o que seria, no manuscrito, a cadência final.

Considerando a composição a partir daquilo escrito pelo compositor, a finalização das *Variations sur un thème de Scriabine* ocorre através de uma repetição do tema como inicialmente apresentado, salvo pelo acorde final de tônica, o qual apresenta pela última vez a nota Sol# dentro do diatonismo de Si menor, em um gesto descendente Sol# – Sol – Fá#.

Esta poderia ser considerada como uma das maneiras clássicas de se finalizar um tema com variações; em uma visão mais ampla, poder-se-ia dizer ainda que Tansman lida com o “problema da finalização das variações” conforme apontado por (SISMAN, 2001) através de uma dupla sinalização: como um primeiro sinal, a fuga se configura como um momento climático tanto em termos contrapontísticos quanto no sentido da mistura formal, da “forma-dentro-da-forma”, e além disso é

a única variação que termina de forma aberta, inconclusiva, gerando expectativa para o que há de se seguir. Como segundo sinal e confirmação da chegada ao final, o tema é reapresentado tal qual no início da obra, um indício claro aos ouvintes de retorno a um ponto de partida.

Apesar do objeto deste estudo ser precisamente aquilo que o compositor escreveu e a relação de sua composição com a história da forma tema com variações e com noções relacionadas à vida e obra do compositor, faz-se neste parágrafo uma pequena consideração a respeito do arranjo como modo de existência equivalente de uma obra, a fim de ponderar sobre a cadência final adicionada por Company, visto que as *Variations sur un thème de Scriabine* são interpretadas com maior frequência a partir da publicação editada por Company do que pelo manuscrito do compositor. Como se lê em Cook (2003, p. 206-207), a relação entre notação, performance e arranjos vem sendo pensada de maneira distinta daquela tradicionalmente considerada como modelo de transmissão musical – “uma espécie de árvore genealógica na qual interpretações sucessivas se distanciam verticalmente da visão original do compositor”<sup>345</sup> – nesta outra maneira de pensar a transmissão musical, valoriza-se a exploração de relações horizontais entre as maneiras de transmissão de um conteúdo musical, em detrimento de uma busca vertical pelo conteúdo original. Cook apresenta nesta discussão a visão do músico italiano Ferruccio Busoni (1866 – 1924), na qual não havia “[...] distinção ontológica entre partituras, performances ou arranjos, pois ele via todos como transcrições equivalentes de uma ideia platônica abstrata”<sup>346</sup>; esta perspectiva é equiparada com estudos recentes a respeito da performance, na qual segundo o autor “não há distinção ontológica entre os diferentes modos de existência de uma obra, suas diferentes realizações, pois não há um original”<sup>347</sup>.

Em seu arranjo para que a peça pudesse ser executada em violão de 6 cordas com afinação normal (Mi – Lá – Ré – Sol – Si – Mi), Company realiza a apresentação final do tema com uma figuração nova, apresentando as notas de alguns acordes nos primeiros seis compassos em um arpejo de tercina ao invés de apresenta-los em blocos, como feito pelo compositor. Além desta diferença, da adição de uma pequena frase no baixo do compasso 9 e da transferência de registro da frase final uma oitava abaixo (compassos 10-12), Company realizou duas outras alterações ao final da obra: (1) no compasso 11, o acorde escrito por Tansman, previamente discutido na seção 4.3 como um

<sup>345</sup> “[...] a kind of family tree in which successive interpretations move vertically away from the composer's original vision” (COOK, 2003, p. 206).

<sup>346</sup> “Busoni famously refused to admit any ontological distinction among scores, performances, and arrangements, because he saw all of them as equally transcriptions of an abstract, platonic idea” (COOK, 2003, p. 206).

<sup>347</sup> “Current performance theory reaches the same conclusion from the opposite premise: there is no ontological distinction among the different modes of a work's existence, its different instantiations, because there is no original” (COOK, 2003, p. 107).

acorde oriundo de uma colisão de funções dominante (no baixo) e subdominante (nas vozes superiores), é substituído por um acorde de dominante com a terça suspensa; apesar de igualmente omitir a sensível, este acorde não apresenta a mesma colisão de funções entre o baixo de função dominante e as vozes superiores de função subdominante. (2) Após esta cadência final, Company adiciona uma cadência plagal para finalização da peça, cadência esta que remete à noção de *ambiguidade plagal* apresentada por (STEIN, 1983) por empregar um  $\flat VI$  ao invés de um quarto grau da tonalidade.

Estas duas alterações em conjunto parecem efetuar uma espécie de decomposição do acorde originalmente empregado por Tansman no compasso 11; enquanto este ambíguo acorde continha em si traços de função dominante e subdominante ao mesmo tempo, na versão de Company ele é substituído por um acorde de função dominante com a terça suspensa, e logo após a cadência é empregado um acorde de função subdominante em uma cadência plagal. De certa forma, estas alterações poderiam ser compreendidas como uma decomposição da ambiguidade conferida pelo compositor ao acorde do compasso onze: separa-se a função dominante da subdominante através da realização de duas cadências subsequentes, cada uma empregando uma das funções em oposição à tônica.

Esta decomposição desconstrói contudo justamente o valor de exploração dos limites da tonalidade manifestos em um acorde no qual estão subsumidas duas funções (subdominante e dominante), apresentando em seu lugar dois usos um tanto mais convencionais de cada harmonia em separado, ainda que, como previamente notado, nem a cadência “autêntica” nem a cadência plagal sejam realizadas à sua maneira mais tradicional: à dominante falta a sensível, e na cadência plagal há uma substituição da harmonia de quarto grau pela harmonia de sexto grau.

Por fim, vale notar que, tomando em consideração a história da forma tema com variações, a exposição do tema tal qual exposto no início é uma solução de longa data para o problema da finalização de um tema com variações. Este procedimento é também bastante diferente de uma outra maneira de finalizar um tema com variações, a qual consiste em valer-se da natureza seccional da forma e simplesmente terminar a obra após a cadência final de uma das variações. Na versão de Company, a apresentação final do tema com certo grau de variação em relação à apresentação inicial gera uma espécie de conflito neste sentido, pois a apresentação final deixa de ser uma repetição exata daquilo que foi inicialmente apresentado e passa a ser uma versão variada do tema; é dizer, pode ser compreendida como uma variação. O que quero com este parágrafo não é criticar o fato de que Company efetuou alterações no texto ao realizar seu arranjo – ao qual se deve em parte a repercussão desta obra no meio violonístico, como se pode constatar na interpretação, a partir do

mesmo, por intérpretes importantes neste meio, como Marcin Dylla, Andrea De Vitis e Lorenzo Micheli – mas apontar especificamente para o fato de que suas alterações sobre a iteração final do tema afetam significativamente um procedimento formal da obra. Sob esta perspectiva, as duas versões da obra – a versão manuscrita de Alexandre Tansman e a edição para publicação de Alvaro Company – apresentam maneiras distintas de lidar com a finalização de um tema com variações: enquanto no manuscrito a obra é finalizada pela reapresentação do tema conforme exposto no início, na versão de Company esta sinalização através da repetição idêntica é substituída por uma finalização sinalizada através da natureza seccional da obra, pela extensão da cadência final do tema.

#### 4.11 Relações entre a composição e a questões gerais da forma tema com variações

Quadro 12: Organização de critérios para avaliação da obra como um todo enquanto tema com variações

Quadro de características – Conjunto de variações como um todo	
Tipo de tema (IVANOVITCH, 2010, p. 6)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tema “rarefeito” ou “esboço”: características parcimoniosas e simples</li> </ul>
Procedimento variacional predominante (NELSON, 1948, p. 12)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Plano Estrutural               <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Plano Melódico-Harmônico</li> </ul> </li> </ul>
Estratégias de organização das variações (Baseando-se na seção 3.9)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Salvo por um possível agrupamento das variações III e IV como variações na relativa maior (Ré maior), não se identificam pares ou grupos de variações relacionadas</li> <li>• Organização das variações: Interrompido momentaneamente pelo caráter homofônico da Variação V, é possível notar uma intensificação na independência das vozes que culmina na Variação VI, um fugato.</li> </ul>
No que diz respeito à articulação de início de fim das variações em sua maioria:	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Excetuando a sexta e última variação, cada variação começa e termina de maneira claramente articulada, isto é, as variações estão bem separadas umas das outras</li> </ul>
Como a obra é finalizada? (Baseando-se na seção 3.8)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Duplo gesto de finalização:               <ul style="list-style-type: none"> <li>○ “Forma dentro da forma”: Um fugato é composto a partir do tema como gesto climático</li> <li>○ Reapresentação do tema</li> </ul> </li> </ul>
Baseando-se livremente nos autores revisados na seção 3.8:	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Há digressão tonal nos gestos de finalização da obra? É possível identificar procedimentos de desenvolvimento dos materiais temáticos nos gestos de finalização?</li> <li>• Na Variação VI, o tema dá origem ao sujeito de um fugato que parte em Sol menor, modulando em seu decorrer para Ré menor e direcionando-se ao final para uma harmonia de dominante do tom principal. Ambas as tonalidades podem ser relacionadas com a tonalidade principal através de sua homônima; em Si maior, Sol menor e Ré menor são, respectivamente, sexto e terceiro graus, ou submediante e mediante diatônicas.</li> </ul>

Fonte: elaborado pelo autor

A obra em questão neste estudo foi escrita em 1972 a pedido do violonista Andrés Segovia. Suas variações são seccionais e com final claramente articulado, salvo pela sexta e última variação, que termina sobre uma harmonia de dominante em preparação para a iteração final do tema. Esta configuração seccional poderia ser compreendida como uma maneira “clássica” de realizar a forma, que precederia uma outra maneira desenvolvida no século XIX – pela valoração da forma sonata e

de noções de desenvolvimento e continuidade orgânica discutidas no capítulo 3 – de buscar terminar cada variação de uma forma que conduza o discurso musical à próxima.<sup>348</sup>

Considerando o grau de proximidade com o tema em termos de seu contorno melódico como um todo, as variações parecem estar organizadas de maneira alternante entre variações que apresentam maior proximidade com o contorno melódico – Variações I, III, V – e variações que, apesar de se valerem da melodia do tema para elaboração de seus materiais, estão mais distantes de seu contorno melódico geral – Variações II, IV e VI (veja Figura 54).<sup>349</sup>

Como comentado no capítulo 3, Leichtentritt (1951, p. 95) apresenta uma proposta de classificação das variações em duas categorias que tratam mais do conceito por trás da elaboração de uma variação do que do uso dos materiais propriamente ditos; neste trabalho optou-se por denominar estas duas categorias pelos termos *Variações de orientação concêntrica*, referindo-se àquelas variações que apresentam maior grau de proximidade ao tema no que diz respeito à melodia e ou harmonia;<sup>350</sup> e *Variações de orientação excêntrica*, referindo-se àquelas variações que buscam, sem perder contato com o tema, criar algo novo, atribuir-lhe outro caráter, tendendo mais a distanciar-se dos elementos básicos originais do que prestar-lhes obediência. Deste ponto de vista, é possível perceber nas *Variations sur un thème de Scriabine* uma organização de alternância entre as variações que poderiam ser denominadas concêntricas (I, III, V) e excêntricas (II, IV, VI).

---

<sup>348</sup>Algumas composições que apresentam tanto variações com final bem articulado quanto variações que se encadeiam dessa forma são as *Variações sobre um tema Húngaro*, op. 21 n. 2 de J. Brahms (Variações de 9 em diante são encadeadas), e as *Variações (através dos séculos...)*, op. 71 de M. Castelnuovo-Tedesco (três últimas variações são encadeadas).

<sup>349</sup> Embora tenha escolhido a representação em “gráficos” para discutir as seguintes questões, saliento que nenhum destes gráficos pretende ser exato ou preciso, nem pressuponho eu mesmo que questões tais como “grau de fixação melódica” ou “grau de complexidade contrapontística” poderiam ser discutidas ou expressas como dimensões precisamente quantificáveis. A elaboração das questões em formato de gráfico foi apenas uma solução que encontrei para demonstrar algumas minhas considerações (de ordem inteiramente subjetiva) a respeito da relação entre cada variação e sobre a ordenação do conjunto de variações como um todo.

<sup>350</sup> Leichtentritt (1951, p. 95), na apresentação do termo *variações ornamentais*, sequer menciona variações que conservam a melodia do tema. Variações nas quais a melodia se mantém intacta não são, todavia, uma raridade, e acontecem em diferentes realizações – a melodia como *cantus firmus*, a melodia em modo menor (ou maior, se o tema for menor), a melodia contraposta a outras vozes em tratamento contrapontístico – no repertório. Assim, foi tomada a liberdade de considerar também como variações pertencentes a este grupo aquelas em que, além de harmonia e estrutura, se mantém a melodia em sua forma original ou com ornamentações.

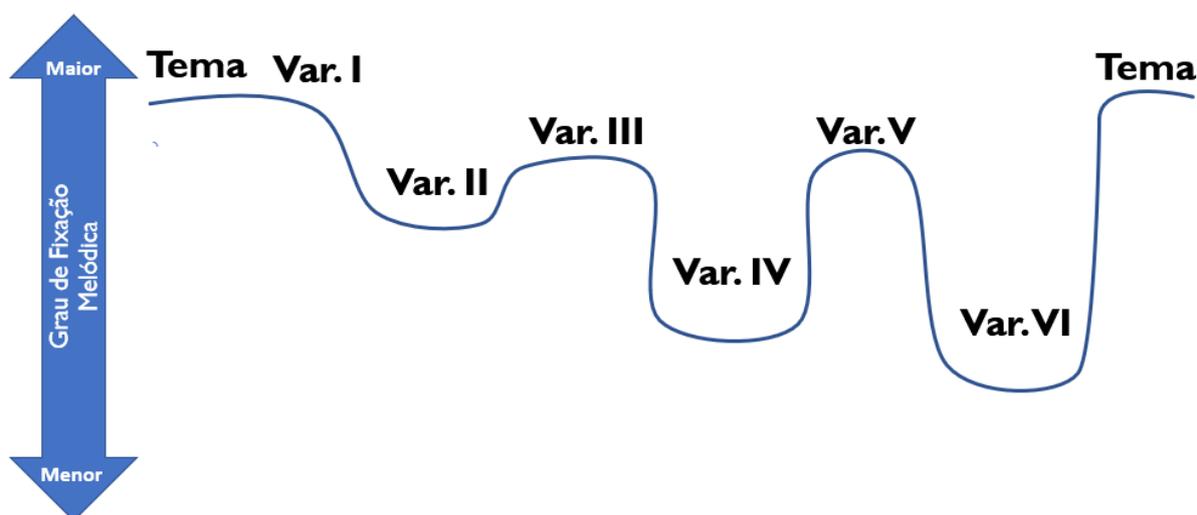


Figura 54: Indicação do grau de fixação melódica de cada variação, isto é, o quão próximo da melodia do tema está o contorno melódico de cada variação.

Quanto ao grau de complexidade contrapontística das variações, observa-se um adensamento crescente até a Variação IV; esta é seguida por uma variação com menor complexidade de linhas independentes, a Variação V, a qual por sua vez é seguida pela variação de maior complexidade contrapontística – a Variação VI, um fugato (veja Figura 55).

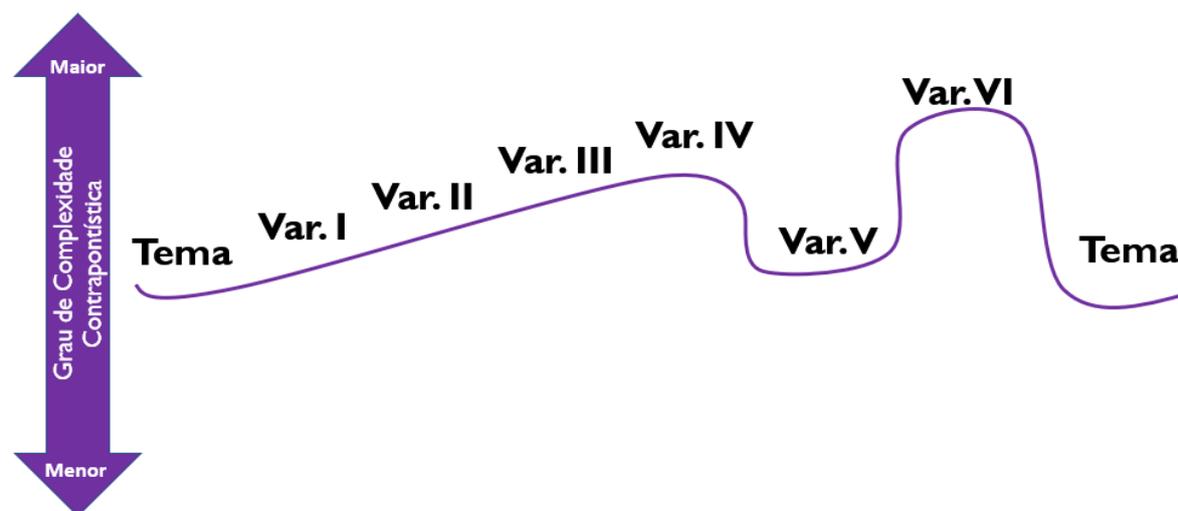


Figura 55: Indicação da complexidade contrapontística de cada variação, aferida de modo geral pela independência e comportamento das vozes em cada variação.

Em comparação com o tema, a maior parte das variações conserva o contorno harmônico geral, com as variações IV e VI apresentando elaboração harmônica significativamente maior, como representado na Figura 56. Apesar da Variação III apresentar a evidente diferença em harmonia da mudança de tonalidade, de Si menor para Ré maior, o fato de que tais tonalidades compartilham, grosso modo, a mesma coleção de notas, e de que a Variação III usa a região de Mi menor como região tonal de contraste, mesma usada pelo tema, seções esta que termina já se direcionando para

uma cadência sobre o tom principal, e ainda o fato de que as articulações cadenciais conservam a mesma função, considerarei, para além das diferenças óbvias, que, em comparação com as outras variações que se distanciam do tema de maneira consideravelmente mais acentuada em termos de harmonia – as variações IV e VI – a Variação III apresenta um grau de fixação harmônica comparativamente substancial dentro do conjunto como um todo, o qual não obstante não é o mesmo grau de fixação das duas primeiras variações. Considerações de natureza similar estão por trás da classificação da Variação V em um patamar similar de fixação harmônica, apesar do paralelismo de acordes que substitui a harmonia original em sua primeira seção. Na Figura 57, as representações gráficas apresentadas nestes parágrafos são apresentadas em superposição. Observa-se que, salvo no caso da Variação II, considerou-se que a fixação de melodia e harmonia foi relativamente similar ao longo das variações, e que a complexidade contrapontística das variações apresentou-se de maneira mais ou menos inversamente proporcional à fixação de melodia e harmonia.

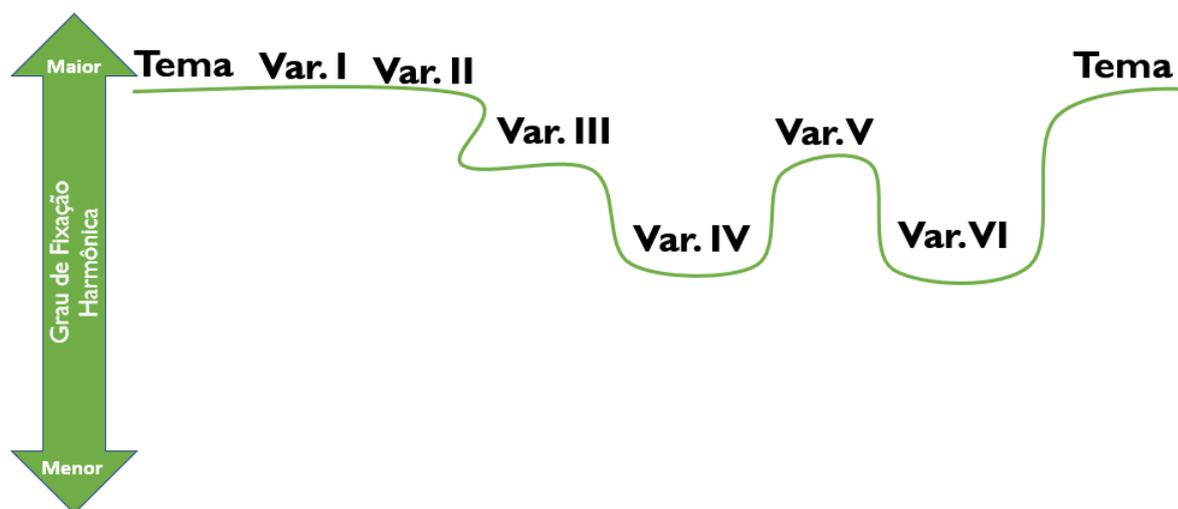


Figura 56: Indicação do grau de fixação harmônica de cada variação, isto é, o quão próximo da harmonia do tema, em linhas gerais, está o desenho harmônico de cada variação.

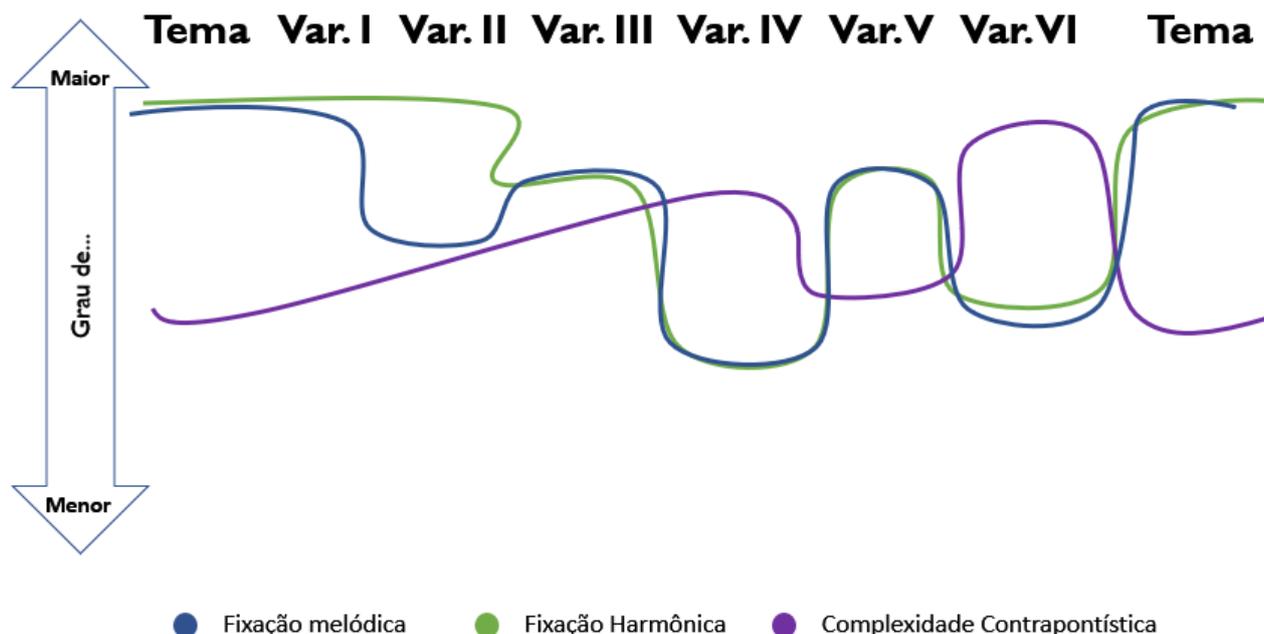


Figura 57: Representação conjunta das indicações anteriores. Lembrando que estas representações não almejam ser exatas ou quantitativas; são apenas aproximações, que têm como objetivo servir como ferramentas de visualização.

No que diz respeito ao plano tonal da composição, o tema, as variações I, II e V, bem como a iteração final do tema, estão em Si menor, enquanto as variações III e IV estão em Ré maior, relativa maior da tonalidade original. O momento de maior distanciamento tonal é na sexta variação, que se inicia em Sol menor (dois bemóis, a “quatro passos” de distância da tonalidade original no ciclo de quintas), cadenciando para Ré menor nos compassos 11-12 e, ao final, executando um desenho cromático em sextas paralelas sobre uma harmonia de dominante em Si menor, isto é, um acorde de Fá# maior, em preparação para a iteração final do tema (reintroduzindo Si menor como tonalidade vigente). O fato de que a última variação é também a mais distante do centro tonal lembra a consideração de Hutcheson de que o “distanciamento de uma tonalidade inicial e retorno à mesma representa um valioso meio de estabelecer um senso de conclusão” (HUTCHESON, 1977, p. 133). As tonalidades de Sol menor e Ré menor podem ser respectivamente compreendidas como sobmediante e mediantes diatônicas de Si maior, homônima da tonalidade principal do conjunto. Contudo, vale lembrar também o comentário do mesmo autor a respeito de como a forma tema com variações não depende da organização de um plano tonal como parte estruturante de seu discurso em termos de unidade, pois é “intrinsecamente unificada pela repetição imediata [do tema]” (HUTCHESON, 1977, p. 132).

Considerando o argumento desenvolvido por Nelson (1948, p. 9-12) a favor da designação de um plano geral das variações, ainda que uma certa flexibilidade seja necessária neste esforço, voltamos para a obra em questão: seria possível designar um plano geral de composição das

*Variations...*? Nesta obra podemos contemplar distintos procedimentos de variação; na Variação I a melodia é preservada por completo e recebe pouca ornamentação, enquanto na Variação II preserva-se apenas o contorno melódico geral, e somente do compasso 10 em diante é que ouvimos um trecho da melodia do tema exposta de maneira inequívoca; as variações III e V preservam a estrutura e, de modo geral, a melodia do tema, mas a submetem a transformações rítmicas e oferecem como suporte uma harmonia parcialmente diferente daquela do tema; por fim, nas variações IV e VI a harmonia e estrutura são abandonadas por completo, e da melodia extraem-se motivos sobre os quais são construídas as variações. Considerando que a relação das variações com o tema é estabelecida predominantemente através da melodia, e que o contorno melódico geral do tema, bem como a harmonia e regiões de contraste tonal, são preservados em todas as variações salvo as variações IV e VI, a designação de um plano geral de composição que parece mais adequada para as *Variations sur un thème de Scriabine* dentro das categorias propostas por Nelson (1948, p. 10) seria a do plano *melódico-harmônico*. Este plano novamente remete à temática do neoclassicismo, visto que, como comenta o autor (NELSON, 1948, p. 16), a introdução deste plano na forma variação remete aos compositores espanhóis de alaúde e teclado do século XVI, sendo posteriormente empregado por compositores clássicos de Viena.

No Quadro 13 estão dispostas lado a lado algumas das características gerais de cada segmento da obra.

**A. Tansman – Variations sur un thème de Scriabine**

	Tema	Var. I	Var. II	Var. III	Var. IV	Var. V	Var. VI	Tema
<b>Indicação de Tempo</b>	Lento	Istesso tempo	Un poco piu mosso	Vivo (non troppo)	Lento Cantabile un poco rubato	Alegretto grazioso (quasi Mazurka)	Allegro moderato (Fugato)	Lento
<b>Tom</b>	Bm:	Bm:	Bm:	D:	D:	Bm:	Gm: → Dm: → (Bm: V)	Bm:
<b>Região Tonal de Contraste</b>	iv (Em:)	iv (Em:)	iv (Em:)	ii (Em:)	?	iv (Em:)	v (Dm:)	iv (Em:)
<b>Fórmula de Compasso</b>	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	<b>C</b>	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	<b>C</b>	$\frac{3}{4}$
<b>Número de Compassos</b>	12 (3+3) (3+3)	12 (3+3) (3+3)	12 (3+3) (3+3)	13   : 9 :   + 4   : 3+3+3 :   3+1	24	15   : 4+4 :  : 3+4 :	21 (11+4) (6)	12 (3+3) (3+3)
<b>Cadência final</b>	D <sup>s</sup> ( $\hat{5}$ ) → I	Plagal	Autêntica	Autêntica	Plagal	Plagal	Autêntica	D <sup>s</sup> ( $\hat{5}$ ) → I
<b>Categoria de fixação de elementos (HUTCHESON, 1977)</b>	--	Melodicamente fixa	Melodicamente fixa	Estruturalmente fixa	Varição livre	Melodicamente fixa	Varição livre	--
<b>Categoria de variação segundo (NELSON, 1948)</b>	--	<i>Cantus firmus</i>	Melódico-Harmônica	Melódico-Harmônica	Livre	Melódico-Harmônica	Livre	--

Quadro 13: Listagem comparativa de características gerais de cada segmento das *Variations sur un thème de Scriabine*

#### 4.12 O emprego da nota G# sobre harmonias de tônica

No tópico deste capítulo que se volta para o tema das *Variations...*, enfatizei o fato de que o emprego da nota Sol# sobre harmonias de tônica é recorrente ao longo da obra. Tanto em Si menor quanto Ré maior, a nota Sol# é uma nota estranha ao diatonismo, e quanto empregada sobre as harmonias de tônica dentro destas regiões sugere um acento modal: quando ocorre sobre Si menor (tema, variações I e V, reapresentação do tema), cria uma sonoridade do modo dórico sobre a tônica; quando ocorre sobre Ré maior, Variação IV,<sup>351</sup> cria uma sonoridade do modo lídio sobre a tônica.

Estas ocorrências da nota Sol# ao longo das variações são realizadas de algumas maneiras diferentes: no compasso 3 do tema, a nota Sol# surge ao final de um movimento descendente do baixo sobre a harmonia de Si menor (Si-Lá-Sol#); nas variações I e V, e no compasso final da reapresentação do tema, a nota Sol# se apresenta, sem preparação, como sexta do acorde Si menor, no início de um movimento linear descendente do tenor (Sol# - Sol - Fá#). Nas variações em Ré maior, a nota Sol# se apresenta como bordadura (Variação III, compasso 12) e como apojatura (Variação IV, compasso 24) para a nota Lá, quinta do acorde de tônica Ré maior. Por fim, nota-se que, em uma reapresentação até então completamente fiel do tema conforme inicialmente apresentado, Tansman substitui o último compasso e apresenta, tal qual ao final da Variação I, um acorde de Si menor onde a sexta (Sol#) aparece sem preparação, e caminha cromaticamente em direção à quinta do acorde. A opção por apresentar, mais uma vez, na cadência final da obra e sem preparação, o intervalo de sexta maior sobre o acorde de tônica, ligado ao fato de que, em comparação com o *Prelúdio* de Scriabin, a primeira alteração que ouvimos no tema é uma linha descendente que leva ao Sol#, reforça minha Na Figura 58 podemos ver os trechos em questão.

Tendo em mente as considerações de Ivanovitch apresentadas no capítulo 3 sobre a exploração do potencial latente em eventos posteriores (nas variações) para tingir a percepção daqueles que os precederam (no tema), e ciente da brevidade e parca robustez do presente argumento, gostaria ainda assim de apresentá-lo sob a forma da seguinte questão: seria possível compreender este emprego específico da nota Sol# sobre harmonias de tônica, enquanto uma nota estranha ao diatonismo, como um elemento de unidade ao longo da obra, que interconecta as variações com o tema?

---

<sup>351</sup> Apesar de aparecer também ao final da Variação III, neste caso desconsidera-se a percepção como uma inflexão modal devido à mais evidente percepção como uma derivação motívica do início do tema, como explanado na seção 4.6.

Tema, c. 3

Var. I, c. 3

Var. I, c. 12

Var. III, c. 12-13

Var. IV, c. 24

Var.V, c. 14-15

Reapresentação do tema, c. 3

Reapresentação do tema, c. 12

Figura 58: Emprego da nota Sol# sobre harmonias de tônica nas *Variations sur un thème de Scriabine*.

## Considerações finais

A fim de colocar esta obra em confronto com a questão do neoclassicismo, identificada no capítulo I como uma temática presente no discurso a respeito da obra de Tansman, serão discutidas a seguir características das *Variations sur un thème de Scriabine* em relação com a história da forma tema com variações e das diferentes maneiras de realizar uma obra dentro desta forma. Como vimos na seção 2.3.I do capítulo 2, uma questão central ao se discutir neoclassicismo é: de que maneiras o compositor ressignifica os materiais que empresta de compositores e tradições musicais do passado? Em outras palavras, como o compositor evidencia a distância histórica entre os modelos e o resultado final de sua composição? No que tange à forma tema com variações, as *Variations sur un thème de Scriabine* demonstram tratamento bastante tradicional, conservando, com alguma flexibilidade, a estrutura, características da harmonia e o contorno melódico do tema. As variações, portanto, não se apresentam de modo geral como novos constructos musicais desenvolvidos a partir de uma “semente extraída do tema”, mas sim como reapresentações deste último em diferentes contextos, com a exceção das variações IV e VI.

O caráter seccional e bem articulado das variações é uma abordagem também tradicional na história da forma, diferente daquela que ganhou força do século XIX em diante de procurar estabelecer uma continuidade entre o final de uma variação e o início da próxima. Ademais, o caráter predominantemente diferente dos procedimentos de variação utilizados em cada segmento, bem como a ausência de variações que poderiam ser compreendidas como “variação da variação”, reforçam a sugestão de que o plano de construção da obra não procura estabelecer uma continuidade do discurso entre uma variação e suas vizinhas.

A predominância de variações dentro da região tonal de Si menor e de sua relativa maior, muito embora certas relações harmônicas extrapolem consideravelmente o diatonismo, como no caso das variações IV e V, também sugere uma abordagem tradicional – retomando o comentário de Hutcheson: “antes do século XX, a maioria dos exemplos de tema com variações são altamente seccionalizados e tonalmente estáticos” (HUTCHESON, 1977, p. 163)<sup>352</sup> – visto que a exploração do plano tonal dentro da forma tema com variações não era vista como determinante ou necessária para a composição de obras dentro desta forma nos séculos XVII e XVIII.

A escrita de uma fuga na última variação poderia também ser vista como uma escolha de pendor tradicional no que diz respeito à solução do problema da finalização das variações, pois lança mão de uma das formas de prestígio do período barroco, e configura em si mesma uma prática de

---

<sup>352</sup> “Prior to the twentieth century, most examples of the theme and variations are highly sectionalized and tonally static” (HUTCHESON, 1977, p. 163).

longa data na história da forma tema com variações. Ainda sobre a questão do problema da finalização, também a escolha pela simples reapresentação do tema conforme inicialmente exposto reforça a noção de uma abordagem tradicional, visto que esta é uma das soluções mais antigas para a finalização de um tema com variações.

Como discutido no capítulo 3, Zamacois (1985, p. 149) apresenta o conceito de variações pós-clássicas como obras em que se começa a notar a presença de “variações amplificativas”; levando este comentário em consideração ao olhar para as *Variations sur un thème de Scriabine*, chama a atenção a Variação IV, na qual Tansman abandona harmonia, contorno melódico e estrutura do tema, e lança mão de um motivo extraído do tema para construir uma “variação amplificativa”. Dentro da abordagem delineada pelas características citadas nos parágrafos anteriores desta seção, esta variação se configura como uma exceção, se destacando entre as outras variações pelo procedimento de construção fundamentalmente diferente. Neste sentido, a Variação IV pode ser considerada como um ponto climático do conjunto de variações.<sup>353</sup> Em conjunto com o paralelismo de acordes da variação subsequente – a Variação V – é nesse ponto da obra em que a distância histórica entre o compositor Alexandre Tansman e o tom predominantemente tradicional das demais características da obra enquanto um tema com variações é mais perceptível.

A palavra neoclassicismo, como discutimos no capítulo 2, assume um sentido particular na obra para violão de Alexandre Tansman, bastante diferente do que representa quando utilizada em referência ao seu repertório como um todo e às suas noções sobre música e arte, e bastante diferente daquilo que se definiu pelos autores revisados neste trabalho como o movimento neoclássico do início do século XX. De fato, apesar de terem sido identificadas características que remetem a práticas e estilos do passado, pouco se pôde perceber na obra analisada no que diz respeito ao anacronismo metamórfico, isto é, à “dramatização deliberada da passagem histórica, colocando o presente em relação com um passado específico e tornando a distância entre os dois significativa” (HYDE, 1996, p. 204),<sup>354</sup> procedimento considerado por Hyde como um dos mais relevantes para a estética neoclássica.

Apesar da obra poder ser aproximada do modo de anacronismo metamórfico descrito pela autora como Imitação Eclética, no qual “alusões, ecos, frases, técnicas, estruturas e formas de um grupo não especificado de compositores e estilos se misturam todos indiferentemente” (HYDE,

<sup>353</sup> Performances da obra poderiam se valer desta noção desenvolvendo estratégias interpretativas que diferenciem bem esta variação das variações adjacentes.

<sup>354</sup> “[...] deliberate dramatization of historical passage, bringing the present into relation with a specific past and making the distance between them meaningful (HYDE, 1996, p. 204)”.

1996, p. 211),<sup>355</sup> vale também levar em conta a possibilidade de que, devido às circunstâncias de composição das obras para violão de Tansman, já destacadas na seção 2.4, capítulo 2, o compositor não tenha tido como princípio norteador desta composição a “dramatização deliberada da passagem histórica”, mas sim um uma recriação estilística e formal norteadas pelas preferências de Andrés Segovia. Neste caso, a obra poderia ser melhor compreendida como um esforço distinto de reapresentação de aspectos formais e estilísticos da música de períodos anteriores, um esforço que não está necessariamente preocupado com a dramatização deliberada da passagem histórica entre seus modelos e as composições resultantes.

Novamente, tendo em mente a investigação conduzida na seção 2.4, capítulo 2, levanto a hipótese de que o termo neoclássica pode ser inadequado para descrever a obra para violão de Tansman; sugiro que se conduza uma pesquisa aprofundada envolvendo questões estilísticas e formais, bem como um esforço para determinar se, e como, há dramatização da passagem histórica entre os modelos e as composições resultantes, antes de usar o termo para se referir à esta fatia específica das obras do compositor.

Em suma, por que poderia o uso “fácil” do termo neoclassicismo, neste contexto, ser um problema? Ora, é possível que, ao olharmos para estas obras esperando enxergar nelas algo de neoclássico, sejamos simplesmente frustrados em nossos esforços para encontrar algo que simplesmente não está lá para ser encontrado. Ou podemos ainda acabar por distender o conceito de neoclassicismo de modo a englobar obras que presumimos serem neoclássicas, e ao fazê-lo (1) enfraquecemos ainda mais um termo já estigmatizado, que apesar de sua má reputação é um termo que, como afirma Messing (1991), tem um papel importante na compreensão da música do primeiro quarto do século XX, e (2) podemos ainda estar prestando um desserviço à música para violão de Tansman, ao apresenta-la como algo que ela não é, quando poderíamos ao invés disso procurar outros termos e maneiras de descrever – e portanto de perceber e valorar – essas obras, termos dos quais elas poderiam se beneficiar, frente aos quais elas poderiam “ficar em pé sem apoio”, por assim dizer.

No dicionário Grove (RAE, 2001), a música de Tansman é descrita como detentora de traços “claramente poloneses”, “neoclássicos”, “neoclássicos de abordagem romântica” e ainda “scriabinescos e atonais”. Se pode notar em tais denominações a alusão a diferentes correntes: a referência ao passado, o olhar romântico sobre esta música, e movimentos de vanguarda e dissolução da tonalidade. Como já mencionado, estes rótulos coexistem nos discursos sobre a obra

---

<sup>355</sup> “[...] allusions, echoes, phrases, techniques, structures, and forms from an unspecified group of earlier composers and styles all jostle each other indifferently” (HYDE, 1996, p. 211).

do compositor, e, tal qual para outros músicos que viveram a época, a temática tradição e modernidade também se faz presente na vida e obra de Tansman. Esta temática apresenta alguns desdobramentos de particular interesse no que diz respeito à sua música para violão, a qual, devido aos gostos do intérprete para o qual foram escritas – a saber, Andrés Segovia – apresenta meios de expressão baseados em formas e procedimentos que remetem à música dos séculos XVII e XVIII, e se mostram como registro da relação favorável do compositor para com a noção de tradição musical. Nestas composições, Tansman se propôs a escrever evitando meios de expressão valorados por serem de seu tempo (como linguagens não-tonais e politonais), bem como meios empregados pelo próprio compositor em suas composições para outras formações, respeitando as preferências estilísticas de Segovia. Isto inclusive sugere que o compositor não via esta escrita “tradicional” como um problema ou algo que tornasse estas composições menos importantes, visto que com a visibilidade de seu intérprete, estas peças de escrita “tradicional” que levam seu nome seriam presenciadas por um grande número de pessoas ao redor do mundo, dentre as quais outros compositores que colaboravam com Segovia. Pelo contrário, como comentado anteriormente no capítulo 2, Tansman parece ter visto estas restrições como desafios composicionais bem-vindos.

No que diz respeito à forma da composição *Variations sur un thème de Scriabine*, a pesquisa elencou um número de questões relativas aos desdobramentos desta na tradição composicional europeia, e a partir deste levantamento foram selecionados critérios para uma crítica da obra em questão. Algumas perguntas oriundas desta pesquisa foram: é possível determinar um plano formal geral, norteado por um procedimento variacional central, às *Variations...* como um todo? Existem características peculiares no emprego da forma, e ainda, como o compositor resolve o problema de finalização das variações? Há inclusão de outros planos formais dentro do plano formal geral? O compositor aplica procedimentos de desenvolvimento sobre os materiais temáticos em alguma das variações? É possível perceber alguma intencionalidade na organização das variações? Alguma destas variações poderia ser denominada variação livre, este último um procedimento variacional que ganhou destaque entre os séculos XIX e XX e que dialoga com a questão do desenvolvimento de materiais temáticos? A partir destas e de outras questões, elaborou-se um modelo analítico simples baseado em quadros (Quadro 4, Quadro 5) que facilitariam a apreensão e comparação de características de cada variação e do conjunto de variações como um todo. Com a devida adaptação orientada pelo objeto de estudo (na qual seria possível valer-se também do Apêndice A), estes quadros (e os outros artifícios de comparação empregados no capítulo 4) podem vir a servir como ferramentas acessórias para o estudo inicial de outras obras na forma tema com variações.

Finalmente, gostaria de apresentar brevemente minhas conclusões a respeito da participação da investigação biográfica na crítica da obra em questão. As informações obtidas na pesquisa biográfica não participam diretamente na análise; contudo, em conjunto com as informações obtidas na pesquisa sobre a história da forma, e a partir de um primeiro exame da obra, a investigação biográfica contribuiu para a decisão da abordagem analítica: ao descobrir em torno de Tansman uma discussão a respeito de tradição e modernidade (e algumas questões associadas) pude imaginar, e gradualmente formular, uma abordagem que buscou compreender a obra no contexto da história da forma tema com variações, buscando indicar de que maneiras a obra dialoga com a tradição e com os desenvolvimentos modernizantes dentro dessa história. O que estou tentando dizer é que a decisão de analisar a obra no contexto histórico de sua forma, e a tentativa de estabelecer com quais pontos dessa história a obra dialoga, não foi uma decisão oriunda somente de premissas analíticas (para analisar uma obra, preciso me inteirar da história da forma na qual foi escrita), mas se apoiou também sobre a constatação, através da investigação biográfica, de que tensões entre tradição e modernidade parecem ser, por sua recorrência tanto em escritos do compositor quanto em escritos sobre o compositor, uma temática significativa que paira ao redor da figura de Alexandre Tansman. Assim, nesta pesquisa, a biografia contribuiu para o processo crítico ao lhe conferir uma forma, uma direção e uma maneira de relacionar e apresentar as considerações sobre a obra. Em outras palavras, a justaposição de considerações de natureza biográfica à crítica de uma obra permitiu inserir esta última em um contexto histórico aparentemente pertinente à figura de Tansman, produzindo deste lugar suas considerações.

## Referências

- ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- ALMADA, C. L. Simbologia e hereditariedade na formação de uma Grundgestalt: a primeira das Quatro Canções Op.2 de Berg. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 27, p. 75-88, Junho 2013.
- APEL, W. Early Spanish music for lute and keyboard instruments. **Musical Quarterly**, v. 20, n. 3, p. 289-301, 1934.
- AU, H.-W. The Prolongational Function of Secondary-Key Variations in Brahms's Variations for Four Hands on a Theme of Robert Schumann, Op. 23. **Intégral**, v. 25, p. 1-38, 2011.
- BALDERRABANO, S. Reflexiones en torno al estudio de las formas musicales. **Clang**, v. 1, p. 38-43, 2006.
- BAS, J. **Tratado de la forma musical**. 5. ed. Buenos Aires: Ricordi, 1957.
- BASS, R. Half-diminished Functions and Transformations in Late Romantic Music. **Music Theory Spectrum**, v. 23, n. 1, p. 41-60, 2001.
- BATTEUX, C. **Les Beaux-Arts réduits à un même principe**. Paris: Durand, 1746. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65582533.textelimage>>.
- BÓNIS, F. Zoltán Kodály, a Hungarian Master of Neoclassicism. **Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae**, v. 25, n. 1, p. 73-91, 1983.
- BUELOW, H. Johann Friedrich Daube. In: \_\_\_\_\_ **Grove Music Online**. [S.l.]: Oxford University Press, 2001.
- CHO, S.-J. **Nationalism in Karol Szymanowsky's Mazurkas No. 1–4, Op. 50: The Influence of Goral Music**. 2007. Doctoral Document (Doctor of Musical Arts) — University of Cincinnati, Cincinnati: [s.n.], 2007.
- CINTRON, P. A. **Analysis of Chopin's Mazurkas and its Influence on Polish Cultural Nationalism**. 2014. Thesis Project (Master of Arts in Ethnomusicology) — Liberty University, Lynchburg: [s.n.], 2014.
- COLLINS, S. The Composer as 'Good European': Musical Modernism, Amor fati and the Cosmopolitanism of Frederick Delius. **Twentieth-Century Music**, v. 12, n. 1, p. 97-123, 2015.
- COOK, N. Music as Performance. In: CLAYTON, M. **The Cultural Study of Music: A Critical Introduction**. New York: Routledge, 2003. Cap. 17, p. 204-214.
- COOPER, B.; BUURMAN, E. The influence of Wolfgang Ebner's Ferdinand Variations on Bach, Beethoven and others. **The Musical Times**, v. 153, n. 1921, p. 17-28, 2012.
- COPLAND, A. **Como ouvir (e entender) música**. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.
- DAVIE, C. T. **Musical Structure and Design**. New York: Dover Publications, Inc., 2015.
- DAVIS, S. Johann Friedrich Christmann. In: \_\_\_\_\_ **Grove Music Online**. [S.l.]: Oxford University Press, 2001.
- DEAVILLE, J. This is (Y)our Life: (Re)Writing Women's Autobiographies in Music in Nineteenth-Century Germany. In: PEKACZ, J. **Musical Biography: Towards New Paradigms**. New York: Routledge, 2016. Cap. 6, p. 135-159.
- DEVOTO, M. The Strategic Half-diminished Seventh Chord and The Emblematic Tristan Chord: A Survey from Beethoven to Berg. **International Journal of Musicology**, v. 4, A Birthday Offering for George Perle, p. 139-153, 1995.

- DINKEL, P. Quelques aspects de l'émergence du néoclassicisme au XXe siècle. In: ALBÈRA, P. **Avant-garde et tradition: Revue Contrechamps** n° 3. En ligne. ed. Genève: Éditions Contrechamps, 1984. Disponível em: <<https://books.openedition.org/contrechamps/1177?lang=fr>>. Acesso em: 29 Janeiro 2020.
- DOWNES, S. Mazurka. In: \_\_\_\_\_ **Grove Music Online**. [S.l.]: Oxford University Press, 2001.
- DRIVAUD, M.-H. (Ed.). **Le Robert de poche**. 3. ed. Paris: Dictionnaires LE ROBERT-SEJER, 2015.
- DYLLA, M. A. Tansman: Variations on a theme of Scriabin, 8 Dezembro 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LwGu-jdi3Jw>>. Acesso em: 04 nov. 2019.
- EVANS, M. **Missing persons: the impossibility of auto/biography**. London e New York: Routledge, 2006.
- FELLMETH, A.; HORWITZ, M. Ratio scripta. In: \_\_\_\_\_ **Guide to Latin and International Law**. [S.l.]: Oxford University Press, 2009.
- FOURNIER, B. Bernard Fournier à propos d'Alexandre Tansman - quatuors. **Youtube**, 2015. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=xaZ7ghXn\\_sg](https://www.youtube.com/watch?v=xaZ7ghXn_sg)>. Acesso em: 11 Julho 2020.
- FREITAS, S. P. R. D. **Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular**. Campinas: Tese de doutorado, 2010.
- FREITAS, S. P. R. D. Da Música como Criatura Viva: repercussões do organicismo na teoria contemporânea. **Revista Científica/FAP**, v. 9, p. 64-82, 2012.
- FRISCH, W. Brahms, Developing Variation, and the Schoenberg Critical Tradition. **19th-century Music**, v. 5, n. 3, p. 215-232, 1982.
- FRYMOYER, J. The Musical Topic in the Twentieth Century: A Case Study of Schoenberg's Ironic Waltzes. **Music Theory Spectrum**, v. 39, n. 1, p. 83-108, 2017.
- GARDINER, D. R. **The Classical Guitar in Paris: Composers and Performers c. 1920-1960**. Perth: Edith Cowan University, 2006. Disponível em: <[https://ro.ecu.edu.au/theses\\_hons/1269](https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/1269)>.
- GILARDINO, A. **Manuale di storia della chitarra**. Ancona: Bèrben, v. 2, La chitarra moderna e contemporanea, 1988.
- GILARDINO, A.; BISCALDI, L. (Eds.). **Alexandre Tansman: Posthumous Works for Guitar**. Ancona: Bèrben, 2003.
- GIRAC-MARINIER, C. (Ed.). **Larousse - Dictionnaire illustré de français**. Paris: Infinite Square, 2012.
- GOETSCHIUS, P. **The Larger Forms of Musical Composition: An Exhaustive Explanation of the Variations, Rondos, and Sonata Designs, for the General Student of Musical Analysis, and for the Special Student of Structural Composition**. [S.l.]: G. Schirmer, 1915.
- GOODMAN, N. Variations on Variation – or Picasso back to Bach. In: GOODMAN, N.; ELGIN, C. Z. **Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences**. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1988. Cap. IV, p. 66-82.
- GRAMIT, D. Unremarkable Musical Lives: Autobiographical Narratives, Music, and the Shaping of the Self. In: PEKACZ, J. **Musical Biography: Towards New Paradigms**. New York: Routledge, 2016. Cap. 7, p. 159-178.
- GRANAT-JANKI, A. Tradition and Modernity in the Music of Aleksander Tansman. **Polish Music Journal**, v. 4, n. 1, 2001.

- GRANAT-JANKI, A. **Semiotics in the Study of Polish Émigré Composers' Cultural Identity – The Case of Alexandre Tansman**. ATINER'S Conference Paper Series, No. LNG2018-2473. Atenas: [s.n.]. 2018.
- GRANAT-JANKI, A. Semiotics in the Study of Aleksander Tansman's Cultural Identity. **Athens Journal of Humanities and Arts**, v. 7, n. 1, p. 45-62, Janeiro 2020.
- GREEN, D. M. **Form in tonal music: an introduction to analysis**. 2. ed. Boston: Cengage Learning, 1979.
- HARPERCOLLINS PUBLISHERS. Klang definition and meaning. **Collins English Dictionary**. Disponível em: <<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/klang>>. Acesso em: 15 Setembro 2019.
- HATTEN, R. S. The Tropic of Topics in Mozart's Instrumental Works. In: MIRKA, D. **The Oxford Handbook of Topic Theory**. New York: Oxford University Press, 2014. Cap. 19, p. 514-536.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M. D. S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- HUGON, G. Alexandre Tansman. **Musica et Memoria**, 1998. Disponível em: <<http://www.musimem.com/tansman.htm>>. Acesso em: 14 Agosto 2018.
- HUGON, G. Alexandre Tansman: origines et trajectoire d'un accomplissement artistique. In: HUGON, G.; TANSMAN-ZANUTTINI, M. **Une voie lyrique dans un siècle bouleversé**. Paris: L'Harmattan, 2005. p. 7-50.
- HUTCHESON, J. T. **Musical form and analysis: a programmed course**. New York: Crescendo Publishing, 1977.
- HYDE, M. M. Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music. **Music Theory Spectrum**, v. 18, n. 2, p. 200-235, 1996.
- IVANOVITCH, R. What's in a Theme? On the Nature of Variation. **Gamut**, v. 3, n. 1, 2010.
- KELLER, H. On Variations. **The Musical Times**, v. 105, n. 1452, p. 109-111, 1964.
- KOHS, E. B. **Musical form: studies in analysis and synthesis**. Boston: Houghton Mifflin Company, 1976.
- LARUE, J. **Análisis del estilo musical**. Barcelona: Labor, 1989.
- LARUE, J. Fundamental Considerations in Style Analysis. **The Journal of Musicology**, v. 18, n. 2, p. 295-312, 2001.
- LEE, S. **Principles of Biography**. London: Cambridge University Press, 1911.
- LEICHTENTRITT, H. **Musical Form**. Cambridge: Harvard University Press, 1951.
- LEVY, J. Covert and Casual Values in Recent Writings about Music. **The Journal of Musicology**, v. 5, n. 1, p. 3-27, 1987.
- LOPES-GRAÇA, F. Breve ensaio sobre a evolução das formas musicais. In: \_\_\_\_\_ **Obras Literárias, opúsculos I**. Lisboa: Editorial Caminho, 1984. p. 139-211.
- MARIANNE TANSMAN. **La guitare dans la vie d'Alexandre Tansman**. França: Editions Habanera, 2018.
- MCCLARY, S. Music and Sexuality: On the Steblin/Solomon Debate. **19th-Century Music**, v. 17, n. 1, p. 83-88, 1993.

- MESSING, S. Polemic as History: The Case of Neoclassicism. **The Journal of Musicology**, v. 9, n. 4, p. 481-497, 1991.
- MEUÛS, N. Faut-il avoir peur de l'analyse schenkérienne ? **Musurgia**, v. XVIII, n. 1-2, p. 53-63, 2011.
- MEYER, L. **Style and Music: Theory, History and Ideology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.
- MILEWSKI, B. Chopin's Mazurkas and the Myth of the Folk. **19th-Century Music**, v. 23, n. 2, p. 113-135, 1999.
- MONTGOMERY, D. L. The myth of organicism: from bad science to great art.. **The Musical Quarterly**, v. 76, n. 1, p. 17-66, 1992.
- NELSON, R. U. **The Technique of Variation: a Study of the Instrumental Variation from Antonio de Cabezón to Max Reger**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1948.
- NOTLEY, M. Plagal Harmony as Other: Asymmetrical Dualism and Instrumental Music by Brahms. **The Journal of Musicology**, v. 22, n. 1, p. 90-130, 2005.
- OTERO, C. **Alexandre Tansman: His life and works for the guitar**. [S.l.]: Amazon Digital Services LLC, 2011.
- PAINTER, K. Mozart at work: Biography and a musical aesthetic for the emerging German bourgeoisie. **Musical Quarterly**, v. 86, n. 1, p. 186-235, 2002.
- PEKACZ, J. Deconstructing a "National Composer": Chopin and Polish Exiles in Paris, 1831-49. **19th-Century Music**, v. 24, n. 2, p. 161-172, 2000.
- PEKACZ, J. Memory, history and meaning: Musical biography and its discontents. **Journal of Musicological Research**, v. 23, n. 1, p. 39-80, 2004.
- PEKACZ, J. The Nation's Property: Chopin's Biography as a Cultural Discourse. In: PEKACZ, J. **Musical Biography: Towards New Paradigms**. New York: Routledge, 2016. Cap. 2.
- PEPPLE, J. **The Language of Johannes Brahms's Theme and Variation: A Study of his Chamber Works for Strings**. Tese (Master of Music in Music Theory/Composition) — Department of Music Theory, Composition, and Musicology, East Carolina University, Greenville: [s.n.], 2012.
- PREDOTA, G. A. Towards a reconsideration of the "Romanesca": Francesca Caccini's "Primo libro delle musiche" and contemporary monodic settings in the first quarter of the seventeenth century. **Recercare**, v. 5, p. 87-113, 1993.
- PRIORE, M. D. Biografia: quando o indivíduo encontra a história. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 7-16, 2009.
- RAE, C. Alexandre Tansman. In: \_\_\_\_\_ **Grove Music Online**. [S.l.]: Oxford University Press, 2001.
- ROCCA, A. L. Tansman: Variations sur un thème de Scriabine, 10 Dezembro 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=U18KEMVUVrk>>. Acesso em: 04 Novembro 2019.
- ROTEM, E. Romanesca database of pieces. **Early Music Sources.com**, 2018. Disponível em: <<https://www.earlymusicsources.com/more/romanesca>>. Acesso em: 08 Abril 2020.
- SCHENKER, H. **Free Composition**. 2. ed. New York and London: Longman Inc., 1979.
- SCHENKER, H. Der Tonwille 8-9. In: SCHENKER, H. **Der Tonwille: Pamphlets/Quarterly Publication in Witness of the Immutable Laws of Music**. Oxford: Oxford University Press, v. II, 2005. p. 75-123.

- SCHOENBERG, A. **Fundamentos da Composição Musical**. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- SISMAN, E. Tradition and Transformation in the Alternating Variations of Haydn and Beethoven. **Acta Musicologica**, v. 62, n. 2/3, p. 152-182, 1990.
- SISMAN, E. Variations. In: \_\_\_\_\_ **Grove Music Online**. [S.l.]: Oxford University Press, 2001.
- SMITH, H. K.; GRIFFITHS, J. Luys de Narváez. In: \_\_\_\_\_ **Grove Music Online**. [S.l.]: Oxford University Press, 2001.
- SOLOMON, M. Thoughts on Biography. **19th-Century Music**, v. 5, n. 3, p. 268-276, 1982.
- SOLOMOS, M. Néoclassicisme et Postmodernisme: Deux Antimodernismes. **Musurgia**, v. 5, n. 3/4, p. 91-107, 1998.
- SPENCER, P.; TEMKO, P. M. **A Practical Approach to the Study of Form in Music**. New Jersey: Waveland Press, 1994.
- STEIN, D. The Expansion of the Subdominant in the Late Nineteenth Century. **Journal of Music Theory**, v. 27, n. 2, p. 153-180, 1983.
- SWARTZ, A. The Polish Folk Mazurka. **Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae**, v. 17, n. 1/4, p. 249-255, 1975.
- SWINDEN, K. J. When Functions Collide: Aspects of Plural Function in Chromatic Music. **Music Theory Spectrum**, v. 27, n. 2, p. 249-282, 2005.
- TANSMAN, A. **Igor Stravinsky: the man and his music**. New York: Putnam, 1949.
- TANSMAN, A. Cours de composition à Santiago de Compostela. In: TANSMAN-ZANUTTINI, M.; HUGON, G. **Une voie lyrique dans un siècle bouleversé**. Paris: L'Harmattan, 2005a. p. 89-95.
- TANSMAN, A. Quelques Réflexions sur la tradition, l'esprit e la matière dans la musique contemporaine. In: TANSMAN-ZANUTTINI, M.; HUGON, G. **Une voie lyrique dans un siècle bouleversé**. Paris : L'Harmattan, 2005b. p. 97-105.
- TANSMAN, A. Alexandre. Le Rôle de la Belgique dans mon évolution et mon activité de compositeur. In: TANSMAN-ZANUTINNI, M.; HUGON, G. **Une voie lyrique dans un siècle bouleversé**. Paris: L'Harmattan, 2005c. p. 117-124.
- TANSMAN, A. Quelques Réflexions sur certains phénomènes équivoques de la musique contemporaine. In: HUGON, G.; TANSMAN-ZANUTTINI, M. **Une voie lyrique dans un siècle bouleversé**. Paris: L'Harmattan, 2005d. p. 61-68.
- TANSMAN, A. La vie musicale en Pologne. In: TANSMAN-ZANUTTINI, M.; HUGON, G. **Une voie lyrique dans un siècle bouleversé**. Paris: L'Harmattan, 2005e. p. 125-127.
- TANSMAN, A. Pologne: La musique à Varsovie. In: TANSMAN-ZANUTTINI, M.; HUGON, G. **Une voie lyrique dans un siècle bouleversé**. Paris: L'Harmattan, 2005f. p. 130.
- TANSMAN, A. La Musique en Pologne. In: TANSMAN-ZANUTTINI, M.; HUGON, G. **Une voie lyrique dans un siècle bouleversé**. Paris: L'Harmattan, 2005g. p. 141-144.
- TANSMAN-ZANUTTINI, M.; HUGON, G. **Une voie lyrique dans un siècle bouleversé**. Paris: L'Harmattan, 2005.
- TARUSKIN, R. Back to Whom? Neoclassicism as Ideology. **19th-Century Music**, v. 16, n. 3, p. 286-302, 1993.

TARUSKIN, R. Nationalism. In: \_\_\_\_\_ **Grove Music Online**. [S.l.]: Oxford University Press, 2001.

TIMMONS, J.; FRÉMAUX, S. Alexandre Tansman: Diary of a 20th-Century Composer. **Polish Music Journal**, v. 1, n. 1, 1998.

VESIC, I. "Life and Works" – Is There a Real Interconnection?: A Sociological Approach and a Possibility of Using Biographical Data for Contextualizing the Composers' Opus. **Musicological Studies: Collection of papers - (Auto) Biography as a Musicological Discourse**, v. 3, p. 135-141, 2010.

VIDEIRA, M. **O Romantismo e o Belo Musical**. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

VOLIOTI, G. Playing with tradition: weighing up similarity and the buoyancy of the game. **Musicae Scientiae**, v. XIV, n. 2, p. 85-114, 2010.

WALKER, P. Fugato. In: \_\_\_\_\_ **Grove Music Online**. [S.l.]: Oxford University Press, 2001.

WEGMAN, R. C. Historical Musicology: Is It Still Possible? In: CLAYTON, M. **The Cultural Study of Music: A Critical Introduction**. New York: Routledge, 2003. p. 136-145.

WHITTALL, A. Neoclassicism. In: \_\_\_\_\_ **Grove Music Online**. [S.l.]: Oxford University Press, 2001.

WILEY, C. M. **Re-writing composers' lives: critical historiography and musical biography**. [S.l.]: University of London, 2008. PhD.

WILEY, C. M. Biography and the New Musicology. **(Auto)Biography as a Musicological Discourse, Belgrado**, v. 3, p. 3-27, 2010.

WILEY, C. M. Biography and Life Writing. In: PAUL WATT, S. C. M. A. **The Oxford Handbook of Music and Intellectual Culture in the Nineteenth Century**. Oxford: Oxford University Press, 2018.

WILSON, B.; BUELOW, G.; HOYT, P. Rhetoric and Music. In: \_\_\_\_\_ **Grove Music Online**. [S.l.]: Oxford University Press, 2001.

ZABOROWSKI, M. **Gestural Pattern in Kujaw Folk Performing Traditions: Implications for the Performer of Chopin's Mazurkas**. 2013. Thesis (Master of Arts) — University of Victoria, Victoria: [s.n.], 2013.

ZAMACOIS, J. **Curso de Formas Musicales**. 6. ed. Barcelona: Labor, 1985.

ZIGANTE, F. The works for guitar and with guitar by Alexandre Tansman. In: GILARDINO, A. **Alexandre Tansman: Posthumous Works for Guitar**. Ancona: Bèrben, 2003a. p. 8-13.

ZIGANTE, F. The Tansman-Segovia Collaboration. In: GILARDINO, A. **Alexandre Tansman: Posthumous Works for Guitar**. Ancona: Bèrben, 2003b. p. 13-19.

## APÊNDICES

### Apêndice A – Quadro de conceituações tipológicas de formas variação

Autor	Tipologia	Conceituação	Repertório
GREEN (1979) Capítulo <i>Theme and Variations</i>	<b>Variações contínuas</b>	Baseadas num tema de uma ou duas frases. As variações se seguem ininterruptamente	--
	<b>Variações seccionais</b>	Baseadas em seções; há pausas e cesuras entre as variações	Último movimento da Suíte nº 5 em Mi maior HMW 430
	↳ <i>Variação ornamental</i>	A linha melódica do tema está construída em sua maior parte em colcheias. A Double I transforma o movimento rítmico em semicolcheias, ornamentando a melodia de uma maneira simples	
	↳ <i>Variação Simplificada (Redução)</i>	Variações que apresentam uma versão simplificada da melodia	
	↳ <i>Variação Figural (ou Motívica)</i>	Quando uma variação é construída com base em uma figura ou motivo específico – que pode ou não ser derivado de parte do tema.	<i>Double 5</i> das <i>Variações Goldberg</i> de J. S. Bach
	↳ <i>Variação Melódica</i>	Variações que apresentam novas melodias enquanto são mantidos o mesmo baixo e o mesmo esquema harmônico geral.	Beethoven Sonata op. 109, III
	↳ <i>Variação Contrapontística</i>	Variações em que a técnica de contraponto é exibida proeminentemente, de várias maneiras.	Variações Goldberg de J. S. Bach (BWV 988)
	↳ <i>Variação imitativa</i>	Variações em que a imitação motívica possui papel importante.	
	↳ <i>Variação cânônica</i>	Variações em que as vozes estão escritas em cânone	
	↳ <i>Variação fugal</i>	variação que se processa segundo os princípios gerais da fuga.	
	↳ <i>Variação aditiva</i>	combinação do tema a linhas contrapontísticas novas, criadas especialmente para a peça	
<b>Variação Característica</b>	assim chamadas porque empregam um caráter especial, um gênero ou estilo característico (Tais como: marcha; giga; minueto; <i>Ouverture</i> ; etc.)		

LOPES-GRAÇA (1984, p. 176)	<p><b>Variação</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>↳ <i>Canzona</i></li> <li>↳ <i>Passacaglia</i></li> <li>↳ <i>Chacone</i></li> <li>↳ <i>Coral variado</i></li> </ul>	Diversificação de um tema por meio de ornamentos ou alterações rítmicas e harmônicas, as quais se podem inserir no próprio corpo do tema ou sobrepor-se-lhe em contrapontos. Nos séculos XVII e XVIII as principais modalidades são [as citadas ao lado]	--
COPLAND (1974)	<b>A Variação</b>		
	↳ <i>Baixo ostinato</i>	Uma frase curta — uma figura de acompanhamento ou uma verdadeira melodia — é repetida incessantemente na voz mais grave, enquanto as partes superiores prosseguem normalmente	<p>Pastoral para piano de Sibelius</p> <p><i>Cortège</i>, do oratório Davi, de Honneger</p> <p>Monteverdi, Coroação de Popea, escrita em 1642</p> <p>Henry Purcell "Lamento de Dido" da ópera <i>Dido and Aeneas</i></p>
	↳ <i>Passacaglia</i>	A composição é baseada sobre a repetição de um baixo. Mas, desta vez, o baixo é invariavelmente uma frase melódica, nunca uma simples figuração.	--
	↳ <i>Chacone</i>	Relaciona-se estreitamente à <i>passacaglia</i> . As diferenças são tão ínfimas que às vezes os teóricos hesitam em classificar uma peça como <i>chaconne</i> ou <i>passacaglia</i> , se o próprio compositor esqueceu-se de fazê-lo.	Último movimento da Quarta Sinfonia de Brahms
	↳ <i>Tema e Variações</i>	--	--
ZAMACOIS (1985, Capítulo III)	↳ <i>Variação ornamental ou variação melódica</i>	Modificações no tema que conservem suas características harmônico-melódicas.	Beethoven, op. 26
	↳ <i>Variação decorativa ou variação harmônico-contrapontística</i>	Modificações na harmonia e contraponto, conservando a melodia do tema inalterada ou com um mínimo de alterações.	Beethoven, op. 14 no. 2
	↳ <i>Variação amplificativa, variação livre ou grande variação</i>	Cria-se uma nova ideia temática a partir de um fragmento ou detalhe do tema	Beethoven, op. 109 - Andante
BAS (1957, p. 203-220)	↳ <i>Variação por ornamentação</i>	Modificar, aumentar valor estético do tema conservando a essência melódica, harmônica e formal	A. Corelli, Sonata XII, op. V
	↳ <i>Variação por elaboração</i>	Melodia inalterada ou com poucas alterações, mas ao seu redor tudo pode mudar. Ou ainda: a melodia se transforma, mas a harmonia se mantém reconhecível.	F. Cavalli (1602-1676), "Piangete occhi dolenti" da ópera <i>L'Egisto</i>
	↳ <i>Variação por amplificação do tema</i>	Tema intimamente transformado em algo novo. Ou ainda: Fragmentos do tema dão origem a novos motivos	<p>J. S. Bach, <i>O gott, o frommer gott</i> – Partita VII</p> <p><i>Christ, der du bist der helle Tag</i> – Partita II</p> <p>[Obras para órgão, volume V]</p>

Tema com variações				
LEICHTENTRITT (1951, Capítulo VI)	↳	<i>Variação ornamental</i>	Tem como objetivo a brilhância e virtuosismo	Doubles das suítes de Bach;  Haydn HOB XVII: 6
	↳	<i>Variação característica</i>	Baseada na arte da transformação, busca transformar o tema em algo completamente novo	Alessandro Poglietti, Ária com Variações da suíte <i>Rossingolo</i> em Ré maior
	↳	<i>Variação contrapontística</i>	Baseada em imitação, cânone, fuga, fugato; gêneros como a variação sobre corais, a chacona, passacaglia, baixo ostinato.	J. S. Bach, Variações “Goldberg” (BWV 988)
	↳	<i>Variação livre</i>	Se lança mão do tema ou de fragmentos deste sem conservar harmonia ou forma; é suficiente que o tema pareça sobre a variação, como se estivesse oculto ou mesmo somente presente na imaginação	Felix Mendelssohn, op. 54
Variação				
KÜHN (2003, p. 223-233)	↳	<i>Variação figurativa</i>	Se descreve um tema através de padrões rítmicos que mudam entre variações	W. A. Mozart, KV 137, Var. I
	↳	<i>Variação de caráter</i>	Peças que manifestam um caráter individual	Beethoven, op. 34
	“Con todo, las dos denominaciones que se han generalizado apenas alcanzan a rozar los hechos reales; resulta entonces recomendable no utilizarlas [...] de aquí que intentemos fijar <i>posibilidades</i> de variación”			
	↳	<i>O mesmo em um entorno mutável</i>	--	John Bull, Variações sobre <i>Veni Creator Spiritus</i>
	↳	<i>Pano de fundo com novas configurações</i>	Passacaglia, Chacona (O baixo se mantém e os elementos à sua volta estão em contínua reformulação)	G. F. Handel, HWV 435
	↳	<i>Interpretação e desenvolvimento</i>	As variações vão além do tema, interpretando-o cada uma à sua maneira.	Beethoven, op. 120
	↳	<i>Associações</i>	Referências a elementos externos como outras formas musicais, que podem indicar procedimentos empregados ou um determinado caráter.	R. Schumann, op. I
↳	<i>Variações sem tema</i>	Não há um tema sobre o qual se varia posteriormente à apresentação; tudo que ocorre forma parte e é fragmento de um processo de variação.	J. Brahms, op. 36, III  Beethoven, op. 135, III	

DAVIE (2015)	↳	Princípio do baixo recorrente	Chacona, Passacaglia	Henry Purcell, "Lamento de Dido" da ópera <i>Dido and Aeneas</i>  J. S. Bach, "Crucifixus", da <i>Missa em Si menor</i> (BWV 232)
	<b>Variações sobre um tema independente</b>			W. Byrd, <i>Carman's whistle</i> <i>John come kiss me now</i>  Farnaby, Bull, Morley e outros  G. F. Handel, HWV 435
	↳	Harmonia como ponto comum entre o tema e as variações	--	J.S. Bach, Variações "Goldberg" (BWV 988)
	↳	Melodia como ponto comum entre tema e variações	Não se distanciam demasiadamente do contorno melódico nem das harmonias do tema	W. A. Mozart, K331, I K491, III  F. J. Haydn, op. 76 no. 3, II HOB XVII:6
	↳	Abordagem do tema a partir de 3 pontos: Harmonia, Melodia e Estrutura frasal	A variações podem se concentrar sobre qualquer um, dois ou mesmo os três aspectos. Ademais, este tipo de concepção do tema permite a variação em maneiras que superficialmente podem parecer distantes do original.	Beethoven, op. 26, I op. 34 op. 35 op. 120
	↳	Variação livre	O tema é abordado não como detentor de elementos harmônicos, melódicos e estruturais a serem variados sem ser destruídos, mas como uma espécie de pedra, da qual se pode extrair material que há de servir como base para uma série de peças estruturalmente bastante independentes do tema, variadas em comprimento, formato e gama emocional.	E. Elgar, op. 36  P. Tchaikovsky, op. 55 A. Dvorak, op. 78  M. Reger, op. 132  E. Dohnanyi op. 25  B. Britten, <i>The Young Person's Guide to the Orchestra</i>

<b>Tema com variações</b>				
HUTCHESON (1977, Capítulo 5)	↳ <i>Variação harmônica, melódica e estruturalmente fixa</i>	A melodia original é reconhecível, e o arcabouço harmônico básico, bem como a estrutura (frases, periodicidade e estrutura de partes iguais ao tema), são mantidos.	J. S. Bach, Double da Sarabande – Suite Inglesa no. 6 (BWV 811)	
	↳ <i>Variação harmônica e estruturalmente fixa</i>	A melodia apresenta pouca ou nenhuma similaridade com a melodia do tema. A harmonia se mantém igual ou muito parecida.	F. J. Haydn, HOB XVII: 2 – <i>Arietta com variazioni</i> em Lá maior	
	↳ <i>Variação melódica e estruturalmente fixa</i>	A melodia do tema se mantém ou é reconhecível por trás das alterações, mas a harmonia sofre transformações. Em pontos chave da estrutura (cadências, articulações importantes) a harmonia pode se manter igual à do tema.	F. J. Haydn, op. 76 no. 3, II	
	↳ <i>Variação estruturalmente fixa</i>	Como as unidades estruturais são definidas largamente por um plano harmônico subjacente, a harmonia inicial e final das frases do tema é normalmente retida.	G. F. Handel, HWV 435	
	↳ <i>Variação livre</i>	Peças onde nenhum dos três elementos são fixos. Cada variação se baseia em algum grau sobre um ou mais motivos do tema ou possivelmente de uma variação anterior. Frequentemente a relação entre uma variação e o resto do material em um conjunto de variações é difícil de determinar. Ao ocorrer em sucessão, são frequentemente conectadas por movimento contínuo.	J. Strauss, <i>Don Quixote</i>  V. d'Indy, <i>Istar variations</i>	
	<b>Tipos especiais de variação</b>			
	↳ <i>Variação ornamental</i>	A melodia se mantém fixa, porém sofre ornamentações.	J. S. Bach, Double da Sarabande – Suite Inglesa no. 6 (BWV 811)	
	↳ <i>Variação figural</i>	A figuração em si é o principal dispositivo da variação	Beethoven, WoO 63, Var. 8	
	↳ <i>Variação contrapontística</i>	Procedimentos contrapontísticos desde contraponto não imitativo ao cânone ou mesmo à fuga.	W. A. Mozart, K 284, Var. 9	
	↳ <i>Variação de caráter</i>	Variação composta à maneira de um gênero musical família, como uma forma de dança ou uma marcha.	Beethoven, op. 120	

		<b>Tema com variações</b>	
SISMAN (2001, Capítulo 3)	↳	<i>Variações ostinato</i>	<p>Construídas sobre um curto padrão de notas, normalmente no registro do baixo, que funcionam como um ostinato.</p> <p>J. Pachelbel, Canon em D maior (P. 37)</p> <p>J. S. Bach, BWV 582</p>
	↳	<i>Variações de melodia constante ou Variações de cantus firmus</i>	<p>Uma melodia, normalmente bastante conhecida, aparece intacta ou com somente embelezamentos leves em todas as variações, alternando entre as vozes da textura.</p> <p>J. P. Sweelinck, Variações coral</p> <p>F. J. Haydn, op. 76 no. 3, II op. 76 no. 6, I</p> <p>Beethoven, op. 35, Var. 1-3</p>
	↳	<i>Variações de harmonia constante</i>	<p>A retenção da progressão harmônica tem precedência sobre a retenção da melodia.</p> <p>D. Buxtehude, 32 variações sobre <i>La Capricciosa</i> (BuxWV 250)</p> <p>J.S. Bach, Variações “Goldberg” (BWV 988)</p>
	↳	<i>Variações de contorno melódico</i>	<p>A melodia do tema, ou ao menos o ‘contorno’ das principais notas, é reconhecível apesar da figuração, simplificação ou reconfiguração rítmica.</p> <p>--</p>
	↳	<i>Variações de contorno formal</i>	<p>Aspectos da estrutura formal e frasal do tema são as únicas características que se mantêm constantes neste tipo.</p> <p>Beethoven, op. 120</p> <p>Brahms, op. 24</p>
	↳	<i>Variações características</i>	<p>Variações individuais tomam o caráter de diferentes peças de dança, estilos nacionais ou associações programáticas.</p> <p>Alessandro Poglietti, Ária com Variações da suíte <i>Rossingolo</i> em Ré maior</p> <p>H. Herz, <i>Variations Caractéristiques sur un Thème Arabe de F. Burgmüller</i>, op. 137</p> <p>J. Strauss, <i>Don Quixote</i></p> <p>B. Britten, op. 10</p> <p>Ginastera, <i>Variaciones concertantes</i></p>
	↳	<i>Variações fantasia (Variações livres)</i>	<p>As variações fazem alusão a ou desenvolvem elementos do tema, especialmente seus motivos melódicos, frequentemente se distanciando de qualquer similaridade estrutural clara com o mesmo. Podem também apresentar elementos característicos ou programáticos.</p> <p>E. Elgar, op. 36</p> <p>J. Strauss, <i>Don Quixote</i></p> <p>H. Hanson, G. Perle, D. Martino e outros</p>
	↳	<i>Variações seriais</i>	<p>Modificações de um tema serial onde a figuração e o acompanhamento são derivados da série. A estrutura do tema se mantêm constante.</p> <p>A. Schoenberg, <i>Serenade</i> op. 24, III</p>

			A. Webern, op. 21, II
KELLER (1964)	↳ <i>Variações sinfônicas</i>	Um amplo arco ternário, procedendo, como a forma sonata, da estabilidade à instabilidade para então retornar à estabilidade. O que costumava ser uma simples recorrência final do tema, a variação coda, assume as proporções de uma grandiosa e variada recapitulação. Em alguns casos, a assimilação dos procedimentos de sonata se estende, além do uso do desenvolvimento, à integração de dois temas contrastantes, e o amplo arco formal necessita não só de um finale, mas também de uma introdução.	J. Brahms, op. 56 C. Franck <i>Variações sinfônicas</i> , M. 46 E. Elgar, op. 36 A. Schoenberg, op. 31
NELSON (1948, Capítulo I)	↳ <i>Variações renascentistas e barrocas sobre canções, danças e árias seculares</i>	O objetivo primário era a decoração e embelezamento do tema por meio de novas figurações e contrapontos. Mantém-se a estrutura essencial do tema ao longo do conjunto.	W. Byrd, <i>Variações sobre Walsingham</i> A. de Cabezón, <i>Pavana italiana</i> J. Pachelbel, variações sobre árias
	↳ <i>Variações renascentistas e barrocas sobre cantochão e corais</i>	Concebidas em sua maioria para teclado, em especial para órgão. Atêm-se com menor grau de fidelidade à melodia que a categoria anterior	J. Bull, <i>Salvator Mundi</i> J. S. Bach, BWV 769
	↳ <i>Variações ostinato</i>	Diferem das categorias anteriores por sua construção contínua; as variações componentes, ao invés de separadas por pausas cadenciais, são unidas para produzir um fluxo de movimento ininterrupto. Geralmente construídas sobre uma curta frase melódica, recorrente do início ao fim da peça.	D. Buxtehude, Passacaglias e chaconas J. S. Bach, BWV 582
	↳ <i>Varição ornamental dos séculos XVIII e XIX</i>	Similar às variações sobre temas seculares em sua construção primariamente decorativa, mas marcadamente diferente no que diz respeito ao estilo. Evita-se complexidades contrapontísticas, e a relação entre tema e variações se mantém portanto singularmente transparente.	F. J. Haydn, HOB XVII:6 F. Schubert, <i>Quarteto de cordas no. 12</i> , D. 810, II
	↳ <i>A variação de caráter do século XIX</i>	Contrasta fortemente com tipos anteriores em geral. Frequentemente se altera a expressão ou “caráter” do tema profundamente. Encontra-se pela primeira vez uma ênfase sobre o desenvolvimento de motivos do tema.	Beethoven, op. 120
	↳ <i>A variação sobre um baixo ostinato do século XIX</i>	Parte de um tema no baixo, prezando pela continuidade em seu desenho. Sob a influência generalizada do século XIX em direção à expressão subjetiva, seus membros componentes frequentemente se distanciam amplamente da expressão do tema. O tema é apresentado com frequência em vozes superiores.	J. Brahms, op. 56, <i>Finale</i> op. 98, IV
	↳ <i>Variações livres do final do XIX e início do XX</i>	Um significativo afastamento de todos os tipos anteriores, o elo entre tema e variações é frequentemente um motivo do tema ao invés do tema em sua completude. O padrão estrutural e harmônico do tema é frequentemente descartado em favor de um livre desenvolvimento.	C. Franck <i>Variações sinfônicas</i> , M. 46 J. Strauss, <i>Don Quixote</i>

**Apêndice B – Diferentes organizações da obra para violão de Tansman****Quadro de composições envolvendo o violão publicadas durante a vida do compositor**A partir de GILARDINO, Angelo. *Alexandre Tansman: Posthumous Works for guitar*. Bèrben. Ancona, 2003.

Título	Ano de composição	Instrumentação	Dedicatória	Ano de publicação	Notas
<i>Mazurka</i>	1925	Violão	à Andrés Segovia	1926	
<i>Cavatina</i>	1950	Violão	à Andrés Segovia	1952	Composta originalmente em 4 movimentos, com a Barcarolle como peça final
<i>Danza Pomposa</i>	1952	Violão	à Andrés Segovia	1961	Composta como um novo final para a Cavatina, a pedido de Segovia
<i>Suite (six pièces)</i>	1956	Violão	à Andrés Segovia	1962 / 1989	Em 1962, três movimentos foram publicados pela Max Eschig: <i>Canzonetta</i> , <i>Alla polacca</i> e <i>Berceuse d'orient</i> . Em 1989, a editora Yolotl publicou os três movimentos restantes: <i>Notturmo Romantico</i> , <i>Invenzione</i> , <i>Segovia</i> .
<i>Musique de cour</i>	1960	Violão e orquestra de câmara	à Andrés Segovia	1971	As peças de Robert de Visée usadas como material provêm do <i>Liure de pièces pour la guitarre dedié au Roy composé par R. de Visée</i> (Paris, 1686)
<i>Suite in modo Polonico</i>	1962	Violão	à Andrés Segovia	1968	
<i>Hommage à Chopin</i>	1966	Violão	à Andrés Segovia	1972	(Movimentos: <i>Prélude</i> , <i>Nocturne</i> , <i>Valse romantique</i> ) Nas intenções de Tansman, esta <i>Hommage à Chopin</i> deveria incluir a <i>Ballade</i> de 1965 como terceiro movimento. A ordem seria, portanto, <i>Prélude</i> , <i>Nocturne</i> , <i>Ballade</i> e <i>Valse romantique</i> . Apesar da publicação na tonalidade em Mi, esta obra foi escrita um tom abaixo, em concordância com a tonalidade da <i>Ballade</i> .
<i>Pezzo in Modo Antico</i>	1970	Violão	per Angelo Gilardino	1970	
<i>Variations sur un thème de Scriabine</i>	1971	Violão	à Andrés Segovia	1972	O tema de Scriabin trata-se do Prelúdio op. 16 no. 4
<i>Douze pièces faciles (1er recueil)</i>	1971	Violão	--/--	1972	Peças direcionadas para iniciantes, compostas segundo comissão da editora (Max Eschig)
<i>Douze pièces faciles (2ème recueil)</i>	1971	Violão	--/--	1972	Peças direcionadas para iniciantes, compostas segundo comissão da editora (Max Eschig)
<i>Arpeggio n. 2</i>	1979	Violão	--/--	1980	Pequeno exercício orientado para iniciantes.
<i>Hommage à Lech Walesa</i>	1982	Violão	à Corazón Otero	1982	

**Quadro de composições envolvendo o violão publicadas postumamente**A partir de GILARDINO, Angelo. *Alexandre Tansman: Posthumous Works for guitar*. Bèrben. Ancona, 2003.

<b>Título</b>	<b>Ano de composição</b>	<b>Instrumentação</b>	<b>Dedicatória</b>	<b>Ano de publicação</b>	<b>Notas</b>
<i>Concertino</i>	1945	Violão e orquestra	à Andrés Segovia	1991	
<i>Mazurka</i>	1950	Violão e quarteto de cordas	à Andrés Segovia	Não publicado	Arranjo da Mazurka de 1925 para a nova instrumentação
<i>Sonatina</i>	195- (?)	Violão	à Andrés Segovia	2003	Publicados os dois movimentos encontrados, sem edição, somente em cópia dos manuscritos
<i>Pièce en forme de Passacaille</i>	1953	Violão	à Andrés Segovia, l'unique	2003	
<i>Prélude et Interlude</i>	1955	Violão	à Andrés Segovia	2003	
<i>Suite (six pièces)</i>	1956	Violão	à Andrés Segovia	1962 / 1989	Em 1962, três movimentos foram publicados pela Max Eschig: <i>Canzonetta</i> , <i>Alla polacca</i> e <i>Berceuse d'orient</i> . Em 1989, a editora Yolotl publicou os três movimentos restantes: <i>Notturmo Romantico</i> , <i>Invenzione</i> , <i>Segovia</i> .
<i>Ballade (Hommage à Chopin)</i>	1965	Violão	à Andrés Segovia	1998	
<i>Inventions (Hommage à Bach)</i>	1967	Violão	à Andrés Segovia	2003	
<i>Quattro Tempi di Mazurka</i>	1967	Violão	à Andrés Segovia	2003	
<i>Pièces [Brèves]</i>	196- (?)	Violão	--/--	2003	
<i>Suite in modo polonico</i>	1976	Violão e harpa	à Andrés Segovia et Nicanor Zabaleta	1999	A parte para violão é idêntica àquela da suíte homônima de 1962.
<i>Deux chansons populaires</i>	1978	Violão	à Andrés Segovia	1989	Harmonizações das canções Catalãs <i>Planç</i> e <i>Canço de l'ladre</i>
<i>Douze morceaux très faciles (1er recueil)</i>	1980 (?)	Violão	--/--	1989	Peças direcionadas para iniciantes, compostas segundo comissão da editora (Max Eschig)

<i>Douze morceaux très faciles (2ème recueil)</i>	1980 (?)	Violão	--/--	1989	Peças direcionadas para iniciantes, compostas segundo comissão da editora (Max Eschig)
<i>Six miniatures</i>	1933 Arranjo: 1985	Violão	--/--	1989	Trata-se de uma transcrição aprovada pelo autor de algumas peças do álbum <i>Pour les enfants (Au jardin e Le petit nègre</i> , do segundo de quatro cadernos, e <i>Cheval mécanique, Moment sérieux, Disque, Valse lente</i> , do quarto caderno). A transcrição é de autoria de Louis Robert

#### Quadro de composições envolvendo o violão não publicadas

A partir de GILARDINO, Angelo. <i>Alexandre Tansman: Posthumous Works for guitar</i> . Bèrben. Ancona, 2003.				
Título	Ano de composição	Instrumentação	Dedicatória	Notas
<i>Hommage à Manuel de Falla</i>	1954	Violão e orquestra de câmara	à Andrés Segovia	Não há uma orquestração feita pelo compositor, apenas manuscritos com indicações de instrumentação
<i>Notturmo Romantico</i>	1956	Violão	à Andrés Segovia	Mesmo tema do <i>Notturmo Romantico</i> da <i>Suite</i> composta em 1956, mas com um acompanhamento completamente diferente.
<i>Canzonetta</i>	196- (?)	Violão e pequena orquestra de câmara	à Andrés Segovia	Arranjo para violão e orquestra de câmara da <i>Canzonetta</i> , terceiro movimento da <i>Suite</i> de 1956
<i>Mazurka</i>	1979	Violão e Harpa	--/--	Um arranjo da <i>Mazurka</i> de 1925, escrita a pedido de Andrés Segovia e Maria Rosa Calvo Manzano, de odo a ser incluída na <i>Suite in modo polonico</i> arranjada previamente para a mesma formação.

Obra completa de Tansman para violão solo				
A partir de GILARDINO, Angelo. <i>Alexandre Tansman: Posthumous Works for guitar</i> . Bèrben. Ancona, 2003.				
Título	Ano de composição	Dedicatória	Ano de publicação	Notas
<i>Mazurka</i>	1925	à Andrés Segovia	1926	
<i>Cavatina</i>	1950	à Andrés Segovia	1952	Composta originalmente em 4 movimentos, com a <i>Barcarolle</i> como peça final
<i>Sonatina</i>	195- (?)	à Andrés Segovia	2003	Publicados os dois movimentos encontrados, sem edição, somente em cópia dos manuscritos
<i>Danza Pomposa</i>	1952	à Andrés Segovia	1961	Composta como um novo final para a <i>Cavatina</i> , a pedido de Segovia
<i>Pièce en forme de Passacaille</i>	1953	à Andrés Segovia, l'unique	2003	
<i>Prélude et Interlude</i>	1955	à Andrés Segovia	2003	
<i>Suite (six pièces)</i>	1956	à Andrés Segovia	1962 / 1989	Em 1962, três movimentos foram publicados pela Max Eschig: <i>Canzonetta</i> , <i>Alla polacca</i> e <i>Berceuse d'orient</i> . Em 1989, a editora Yolotl publicou os três movimentos restantes: <i>Notturmo Romantico</i> , <i>Invenzione</i> , <i>Segovia</i> .
<i>Pièces [Brèves]</i>	196- (?)	--/--	2003	
<i>Suite in modo Polonico</i>	1962	à Andrés Segovia	1968	
<i>Ballade (Hommage à Chopin)</i>	1965	à Andrés Segovia	1998	
<i>Hommage à Chopin</i>	1966	à Andrés Segovia	1972	(Movimentos: <i>Prélude</i> , <i>Nocturne</i> , <i>Valse romantique</i> ) Nas intenções de Tansman, esta <i>Hommage à Chopin</i> deveria incluir a <i>Ballade</i> de 1965 como terceiro movimento. A ordem seria, portanto, <i>Prélude</i> , <i>Nocturne</i> , <i>Ballade</i> e <i>Valse romantique</i> . Apesar da publicação na tonalidade em Mi, esta obra foi escrita um tom abaixo, em concordância com a tonalidade da <i>Ballade</i> .
<i>Inventions (Hommage à Bach)</i>	1967	à Andrés Segovia	2003	
<i>Quattro Tempi di Mazurka</i>	1967	à Andrés Segovia	2003	
<i>Pezzo in Modo Antico</i>	1970	per Angelo Gilardino	1970	
<i>Variations sur un thème de Scriabine</i>	1971	à Andrés Segovia	1972	O tema de Scriabin trata-se do Prelúdio op. 16 no. 4
<i>Douze pièces faciles (1er recueil)</i>	1971	--/--	1972	Peças direcionadas para iniciantes, compostas

				segundo comissão da editora (Max Eschig)
<i>Douze pièces faciles (2ème recueil)</i>	1971	--/--	1972	Peças direcionadas para iniciantes, compostas segundo comissão da editora (Max Eschig)
<i>Deux chansons populaires</i>	1978	à Andrés Segovia	1989	Harmonizações das canções Catalãs <i>Plany</i> e <i>Canço de lladre</i>
<i>Arpeggio n. 2</i>	1979	--/--	1980	Pequeno exercício orientado para iniciantes.
<i>Douze morceaux très faciles (1er recueil)</i>	1980 (?)	--/--	1989	Peças direcionadas para iniciantes, compostas segundo comissão da editora (Max Eschig)
<i>Douze morceaux très faciles (2ème recueil)</i>	1980 (?)	--/--	1989	Peças direcionadas para iniciantes, compostas segundo comissão da editora (Max Eschig)
<i>Hommage à Lech Walesa</i>	1982	à Corazón Otero	1982	
<i>Six miniatures</i>	1933 Arranjo: 1985	--/--	1989	Trata-se de uma transcrição aprovada pelo autor de algumas peças do álbum <i>Pour les enfants (Au jardin e Le petit nègre</i> , do segundo de quatro cadernos, e <i>Cheval mécanique, Moment sérieux, Disque, Valse lente</i> , do quarto caderno). A transcrição é de autoria de Louis Robert

**Quadro de composições de Tansman para conjuntos incluindo o violão**A partir de GILARDINO, Angelo. *Alexandre Tansman: Posthumous Works for guitar*. Bèrben. Ancona, 2003.

<b>Título</b>	<b>Ano de composição</b>	<b>Dedicatória</b>	<b>Ano de publicação</b>	<b>Notas</b>	<b>Instrumentação</b>
<i>Concertino</i>	1945	à Andrés Segovia	1991		Violão e orquestra
<i>Mazurka</i>	1950	à Andrés Segovia	Não publicado	Arranjo da Mazurka de 1925 para a nova instrumentação	Violão e quarteto de cordas
<i>Hommage à Manuel de Falla</i>	1954	à Andrés Segovia	Não publicado	Não há uma orquestração feita pelo compositor, apenas manuscritos com indicações de instrumentação	Violão e orquestra de câmara
<i>Canzonetta</i>	196- (?)	à Andrés Segovia	Não publicado	Arranjo para violão e orquestra de câmara da <i>Canzonetta</i> , terceiro movimento da <i>Suite</i> de 1956	Violão e pequena orquestra de câmara
<i>Musique de cour</i>	1960	à Andrés Segovia	1971	As peças de Robert de Visée usadas como material provém do <i>Liure de pièces pour la guitarrre dedié au Roy composé par R. de Visée</i> (Paris, 1686)	Violão e orquestra de câmara
<i>Suite in modo polonico</i>	1976	à Andrés Segovia et Nicanor Zabaleta	1999	A parte para violão é idêntica àquela da <i>suite</i> homônima de 1962.	Violão e harpa
<i>Mazurka</i>	1979	--/--	Não publicado	Um arranjo da Mazurka de 1925, escrita a pedido de Andrés Segovia e Maria Rosa Calvo Manzano, de odo a ser incluída na <i>Suite in modo polonico</i> arranjada previamente para a mesma formação.	Violão e Harpa

**Obra completa de Tansman envolvendo o violão**A partir de GILARDINO, Angelo. *Alexandre Tansman: Posthumous Works for guitar*. Bèrben. Ancona, 2003.

Título	Ano de composição	Dedicatória	Ano de publicação	Notas	Instrumentação
<i>Mazurka</i>	1925	à Andrés Segovia	1926		Violão
<i>Concertino</i>	1945	à Andrés Segovia	1991		Violão e orquestra
<i>Mazurka</i>	1950	à Andrés Segovia	Não publicado	Arranjo da Mazurka de 1925 para a nova instrumentação	Violão e quarteto de cordas
<i>Cavatina</i>	1950	à Andrés Segovia	1952	Composta originalmente em 4 movimentos, com a Barcarolle como peça final	Violão
<i>Sonatina</i>	195- (?)	à Andrés Segovia	2003	Publicados os dois movimentos encontrados, sem edição, somente em cópia dos manuscritos	Violão
<i>Danza Pomposa</i>	1952	à Andrés Segovia	1961	Composta como um novo final para a Cavatina, a pedido de Segovia	Violão
<i>Pièce en forme de Passacaille</i>	1953	à Andrés Segovia, l'unique	2003		Violão
<i>Hommage à Manuel de Falla</i>	1954	à Andrés Segovia	Não publicado	Não há uma orquestração feita pelo compositor, apenas manuscritos com indicações de instrumentação	Violão e orquestra de câmara
<i>Prélude et Interlude</i>	1955	à Andrés Segovia	2003		Violão
<i>Suite (six pièces)</i>	1956	à Andrés Segovia	1962 / 1989	Em 1962, três movimentos foram publicados pela Max Eschig: <i>Canzonetta</i> , <i>Alla polacca</i> e <i>Berceuse d'orient</i> . Em 1989, a editora Yolotl publicou os três movimentos restantes: <i>Notturmo Romantico</i> , <i>Invenzione</i> , <i>Segovia</i> .	Violão
<i>Canzonetta</i>	196- (?)	à Andrés Segovia	Não publicado	Arranjo para violão e orquestra de câmara da <i>Canzonetta</i> , terceiro movimento da <i>Suite</i> de 1956	Violão e pequena orquestra de câmara
<i>Pièces [Brèves]</i>	196- (?)	--/--	2003		Violão
<i>Musique de cour</i>	1960	à Andrés Segovia	1971	As peças de Robert de Visée usadas como	Violão e orquestra de câmara

				material provém do <i>Liure de pièces pour la guitarre dédié au Roy composé par R. de Visée</i> (Paris, 1686)	
<i>Suite in modo Polonico</i>	1962	à Andrés Segovia	1968		Violão
<i>Ballade (Hommage à Chopin)</i>	1965	à Andrés Segovia	1998		Violão
<i>Hommage à Chopin</i>	1966	à Andrés Segovia	1972	(Movimentos: <i>Prélude, Nocturne, Valse romantique</i> ) Nas intenções de Tansman, esta <i>Hommage à Chopin</i> deveria incluir a <i>Ballade</i> de 1965 como terceiro movimento. A ordem seria, portanto, <i>Prélude, Nocturne, Ballade</i> e <i>Valse romantique</i> . Apesar da publicação na tonalidade em Mi, esta obra foi escrita um tom abaixo, em concordância com a tonalidade da <i>Ballade</i> .	Violão
<i>Inventions (Hommage à Bach)</i>	1967	à Andrés Segovia	2003		Violão
<i>Quattro Tempi di Mazurka</i>	1967	à Andrés Segovia	2003		Violão
<i>Pezzo in Modo Antico</i>	1970	per Angelo Gilardino	1970		Violão
<i>Variations sur un thème de Scriabine</i>	1971	à Andrés Segovia	1972	O tema de Scriabin trata-se do Prelúdio op. 16 no. 4	Violão
<i>Douze pièces faciles (1er recueil)</i>	1971	--/--	1972	Peças direcionadas para iniciantes, compostas segundo comissão da editora (Max Eschig)	Violão
<i>Douze pièces faciles (2ème recueil)</i>	1971	--/--	1972	Peças direcionadas para iniciantes, compostas segundo comissão da editora (Max Eschig)	Violão
<i>Suite in modo polonico</i>	1976	à Andrés Segovia et Nicanor Zabaleta	1999	A parte para violão é idêntica àquela da suíte homônima de 1962.	Violão e harpa
<i>Deux chansons populaires</i>	1978	à Andrés Segovia	1989	Harmonizações das canções Catalãs <i>Plany</i> e <i>Canço de lladre</i>	Violão
<i>Arpeggio n. 2</i>	1979	--/--	1980	Pequeno exercício orientado para iniciantes.	Violão

<i>Mazurka</i>	1979	--/--	Não publicado	Um arranjo da Mazurka de 1925, escrita a pedido de Andrés Segovia e Maria Rosa Calvo Manzano, de modo a ser incluída na <i>Suite in modo polonico</i> arranjada previamente para a mesma formação.	Violão e Harpa
<i>Douze morceaux très faciles (1er recueil)</i>	1980 (?)	--/--	1989	Peças direcionadas para iniciantes, compostas segundo comissão da editora (Max Eschig)	Violão
<i>Douze morceaux très faciles (2ème recueil)</i>	1980 (?)	--/--	1989	Peças direcionadas para iniciantes, compostas segundo comissão da editora (Max Eschig)	Violão
<i>Hommage à Lech Walesa</i>	1982	à Corazón Otero	1982		Violão
<i>Six miniatures</i>	1933 Arranjo: 1985	--/--	1989	Trata-se de uma transcrição aprovada pelo autor de algumas peças do álbum <i>Pour les enfants</i> ( <i>Au jardin</i> e <i>Le petit nègre</i> , do segundo de quatro cadernos, e <i>Cheval mécanique</i> , <i>Moment sérieux</i> , <i>Disque</i> , <i>Valse lente</i> , do quarto caderno). A transcrição é de autoria de Louis Robert	Violão

Apêndice C – Arranjo do *Prelúdio op. 16 n. 4*, de Alexandre Scriabin, para violão

# Prelúdio Op. 16 n. 4

A. Scriabin  
Arranjo para violão de Luigi Brandão

The musical score is written for guitar in a single system with four staves. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The music features a mix of eighth and quarter notes, with several triplet markings. Measure numbers 4, 7, and 10 are clearly marked at the beginning of their respective staves. The notation includes various chordal textures and melodic lines, typical of Scriabin's style.

Apêndice D – Melodia do *Prelúdio op. 16 n. 4*, de Alexandre Scriabin

The image displays a musical score for the melody of Scriabin's *Prelúdio op. 16 n. 4*. The score is written in treble clef, with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The melody consists of a sequence of eighth notes, with some notes beamed together. The score is divided into four systems, each starting with a measure number: 1, 4, 7, and 10. The first system (measures 1-3) shows a sequence of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The second system (measures 4-6) continues the sequence: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The third system (measures 7-9) continues: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The fourth system (measures 10-12) continues: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The score ends with a double bar line at the end of the fourth system. The number '3' is written below the first and third notes of measures 1, 4, 7, and 10, indicating a triplet.

**Apêndice E – Gráfico esquemático do Tema das *Variations sur un thème de Scriabine***

Bm: i vii bIII bVI ii V

Bm: iv bVII iv #6al. V<sup>6</sup> ? i  
 Em: i IV? ii<sup>o</sup> bVI<sup>6</sup> V<sup>6</sup> i

**D<sup>s</sup>(5̂)**

## Apêndice F – Uma breve revisão sobre o gênero Mazurka

O gênero mazurka como o conhecemos no meio da música de concerto se trata de uma estilização a partir de danças regionais da Polônia. De modo geral, o gênero é associado a três principais danças do folclore polonês: *mazur*, *kujawiak* e *oberek*. No Quadro F-1 apresento as considerações de Swartz (1975, p. 250-252) a respeito dos três tipos. Veja o artigo na íntegra para consultar também os excertos selecionados pela autora para ilustrar cada um deles. Swartz aponta, como uma característica geral dentre os tipos, o uso de motivos rítmicos e melódicos repetidos.

Quadro F-1: Comentários sobre os três diferentes tipos de Mazurka

Tipo de Mazurka	Características	Comentários
<i>Mazur</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Acentos podem cair em qualquer parte do compasso, em qualquer compasso ou combinação de compassos, e pode haver mais de um acento por compasso.</li> </ul>	<p>A dança mais antiga registrada dentre as três;</p> <p>Se distingue primariamente das outras duas danças pelo padrão livre de acentuação;</p> <p>Pode, ao contrário de uma <i>oberek</i> ou <i>kujawiak</i>, apresentar acentos em compassos subsequentes ao invés de em compassos alternados</p>
<i>Kujawiak</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>A acentuação pode cair em qualquer parte do quarto compasso</li> </ul>	Dança da região da Cracóvia, província de Kujawy
<i>Oberek</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Se distingue por seu tempo mais lento; a <i>mazur</i> e a <i>kujawiak</i> são mais rápidas</li> <li>Acentos no final do segundo compasso. Uma exceção: em certas <i>obereks</i> folclóricas, o acento principal cai em todo terceiro tempo na primeira parte da dança. Estas últimas se distinguem ademais por seu caráter festivo e tempo mais rápido</li> </ul>	Originária das regiões Centro e Oeste da Polônia, particularmente proeminente na região de Sandomierz.

Fonte: Swartz (1975, p. 250-252)

As informações de Swartz a respeito de quais tipos são rápidos e quais são lentos parecem conflitar com as noções a respeito do assunto apresentadas por Zaborowski (2013, p. 22) e Cho (2007, p. 14), que apresentam, em ordem decrescente de tempos, a *oberek* como a dança mais rápida, seguida pela *mazur* e então pela *kujawiak*. Este conflito mostra-se significativo especificamente no caso de Zaborowski, visto que a autora toma como referência para sua classificação considerações feitas por Oskar Kolberg (1814 – 1890), músico polonês que se dedicou ao trabalho de coletar e catalogar canções folclóricas da Polônia no século XIX; confronte as informações do Quadro F-1 com as do Quadro F-2.

Quadro F-2: Andamento médio para as danças folclóricas polonesas mazur, kujawiak e oberek.

<b>Dança folclórica polonesa</b>	<b>Andamento médio</b>
<i>Kujawiak</i>	♩ = 120-140
<i>Mazur</i>	♩ = 140-160
<i>Oberek</i>	♩ = 160-180

Fonte: KOLBERG *apud* ZABOROWSKI, 2013, p. 22.

Cintron (2014, p. 4) descreve a mazurka em geral, englobando os três subgêneros, por suas características comuns, a saber, o compasso ternário, um acento no terceiro tempo, e um padrão de duas notas curtas no início da frase e duas notas longas ao final da frase. Sua atribuição do acento no terceiro tempo em todas as danças é um tanto quanto conflitante com o relato de Milewski (1999, p. 131), que indica que os tempos acentuados, especialmente nas mazurkas estilizadas para piano que surgiram por volta de 1800, poderiam ser quaisquer dos tempos fracos do compasso. Swartz (1975, p. 251) também reforça a diversidade e liberdade de formas de acentuação nos diferentes subtipos de mazurka. A menção ao padrão de notas curtas e longas no início e final da frase respectivamente parece um pouco difícil de compreender; é possível que o autor se refira ao que Milewski apresenta como “aquilo que hoje reconhecemos como o ritmo de mazurka” – notas curtas no primeiro tempo seguidas por notas longas no segundo e terceiro tempos (veja o Quadro).

Zaborowski (2013, p. 19) descreve o momento do surgimento do termo “mazurka” como um ponto de estilização das danças associadas ao termo, por parte dos militares poloneses na Itália e na França durante as guerras Napoleônicas (1803-1815). Neste contexto, a dança se tornou popular em salões de dança e música em centros urbanos da Europa, e a adição da terminação feminina *-ka* ao termo *mazur* pelos Russos terminou por denominar esta então popular dança de salão. “O uso da versão feminizada da palavra se cristalizou na França no meio do século XVIII, em grande parte devido à atribuição do gênero feminino às danças francesas em geral”. Para a autora, esta atribuição do gênero feminino simboliza ademais as características estilísticas da dança e da música nesse período, aludindo ao seu caráter “refinado, elegante, estruturado, e amplamente influenciado por maneirismos culturais das classes superiores”.<sup>356</sup>

<sup>356</sup> “The usage of the feminized version of the word crystallized in France in the middle of the eighteenth century, largely due to its dances being of feminine gender in general. Aside from grammatical conveniences, the feminization of the term mazur to mazurka epitomizes the important development in the stylistic qualities of the dance and music at this

Tentativas de manifestar o nacionalismo na arte Polonesa foram repetidamente cerceadas por censores russos entre o final do século XVIII e início do século XIX, o que fez com que as manifestações de “polonicidade” em música fossem gradualmente se transformando, buscando uma forma que passasse despercebida aos ouvidos dos censores, mas não aos do povo polonês; nessa busca, a música folclórica polonesa, quando retratada no teatro, em óperas e balés, se mostrou um veículo capaz de articular a identidade nacional sem para isso se valer de elementos textuais. Assim, nesse contexto, a música folclórica se tornou um código para a continuidade nacional, e enquanto óperas que retratavam a história polonesa valendo-se de elementos textuais eram continuamente banidas dos teatros pelas autoridades, um repertório que articulava a nacionalidade polonesa através de seus elementos musicais – pela referência a um “folclore polonês” – ganhou corpo a partir do início do século XIX (MILEWSKI, 1999, p. 20-23).

Segundo Mileswki (1999, p. 131), o uso de melodias motivicamente repetitivas apoiadas sobre um acompanhamento que sugerisse quintas abertas, apesar de raras, merecem destaque particular nas mazurkas para piano do início do século XIX, pois “tinham a intenção de evocar os sons primitivos da flauta e da gaita de foles, transformando assim a mazurka para piano, de uma dança estilizada, em uma descrição mimética de elementos supostamente folclóricos”.

Algumas relações podem ser traçadas mais diretamente entre a dança na música de concerto e as manifestações folclóricas às quais esta primeira faz alusão. Uma das associações mais conspícuas entre as danças folclóricas polonesas e materiais musicais na composição de mazurkas, segundo Milewski, é o *holupiec*: um passo de dança que consiste em golpes de calcanhar e podem sinalizar tanto o início quando o final da dança. Em música, o passo é acompanhado por três colcheias cantadas ou tocadas sobre a mesma nota em um compasso 3/8.

[O *holupiec*] é uma das características mais reconhecíveis da música nativa polonesa por ser inerentemente dramático; suas três notas repetidas e pontuadas no início de uma dança sinalizam aos ouvintes e dançarinos para que fiquem atentos, enquanto ao final de uma dança estas mesmas notas repetidas articulam o fechamento. Estes gestos *holupiec* não são somente um aspecto característico da música folclórica polonesa contemporânea, mas também aparecem em danças do século XIX coletadas por [Oskar] Kolberg e [Kazimierz] Wójcicki (MILEWSKI, 1999, p. 119).<sup>357</sup>

---

time, becoming more refined, elegant, structured, and largely influenced by upper class mannerisms (ZABOROWSKI, 2013, p. 19),

<sup>357</sup> “It is one of the more recognizable features of indigenous Polish music because it is inherently dramatic; its three punctuated, repeated notes at the beginning of a dance signal the listeners and dancers to attention, while at the end of a dance these same repeated notes articulate closure. Such *holupiec* gestures are not only a characteristic feature of contemporary Polish folk music, but also appear in the nineteenth-century dances collected by [Oskar] Kolberg and [Kazimierz] Wójcicki” (MILEWSKI, 1999, p. 119).

Segundo a autora, em sua *Mazurka* op. 24 n. 2 Chopin faz uso conspícuo do gesto supracitado. Em compasso 3/4, o gesto é escrito não como três colcheias, mas como três semínimas. Na Figura F-I, reproduzo um excerto da obra em questão selecionado por Milewski para ilustrar o uso do *hołupiec* como gesto de terminação das frases.

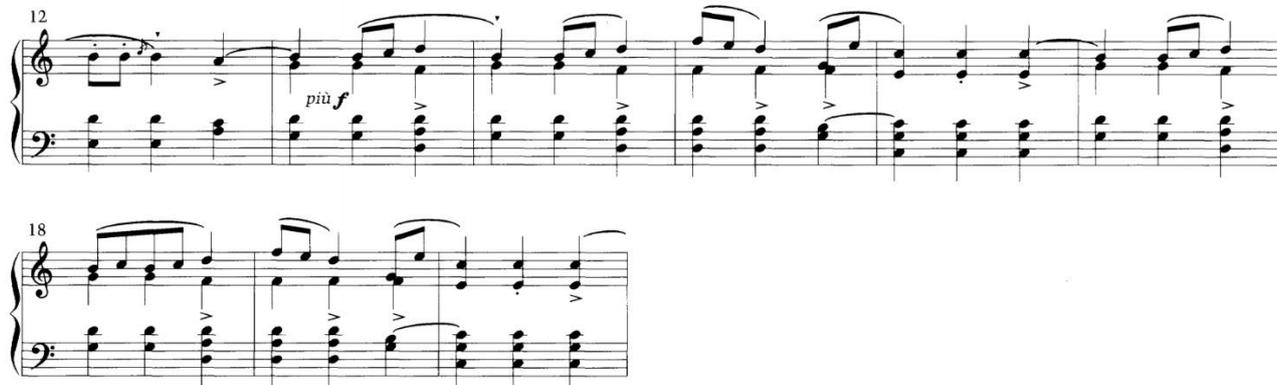


Figura F-I: Chopin, *Mazurka*, op. 24 n. 2, c 12-20. Nos compassos 16 e 20 podemos observar o *hołupiec* como gesto de finalização. Conforme encontrado em Milewski (1999, p. 120).

Zaborowski atribui (2013, p. 20) a Chopin, no século XIX, uma posterior reforma do gênero mazurka, transformando uma música que acompanhava danças em “complexas obras artísticas” para piano: “ele expandiu o gênero mazurka [...]. fundindo artisticamente ideias ‘nacionais’ de ‘Polonicidade’, aspectos coreográficos da dança *mazur*, tradições folclóricas polonesas, ao longo de [...] inovações em forma, cromatismo e fraseado”.<sup>358</sup> Essas mazurkas de Chopin são, contudo, diferentes de danças como a valsa vienense, allemande ou minueto, no sentido que se referem a um aglomerado de tradições de danças polonesas e seu desenvolvimento ao longo dos séculos. “Chopin funde muitos níveis diferentes desta história multiestratificada, partindo tanto de suas características nacionais quanto regionais”.<sup>359</sup> Confrontando estas informações com as reflexões de Milewski (1999) a respeito do emprego da “música folclórica polonesa” na música de concerto, todavia, percebe-se que Chopin faz parte de uma longa tradição de músicos poloneses que interagiram com esse imaginário da música folclórica de seu país, e que esse processo de criação e recriação do gênero mazurka também deve crédito a muitos outros músicos que o antecederam.

Milewski (MILEWSKI, 1999, p. 114), ao comentar sobre o monógrafo de Franz Liszt a respeito de Chopin, e de como o primeiro descreveu as mazurcas deste último através de metáforas que evocavam uma cena de dança de salão da alta sociedade polonesa, escreve que, em meados do

<sup>358</sup> “He expanded the mazurka genre [...], artistically fusing ‘national’ ideas of ‘Polishness’, *mazur* choreographical dance features, Polish folk traditions, along with [...] innovations in form, chromaticism, and phrasing (ZABOROWSKI, 2013, p. 20).

<sup>359</sup> “Chopin fuses many different levels of this multi-layered history from both their national as well as regional characters” (ZABOROWSKI, 2013, p. 20).

século XIX, a descrição da música de concerto em termos de práticas nacionais era uma tópica bem conhecida no âmbito da crítica musical. Segundo a autora,

[...] o posicionamento das mazurkas de Chopin em uma tradição de músicas de dança polonesas era um modo de elevar o *status* destas obras, de elevar o material musical em si através do poder sugestivo da metáfora Romântica. A imagem de Liszt [...] era uma imagem transcendental; ela servia como um dispositivo poético que o ajudou a articular o material musical das peças de Chopin (MILEWSKI, 1999, p. 114).<sup>360</sup>

A metáfora de Liszt surtiu efeito entre críticos da música de Chopin, e dentro deste *milieu* surgiu, como consequência desta, um “mito de que as mazurkas de Chopin são obras nacionais com raízes na autêntica tradição da música folclórica polonesa”<sup>361</sup>. A imagem da dança aristocrática foi substituída pela de uma dança folclórica, campestre, à medida em que “os escritores de música na Polônia buscavam legitimar suas observações no clima mais consciente em termos de classe e mais preocupado com a busca da verdade do positivismo do final do século XIX” (MILEWSKI, 1999, p. 114). Essa mudança permitiu o estabelecimento de explicações miméticas para “Polonicidade” em música nas mãos de Marcell Antoni Szulc (1818 – 1898), autor do primeiro monógrafo polonês sobre Chopin; segundo Milewski, Szulc relacionou trejeitos violinísticos e coreográficos dos músicos e dançarinos campestres com materiais musicais da *Mazurka* op. 24 n. 2 de Chopin. A partir de Liszt e através desta transformação do imaginário nacionalista polonês, a noção de que nas mazurkas de Chopin há elementos autênticos do folclore e da nação polonesa ganhou forma e entusiastas século XX adentro, mesmo sem jamais ter sido propriamente demonstrada. Comentando sobre a associação, por Maurice Brown em 1960, da *Mazurka* op. 68 n. 3 com uma putativa melodia folclórica polonesa, Milewski escreve:

A fonte pela qual acadêmicos buscavam era – e continua sendo – inerentemente irrecuperável, porque nunca existiu. A folcloricidade essencial que os ouvintes escutavam nas mazurkas de Chopin era um folclore mítico-poético fictício, animado por tropos musicais rústicos padrão [*stock rustic musical tropes*], sobre o pano de fundo de um gênero nacional conforme re-concebido por Chopin. [...] O que começou, portanto, como um capricho [*conceit*] Romântico em Liszt, se expandiu ao longo do tempo na noção positivista de uma fonte folclórica específica e passível de identificação. Quanto mais as mazurkas de Chopin sobreviviam o tempo e local imediato de sua criação, mais ressonante se tornava a anedota do empréstimo folclórico, até que, frustrado pela busca, um acadêmico eventualmente defendeu este mito ao inventar ainda outro: uma improvável origem folclórica para a *Mazurka* op. 68 n. 3. O Positivismo retornou ao Romantismo. Como se no espírito do

<sup>360</sup> “[...] positioning Chopin’s mazurkas within a Polish dance music tradition was a way to raise the status of these works, to elevate the actual material of the music through the suggestive power of Romantic metaphor. Liszt’s image [...] was a transcendental one; it served as a poetic device that helped him to articulate the musical matter of Chopin’s pieces” (MILEWSKI, 1999, p. 114).

<sup>361</sup> “[...] as writers of music in Poland sought to legitimize their observations in the more class-conscious, truth-seeking climate of late-nineteenth-century positivism

próprio projeto Romântico dezenovista de Chopin, os intérpretes de suas mazurkas no século XX criaram um constructo essencial, na base do qual estava algo fundamentalmente imaginário (MILEWSKI, 1999, p. 121).<sup>362</sup>

Neste apêndice procurei situar o gênero mazurka em um contexto histórico e identificar características que o definem com maior ou menor grau de significância, a fim de confrontar estas informações com a Variação V das *Variations sur un thème de Scriabine*, intitulada “Allegretto grazioso (quasi Mazurka)”. Ao abordar o gênero seria impossível não mencionar as obras de Frédéric Chopin, o que também pode ser dito em uma pesquisa a respeito de Alexandre Tansman, que por vezes é apresentado como uma espécie de “descendente cultural” deste primeiro,<sup>363</sup> e cuja relação com o folclore polonês foi comparada à de Chopin: “de uma maneira reminescente de Chopin, Tansman combina o lirismo das canções folclóricas polonesas com estruturas harmônicas complexas” (TIMMONS; FRÉMAUX, 1998).<sup>364</sup> Nos autores abordados aqui, vemos a mazurka “de concerto” representada como gênero culturalmente construído, uma amálgama de convenções para representação de uma música nacional, apoiada sobre o imaginário de uma “música folclórica polonesa” como emblema da nação. Um gênero, portanto, dependente de condições históricas e políticas, e pouco ligado, de fato, a características diretamente relacionáveis às danças folclóricas polonesas.

Em Tansman, essa relação com a música folclórica polonesa é assumida pelo compositor como uma alusão imaginativa e livre, sem a existência de fontes concretas como melodia folclóricas polonesas retrabalhadas ou re-harmonizadas: “Esse folclore se manteve presente com força em minha sensibilidade musical, mas somente enquanto *folklore imaginé*. Nunca usei uma canção

---

<sup>362</sup> “But the source that scholars searched for was – and remains – inherently irrecoverable because it in fact never existed. The essential folkishness that listeners heard in Chopin’s mazurkas was a fictional mythopoetic folk, animated by stock rustic musical tropes and placed against the backdrop of a national genre as it was reconceived by Chopin. [...]; What began, then, with Liszt as a Romantic conceit was expanded over time into the positivist notion of a specific and identifiable folk source. The longer that Chopin’s mazurkas survived the immediate time and place of their creation, the more resonant became the tale of folk borrowing until, frustrated by the search, one scholar eventually came to defend the myth by inventing yet another: an improbable folk source for op. 68 no. 3. Positivism had returned to Romanticism. As if in the spirit of Chopin’s own nineteenth-century Romantic project, the interpreters of Chopin’s mazurkas in the twentieth century had created an essential construct, at the base of which was something fundamentally imaginary” (MILEWSKI, 1999, p. 121).

<sup>363</sup> Nota-se também que ambos consolidaram suas carreiras na França, bem como têm seus nomes escritos muitas vezes à maneira francófona. É possível ainda que, para ambos, apresentar-se como um “compositor polonês”, para além de questões ideológicas, tenha sido proveitoso no cenário parisiense por assegurar-lhes uma espécie de nicho no meio musical; sobre o estabelecimento de Chopin em Paris e sua “polonicidade” veja Pekacz (2016). No artigo de Timmons e Frémaux sobre Tansman, o nome de Chopin é recorrente. A coincidência de residir na França é apontada logo no início do artigo: “Como seu compatriota Fryderyk Chopin cerca de 90 anos antes, Tansman fez residência na capital Francesa” (TIMMONS; FRÉMAUX, 1998). Mais adiante, em transcrições de entrevistas do compositor, vemos o próprio afirmar: “Minhas primeiras composições foram peças curtas escritas ao estilo de Chopin e Grieg. [...] Meu primeiro amor de infância, musicalmente falando, foi Chopin e obviamente Schubert, Mozart e Beethoven” (TANSMAN *apud* TIMMONS; FRÉMAUX, 1998).

<sup>364</sup> “In a manner reminiscent of Chopin, Tansman combines the lyricism of Polish folk songs with complex harmonic structures” (TIMMONS; FRÉMAUX, 1998).

folclórica polonesa de fato em sua forma original, nem tentei re-harmonizar uma” (TANSMAN *apud* TIMMONS; FRÉMAUX, 1998). Algumas características associadas ao gênero de modo geral (veja o Quadro F-4) podem ser percebidas na *Mazurka* (1926) para violão de Alexandre Tansman, como representado na Figura F-2.



Figura F-2: Alexandre Tansman, *Mazurka* (1926). Compassos 7-10, demonstrando alguns aspectos associados ao gênero mazurka por autores revisados no Quadro F-4

Tendo em vista as considerações feitas acima a respeito do gênero mazurka, de suas conotações culturais e históricas, de associações do gênero à uma tradição de dança e música folclórica e gestos associados, bem como a um imaginário baseado nessas tradições, e das características que são apresentadas como definidoras do gênero pelos autores revisados nesse trabalho; tendo em vista também que a *Varição V* das *Variations sur un thème de Scriabine* não se trata precisamente de uma mazurka, mas de uma variação “quasi Mazurka”, que se aproxima do gênero, ou faz menção a este, fica a seguinte questão: poderia a mazurka, para os propósitos dessa análise, ser considerada como uma tópica?<sup>365</sup> Tomando como referência sobre o gênero os autores citados no Quadro F-4, e valendo-se de um modelo proposto por Johanna Frymoyer (2017) para o mapeamento hierárquico de características associadas à uma tópica, apresento na Figura F-3 uma proposta de compreensão da tópica Mazurka – proposta esta apenas embrionária e para fins de aplicação apenas neste estudo e na interpretação da variação supracitada; para um uso mais generalizado, será necessário um estudo mais aprofundado a respeito do gênero, que possa completar adequadamente a representação a seguir, em especial no que diz respeito às características estilisticamente particulares ou idiomáticas.

<sup>365</sup> Segundo Hatten, “uma tópica é um tipo estilístico familiar com características musicais facilmente reconhecíveis, variando em complexidade desde uma simples figura (fanfarra, quintas de trompa), a uma textura (o estilo culto como polifônico e/ou imitativo; o estilo coral ou hino como homofônico), um gênero completo (vários tipos de dança e marcha; abertura francesa), um estilo (ombra, tempesta, *Empfindsamkeit*), ou alguma sobreposição destas categorias” (HATTEN, 2014, p. 514).



Figura F-3: Características da tópica Mazurka organizadas hierarquicamente, organizado pelo autor conforme modelo proposto por Frymoyer (2017).

Contudo, reais ou imaginárias, alusões à música folclórica polonesa podem ser identificadas nas composições do gênero, e considerações sobre sua performance podem contribuir para uma interpretação não necessariamente “autêntica”, mas ainda assim informada e artisticamente densa. No que se segue, apresento algumas das considerações de Monika Zaborowski a respeito de alusões musicais deste tipo nas mazurkas de Chopin.

Referindo-se aos padrões de *drone* que Chopin sugere em suas mazurkas,<sup>366</sup> Zaborowski (2013, p. 104) menciona a alusão à dois instrumentos do folclore polonês que eram responsáveis por tal função nos conjuntos musicais: o *dudy* e o *basy*: “*Dudy* são gaitas de fole polonesas e assumem diferentes nomes de acordo com sua região geográfica específica. São tocados sustentando um *drone*”.<sup>367</sup> Já os *basy* são instrumentos de cordas friccionadas um pouco maiores do que violoncelos, “com duas a quatro cordas, e são tocados como um *drone* rítmico pulsante. [...] Os *basy* são instrumentos tradicionais para o acompanhamento de conjuntos instrumentais *Kujaw*”

<sup>366</sup> Para uma listagem detalhada de quais mazurkas apresentam quais tipos de *drone*, veja tabela elaborada pela autora (ZABOROWSKI, 2013, p. 104-105).

<sup>367</sup> “*Dudy* are Polish bagpipes and go by different names according to their specific geographic region. They are played with a sustained drone”.

(ZABOROWSKI, 2013, p. 104-105),<sup>368</sup> e efetuam uma marcação métrica do pulso sobre uma única nota ou sobre um intervalo de quinta. Relacionando a execução instrumental às particularidades da dança, a Zaborowski (2013, p. 105) descreve como o padrão rítmico do *basy* tem uma flexibilidade ligada intrinsecamente à marcação dos passos de dança; a autora comenta um episódio no qual, ao ter dificuldades em dançar acompanhados por uma gravação de um conjunto, dançarinos atribuíram a dificuldade ao fato de que os músicos não os estavam acompanhando! A autora apresenta assim – no contexto da execução de mazurcas para piano de Chopin – o papel do *basy* e, portanto, a execução de padrões que remetem ao instrumento, “não somente como um ‘guardião da pulsação’, ditando o compasso e tempo subjacentes, mas também como um ‘observador’ do resto dos eventos, respondendo aos caprichos dos instrumentos melódicos e dos dançarinos”.<sup>369</sup> Ademais, estes padrões de *drone* nos baixos podem ou repetir ritmicamente o mesmo acorde, ou variar a harmonia sem no entanto desconfigurar a textura vigente.

As particularidades na execução do *basy* evocam uma sensação de arraste (*pull*) ou resistência que suscitam conotações simbólicas e possibilidades de performance: no campo simbólico, a aparente letargia presente nas notas iniciais do compasso tanto no baixo quanto por vezes nos instrumentos melódicos – como decorrência de estar acompanhando os dançarinos – se relaciona com o golpe de enxada dos trabalhadores camponeses, bem como “com a fortemente formulada mentalidade polonesa de ‘trazer’ [*pull*] o passado e suas benquistas tradições para o presente” (ZABOROWSKI, 2013, p. 107). Em aspectos práticos da execução do *basy*, o instrumentista arrasta ou alonga o tempo no começo de cada compasso, liberando essa energia acumulada no último tempo do compasso, que reestabelece o ritmo pulsante. Assim, de acordo com a autora, uma arcada “laboriosa ou letárgica” faz com que os dois primeiros tempos sejam um pouco mais arrastados, e que o terceiro tempo apresente uma qualidade diferente em conjunto com a mudança de direção da arcada. “Isto produz uma qualidade sonora que lembra um padrão grave-(grave)-agudo em compasso ternário” (ZABOROWSKI, 2013, p. 108).<sup>370</sup> Apresentando suas recomendações para execução destes padrões ao piano na música de Chopin, a autora escreve:

O padrão do *basy* requer que o pianista sinta uma pesada letargia, em conjunto com uma sensação arrastada [*pulling*] das teclas e da palma da mão [...]. A liberação leve e centrada do terceiro tempo deve ser executada com um senso de continuidade

<sup>368</sup> “*Basy* are the polish upright bass stringed instrument with two to four strings, and are played as a rhythmic pulsating drone. [...] *Basy* are the traditional instrument for accompanying *Kujaw* instrumental ensembles” (2013, p. 104-105).

<sup>369</sup> “This is a helpful image to keep in mind when executing the drones in Chopin’s mazurkas – the drone not only as the ‘keeper of the beat’, setting the underlying meter and tempo, but also as the ‘observer’ of the rest of the events, responding to whims of the melodic instruments and dancers” (ZABOROWSKI, 2013, p. 105).

<sup>370</sup> “This produces a quality of sound which resembles a low-(low)-high pattern in triple time” (ZABOROWSKI, 2013, p. 108).

– conectada à mesma esfera sonora do resto do padrão de baixo. Em termos de acentos, isso depende do fato de Chopin ter ou não notado acentos. No caso de não haver nenhum padrão de acentos notado no baixo, o *performer* será informado pela melodia, lembrando-se de que o baixo está “observando” os acontecimentos em geral. Lembrar-se de que os padrões do *basy* são simbolicamente derivados de arar os campos; e portanto uma sensação de trabalho duro, de carregar com dificuldade, e de tarefas cíclicas podem todos ajudar a incorporar esta sensação (ZABOROWSKI, 2013, p. 108).<sup>371</sup>

Destas considerações, a autora produz sugestões de performance para as mazurkas de Chopin ao piano. A fim de disponibilizá-las como um guia livre para a reflexão sobre possíveis avenidas interpretativas para a performance da Variação V, organizo algumas das diretrizes no Quadro F-3.

Quadro F-3: Sugestões de performance para a incorporação de elementos tradicionais do folclore polonês na performance de mazurkas de Chopin

I. Ornamentações folclóricas devem ser executadas com clareza e uma convicção fácil para evocar a prática natural do impulso criativo de um violinista.

II. Padrões de acentos alternantes devem ser abordados com confiança e uma sensação de dignidade e bravata para demonstrar a natureza genuína da espontaneidade e artisticidade da coreografia dos dançarinos do folclore polonês.

III. Atenção para ocasionalmente marcar o primeiro tempo do compasso é necessária para servir como um lembrete da fórmula de compasso geral.

IV. Liberdade para acentuar claramente e de maneira intercambiável o segundo e terceiro tempo dos compassos também deve estar presente

V. A elasticidade ocorre dentro do compasso (ou a cada dois compassos) reinstaurando o tempo e pulso no início do(s) compasso(s) subsequente(s).

[...] VII. Ademais, o estilo de performance do *basy* na música folclórica polonesa é caracterizado por uma prática letárgica e legato, e um padrão que se ‘arrasta’ [*pulling*]

Fonte: Zaborowski (2013, p. 109).

<sup>371</sup> “The *basy* pattern requires the pianist to feel an amount of heavy lethargy, along with a pulling sensation from the keys and the palm of the hand [...]. The mild and grounded release of the third beat must be executed with a sense of continuity – connected to the same sphere of sound as the rest of the bass pattern. In terms of accents, this depends on whether Chopin has already notated accents. In the event of no notated accent pattern, the performer will be informed by the melody, remembering that the bass is ‘observing’ the overall happenings. Remembering that the *basy* patterns are symbolically derived from ploughing the fields; thus a sense of hard work, ‘lugging’/‘carrying’ and cyclical tasks can all help to embody this sensation” (ZABOROWSKI, 2013, p. 108).

Quadro F-4: Características associadas à Mazurka

Autor	Publicação	Características apresentadas	Contexto
<b>Stephen Downes</b>	Grove Music Online, verbete “Mazurka” (DOWNES, 2001)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ritmos mazurka:  </li> <li>• Mudança do acento métrico para os tempos fracos de um compasso ternário</li> <li>• Estruturas melódicas esquemáticas AABB, AABC, AAAB, AB BB</li> <li>• Estruturas de um ou dois compassos</li> <li>• Padrões melódicos de pergunta-e-resposta</li> <li>• Tempo rubato como característica da performance</li> <li>• Recursos modais: Lídio, Frígio, Eólio</li> </ul>	Acepção geral do gênero
<b>Pablo A. Cintron</b>	Analysis of Chopin’s Mazurkas and its Influence on Polish Cultural Nationalism (2014, p. 4)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Compasso ternário</li> <li>• Acento no terceiro tempo</li> <li>• Duas notas curtas no início da frase e duas notas longas no final</li> </ul>	Características comuns aos três estilos de mazurkas ( <i>mazur</i> , <i>oberek</i> , <i>kujawiak</i> )
<b>Pablo A. Cintron</b>	Analysis of Chopin’s Mazurkas and its Influence on Polish Cultural Nationalism (2014, p. 27)	<ol style="list-style-type: none"> <li>I. Ritmo       <ol style="list-style-type: none"> <li>a. Acentuação no segundo e/ou terceiro compasso</li> <li>b. Presença de tercinas</li> <li>c. Padrões cruzados [<i>Cross patterns</i>] normalmente no início da peça</li> </ol> </li> <li>II. Melodia       <ol style="list-style-type: none"> <li>a. Inclinação para o uso de inflexões modais</li> <li>b. Modo lídio</li> <li>c. Modo frígio</li> <li>d. Repetição da melodia. Também se aplica aos motivos</li> <li>e. Ornamentação. Mordente invertido</li> <li>f. Terminação no segundo tempo do compasso</li> </ol> </li> <li>III. Harmonia       <ol style="list-style-type: none"> <li>a. Efeito de drone ao longo da canção, com efeito harmônico</li> <li>b. Notas pedal ou notas sustentadas no baixo</li> </ol> </li> </ol>	Características das mazurkas tradicionais
<b>Anne Swartz</b>	The Polish Folk Mazurka (1975, p. 249)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Compasso ternário (normalmente 3/8 ao invés de 3/4)</li> </ul>	Comentando descrições de Wlaczslaw Paschalow

		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Padrões característicos de acentuação rítmica</li> <li>• Motivos rítmicos e melódicos de um ou dois compassos</li> <li>• Construção regular de frases</li> <li>• Estrutura formal baseada em seções repetidas (AABBCC)</li> </ul>	de mazurkas do folclore polonês
<b>Sun-Joo Cho</b>	Nationalism in Karol Szymanowsky's Mazurkas No. 1–4, Op. 50: The Influence of Goral Music (CHO, 2007, p. 14)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Padrões rítmicos curta-curta/longa/longa</li> <li>• Tercinas</li> <li>• Ritmos pontuados</li> <li>• Repetição de pequenos motivos e seções</li> <li>• Improvisação</li> <li>• Uso dos modos Lídio e Húngaro</li> <li>• Acompanhamento do tipo <i>drone</i> por baixo e gaita de foles sobre a tônica ou tônica-e-dominante</li> <li>• Normalmente compostas por duas ou quatro seções de seis a oito compassos, e cada uma das seções é repetida</li> </ul>	Características gerais das mazurkas
<b>Monika Zaborowski</b>	Gestural Pattern in Kujaw Folk Performing Traditions: Implications for the Performer of Chopin's Mazurkas. (2013, p. 17)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Compasso ternário</li> <li>• Emprego de padrões que ficaram conhecidos como “ritmos mazurka”:</li> </ul>  <ul style="list-style-type: none"> <li>• Acentuação do segundo ou terceiro tempo do compasso</li> </ul>	Características gerais das mazurkas
<b>Barbara Milewski</b>	Chopin's Mazurkas and the Myth of the Folk (1999, p. 131)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Ritmos mazurka”</li> <li>• Acentos em qualquer pulso de um compasso</li> <li>• Cadências enfatizando o segundo tempo</li> <li>• Ocasional inclusão de gestos de música folclórica como o <i>holupiec</i></li> <li>• Mais raramente, melodias motivicamente repetitivas apoiadas sobre uma sugestão de quintas no baixo aludiam ao som de flautas e gaitas de fole campesinas.</li> <li>• Características ligadas pela autora não à mazurka em si, mas à tradição europeia de danças clássicas do final do século XVIII: <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Compasso ternário</li> <li>○ Textura homofônica</li> <li>○ Modo maior</li> <li>○ Seção central contrastante, frequentemente na</li> </ul> </li> </ul>	Convencionalização de características da mazurka estilizada para piano por volta de 1800, quando o gênero ganhou força por questões políticas

		dominante, relativa menor ou homônima.	
<b>Barbara Milewski</b>	Chopin's Mazurkas and the Myth of the Folk (1999, p. 134)	<ul style="list-style-type: none"><li>• Compasso ternário</li><li>• “Ritmos mazurka”</li><li>• Aparições do quarto grau aumentado da escala na melodia</li><li>• <i>Drones</i> de quinta no baixo</li><li>• Acentos em qualquer tempo de um compasso</li><li>• Motivos repetidos em uma tessitura consideravelmente restrita</li></ul>	Consolidação de um protótipo para a representação de danças folclóricas polonesas no palco, a partir, em especial, do <i>finale</i> do ballet <i>Wesele w Ojcowie</i> (1823) de Karol Kurpiński e Józef Damse. Desta representação se serviram compositores poloneses contemporâneos e posteriores, inclusive Chopin.

Fonte: elaborado pelo autor.

## ANEXOS

Os anexos a seguir estão organizados em três grupos: os anexos A, B e C são traduções de textos escritos pelo compositor; em seguida, os anexos D e E são textos de comentadores sobre Tansman: o primeiro trata-se de uma tentativa do musicólogo francês Gérald Hugon de descrever certos aspectos da música do compositor, e o segundo consiste em dois textos produzidos pelo violonista Frédéric Zigante e originalmente encontrados em uma publicação póstuma de obras de Alexandre Tansman. Por fim, os anexos F, G e I são, respectivamente, partituras do *Prelúdio* op. 16 n. 4 de Scriabin, do Tema das *Variations sur un thème de Scriabine*, e do manuscrito das *Variations...* concedido a mim por Alberto LaRocca e, posteriormente, pela filha do compositor, Marianne Tansman.

### Anexo A – Música de vanguarda

Alexandre Tansman

*Conforme encontrado em Otero (2011)*

O fenômeno da música é espontâneo em sua origem, quase biológico. Ele se torna arte organizada graças à contribuição do indivíduo que tem um dom latente. Este fenômeno é ligado a certas leis, certas exigências que são características dele e, conseqüentemente, a eliminação destes, mesmo parcial, levaria a uma arte diferente.

A criatividade e a canção do homem, em seus desenvolvimentos, levaram progressiva e organicamente a um desenho linear, a um contorno (melodia, tema, etc.) onde a superposição frequentemente cria polifonia horizontalmente e harmonia verticalmente. O artista tenta dar à esta estrutura arquitetural um molde que cria forma e estrutura sonora, seja vocal ou instrumental; todos estes distintos fatores estão em perpétua e progressiva evolução. Não há música “clássica” ou “moderna”, somente música boa, que perdura, e música ruim, que desaparece tão rapidamente quanto a moda que a criou.

No que diz respeito à estética, aprendi desde os primórdios da minha infância a reverenciar a beleza em todas as suas formas, e não penso que se deve render a modas passageiras. Tudo pode ser usado na arte desde que experimentos, quase sempre infrutíferos, não sejam apresentados como obras de arte terminadas. Alegar que martelar pregos em um piano (e eu vi isso) é música, ou que uma tela em branco causa um efeito na pintura de vanguarda não me convence.

Falando de “novidades na música”, não é uma questão de surpreender o público. Nem tudo que é novo é bom; se alguém caminhar sobre sua cabeça está fazendo algo novo, mas não algo bom. Os meios de expressão não devem ser confundidos com os objetivos. Não é uma questão de

movimentos de vanguarda, ou falta de compreensão entre gerações, etc. Cada geração tem seu próprio movimento de vanguarda, e penso ser ridículo alegar em sou parte dela em 1967 quando o fui em 1920. Não é uma impossibilidade; tudo é possível! É uma questão de integridade, de honra, recusar ser incluído em uma categorização fácil (achar melhor palavra para [facile]) que possivelmente será artificial.

O que me separa de certa música hoje em dia não é um engessamento ou incompreensão devido à minha idade: é sim a violação de um princípio pelo bem dos meios de expressão que substituem o objetivo a um nível tão degradado que o objetivo desaparece. Meios de expressão somente me interessam no que diz respeito ao potencial ali disponível; eu não me sinto nem um pouco surpreso ou ultrapassado pelo dito “modernismo” exceto quando o objetivo que eles perseguem é simplesmente uma publicidade extravagante ou exibicionismo vulgar. E isto é justamente porque nunca quis me associar a “clã” nenhum, com um sistema de escrita exclusivo, ou qualquer restrição de minha liberdade pela aplicação cega de uma linguagem “sine qua non”.

O dodecafonismo, as séries, nos ensinaram lições úteis, sem que precisemos por isso aceitá-los como a palavra final absoluta!

Não sou um apoiador do sistema tonal, nem do politonal ou serial, mas sim do uso de todos os meios de expressão que os desenvolvimentos na arte musical colocaram ao nosso dispor, qualquer um que favoreça o caso e o problema que a cada um traz aos seu próprio problema e busca. Qualquer sistema, seja acadêmico ou de vanguarda, rapidamente cai no clichê, na padronização e na esterilização no que diz respeito à invenção.

Eu nunca tento ser um músico moderno. Eu acho que esta é uma expressão muito equivocada desde o próprio âmago, que implica “o modo”. Sou um músico de meu próprio tempo, o que significa tentar alcançar o imutável e fundamental objetivo da música com todos os meios de meu tempo, ou os meios cuja evolução foi resultado de meu tempo. Pessoalmente, penso que na música o presente sempre se entremeia ao passado, da maneira como este tem sido gradualmente incorporado. Em meu próprio caso, meu primeiro terinamento foi cristalizado com Chopin, Bach e Mozart. Um serviu para equilibrar o outro através da própria oposição do subjetivo, do objetivo e do puramente musical. Meu desenvolvimento tardio deve muito a Ravel e Stravinsky, não no sentido de meios de expressão, os quais são um fator provisional e não decisivo na criação artística, mas acima de tudo no sentido da disciplina musical e na atitude do artista para com seu trabalho. Estudar Ravel me permitiu desenvolver o senso de economia, da íntima e próxima correspondência entre conteúdo e a forma de expressão, e um ódio pela enganação e “encheção de linguiça”. Minha associação com Stravinsky me ensinou a não procurar na música nada além da música; a tratá-la

como autônoma, e recuperar uma estética tradicional que havia sido refutada pelo Neo-Romantismo e Expressionismo. Admiro Stravinsky e o considero o músico primo de seu tempo, e isto não interfere de modo algum em nível pessoal; posso considerar a música de um ponto de vista diferente e resolver meus problemas graças a esses conceitos. Não se é escravo daquilo que se admira. Ao mesmo tempo, Stravinsky frequentemente conversava comigo sobre o que o interessava e o que ele gostava a respeito de minha música. O que ele se orgulhava a respeito da sua própria era a criação artística. A arte sem ancestralidade é para mim arte bastarda, e cada um de nós, independente de sua personalidade, é o resultado daqueles que o precederam.

Tendo estado em contato com jovens compositores. Sei muito bem que em alguns momentos eles sentiram a necessidade de escapar do “folclore” de seus países em direção a formas mais absolutas e desconexas. Mas o escape não é uma rejeição. Não sinto que as canções folclóricas são o único elemento que pode expressar o caráter de uma nação, mas a eliminação delas por causa de uma ideologia é tão arbitraria quanto o abuso destas. Não devemos nos esquecer que Chopin, Mussorgski, Bartók e muitos outros entraram no repertório universal por meio das canções folclóricas.

Assim, há ou não há uma verdadeira música de vanguarda? Vanguarda... o compositor se torna quando deixa de ser.

A vanguarda é necessária, mas não é necessário se manter ali. Bom, que então é música? É a coisa mais indefinível. A música é uma maneira muito especial de quebrar o silêncio. A música tem suas leis: melodia (muito importante), harmonia, ritmo, forma e timbre.

Hoje em dia o ruído de qualquer objeto é dito música; eu discordo. Música deve agir na sensibilidade e inteligência do ouvinte; alguns músicos contemporâneos agem somente sobre o sistema nervoso. No conceito puramente estético da arte, como desenvolvido ao longo dos séculos, frequentemente identificamos uma confusão espiritual, uma degradação consciente ou subconsciente dos valores; uma negação das leis orgânicas governando a evolução sadia; uma redução dos objetivos essenciais por simples meios de expressão com o objetivo final de uma certa decadência da própria idéia de arte completa como uma entidade espiritual. O progresso não é tudo que parece ser novo e sem precedentes mas sim uma questão de descoberta do oculto e do elusivo, sem se sujeitar à estéril tarefa de inventar o inexistente pelo puro orgulho de fazer algo jamais antes feito. A atitude correta de um artista para com o seu trabalho é uma de humildade, e não orgulho ou fanatismo egocêntrico.

A oposição estética de escolas de música, o conflito de gerações umas seguidas das outras, o problema da “ars nova” sempre existiu, e não somente é um desafio normal, mas também

inevitável, útil, frutífero e enriquecedor. Novos escritos são produzidos diariamente e o que é válido hoje não será amanhã. Os experimentos em música eletrônica e concreta podem, penso eu, fazer contribuições interessantes para novos meios de expressão desde que não substituam a música em si mas aumentem seu potencial. Quanto à música aleatória, audiovisual, algorítmica e outros experimentos, penso que aqui está uma arte moderna que pode ser interessante mas está bem nos limites da composição puramente musical: certos abusos, certas extravagâncias, atraem público porque são incomuns mais do que porque são disciplinas artísticas. A experimentação é tão velha quanto a criação; além disso, é normalmente feita entre quatro paredes (em particular?), não em público sob a pretensão de se ter produzido uma obra de arte. De maneira análoga, o respeito pela tradição é confundido com conservadorismo, academicismo, escolasticismo, ecletismo. Os galhos mortos da tradição caem por si só; a tradição em si está em constante processo de renovação, sendo constantemente enriquecida. Não há necessidade de interromper o fluxo de seiva para remover os galhos e folhas mortas, pois nenhum “modernismo”, nenhuma “mutação” há de mudar este princípio vital. A música nunca mudou em substância e nunca mudará em seus objetivos; sua performance é a melodia, seu objetivo a emoção. Somente a forma de execução, e os meios de expressão, estão sujeitos à mudança. Deste ponto de vista, devemos considerar a questão técnica ao invés da questão estética. Os criadores da música moderna não são máquinas, não são os mesmos indivíduos, física ou psiquicamente, do que os de outros tempos. Nada muda, salvo pelas condições da vida e sua atmosfera. Consequentemente, o que eles produzem, os indivíduos humanos, não deve de maneira alguma ser escravo de modas... A emoção pode ser encontrada, não somente como podia em tempos passados. Expressar a emoção da era das máquinas, seu lirismo, pertence à música, mas imitar o movimento das máquinas na música pertence a um circo. Cada época, inclusive a nossa, é claro, tem seus próprios momentos subjetivos e especiais, como elementos eternamente ligados ao início da expressão artística. Trata-se simplesmente de recuperar estes momentos dentre os eventos presentes e adaptá-los à produção contemporânea objetiva.

Gostaria de concluir citando algo que Albert Einstein me disse uma vez: “O que ativa o progresso na ciência e na arte é aquilo que finalmente persiste como válido e eterno, uma vez que tudo aquilo que parece novo para uma época em particular ou atual tenha sido reabsorvido e desapareça, como as modas do modernismo anterior”.

## **Anexo B – Música Judaica**

Alexandre Tansman

*Conforme encontrado em Otero (2011)*

Eu acho a questão da música judaica tão complexa e difícil quanto a própria questão do Judaísmo em si. De minha perspectiva, isto se dá ao fato de que a vida artística judaica se desenvolveu longe de um lar natural; depois de milênios de diáspora, o povo judeu perdeu todo o contato com sua terra natal e portanto lhes é difícil preservar as estruturas de uma contínua tipologia técnica ou estética em particular. No plano espiritual, o Judaísmo levou a bíblia ao redor do mundo como seu único tesouro e o livro espiritual que serviu uma nação dividida entre distintos povos. Mas se a própria pureza da sonora literatura Hebraica tem sido surpreendida pela particular música de cada um dos diferentes países em que o povo judeu tem vivido, a música, uma arte judaica por excelência, acompanhou os Hebreus desde sua primeira aparição na história. (Qual a referência aqui?) A bíblia frequentemente testemunha este fato e menciona os instrumentos que foram usados para acompanhar suas cerimônias. Mendelssohn, neto de um grande filósofo Judeu, trata seu “Oratório Elias” do mesmo modo que Paulus, um músico clássico da escola germânica. Offenbach, um judeu alemão, se revela como o mais inspirado mensageiro da vida parisiense. Meyerbeer cria a grande ópera francesa romântica. Assim, será tratar de um tema judaico a base sobre a qual a música judaica há de ser encontrada? Certamente não! Temas bíblicos podem ter sido tratados em abundância, até mesmo por artistas não-judeus que foram atraídos por Esther, Athalie, os oratórios de Händel, os inumeráveis Salmos, e são todas obras que dependem de arte e técnica totalmente ocidentais, e a linguagem “do Messias” ou “Paulo” não é diferente daquela de uma Paixão ou Missa. Chegamos à conclusão de que em nossos tempos, é difícil falar de uma música especificamente judaica. Por outro lado, podemos falar sobre uma admirável contribuição feita ao universo musical pelos criadores judeus, que é o que de fato tem maior importância. O músico judeu carrega consigo um atavismo espiritual, somente pela virtude do fato que ele continua a ser um judeu e os fatores que tornam sua arte particular são: um senso de drama; uma nostalgia; um messianismo tomado a partir do significado da esperança e da conquista; um ímpeto ardente; uma eterna busca pelo reino da justiça; uma ironia muito particular em seu humor, e a elevação do academicismo, bem como de outras práticas com as quais sonham e as quais os pertencem.

Acredito, portanto, que o único fator básico na música judaica é que ela é judaica, e não é definida pelo exercício religioso ou material buscado, mas sim pela razão de ter preservada no

coração e alma os frutos de um imenso legado espiritual, mesmo se este legado esteja particularmente no subconsciente. Os judeus deixaram a Terra Santa em um tempo onde a arte ainda não havia sido individualizada. Eles foram forjados pelos climas, pela geografia e costumes dos países nos quais moraram. Sua busca por uma música nacional hoje é um esforço em vão e ultrapassado. A música judaica tradicional não é nada além da liturgia em uma sinagoga na qual os componentes de uma certa autenticidade podem ser encontrados. É a única música que pôde ser transmitida e enriquecida de geração em geração, por transmissão oral, porque esta é a única área na qual o povo judeu não sofreu uma divisão. Sobre este assunto, é significativo o fato de que o mais belo trabalho dotado da inspiração e sensibilidade judaicas tenha sido composto por alguém não-judeu. Me refiro aos “Chantes Hébraïques” de Maurice Ravel.

Eu, como compositor, tenho de fato lidado com temas judeus. Minha ópera “Sabattai Zevi”, meu “Faux Messie”, o oratório “Isaie le Prophete”; “Prologue et Cantate” sobre um texto de “l’Ecclesiaste”, “Psaumes”, “Rapsodie Hebraïque”, “Album d’Israel”, etc., frequentemente me serviram como fonte para certos trabalhos, acompanhando o problema da melodia judaica, propriamente levada a um nível pessoal e não estritamente copiada e harmonizada. Mas isto não é o suficiente para começar a formação de uma escola judaica nacional, nem por mim nem por meus colegas. Penso e espero que o judaísmo tenha se mostrado, não no plano de assunto eleito, pretexto externo ou submissividade melódica aos temas necessários para tais escolhas, mas de um modo mais válido na sensibilidade e disciplina espiritual, e na acumulação subconsciente do fato(fenômeno??) judeu através da evolução histórica de meu povo, de seus primórdios na história aos dias de hoje.

## **Anexo C – Reflexões sobre alguns aspectos da música contemporânea**

Alexandre Tansman

*Tradução a partir do texto "Reflexions sur quelques aspects de la musique contemporaine" (p. 53-60), de Alexandre Tansman, publicado em 2005 no livro "Une voie lyrique dans un siècle bouleversé", organizado por Mireille Tansman-Zanuttini e Gérald Hugon. Segundo este último, o texto foi originalmente publicado na revista L'Âge Nouveau, nº 92, em maio de 1955, p. 55-60.*

A riqueza de meios de comunicação postos à disposição do compositor contemporâneo é tanto uma fonte de renovação fértil quanto de obstáculos de todo tipo: estilísticos, estéticos, sociais e políticos. De fato, a época na qual o cérebro nos oferece tantas possibilidades e descobertas exige mais do que qualquer outra coisa a reflexão, a filtragem, a discriminação entre os meios e os objetivos a se atingir. A ausência desta discriminação consciente está, a meu ver, na base do fato de que uma certa parte da música de nosso tempo está sujeita a alguma confusão entre meios e fins, o que leva à uma padronização criativa, à substituição do sistema preconcebido pelo método racional, à uma espécie de fanatismo de comportamento estético e de linguagem musical. Ora, o fanatismo, em todos os tempos e domínios, destruiu mais do que jamais criou, pois está em oposição à fé ou à convicção, e não compartilha, em princípio, da mesma fonte psicológica.

Não subvertemos nem inventamos nunca algo em arte, mas sim descobrimos as potencialidades novas em uma continuidade imutável quase orgânica. A ruptura desta continuidade, que é a tradição, o desejo de "revolução" pela desvalorização de valores, atingidos pela busca voluntária de fazer a todo custo "aquilo que ainda não foi feito", não é um fenômeno estético, mas físico. Eu considero que a arte organizada não é simplesmente a arte edificada em sistema: a primeira é formada pela contribuição do indivíduo humano, particularizado por uma vocação latente, à matéria disponível que ele transforma em obra de arte por sua sensibilidade e sua inteligência; a segunda serve para tornar a arte uniforme, acadêmica e, por consequência, estéril, pois todo academicismo, seja ele de escola ou de vanguarda, resulta no clichê, na rotina, e priva todo germen de fecundação ulterior.

A sistematização exclusiva de uma linguagem musical (o que é bem diferente da unificação estilística da qual terrivelmente carecemos atualmente) é, a meu ver, uma atitude falsa, dada a variedade de problemas especiais que se postulam, não somente a cada compositor em particular, mas à cada obra de um compositor.

Não existe uma panaceia que cubra de antemão todas as pesquisas; cada meio de expressão descoberto não passa de um meio novo que se soma aos anteriores, sem os suprimir ou substituir por “estarem ultrapassados”.

Assim, a descoberta da escrita atonal ou serial foi de importância primordial para a evolução da linguagem musical contemporânea. Resultado de um cromatismo levado ao extremo, em seu aporte não há nada que se oponha à tradição contínua de nossos meios de expressão. Dela muito me servi pessoalmente em meu trabalho por mais de trinta anos, quando a necessidade do problema parecia corresponder à sua utilização para um objetivo definido. Mas presumir que essa escrita é a única de valor, que ela deve excluir todas as outras, que somente ela corresponde à sensibilidade contemporânea é, a meu ver, uma afirmação não somente gratuita, mas, esteticamente falando, absurda.

Antes de tudo, a questão da linguagem está longe de ser a única que provoca a reação sensível perante uma obra musical; a linguagem não passa de uma moldura, ainda se faz necessário realizar o quadro. Ser de seu próprio tempo, seguir o progresso, consiste em ter consciência das aquisições valiosas deste tempo, se expressar em um estilo correspondente; mas o estilo não se compõe unicamente de inovações – estas últimas devem se integrar organicamente à maneira de se expressar a título de enriquecimento e fermentação. Seria inadmissível confundir o verbo com as palavras. Assim, apesar de uma linguagem quase totalmente diatônica, uma obra, por exemplo, de Mozart, há de agir sobre a sensibilidade contemporânea com mais intensidade do que uma obra ultradodecafônica, se esta última não tiver nada além de sua linguagem a oferecer e se seu conteúdo musical ou emocional se mostra nulo, pois a ideia sempre prima pela maneira de expressão e, a longo prazo, é o “quê” que conta mais do que o “como”. Independente da escrita que um compositor adote para sua obra, ela não deverá jamais tornar-se o objetivo principal, mas sim permanecer sobre o plano dos meios de expressão, este último seguindo uma evolução orgânica onde se integram, progressivamente, todas as inovações atuais ou vindouras. A “descoberta” do *tremolo* por Monteverdi ou do acorde de sétima diminuta não levou a música para a utilização destes procedimentos em detrimento de todos os outros. Todo uso sistemático que substitui o procedimento em lugar do emprego *ad hoc*, se apaga muito rapidamente ao exaurir suas próprias possibilidades e deslocar a hierarquia entre os objetivos visados e os meios disponíveis.

Minha atitude pessoal frente às pesquisas recentes no domínio da “música concreta”, “eletrônica”, etc. é absolutamente idêntico àquela perante a questão estilística. Se, pessoalmente, do ponto de vista estético, considero este procedimento mais como uma arte de “montagem” do

que um processo de criação artística (e voltarei à esta questão ulteriormente), é evidente que, de um certo ponto de vista, ele pode fornecer meios novos e interessantes para a expressão. Mas aqui novamente, trata-se de evitar uma confusão tentadora, de não se tornar escravo dos meios ao invés de dominá-los.

Penso que se trata, melhor dizendo, de uma arte particular, oriunda das pesquisas científicas de nossa época, mas diferente daquela da música, tal como tem sido concebida desde Orfeu: arte paralela à música, à qual esta primeira pode ser de uma utilidade considerável do ponto de vista expressionista, mas que, por sua própria fonte, se opõe à concepção da música pura e autônoma, tomada como fenômeno abstrato manejado pela individualidade humana.

Sob o risco de passar por “antiquado”<sup>372</sup>, eu não vejo com bons olhos uma sinfonia ou quarteto composto por montagem de sonoridades e de barulhos pré-fabricados mecanicamente. Seria necessário, para tal, renunciar à todas as nossas conquistas anteriores, que me parecem ainda válidas, ou mesmo essenciais, do tematismo, do jogo harmônico ou polifônico, da noção da forma, etc., e a isto, minha filiação à continuidade orgânica da evolução musical se opõe vigorosamente. Não é o “modernismo” do fenômeno que me incomoda, mas sim a sua incompatibilidade com os objetivos profundos da criação musical.

Ademais, não sendo um adepto da concepção descritiva ou anedótica na arte musical, nem do “choque de suspense”, não posso conceber estas pesquisas técnicas senão de modo objetivo, e buscar nelas, eventualmente, um ganho de timbre ou de sonoridade para certos problemas claramente circunscritos, limitados a casos particulares da música “aplicada” a uma outra arte.

Mas a grande questão, para mim, continua sendo antes de tudo aquela da contribuição da pessoa humana ao ato da criação, seu papel profundo na elaboração de uma obra de arte. Podemos, evidentemente, afirmar que a inteligência e a invenção do homem também intervém na escolha, na organização das “sonoridades em conserva”; que esses barulhos disponíveis substituam os meios ultrapassados de composição: os temas, a harmonia, a combinação polifônica, a forma construtiva. Isso é certo, mas esta intervenção, no plano artístico, não é da mesma ordem e nem provém da mesma fonte. Ela é exterior, e não interior ao artista: ela oferece ao artista uma escolha fora de si mesmo e por isso facilita, inclusive, uma certa improvisação, ou então uma anarquia. A invenção não tem mais por origem uma fonte latente, mas uma reserva artificial *ad hoc*, criada artificialmente fora do compositor. Sua escolha praticamente não tem limites e, justamente por isso, se torna

---

<sup>372</sup> A expressão em francês é *Vieux jeu* – “que tem hábitos, maneiras de uma outra época; que é ultrapassado” (GIRAC-MARINIER, 2012).

extremamente limitada. Como em todos os domínios da vida atual, o artista corre o risco de se tornar o escravo da máquina ao invés de seguir sendo seu mestre.

A meu ver, trata-se aqui antes de tudo da arte de “combinar” os encadeamentos armazenados, que se estende a uma reação de efeito puramente acústico, ao invés da composição de uma obra musical, é dizer, construir um todo de materiais extraídos tanto de dentro quanto de fora da pessoa humana individualizada. A arte eletrônica atinge logicamente a uma sucessão de “efeitos”, e é inegável que certos destes, obtidos por pesquisas sobre o plano sonoro, são de um interesse considerável e de um porte específico definitivo.

Mas se a música utiliza “o efeito” como um de seus meios próprios, seria perigoso reduzi-la à esta única função, a menos profunda, diga-se inclusive, daquelas que a música dispõe para seu desenrolar autônomo e, sobretudo, a menos durável.

Não é uma questão de ser moderno ou não, (o que, em princípio, não quer dizer nada), mas de evitar um desvio da arte musical em uma direção que não é sua, reduzi-la a um fenômeno de sensações nervosas temporárias, privando-a de seu alcance de evasão e de espiritualidade. A música, apesar das vicissitudes de modas passageiras, conserva suas leis imutáveis, enquanto finalidade a ser atingida, que ultrapassa os fascínios de momento e não integra em seu caminhar de modo definitivo nada senão aquilo que corresponde ao seu destino e seu papel de arte humana.

Neste sentido, desconfio enormemente do esnobismo que se manifeste, tanto em certos críticos musicais quanto em uma porção “evoluída” do público, por medo de “perder” um novo *Pelléas*<sup>373</sup>, *Pierrot lunaire*<sup>374</sup> ou *Sacre du printemps*<sup>375</sup>. Estes esnobes, à espreita de codificar o pretense “inédito”, existem por todo o mundo, e suas convicções musicais são, em sua maior parte, de uma fragilidade e de uma incompetência extremas. O mesmo se passa com o papel do “escândalo” na classificação de uma obra e sua ação publicitária. Ora, se o escândalo está longe de ser uma prova de que uma nova obra não tem valor – a história é testemunha disso a cada passo – ele tampouco prova que a obra tenha algum valor.

É bastante significativo que certas obras-chave abrem e fecham ao mesmo tempo seu próprio círculo e não estão sujeitas a prolongamentos férteis, pela sua própria perfeição de realização. O método particular aplicado a estas obras parece intransplantável e se torna, nas imitações, um

<sup>373</sup> *Pelléas et Melisande*, ópera de Claude Debussy estreada em 1902 na cidade de Paris.

<sup>374</sup> Melodrama composto por Arnold Schoenberg em 1912, no qual o compositor lança mão da técnica do canto falado ou *Sprechgesang*.

<sup>375</sup> Balé composto pelo russo Igor Stravinsky, cuja estréia, com coreografia de Vaslav Nijinski, ocorreu em 1913, na cidade de Paris.

procedimento, uma arte derivativa, incompleta. Esta reflexão diz respeito antes de tudo às obras nas quais o estilo particular está em função indissolúvel do conteúdo emocional, como é o caso em *Pelléas, Wozzeck*<sup>376</sup> ou, em um outro plano, *L'Opéra de quat'sous*<sup>377</sup>. Pode-se notar que a originalidade ou mesmo a singularidade de meios de expressão não forma a única qualidade manifesta do gênio dos autores destas composições: esses meios são sim estreitamente ligados ao conteúdo, formando um todo inseparável, de modo que toda emulação não realiza senão um simulacro, uma “segunda edição”.

De fato, *Pelléas* ou *Wozzeck*, duas incontestáveis obras primas, não tiveram prolongamento adequado à sua importância histórica e permanecem ainda hoje como dois meteoros singulares e solitários, sem ter fecundado ou estimulado obras de grande valor autônomo. É preciso dizer, de passagem, que *Pelléas* não é baseada sistematicamente sobre “a escala de tons inteiros” e que *Wozzeck* está bem longe de ser uma obra totalmente atonal ou serial. Os jovens dodecafonistas desviam, inclusive, de Alban Berg em favor de Webern, que lhes parece mais fiel ao dogma. Como em seu admirável *Concerto para violino e orquestra*<sup>378</sup>, Alban Berg utilizou amplamente, em *Wozzeck*, e com que felicidade, a escrita atonal, mas sem edificá-la em sistema estreito e exclusivo de uma “*ratio scripta*”<sup>379</sup>.

Tendo o grande privilégio de uma longa amizade pessoal com Arnold Schoenberg e Alban Berg, enquanto vivos, posso testemunhar que nada lhes era mais estrangeiro do que uma atitude iconoclasta frente aos meios de expressão musical. Nenhum deles jamais considerou a escrita serial como “o” meio, mas sempre como “um” meio, uma contribuição nova a ser integrada na linguagem, na qual as aquisições anteriores não estão nem deslocadas nem “ultrapassadas pelo progresso”. É preciso lembrar a famosa resposta de Schoenberg, quando se lhe disse que a linguagem serial conta com muitos adeptos desde a guerra na Europa: “Mas eles fazem música também?” Esta não é uma simples brincadeira, pois Schoenberg jamais confundiu os problemas estilísticos com aqueles da estética ou da disciplina musical, como acontece com demasiada frequência em nosso tempo.

Como no conhecimento do Divino, nenhuma crença religiosa tem o monopólio da fé e da verdade, assim na música, nenhum sistema pode pretender ser o único capaz de exprimir a

<sup>376</sup> Primeira ópera do compositor austríaco Alban Berg, executada pela primeira vez em 1925, na cidade de Berlim.

<sup>377</sup> *Die Dreigroschenoper*, ópera cômica alemã de Bertolt Brecht e Kurt Weill, estreada em 1928 na cidade de Berlim.

<sup>378</sup> O concerto para violino de Alban Berg foi escrito em 1935. A peça partiu de uma comissão do violinista Louis Krasner, e acabou tornando-se a última obra completada pelo compositor. A peça é dedicada “à memória de um anjo”, em homenagem a Manon Gropius, filha de Alma Mahler e Walter Gropius, a qual morreu de poliomielite aos 18 anos.

<sup>379</sup> “Razão escrita”. (1) A opinião escrita de um tribunal explicando sua decisão perante um caso em questão. (2) Uma lei escrita ou codificada” (FELLMETH; HORWITZ, 2009).

mensagem da arte ou tocar a sensibilidade humana contemporânea. O meio de se expressar jamais há de substituir aquilo que se tem a dizer, e a durabilidade de uma obra de arte deve ser considerada antes de tudo em função de seu conteúdo, exteriorizado por todos os meios dos quais dispõe a nossa arte, desde os modos gregos até as pesquisas seriais, segundo cada individualidade e cada problema particular. Este é o único meio de unificação do estilo musical cuja ausência se faz cruelmente sentir. A utilização deste estilo não é de modo algum um sinal de ecletismo ou de ausência de personalidade; pelo contrário, é um testemunho de maestria que permite dar a cada problema a solução que o mesmo exige: esta é a *suum cuique*<sup>380</sup> sobre a qual, por exemplo, toda a obra de um Stravinsky configura um exemplo manifesto. Esta obra, que utiliza a tonalidade, a modalidade, a atonalidade, a politonalidade, o diatonismo puro, o cromatismo extremo, permanece sendo de uma unidade e de uma personalidade estilística mais inatacável do que tantas obras que utilizam um clichê sistemático de escritura *a priori*. No outro extremo do movimento musical contemporâneo, constatamos também algumas falhas paradoxais – uma facilidade de invenção uma renúncia passiva à toda renovação da linguagem, uma “simplicidade” artificial e uma completa ausência de autocrítica na escolha de materiais dos mais heteróclitos. Fingimos que isto seria um sinal da variedade da música de nosso tempo, arte com múltiplas faces, e que a concepção hedonista não possui outro postulado se não o de aprazer e divertir. Mas uma música, de qualquer tempo que seja, deve, antes de tudo, continuar pertencendo à música, é dizer, o testemunho de um pensamento particularizado. Ora, a manifestação de temas emprestados diretamente de Mozart, Schubert, Chopin ou Tchaikovsky, ornados, “para se tornarem modernos”, de algumas dissonâncias atuais e pontiagudas, não é uma criação artística.

Nestas reflexões fragmentadas, visando diversos aspectos do movimento contemporâneo, desejaria tocar ainda em outra questão em torno da qual as discussões são frequentes – aquela da música de finalidade coletiva ou especializada –. Esta questão, no que nela compete à história da arte, é tão velha quanto a própria arte, e é por condições de ordem social ou política que a mesma foi transportada para um plano estético.

Certamente é desejável levar as grandes massas cada vez mais à compreensão e ao amor pela boa música, e penso que neste sentido, a ação do disco e da rádio têm papel fundamental de primeira ordem. É também normal, por outro lado, oferecer a estas massas a música que corresponde a seus gostos e suas preferências imediatas. Isto sempre foi assim, e os gostos se formam para além de toda a diferença entre as classes sociais, em condições de possibilidade iguais.

---

<sup>380</sup> *Suum Cuique*, expressão latina comumente traduzida como “a cada um o que é seu”

Mas me parece completamente ilógico dirigir toda a produção musical a uma finalidade de consumo coletivo assim determinado. Chegaremos assim a um nivelamento pelo “estabilizado”, a um obstáculo a toda renovação da arte, concebida como expressão de uma individualidade humana e, antes de tudo, a um desvio definitivo de nossos objetivos essenciais.

Um dos atributos mais importantes de toda arte, e da música, a mais abstrata das artes, em particular, me parece ser sua indispensável “inutilidade” no plano concreto, seu caráter supra-social. Seu papel não é, a meu ver, exclusivo, de *panem et circenses*, mas aquele de uma evasão espiritual, de uma ruptura temporária com o cotidiano, com o palpável. A arte é uma manifestação de seu tempo, mas não seu espelho sincronizado e ilustrativo. Ela destila condições sociais de uma época, ela as testemunha, mas não deve se tornar seu parasita passivo e servil. Sei que essa tese pode ser bastante discutível, que podemos opô-la à da “arte a serviço da coletividade”, a *Gebrauchmusik*<sup>381</sup>, à arte “estimulante”, etc., mas sobre o plano estético, ela me parece a única válida, se nossa arte deve conservar seus atributos essenciais e sua razão de ser. Torná-la em uma “utilidade pública” orientada para um fim derivativo, ou simplesmente uma arte para satisfazer o gosto comum, avaliadas quase estatisticamente de antemão, resultaria em um deslocamento das relações entre a oferta e a procura em sua profundidade, em uma uniformização da produção ao ponto de sua estagnação.

Pois se trataria de oferecer ao público não aquilo que temos a oferecer de nós mesmos, mas de ir de encontro às suas demandas; pesquisar a fonte não em si, mas adaptá-la às exigências exteriores da rotina estabelecida em série e pelo consumo em série. Como se vê, isto acarreta numa transformação completa da disciplina artística, um deslocamento da origem individual do ato criativo, a introdução de um fermento utilitário em um processo puramente estético.

Seria possível, evidentemente, me contrapor face ao faro de que as considerações materiais, e portanto utilitárias, fazem parte também da atividade de um compositor autônomo, mas estas considerações se colocam aqui sobre um plano estritamente profissional e não diminuem em nada a atitude geral de um artista perante sua arte. Podemos “vender” sua obra, o que sempre ocorreu, sem para isso ter que vender a maneira de concebê-la.

Mesmo justificada pelas considerações ideológicas mais sinceras e mais generosas, a coletivização da criação musical resulta necessariamente na concepção que temos atualmente da

---

<sup>381</sup> Termo alemão que significa “música utilitária”, referindo-se a música que existe não somente por/para si própria, mas que foi composta para algum propósito específico e identificável, como uma cerimônia, ou ainda música para acompanhamento de danças ou de fins didáticos.

música “comercial”, música de sucesso, prevista segundo uma mensuração majoritária. O essencial de uma obra de arte é aquilo que é externo ao gosto e de suas evoluções.

Nós sempre tivemos a música popular ou ligeira, ao lado da música dita séria. Não se trata da superioridade de um gênero sobre o outro, mas de sua diferença de origem e do *milieu*<sup>382</sup> ao qual cada uma delas está endereçada.

Para resumir, considero que tanto como nas questões de ordem estética quanto social ou estilística, toda a padronização sistemática se apresenta como um obstáculo à evolução sadia da arte musical. Não é unicamente a linguagem que dá valor às obras e à personalidade dos compositores; é a ideia e o modo [dos compositores] de se servir desta linguagem através da própria visão, controlada e filtrada pela inteligência inventiva e possessão completa de seu ofício.

Assim se dá com a questão social da música de fins coletivos que siga a via da tradição: a verdadeira música de hoje será a música das massas de amanhã, mas somente em certa medida. Pois, apesar de todos os esforços de estimulação, é pouco provável que a obra de um Bach, Beethoven, Chopin, Debussy, Stravinsky ou Bartók possa se tornar em algum momento uma obra “popular” correspondente ao gosto das coletividades universais. Seria preciso suprimir estas obras porque seu valor é exclusivamente artístico e destinado à uma minoria, sem nenhum valor social?

Em nossa época do real e do concreto, a música, em conjunto com a poesia, permanece o único fenômeno abstrato no qual a finalidade não é totalmente dirigida para uma aplicação prática. Saibamos proteger seu caráter de superestrutura social, fora de qualquer empreitada de ordem utilitária, de toda adaptação ao temporário, de toda fixação externa à sua própria lei e a seu próprio vôo. É somente a este preço que esta arte conservará, a meu ver, seu papel e seguirá seu destino permanente.

---

<sup>382</sup> Poderia ter sido traduzido como ambiente, contexto, círculo social, grupo de pessoas... precisamente por seu sentido ser ao mesmo tempo todos estes e nenhum destes isoladamente, optei por manter a palavra original em francês.

## Anexo D – A personalidade musical de Tansman, por Gérald Hugon

*La personnalité musicale de Tansman* - A personalidade musical de Alexandre Tansman

Por Gérald Hugon<sup>383</sup>

Seção (p. 46-48) do texto “Alexandre Tansman: origines et trajectoire d’un accomplissement artistique” (p. 7-50), de Gérald Hugon, publicado em 2005 no livro “Une voie lyrique dans un siècle bouleversé”, organizado por Mireille Tansman-Zanuttini e Gérald Hugon.

Que Tansman se oponha às tendências subjetivistas do pós-romantismo ou aos refinamentos sonoros do impressionismo, indica uma vontade no compositor de não se inscrever em caminhos já percorridos. Quais vias são oferecidas a um jovem compositor em 1920? O debussismo e seus prolongamentos no seio da escola francesa? Certamente, Tansman admirava Ravel, o homem e sua música. Mas, para além da admiração, parece difícil para um jovem compositor polonês almejar se inscrever nesta tradição. Esta trilha não pertence à sua filiação cultural. Assim também a escola alemã de Strauss e Reger parece demasiado expansiva e “empolada” em comparação com a expressão íntima desejada por Tansman. Deveria então o compositor seguir a via do atonalismo traçada por Schoenberg? Os desenvolvimentos desta linguagem conduzem ao expressionismo que, pelo exagero de sentimentos representados, não convém à sua [Tansman] natureza profunda. Deveria então o compositor voltar-se para a Rússia com suas duas tendências divergentes: aquela de Scriabin, sulfurosa, com harmonias elaboradas, ou aquela, mais angular, de Stravinsky, cuja *Sacre [du Printemps – Sagração da Primavera]* constitui um estado insuperável do qual o próprio Stravinsky se esquivaria incessantemente em sua exploração de outras vias, estas em si mesmas inesperadas. Poderia ele enfim se inscrever no caminho do grande mestre da música polonesa de então, Karol Szymanowski? Se os agregados harmônicos dos *Préludes* para piano deixam transparecer algumas influências de Scriabin e Szymanowski, elas serão de curta duração. Quanto a Stravinsky, parece muito presunçoso para um jovem compositor continuar depois da *Sacre* em uma direção na qual o próprio Stravinsky se recusou a prosseguir. A influência real de Stravinsky sobre Tansman se fará sentir mais claramente a partir de 1944, não tanto de maneira literal e técnica quanto de um ponto de vista intelectual e espiritual, durante o período em que Tansman viverá seus anos de exílio na companhia humana e artística de Stravinsky e terá analisado com profundidade a concepção, a atitude e a disciplina criativa do mestre russo.

Muito rapidamente, no início dos anos 20, Tansman escolherá uma via que lhe será própria e que, como sempre, resultará da síntese de elementos esparsos que melhor conviessem a seu projeto estético global. A harmonia será simplificada, o pensamento linear há de executar um papel

<sup>383</sup> Todas as notas contidas nesta tradução são notas de Gérald Hugon.

predominante, a construção melódica será cuidadosamente trabalhada com o fim de privilegiar a expressão lírica, o ritmo de mostrará cheio de energia, a forma será sutilmente articulada segundo procedimentos muito pessoais que não terão nada a ver com o pensamento formal acadêmico, e as inflexões polonesas, francesas, hebraicas e o jazz serão de tempos em tempos convocados, conforme necessário.

O conceito de neoclassicismo não é suficiente para tentar descrever a personalidade musical de Tansman, nem no período entreguerras, nem sobretudo depois da Segunda Guerra Mundial. De fato, a obra de Tansman compreende uma parte moderna que reside em certos aspectos da escrita e do fazer: o emprego da dissonância, uma concepção tonal expandida, um gosto pronunciado pelas sonoridades cuidadosamente combinadas, uma propensão à escrita linear, uma concepção livre da forma. Por outro lado, ele sempre esteve oposto aos “retornos à”, impossíveis em sua essência. Ele estimava que, pelo contrário, a música que escrevia exprimia uma sensibilidade de um homem de seu tempo. “Eu quero ser um músico de meu tempo, o que quer dizer tentar perseguir o objetivo fundamental e imutável da música através dos meios de meu tempo, ou melhor, pelos meios aos quais meu tempo chegou em sua evolução”<sup>384</sup>.

Tansman definiu a atitude clássica em outro plano além daquele exclusivamente da linguagem: “O classicismo de um músico não se define pela utilização de um estilo determinado, ligado à escrita de uma certa época, mas unicamente pela maneira de se utilizar destes, pela atitude do ego criador para com a obra abstrata, pelo grau de sua intervenção e de sua participação consciente na elaboração desta obra”<sup>385</sup>. O classicismo e o romantismo são portanto para Tansman “antes de tudo fatores psicológicos que intervêm na gênese e no processo criador do artista, e não datas e épocas delimitadas historicamente”<sup>386</sup>. Nada é mais estranho à arte Tansmaniana do que o expressionismo, a *boursoflure* [grandiloquência], a expressão de sentimentos exagerados, o exibicionismo, o ego em primeiro lugar [la mise au-devant du soi]. A música é antes de tudo concebida como um jogo de relações de estruturas sonoras nas quais ritmo e melodia, harmonia e contraponto, forma e instrumentação cooperam para um objetivo estético que tem por fim tocar o ouvinte. Tansman se situaria voluntariamente em uma linhagem de compositores que sabem refrear a expressão transbordante do ego em prol de uma expressão lírica largamente fundada sobre um canto contínuo, linhagem à qual poderiam ser atribuídos, de uma maneira ou de outra, personalidades tão diversas quanto Fauré, Roussel, Stravinsky, Milhaud, Aaron Copland ou David Diamond. Tansman se revela

<sup>384</sup> Citado segundo notas manuscritas do compositor destinada à emissão radiofônica “*Pour ou contre la musique moderne*” [Por ou contra a música moderna].

<sup>385</sup> Tansman, Alexandre Igor Stravinsky, Amiot-Dumont, Paris, 1948. p. 20.

<sup>386</sup> Tansman Alexandre, Igor Stravinsky, *ibid.*, p. 20.

como representante de uma arte feita de pudor e de reserva; mas também de uma arte fundada sobre a escolha, a eleição e a eliminação, fatores que, para ele, participam de maneira primordial no ato criador e construtor. “É fácil para um músico que conheça bem seu ofício realizar uma obra “difícil”, mas não está em todos os músicos o dom de ter algo simples a dizer”<sup>387</sup>.

Como todo músico competente e independentemente de suas próprias tendências estéticas, Tansman sabia reconhecer as verdadeiras personalidades e talentos autênticos de seu tempo. Sem falar de personalidades que ele venerava como Ravel ou Stravinsky, Tansman reconhecia o aporte incontestável e a validade das obras produzidas por personalidades tão diversas quanto Schoenberg, Berg, Webern, Roussel, Dallapiccola, Henze, Dutilleux, Messiaen, Lutoslawski, Penderecki ou Boulez. Sua generosidade se traduziu no apoio que forneceu a jovens personalidades como Cristóbal Hálffter ou Vlastimir Trajkovic. Definitivamente, Tansman estava perfeitamente consciente de que a linguagem pode evoluir, contanto que esta evolução leve em conta a tradição e não esconda uma falta de personalidade.

---

<sup>387</sup> Carta à Édouard Ganche, 24 de Dezembro de 1928

## **Anexo E – Dois textos de Frédéric Zigante sobre Alexandre Tansman e sua relação com o violão**

### **Sobre o autor**

Frédéric Zigante nasceu na França em 1961, mudando-se ainda pequeno para a Itália, onde se formou no Conservatório de Milão sob a tutela dos professores Bruno Mattioli, Alirio Diaz, Alexandre Lagoya e Ruggero Chiesa. Seus trabalhos como intérprete compreendem um amplo espectro do repertório, mas apresentam algumas ênfases em particular, como a execução do repertório do início do século XIX em instrumento de época<sup>388</sup> e o seu trabalho sobre a obra para violão de Villa-Lobos, tanto na criação de edições a partir dos manuscritos desta quanto na interpretação integral da mesma. Zigante também conduz um trabalho de pesquisa sobre o repertório original para violão, o qual possibilitou a estréia do *Concertino pour guitare et orchestre* (1945) de Alexandre Tansman em 1995. É também ao violonista que se deve a estréia da *Pièce en forme de Passacaille* (1953) de Tansman, que ocorreu no Museu Histórico de Lodz, cidade natal do compositor. O autor também conduz uma carreira de professor e atualmente (2019) trabalha no Conservatório “Antonio Vivaldi” de Alexandria. Seu sítio pessoal pode ser consultado em <http://www.fredericzigante.com/>.

### **Sobre a tradução**

Os textos a seguir – originalmente intitulados “The works for guitar and with guitar by Alexandre Tansman” e “The Tansman-Segovia Collaboration” – foram traduzidos como encontrados na obra *Alexandre Tansman: Posthumous Works for Guitar*, publicada em 2003 pela editora Bèrben, com Angelo Gilardino como editor geral. Foram traduzidos do inglês e, nas passagens onde são apresentados textos originais em francês, tomou-se a escolha de não “traduzir a tradução”, isto é, ao invés de traduzir para o português a tradução para o inglês feita por Frédéric Zigante, optei por traduzir diretamente para o português os textos apresentados em francês, omitindo a tradução para o inglês realizada pelo autor.

### **As obras para violão e com violão de Alexandre Tansman**

Por Frédéric Zigante

As obras para violão de Alexandre Tansman foram compostas ao longo de um considerável período de tempo (sic). Entre sua primeira composição (a *Mazurka* de 1925) e a última (a *Hommage*

<sup>388</sup> Uma guitarra feita em Londres por Louis Panormo em 1828.

à *Lech Walesa* de 1982), 57 anos se passaram. Durante todos esses anos seu comprometimento com a composição de novas peças para violão permaneceu constante e inalterada (salvo pelo período entre a primeira e a segunda de suas composições). Sua obra tem um *corpus* que se originou quase exclusivamente de sua amizade com Andrés Segovia: nenhum outro intérprete, incluindo aqueles renomados, inspirou Tansman a compor tantas peças. Existem somente duas obras para violão de sua composição que não foram escritas para o *maestro* espanhol: *Pezzo in modo antico*, escrita em 1970 sob comissão de Angelo Gilardino (que na época estava criando sua própria coleção de peças contemporâneas para violão), e *Hommage à Lech Walesa*, escrita em 1982, inspirada por Corazón Otero e Fernando Perezniето (um pintor mexicano que Tansman admirava) – a última peça composta por Tansman.

Até alguns anos atrás, a contribuição de Alexandre Tansman para o repertório do violão era considerada valiosa apesar de limitada em sua quantidade. Depois dos últimos achados, primeiramente nos arquivos da família Tansman e posteriormente nos arquivos da fundação Andrés Segovia, a produção de Tansman tem se mostrado uma das mais significativas do século XX do ponto de vista de sua variedade de conteúdo e por seu recorte criativo original, bem como pelo grande número de peças.

Assim como muitos outros músicos da primeira metade do século XX, Alexandre Tansman se tornou intimamente ligado com a música para violão somente depois de ter conhecido Andrés Segovia. Tansman e Segovia se conheceram em Paris durante um dos jantares de Henri Prunières, provavelmente em 1924. Henri Prunières era então diretor da *La revue musicale*. Maurice Ravel, Albert Roussel, Florent Schmitt e outros membros do *Les six* eram frequentadores. Ao final do jantar, Prunières pediu a Segovia para tocar para seus convidados. Muitos anos depois, Tansman descreveu o evento com as seguintes palavras: “Como o *maestro* era um violonista espanhol, eu estava esperando alguma espécie de flamenco. Fui pego portanto de surpresa ao ouvir a *Ciaccona* de Bach. Sua performance foi bastante marcante.

Segovia provavelmente desconhecia a significância simbólica que esta peça de Bach tinha para Tansman: foi ao escutar esta peça, tocada por Eugene Ysaÿe, que Tansman decidiu dedicar sua vida à música. Depois da performance de Segovia, o compositor expressou ao violonista sua apreciação e ofereceu-lhe uma composição para violão. Pouco tempo depois, a *Mazurka* foi escrita, e Segovia tocou-a no conservatório de Paris. A peça foi então publicada como um anexo musical na edição de Abril de 1926 da *La revue musicale* (a mesma revista que havia publicado, alguns anos antes, a *Homenaje [pour le tombeau de Claude Debussy, G. 56, composta em 1920]* de Manuel de Falla).

Um forte elo de amizade foi forjado durante aquele jantar, destinado a durar por todas as suas vidas. As palavras de Tansman confirmam que as diretrizes estéticas que dariam uma impressão digital à toda sua produção para violão foram delineadas durante aquele primeiro encontro. Desde o princípio, Tansman se distanciou dos padrões Hispânico-Latinos que, na época, eram prevalentes no novo repertório de Segovia. Não obstante, a música de Tansman entrou no coração e no repertório do violonista espanhol ao ponto de se tornar “o mais avançado compromisso assumido por Segovia para com a música moderna”<sup>389</sup>.

Com a curta *Mazurka* de 1925, Tansman concebeu os principais modelos composicionais e padrões que consideraria durante os 57 anos subsequentes como apropriados para suas peças de violão: melodia acompanhada, pedais de corda solta, sucessões de tríades e polifonia. Além disso, as principais características musicais de Tansman estão todas presentes: um veio melódico espontâneo que sugere temas poloneses sem citá-los abertamente, obtendo quase que magicamente a harmonia peculiar que os sustenta. Muitos dos temas de Tansman ditos “populares” não são nada senão a disposição horizontal de acordes dissonantes tão frequentemente usados pelo compositor. Por outro lado, vale notar sua total carência de efeitos idiomáticos do violão: ele parece ter adotado somente os mais abstratos e nobres aspectos do estilo de Segovia, como a beleza de seu som e a qualidade excepcional de seu fraseado especial e pessoal. Desde a época da *Mazurka*, era evidente que a música para violão de Tansman seria pura, e completamente despida de embelezamentos desnecessários, e que seria uma celebração e uma ênfase do talento musical de Segovia.

Sua segunda composição data dos dias do exílio americano: o *Concertino pour guitare et orchestre*, composto em 1945 a pedido de Segovia. O violonista percebia a criação de um novo repertório de concerto como um meio através do qual poderia ser possível conquistar dignidade para seu instrumento, visto que o violão era então praticamente inexistente de um ponto de vista sinfônico. Evidentemente, isto não era um meio para atingir popularidade a nível pessoal, mas sim uma das maneiras que Segovia escolheu, graças à sua intuição e clareza mental, para levar o violão para fora das sociedades de violão e oferece-lo a uma audiência mais ampla de *aficionados* musicais (o que ele chamava de “uma audiência filarmônica”). Assim que os poucos concertos do século XIX de figuras tais quais Mauro Giuliani e Ferdinando Carulli foram esquecidos, compor um concerto para violão e orquestra era visto como um desafio quase impossível, principalmente por causa do equilíbrio entre solista e orquestra. Tansman tinha uma educação bastante peculiar como orquestrador: ele nunca tomou nenhum tipo de aulas sobre o assunto. Tudo aquilo que sabia veio

---

<sup>389</sup> Citado a partir de GILARDINO, Angelo. **Manuale di storia della chitarra**. Ancona: Bèrben, 1988. v. 2 – La chitarra moderna e contemporanea.

de sua experiência pessoal como intérprete da orquestra de Lódz, tocando a parte da harpa ao piano. Este tipo de experiência o fez um orchestrador único e inovador<sup>390</sup>, bem como ele tem sido considerado por outros autores. Sua contribuição para a orquestração de *An American in Paris*, de George Gershwin, seja talvez o melhor exemplo disso.

Assim, Tansman encarou a composição de um concerto para violão e orquestra de modo competente, apesar de escolher o caminho mais difícil para tal: um denso diálogo entre o solista e o resto dos instrumentos orquestrais, enquanto outros autores preferiram o caminho mais fácil de um contraste quase completo. É evidente pelas cartas trocadas entre o compositor e Segovia que este último amava a obra em questão, e acompanhou sua criação com grande atenção apesar de não a ter tocado, talvez porque estava preocupado por sua rica e complexa orquestração (todas as madeiras eram dobradas), particularmente perigosa para o equilíbrio com o solista. Este *Concertino* – que consiste de uma curta e cantábil *Introdução* que funciona como um adagio, e um *Scherzino* em forma rondó – nunca foi executado por Segovia, e foi encontrado entre os papéis de Tansman logo após sua morte. Em Abril de 1995, 50 anos após sua composição, o *Concertino* foi executado pela primeira vez pelo autor destas notas em Danzig.

Para celebrar o vigésimo aniversário de sua fundação, em 1950 a *Accademia Chigiana* (Siena) – onde Segovia havia, no mesmo ano, oficialmente iniciado sua atividade como professor – anunciou um concurso para premiar novas composições para violão. Tansman decidiu, provavelmente sob sugestão de Segovia, participar com sua *Cavatina*, e ganhou o prêmio. Esta obra era uma composição original em quatro movimentos (*Preludio*, *Sarabande*, *Scherzino* e *Barcarole*) mas, depois das execuções iniciais, Segovia pediu ao compositor que adicionasse um novo e brilhante movimento como conclusão, em sequência à *Barcarole*. Foi assim que nasceu a *Danza Pomposa*, em 1952. Concebida com uma suíte, a *Cavatina* é uma homenagem à Itália e particularmente à Veneza, onde – nas palavras em italiano do autor (“*scritta da sola*”) – ela mesma se escreveu. Os movimentos são particularmente simples e, com exceção do *Scherzino*, seguem uma forma ABA. Gravada por Segovia em 1954, a *Cavatina* se tornou durante os anos seguintes a obra para violão mais bem-sucedida de Tansman.

A primeira performance europeia da *Cavatina* aconteceu em 12 de setembro de 1952 em Siena, na *Accademia Chigiana*. Vale mencionar o programa por inteiro:

---

<sup>390</sup> A palavra em inglês é *fresh*, em um contexto que denota o sentido de: “[...] 8. Original and of a kind not seen before.” Isto é, “[...] 8. Original e de um tipo não visto antes” (THESAGE, 2019).

Quadro E-1: Programa de concerto de Andrés Segovia em 12 de setembro de 1952

<p><b><u>PARTE UM</u></b></p> <p>- Luigi Boccherini, <i>Quintetto per pianoforte ed archi</i>.</p> <p><b><u>PARTE DOIS</u></b></p> <p>- Fernando Sor, <i>Andante e minueto</i>.          - Joaquin Turina, <i>Fantasia sevillana</i>.          - Alexandre Tansman, <i>Cavatina</i>          (<i>Prélude – Sarabande – Scherzino – Barcarolle</i>).          - Heitor Villa-Lobos, <i>Due studi</i>.</p> <p><b><u>PARTE TRÊS</u></b></p> <p>- Mario Castelnuovo-Tedesco, <i>Quintetto per chitarra ed archi</i>.</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Fonte: Zigante (2003a)

O *Quintetto Chigiano* (com Segovia substituindo Guido Agosti na obra de Castelnuovo-Tedesco) executou durante as partes um e três. Vale notar duas coisas bastante raras para os concertos de Segovia: a falta de transcrições e o fato de que o violonista estava tocando música de câmara. Apesar de Segovia ver na música de câmara uma das maneiras de ajudar o violão a sair do gueto violonístico, este é um campo ao qual ele nunca se dedicou completamente. O exemplo dos três quintetos de Luigi Boccherini, então bastante conhecidos, muito provavelmente convenceu o *maestro* andaluz de que a combinação “violão/quarteto de cordas” era a mais interessante dentre todas as possibilidades. Assim, ele pediu a seu compositor preferido para explorar tal caminho. O resultado, no que diz respeito ao *Quintetto op. 143* para violão e cordas, de Castelnuovo-Tedesco, foi extraordinário, enquanto a *Mazurka pour guitare et quatuor à cordes* de Alexandre Tansman passou quase despercebida. Esta versão foi encontrada nos arquivos da fundação Segovia em 2001. A data relatada na obra pelo autor é 9 de outubro de 1950. O tema sobre o qual Tansman baseou sua obra foi a *Mazurka* de 1925. Apesar de seu título (*com acompanhamento de quarteto de cordas*), as cordas não se limitam ao mero acompanhamento do violão solo (idêntico ao da versão escrita somente para violão), mas intervém em pequenas passagens enquanto o violão se mantém em silêncio.

Em junho de 1951 Andrés Segovia convidou Tansman a compor uma *Sonatine*. Os dois movimentos que sobreviveram (*Elegia* e *Fughetta*) sugerem que os movimentos não se encaixaram ao gosto de Segovia.

Pouco tempo depois, a *Pièce em forme de passacaille* (1953) foi composta. Ela é uma peça redescoberta recentemente e de vasto alcance, encontrada entre os papéis da fundação Segovia depois de quase cinquenta anos no esquecimento. Ela é baseada em uma repetição persistente, ao longo de dez variações, de um *ostinato*, este repetido ainda mais seis vezes em um complexo fugato instrumental. Trata-se de uma composição majestosa na qual o solene estilo barroco é perfeitamente combinado com a harmonia flexível, sutil, por vezes móvel e por outras estática, de Tansman. Esta composição, durante a exposição do *ostinato* no baixo, requer o uso de um baixo em Ré# que força o executante a afinar a sexta corda de seu instrumento em Ré, apesar da peças estar na tonalidade de Mi menor: isto é bastante incomum, e Segovia achava o fato pouco ortodoxo. Além daquilo que pode ser visto superficialmente, contudo, esta é uma peça para violão na qual Tansman prestou atenção na execução da peça ao instrumento: a sonoridade é clara e espontânea, e a partitura requer pouca edição para ser executada de maneira fluente. Nesta *Passacaille* há também uma rara concessão de Tansman a um efeito violonístico: o *tremolo*, aqui usado como um recurso expressivo dramático e não – como normalmente se faz – como um simples embelezamento.

Em 1954 Tansman trabalhou por um período prolongado sobre uma obra para violão e orquestra de câmara intitulada *Hommage à Manuel De Falla*. Composta em cinco movimentos (e conhecida em sua versão para violão e piano, editada pelo próprio compositor), a obra existe em três versões manuscritas. Esta suíte dura cerca de um quarto de hora, e começa com um *Nocturne* elegíaco em tempo lento, seguido por um brulhante e obsessivo *Zapateado*. Uma *Improvisation* age como um adagio central e começa com um atraente solo para cello, seguido por um curto intermezzo intitulado *Nana* (uma *berceuse* cujo título e atmosfera relembram intencionalmente a quinta das *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla), e que precede um *Vivace* (um finale toccata). Parece que Segovia não ficou satisfeito com a parte solo desta obra, bastante simples e carente de variedade em seu emprego do registro: por esta razão Tansman nunca a orquestrou, deixando apenas algumas sugestões na parte para piano.

Em 1955 Segovia pediu a Tansman uma coleção de prelúdios: a resposta foi limitada ao díptico *Prélude et Interlude*, que o violonista julgou ser inadequado para o violão, apesar de ter tentado torná-lo exequível através de transposição. Encontrado recentemente entre os papéis de Segovia, este díptico adota uma linguagem harmônica bastante móvel e alienígena à estética de Segovia. O primeiro movimento, rapsódico e atormentado, é em forma ABA e encontra a resolução de sua tensão expressiva somente no movimento pacífico e regular do curto *Interlude*, que poderia ser mais apropriadamente intitulado *Postlude*. Para Angelo Gilardino, a transposição em uma quarta é a melhor solução para o problema de como fornecer ao *Prelúdio* uma sonoridade ampla e natural.

Durante o ano seguinte (1956), Tansman escreveu uma nova *Suite pour guitare* em seis movimentos (*Notturmo romântico*, *Alla polacca*, *Canzonetta*, *Invenzione*, *Berceuse d'orient*, *Segovia*). Segovia extraiu três movimentos dela, os quais foram publicados com o título *Trois pièces*, e que em 1962 se tornaram parte da *Suite in modo polonico*. A versão completa foi recentemente encontrada em dois manuscritos autógrafos diferentes, um nos arquivos da família Tansman e outro nos arquivos da fundação Segovia. A suíte foi concebida como um retrato musical de Segovia, cujo nome foi usado como título do último movimento hispânico. Ela inclui alguns movimentos de tempo moderado (*Notturmo romântico*, *Canzonetta*, *Berceuse d'orient*) perfeitamente adequados ao som extraordinário e fraseado elegante de Segovia, cheios de expressividade e romantismo. A suíte também inclui um par de peças mais brilhantes: uma inspirada pela Polônia, outra pela Espanha. Ambas enfatizam a habilidade de Segovia de dignificar a dança e canção populares, habilidade esta que Tansman considerava uma grande qualidade.

Em 1960, o autor novamente tentou, pela terceira vez em sua vida, escrever uma obra *concertante* para o violão. Esta foi a *Musique de cour pour guitare et orchestre de chambre*, baseada em temas de Robert de Visée (um violonista do século XVII). Nesta obra, Tansman agiu de acordo com as tendências tradicionais. Ela está entre a *Pulcinella* de Stravinsky e a *Fantasia para um gentilhombrão* de Joaquín Rodrigo.

Em 1962, Tansman deu a Segovia uma série de peças (*In modo polonico pour guitare – Airs et dances antiques et populaires de la Pologne*), que posteriormente ficaram conhecidas como *Suite in modo polonico*. Esta é a obra mais discutida dentre as obras para violão de Tansman. A inspiração apropriada de cada peça em si se mostra parcialmente turva pelo fato de que a suíte como um todo é concebida de maneira heterogênea do ponto de vista estilístico. As razões para tal são bastante simples: a *Suite in modo polonico*, como é conhecida, é o resultado de uma colagem feita por Segovia, com a permissão de seu autor. O núcleo é composto de uma série de danças (*Branle*, *Gaillarde* e *Danse des Haysouks*), as quais são uma espécie de recriação de peças polonesas anônimas para alaúde do século XVI. A obra deveria, segundo as intenções do compositor, de certa forma similar às três suítes *Antiche danze ed arie per liuto*, de Ottorino Respighi. A esse núcleo inicial, Tansman adicionou posteriormente algumas canções e danças inspiradas pelo folclore polonês: *Kujawiak* (*mazurca lenta*), *Dumka*, *Oberek*, com a *Kolysanka* (*berceuse*) como um final perdido em devaneios. Imediatamente após esta adição, o compositor inseriu mais duas peças: uma *Gaillarde* e uma *Tempo di polonaise*, as quais deveriam substituir a *Dumka* e a *Danse des Haysouks*). Os elementos dessa suíte já constituíam uma considerável mistura, e infelizmente esta situação se degenerou ainda mais: Segovia rejeitou três dos movimentos (considerados por ele como inadequados para o violão) e decidiu incluir três

peças compostas em 1956, bem como a *Mazurka* de 1925. Evidentemente, todas estas peças são muito mais modernas do que o núcleo original da suíte.

A história da *Suite in modo polonico* teve conclusão em 1976, quando Segovia e Nicanor Zabaleta comissionaram a Tansman uma obra para violão e harpa. Tansman aceitou o pedido mas Segovia estava preocupado, pois não dispunha de tempo suficiente para praticar peças novas, e portanto convenceu o compositor a adicionar um acompanhamento de harpa à já existente *Suite em modo polonico*. Este arranjo nunca foi executado, pois Zabaleta considerou a presença de seu instrumento inadequada.

Em 1965 Tansman compôs uma nova suíte para violão: *Ballade*, como uma homenagem a Chopin. Esta peça, a obra mais ampla de Tansman para violão, afundou no esquecimento: ela foi publicada somente em 1998 por Max Eschig. Não obstante, forneceu a Segovia uma oportunidade de obter três novas peças do compositor: *Prélude*, *Nocturne* e *Valse romantique* (publicadas posteriormente, em 1968, como *Hommage à Chopin*). A *Ballade*, apesar de ser em parte complexa e difícil demais do ponto de vista instrumental, é uma das obras para violão mais imaginativas dentre as compostas por Tansman. Ela desenvolve uma forma à qual Chopin era devotado, mas que é bastante rara no repertório de violão, e que requer uma habilidade especial do executante de mudar rapidamente de uma atmosfera musical específica para uma outra completamente diferente.

É impossível dizer exatamente quando as cinco *Pièces pour guitare* foram compostas. Elas foram encontradas tanto nos arquivos da família Tansman quanto nos arquivos pessoais de Andrés Segovia. As peças foram muito provavelmente compostas entre 1965 e 1968. Sua afinidade de estilo com alguns dos movimentos da *Suite in modo polonico* e com a *Hommage à Chopin* são bastante evidentes, e, portanto, é pouco provável que tenham sido compostas durante a década de 1950.

Segovia continuou, por muitos anos, a pedir “uma nova mazurca” a Tansman. Em agosto de 1967, Tansman passou um silencioso feriado na “Pensione Calcina” em Veneza, e finalmente compôs quatro *au choix*. Ele cometeu erros com várias linhas suplementares no baixo ao copiar as quatro peças. Segovia, tendo em mãos um texto confuso, deixou a obra de lado. Depois de comparar o manuscrito de Paris com aquele nos arquivos da fundação Segovia, foi possível reestabelecer um texto exequível que reflete as intenções do compositor. Uma das características mais marcantes destas quatro danças, comparadas à *Mazurka* de 1925, é a atitude espiritual completamente transformada do compositor. Sonoridades escuras e a repetição obsessiva prevalecem nessas quatro peças. Em seus últimos anos, Tansman progressiva e completamente privou sua expressão de qualquer tipo de radiância e brilho.

Foi novamente durante um de seus feriados (em 1967) que os cinco movimentos da *Inventions pour guitare* (dedicados à J.S. Bach) foram compostos. Desta vez o compositor estava em *Los olivos*, onde Andrés e Emilia Segovia tinham uma casa de veraneio. Esta é a obra mais abertamente barroca das obras para violão de Tansman, concebida como uma espécie de “obrigado” à hospitalidade do Sr. e Sra. Segovia. Tansman não estava tentando imitar a exatidão formal ou perfeição contrapontística das bem conhecidas *Invenções* (também chamadas *Sinfonie*) para teclado de J.S. Bach; ao invés disse, o compositor criou uma espécie de mistura livremente contaminada, algo entre contraponto e ritmos de dança, com um resultado bastante similar às *Variações Goldberg* (ao mesmo tempo complexas em termos de performance e consideravelmente únicas). Como é possível considerar, por exemplo, a *Toccata à deux voix* que, apesar de seu título, é uma *Allemande*?

Em 1970, a pedido de Angelo Gilardino, Tansman retomou o trabalho sobre uma peça previamente abandonada (*Pavane et rigaudon*), cujo primeiro movimento foi publicado um ano depois como *Pezzo in modo antico*. A peça consiste em um curto e intenso adagio concebido em estilo neo-barroco que o compositor, com a destreza de um mestre, preparou como uma espécie de desafio estilístico.

Em 1971 Tansman trabalhou sobre duas peças. Elas eram completamente diferentes em estilo, apesar de terem ambas sido compostas para seus melhores amigos: *Stèle in memoriam Igor Stravinsky* para voz e orquestra, e *Variations sur un thème de Scriabine* para violão. Esta última foi composta para cumprir com um dos pedidos de Segovia. Alguns anos antes, Segovia havia transcrito e gravado o *Preludio op. 16 n° 4*<sup>391</sup>. Em suas *Variations*, Tansman tentou transpor para o violão as complexas sutilezas pianísticas de Scriabin, impondo ao executante uma difícil tarefa.

Em 1978, mais uma vez a pedido de Segovia, Tansman escreveu *Deux chansons populaires*, baseadas em dois temas catalães: *Canço de l'ladre* e a trágica *Plany*. Ambos os temas são bem conhecidos entre os violonistas devido aos arranjos de Miguel Llobet.

O final do caminho violonístico de Alexandre Tansman coincidiu com sua última obra de concerto (*Hommage à Lech Walesa*), composto em 1982 após eventos que aconteceram em Danzig e as consequentes novas perspectivas.<sup>392</sup> A peça é a *Tempo di mazurka*, na qual o compositor cita um tema também utilizado no finale de uma de suas composições mais queridas: o *Tryptique* de 1930 para quarteto de cordas. Com esta curta e sincera composição, Alexandre Tansman finalizou sua

<sup>391</sup> [N.T.] A relação de Segovia com o prelúdio de Scriabin aparenta ser de longa data, considerando uma publicação nova iorquina de 1945, pela Celesta Publishing, de uma transcrição feita pelo violonista, a qual leva também sua digitação.

<sup>392</sup> [N.T.] Surpreende o fato de que Zigante não cita Corazón Otero ao comentar sobre a *Hommage à Lech Walesa*, visto que foi para Otero que a peça foi escrita. A violonista escreveu ainda um livro sobre o compositor, intitulado *Alexandre Tansman: Su vida y obra para guitarra* [1997] (2011)

atividade criativa. Sua vida musical poderia ser resumida pela seguinte frase curta, oriunda de uma carta escrita pelo compositor em 1927:

“Mes dons sont polonais, la culture française leur à donné le sens de la mesure. (...) Je tends à cette merveilleuse synthèse de la sensibilité polonaise filtrée par la clarté et mesure françaises, dont le plus beau fruit a été Chopin.”

[“Meus dons são poloneses, a cultura francesa os agraciou com o senso da medida. (...) Tenho uma tendência à essa maravilhosa síntese da sensibilidade polonesa filtrada pela clareza e medida francesas, da qual o mais belo fruto foi Chopin.”]

## A colaboração Tansman-Segovia

“J’ai été fasciné par le génie d’Andrés Segovia dès mon premier contact avec son art unique, et je me flatte d’avoir été un des premiers parmi les jeunes (à l’époque) compositeurs à composer une œuvre pour lui, ma "Mazurka", écrite il y a environ 40 ans. Depuis, cette collaboration n’a jamais cessé et j’ai composé de nombreuses œuvres à son intention et pour cet admirable instrument qu’est la guitare, qu’il a révélé au monde de la musique dans toute sa richesse des moyens et d’expression. (...) Cette suite fait appel particulièrement au style infallible que possède Segovia dans l’interprétation des formes anciennes et a son sens prodigieux de la couleur, du timbre et de la noblesse dans son traitement du chant populaire, qu’il soit espagnol ou tout autre.”

[« Estive fascinado pela gênio de Andrés Segovia desde meu primeiro contato com sua arte única, e me orgulho de ter sido um dos primeiros entre os (então) jovens compositores a compor uma obra para ele, minha “Mazurka”, escrita há cerca de 40 anos. Desde então, esta colaboração nunca terminou e compus muitas obras para seu propósito e para este admirável instrumento que é o violão, revelada por ele ao mundo da música com toda sua riqueza de meios e de expressão. (...) Essa suíte solicita particularmente o estilo infalível que possui Segovia na interpretação de formas antigas, bem como seus prodigiosos sentidos da cor, do timbre e da nobreza em seu tratamento do canto popular, seja este espanhol ou qualquer outro.”]

Estas palavras de Tansman foram escritas para um folheto distribuído à audiência na primeira execução da *Suite in modo polonico*, que ocorreu em Paris, em 24 de maio de 1965, na *Salle Pleyel*. Tansman sintetiza em uma maneira imediata e simples as razões que o levaram a compor para Segovia. Nestas palavras, todavia, algo está ausente. Ele não menciona sua amizade com Segovia, uma motivação pessoal que teve papel relevante em sua contribuição à música para violão.

Andrés Segovia desenvolveu com Tansman um tipo particular de colaboração. Tal colaboração – particularmente depois de Angelo Gilardino ter descoberto recentemente novas composições nos arquivos da fundação Segovia, publicados aqui<sup>393</sup> - poderia ser considerada contínua: ambos a viam como um trabalho em progresso, já que nunca a interromperam. Por esta razão Tansman está ao lado de Manuel Ponce e Mario Castelnuovo-Tedesco enquanto compositores favoritos de Segovia, que abraçaram com grande generosidade e sem reservas o projeto de Segovia de fornecer ao violão um repertório moderno, variado e de alta qualidade.

Alexandre Tansman foi capaz de lançar mão da composição com considerável facilidade e espontaneidade. Olhando em seu catálogo geral de obras (*A. Tansman – Catalogue de l’oeuvre, établi par Gérald Hugon*. Max Eschig, Paris, 1995) é fácil perceber que nos deparamos com a habilidade de um artesão, colocada no mesmo nível de seus predecessores. Por estas razões ele teve pouca dificuldade de responder com generosidade aos constantes e específicos pedidos de Segovia. Segovia

<sup>393</sup> [N.T.] Na edição onde o texto está contido, de título *Alexandre Tansman: Posthumous Works for Guitar*, organizada por Angelo Gilardino e publicada em 2003 pela editora italiana Bèrben.

deu a seus compositores as seguintes instruções (as quais Tansman tomou para si próprio): a eles cabia encarregar-se da composição, enquanto o aspecto violonístico era um problema do violonista. Enquanto outros compositores estavam preocupados (e ao mesmo tempo orgulhosos) em serem capazes de compor peças especificamente pensadas para as possibilidades do violão (já que não eram eles mesmos violonistas) sem que as peças precisassem de modificações, Tansman não estava. Esta era uma tarefa sobre a qual Segovia estava trabalhando. É por isso que Segovia adotou para seu repertório apenas uma parte das composições de Tansman, e deixou o resto de lado sem remorso. Segovia executou e gravou somente a *Mazurka* de 1925, a *Cavatina*, a *Suite in modo polonico* e o *Prélude da Hommage à Chopin*, tendo executado apenas algumas vezes frente a uma audiência as *Variations sur un thème de Scriabine* (a qual nunca gravou) e – durante uma turnê alemã em 1961 – *Segovia* (o último movimento da *Suite* de 1956). A seguinte carta, escrita em 1951, é de grande interesse na compreensão desta bem como de outras escolhas de Segovia. A carta é aqui reportada na íntegra:

“Mon cher Sacha, je t’envoie les 20 variations de Ponce, où tu pourras examiner les différentes formules techniques qu’il emploie. Je serais plus que content que tu composes une "Sonatine" pour guitare seule. Tâche de la faire claire et pas trop dissonante. Les variations sur le thème de Frescobaldi révèlent en toi un talent aussi solide dans la discipline classique que dans la musique actuelle... A bientôt. Je te téléphonerai aussitôt que je arriverai à Paris. Entretemps, je vous embrasse tous deux. À toi, Andrés.” (Genève, 2 juin 1951)

[“Meu caro Sacha, te envio as 20 variações de Ponce, nas quais você poderá examinar as diferentes fórmulas técnicas que ele empregou. Serei mais que contente se você compuser uma “Sonatine” para violão solo. Tente fazê-la clara e não muito dissonante. As variações sobre o tema de Frescobaldi revelam em ti um talento tão sólido para a disciplina clássica quanto para a música atual... Até logo. Lhe telefonarei assim que chegar em Paris. Enquanto isso, abraço a vocês dois. A ti, Andrés.” (Genève, 2 juin 1951)]

Segovia frequentemente incluía como presente, em seus pedidos por uma nova peça de violão a um compositor, as *Variações sobre “Folias de España”* de Manuel M. Ponce. Claramente, Segovia considerava esta obra um sumário das possibilidades que poderiam ser exploradas na composição para violão. Evidentemente, este procedimento não apresentava ao compositor uma *summa* do instrumento: o compositor se deparava meramente com uma *summa* daquilo que Segovia apreciava. Mario Castelnuovo-Tedesco estava envolvido em um episódio similar. Em 1932, este compositor recebeu como presente, ao longo da primeira *commande* de Segovia, as *Variações* de Ponce, bem como as *Variações sobre um tema de Mozart op. 9* por Fernando Sor. Deste modo, as *Variations (attraverso i secoli...)* foram compostas, e posteriormente foi esta última obra que foi presentada a Frank Martin, em conjunto com um novo pedido de Segovia.

No que diz respeito à última parte da carta de Segovia, seu pedido não poderia ter sido mais claramente postulado. Ao citar as *Variations sur un thème de Frescobaldi* – uma peça para orquestra de cordas baseada na bem conhecida *Aria detta “la frescobaldi”*, compostas pelo próprio Tansman em um estilo barroco puro e sem nenhum tipo de modernização (trata-se quase de uma transcrição para orquestra) – Segovia pediu a Tansman uma composição clássica sem dissonâncias, em contraste à música “contemporânea” prevalente na maior parte das composições não-violonísticas do compositor.

Não há dúvida de que Tansman não levou muito em conta os modelos que recebeu de Segovia. Desde a época de sua primeira *Mazurka* de 1925, ele já havia elaborado um subconjunto bastante limitado das possibilidades do violão que eram compatíveis com suas necessidades musicais, e nunca se sentiu tentado a escrever em um estilo mais idiomático. Todavia, sua resistência às preferências do violonista não estava fadada a uma vida longa.

Olhando para sua obra como um todo, é fácil compreender que, antes de 1960, Tansman não se importava muito com as diretrizes estéticas fornecidas por seu cliente e intérprete, mas, depois de 1960, ele começou a atender os desejos e pedidos de seu cliente. É por isso que suas composições [para violão], mesmo que não possam ser precisamente descritas como *pastiches* (como, por exemplo, *Musique de cour* e, parcialmente, a *Suite in modo polonico*), estavam não obstante sempre banhadas em um tipo de neoclassicismo que é bastante raro no restante de sua obra.

As indicações de Segovia foram, de qualquer modo, bastante específicas e precisas. A seguinte carta, escrita em 1965 por Segovia para comissionar a *Ballade*, demonstra tal característica:

“Tu pourrais faire avec “Ballade”, un “Hommage à Chopin” avec un sous-titre plaisant, comme par exemple : “qui aurait aimé la guitare s’il l’avait connu...”. Fait un long développement dans la composition, de façon qu’elle dure autour de 8 à 10 minutes... J’aimerais que ce soit une chose importante...” (Madrid, 9 février 1965)

["Você poderia fazer com a "Ballade", uma "Hommage à Chopin" com um subtítulo agradável, como por exemplo: “que teria gostado do violão, caso o tivesse conhecido...”. Faça um longo desenvolvimento na composição, de modo que a mesma dure em torno de 8 a 10 minutos... Eu gostaria que isto fosse uma coisa importante...” (Madrid, 9 de Fevereiro de 1965)]

Segovia recebeu a *Ballade*, considerando-a satisfatória em relação a suas demandas e decidiu solicitar uma suíte, a qual já existia na mente de Segovia antes de ser concebida por seu compositor.

Aqui está o que Segovia escreveu a respeito:

“Une autre chose que je veux te proposer : que te semble l’idée de faire un hommage complet à Chopin, commençant par un "Prélude" en accords, pas très long, un "Nocturne lyrique" et un "Valse" ? La dernière pièce serait la "Ballade". Ce serait une suite magnifique...” (Berlin, 4 novembre 1965)

[“Uma outra coisa que quero lhe propor: como lhe parece a idéia de fazer uma homenagem completa a Chopin, começando por um “*Prélude*” em acordes, não muito longo, um “*Nocturne lyrique*” e uma “*Valse*”? A última peça seria a “*Ballade*”. Seria uma suíte magnífica...” (Berlim, 4 de novembro de 1965).

Depois de um curto período de tempo, Segovia recebeu as três peças da *Hommage à Chopin*. Novamente elas foram criadas sob medida por Tansman, em concordância com os gostos e pedidos de seu amigo, como se fossem uma suíte.

A interferência de Segovia nem sempre esteve limitada ao projeto como um todo, mas às vezes invadia certas áreas estilísticas e estéticas de tal modo que ele se tornou uma espécie de co-autor da obra. É preciso notar, todavia, que este tipo de interferência esteve restrito às obras que Segovia decidiu executar. O complicado pano de fundo da *Suite in modo polonico* já foi apresentado. A suite foi oficialmente composta em 1962, mas foi de fato concebida como uma *collage* que se originou de diferentes peças escritas de antemão. Uma tabela com uma visão geral de seu complexo histórico segue na próxima página.

Quadro E-2: Diferentes versões da *Suite in modo polonico*

SUITE IN MODO POLONICO (primeira versão)	SUITE IN MODO POLONICO (segunda versão)	SUITE IN MODO POLONICO (terceira versão – ed. Max Eschig)
I. Branle	I. Entrée (ex- “Branle”)	I. Entrée (ex-“Branle”)
II. Gaillarde	II. Gaillarde	II. Gaillarde
III. Kujawiak	III. Kujawiak	III. Kujawiak
IV. Danse des Haysouks (cancelada por Segovia)	IV. Tempo di polonaise (substituindo “Danse des Haysouks”)	IV. Tempo di polonaise
V. Dumka (cancelada por Segovia)	V. Gaillarde (substituindo a “Dumka”, posteriormente cancelada por Segovia)	V. Kolysanka n. I (“Berceuse d’orient” na Suite de 1956)
VI. Oberek	VI. Oberek	VI. Mazurka (composta em 1925, e omitida aqui pois Schot & Co. possuem os direitos de reprodução)
VII. Kolysanka	VII. Kolysanka	VII. Rêverie (“Canzonetta” na Suite de 1956)
		VIII. Alla pollaca (da Suite de 1956)
		IX. Kolysanka n. 2 (VII. da primeira versão)
		X. Oberek

A tabela acima demonstra que Segovia não colocou a homogeneidade de estilo no topo de sua lista de prioridades: ele considerava muito mais importante a adequação das peças aos seus requisitos, e não pôde resistir a esta necessidade, mesmo quando a obra estava terminada:

“Pour ce qui concerne la grabation du disque chez Decca a New York (je t’en informerai quand ce sera fait), je supprimerai de la suite la “Berceuse d’orient”, “Alla pollaca” e a “Mazurka”, qui ont été déjà gravé en deux disques différents et je combinerai les autres numéros de façon qu’à une pièce mouvementée succède une autre lente...” (Madrid, 25 novembre 1964)

[“No que diz respeito à gravação do disco na Decca em Nova Iorque (Ihe informarei a data de realização), excluirei da suíte a “Berceuse d’orient”, “Alla polacca” e a “Mazurka”, que já foram gravadas em dois discos diferentes, e combinarei os outros números de modo que à uma peça rápida suceda uma outra lenta...” (Madrid, 25 de novembro de 1964)]

A cavatina de 1951 também não escapou das revisões de Segovia. Tansman a concebeu em quatro movimentos: *Prélude*, *Sarabande*, *Scherzino* e *Barcarole*. Ele planejou que a suíte terminaria com a harmônica e efêmera *Barcarole*. Este era o típico final evanescente [fading finale] que Tansman frequentemente empregava. Ele também pode ser encontrado em muitas de suas composições não-violonísticas. Obras por Tansman que foram recentemente descobertas nos arquivos da fundação Segovia incluem duas suítes (*Inventions pour guitare* e *Pièces brèves pour guitare*) e um díptico (*Prélude et interlude*), ambos (sic) os quais terminam deste mesmo jeito. Ademais, a primeira versão da *Suite em modo polonico* também terminava com uma *berceuse* (*Kolysanka*)...

De fato, apenas duas das composições multi-movimentos para violão de Tansman terminam em andamento rápido: *A Suite* de 1956 e *Hommage à Copin* de 1966. De acordo com o gosto de Segovia, o final evanescente da *Cavatina* não era suficientemente resolvido, e portanto em 1952 solicitou a *Danza pomposa* (cujo título soa um tanto quanto irônico). Na cópia manuscrita usada para registo dos direitos de reprodução, Tansman novamente designou-a como uma adição *ad libitum*. Não era apenas Segovia que tinha este tipo de atitude para com os finais evanescentes de Tansman. Em 1967, Charles Bruck conduziu os *Six études pour orchestre* no *Théâtre des champs-élysées* com a Orquestra Filarmônica da Rádio Francesa, e decidiu reverter a ordem das peças para não ter que lidar com uma conclusão *Très lent*.

Os pedidos de Segovia sempre foram recebidos por Tansman com grande atenção, apesar de que Tansman nunca esteve muito preocupado com problemas técnicos como, por exemplo, a afinação do violão. Sua atitude para com estes tipos de problemas frequentemente resultava em comentários de Segovia, por vezes cautelosos e por outras abertamente contrariados. A seguinte carta, escrita por Segovia a cerca do *Prélude et interlude*, lida com essas questões:

“Les “Deux préludes” que tu m’as donné me plaisent toujours beaucoup mais le premier devient impossible de lier (sic, “lire”?) même en LA, tonalité dans laquelle l’ai transposé. La cause en ait qu’il est écrit en position trop ouverte; si tu peux le réécrire avec un peu plus de pitié pour les doigts, tout ira bien et je serai heureux de les jouer. Tu m’avais promis d’en composer d’autres...” (Milano, 10 juillet 1955)

[“Os “Deux préludes” que você me deu me agradam muito mas o primeiro se mostra impossível de ler mesmo em Lá, tonalidade na qual o transpus. A causa é sua escrita em posição demasiado aberta; se você puder reescrevê-la com um pouco mais de piedade com os dedos, tudo irá bem e serei feliz em tocá-los. Você me prometeu compor outros [prelúdios]...” (Milão, 10 de julho de 1955)]

"Permet moi de te rappeler d'écrire ton œuvre en LA et de ne pas mettre dans le registre grave aucune note en dessous du MI, car il faudrait donc accorder les basses autrement..." (York, 3 février 1965)

["Permita-me lembrar-te de escrever tua obra em LA e de não utilizar no registro grave nenhuma nota abaixo do MI, porque então seria necessário afinar os baixos diferentemente..." (York, 3 de fevereiro de 1965)]

"A différentes reprises (...) tu composes en songeant à l'accord MI, LA, RE, SOL, SI, MI et tout d'un coup, tu emploies le RE grave pour obtenir lequel il faudrait s'arrêter et descendre la VIème corde du MI au RE, ce qui est impossible ! (...) À cause de cette obstination de la part, il m'a été difficile d'adapter plusieurs de tes œuvres que tu as écrites pour moi, comme la "Passacaille", trois ou quatre numéros de la "Première suite" - celle qui contient la "Berceuse d'orient" - et plusieurs autres pièces de l'"Hommage à Chopin". Heureusement j'ai pu (sic) résoudre ces petits-grands problèmes dans la "Suite in modo polonico"..."

["Diferentes vezes (...) você compõe na afinação Mi, Lá, Ré, Sol, Si, Mi e de repente, você emprega o Ré grave, que para ser tocado exigiria parar tudo e abaixar a sexta corda do Mi ao Ré, o que é impossível! (...) Por causa desta obstinação de sua parte, tem sido difícil adaptar muitas de suas obras que você escreveu para mim, como a "Passacaille", três ou quatro números da "Primeira suíte" - aquela que contém a "Berceuse d'orient" - e muitas outras peças da "Hommage à Chopin". Felizmente pude resolver estes pequenos-grandes problemas na "Suite in modo polonico"..." (Madrid, 27 de julho de 1971)

A história das obras que nunca fizeram parte do repertório de Segovia inclui, como capítulo especial, os três concertos para violão e orquestra. A não ser que novos documentos, ainda à espera de serem descobertos, forneçam evidências que apontem para outra direção, a história destas obras permanece consideravelmente misteriosa. Elas são o *Concertino* (1945), a *Hommage à Manuel de Falla* (1954) e a *Musique de cour* (1960). Possivelmente, Segovia só não apreciou o segundo destes. Tansman criou o hábito de orquestrar suas composições *concertantes* somente após receber a aprovação do solista para quem a obra tinha sido escrita. Isto começou depois que ele teve que deixar de lado a *Konzertstück* para piano e orquestra. Escrita para mão esquerda apenas, a obra foi comissionada por Paul Wittgenstein, que queria reescrever a parte do piano completamente segundo suas necessidades. Hoje, a *Hommage à Manuel de Falla* é conhecida em três versões diferentes para o piano, com algumas indicações instrumentais que se referem à orquestração. Segovia provavelmente não aprovou a obra e Tansman portanto nunca a orquestrou. O cenário por trás do *Concertino* é bastante diferente, visto que Tansman o completou com a participação ativa de Segovia:

"Je me ferais un grand plaisir de commencer le travail de ton "Concerto"... Tu peux t'imaginer quelle illusion j'ai à jouer, avec orchestre, quelque chose de nouveau ; et encore plus si cette chose est de toi, que j'aime et admire..." (Buenos Aires, 30 juillet 1945)

["Será um grande prazer começar o trabalho sobre o seu "Concerto" ... Você pode imaginar meu deleite [tradução literal: ilusão] ao tocar, com orquestra, alguma coisa

nova; ainda mais se essa coisa for de ti, a quem gosto e admiro..." (Buenos Aires, 30 de julho de 1945)]

"J'ai fini ma tournée dans ce pays et je m'appête a jouir d'un certain calme chez moi et, surtout, à travailler farouchement ton "Concertino". (...) La "Canzona" n'offre aucune résistance sérieuse à l'instrument mais la "Tocatta" oui, et je voudrai savoir où va tu te trouver pendant le moi de mai, pour te consulter sans trop de délai dans ta réponse..." (Nova lorque, sem data, provavelmente 1948).

["Terminei minha turnê neste país e estou me aprontando para gozar de certa calma em meu lar e, sobretudo, trabalhar arduamente sobre o teu "Concertino". (...) A "Canzona" não oferece nenhuma resistência séria ao instrumento, mas a "Tocatta" sim, e gostaria de saber onde você vai estar durante o mês de maio, para te consultar sem muita espera pela tua resposta..." (Nova lorque, sem data, provavelmente 1948)]

"Il faut nous revoir pour le beau "Concertino", que je voudrai jouer la saison prochaine..." (Amsterdam, 1948)

["Precisamos nos rever pelo belo "Concertino", que gostaria de tocar na próxima temporada..." (Amsterdã, 1948)]

Depois de 1950, o *Concertino* nunca mais foi mencionado em suas cartas. Esta deposição da obra provavelmente não irritou Tansman, visto que em uma de suas cartas escritas em 1954, a *Hommage à Manuel de Falla* já é mencionada.

Segovia gostou da *Musique de cour* de 1960 também, desde o primeiro rascunho com piano:

"Ton oeuvre est très belle et possible dans la guitare. Tu peux en commencer, si tu attendais ma lettre, l'orchestration, que je souhaite simple et pittoresque. (...) Je suis persuadé que ce sera un grand succès. Je l'ai déjà sur mon pupitre et bientôt elle sera, pour toujours, dans mes doigts." (Florida, 1960)

["Sua obra é muito bela e possível ao violão. Você pode começar, caso esteja à espera de minha carta, a orquestração, a qual desejo simples e pitoresca. (...) Estou persuadido de que será um grande sucesso. Já a tenho em minha estante, e logo a terei, para sempre, em meus dedos." (Florida, 1960)]

Segovia planejou a estreia para um concerto em Londres no dia 30 de maio de 1961, mas dois meses antes do concerto ele a substituiu pelo *Concerto op. 99* de Mario Castelnuovo-Tedesco:

"J'ai travaillé ta pièce tant que j'ai pû (sic) mais en conscience, je ne peux pas risquer son audition dans le concert du 30 à Londres. La guitare est comme une femme hystérique, il faut la dominer ... et seulement alors elle se plie et obéit. Je jouerai ta "Fantasia" dans mes concerts avec orchestre de l'automne, mais en mai c'est trop tôt. Je le regrette infiniment, Sacha, crois moi..." (USA, 29 mars 1961)

["Trabalhei sobre sua peça o tanto quanto pude, mas em sã consciência, não posso arriscar sua audição no concerto de 30 de maio. O violão é como uma mulher histérica, você tem que dominá-la... somente então ela cede e passa a lhe obedecer. Vou tocar sua *Fantasia* durante meus concertos com orquestra no outono, mas em maio é muito cedo. Eu sinto muitíssimo, Sacha, acredite..." (EUA, 29 de março de 1961)]

Segovia tentou sugerir que Tansman passasse a estreia de *Musique de cour* a algum jovem guitarrista, mas somente uma década depois o compositor resignou-se ao fato de que seu amigo não executaria sua obra.

A terceira composição *concertante* foi portanto deposta também. A colaboração entre Tansman e Segovia não sofreu com essa situação, e estava destinada a continuar por um longo tempo.

### **Agradecimentos**

Sou grato a: Marianne e Mireille Tansman, Emilia de Segovia, Gérald Hugon, Angelo Gilardino e Mario Torta.

Frédéric Zigante  
Torino (Itália), dezembro de 2002.

Anexo F – Prelúdio op. 16 n° 4 de Scriabin, para piano e em tonalidade original

# Prelúdio Op. 16 N° 4

Alexandre Scriabin

*Lento*

The musical score is presented in a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The piece is marked *Lento*. The first system (measures 1-3) begins with a piano (*p*) dynamic and a *sotto voce* instruction. The melody in the treble clef features a triplet of eighth notes. The bass clef has a whole rest. The second system (measures 4-6) continues the triplet melody. The third system (measures 7-9) includes dynamic markings: *cresc.* (crescendo), *mf* (mezzo-forte), and *dim.* (diminuendo). The fourth system (measures 10-12) ends with a *ppp* (pianissimo) dynamic. The score concludes with a double bar line.

*p sotto voce*

*cresc.*

*mf*

*dim.*

*p pp ppp*

**Anexo G – Tema conforme apresentado nas *Variations sur un thème de Scriabine*, de Alexandre Tansman**

8

3

3

4

3

3

7

3

3

0

3

3

## **Anexo I – Manuscrito das *Variations sur un thème de Scriabine***

Nas imagens do manuscrito conferido a mim por Alberto LaRocca (e posteriormente pela filha do compositor, Marianne Tansman), há “duas últimas páginas”, nas quais se podem notar pequenas diferenças; na opinião de Alberto LaRocca, essas diferenças podem ter sido decorrentes de uma correção ou versão diferente em decorrência da afinação do violão. De fato, passagens da fuga que na segunda página utilizam o Ré grave (Ré<sub>2</sub>, segunda oitava do piano), que só é possível de tocar no violão afinando a sexta corda um tom abaixo, aparecem modificadas na terceira página de modo a serem exequíveis em afinação normal. As imagens do manuscrito são aqui reproduzidas com a concessão de Marianne Tansman.

*à Rubini Segona.*  
*Lento*

*Variations sur un Thème de Scriabine*  
*pour guitare*  
*Alexandre Tansman*

*Tranquillo, p.*

*Allegro tempo*  
*Var. I*  
*p. poco marcato e mosso*

*In poco Mosso.*  
*Var. II*  
*p.*

*Viv.*  
*Var. III*

*Moderato*

Figura I-I: Primeira página do manuscrito das Variations sur un thème de Scriabine.

*Lento Cantabile, un poco rubato.*

2

The image shows a page of handwritten musical notation for three variations. The first variation, labeled 'Var. IV', consists of six staves of music. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo and mood are indicated as 'Lento Cantabile, un poco rubato'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p.', 'f', 'cresc.', 'dim.', 'molto', and 'rall.'. The second variation, 'Var. V', is marked 'Allegretto grazioso (quasi Andantino)' and consists of four staves. The third variation, 'Var. VI', is marked 'Allegro (Fugato)' and consists of four staves. The notation for all variations is dense and complex, featuring many accidentals and dynamic markings.

Figura 1-2: Segunda página do manuscrito das *Variations sur un thème de Scriabine*.

The image shows a page of handwritten musical notation for 'Variations sur un thème de Scriabine'. The score is written on multiple staves. At the top, there are several staves of music with various notes and rests. Below this, there is a section labeled 'KAR. 6.' followed by 'Allegro Moderato (Fugato)'. The music continues with several staves, including a section marked 'f. felice.' and another marked 'vib. p.'. There is a section marked 'Lento' and another marked 'p. tranquillo'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The page is numbered '3' at the top center.

Figura I-3: Terceira página do manuscrito das Variations sur un thème de Scriabine.