

O Quarteto de Cordas nº 3 de Alfred Schnittke: Uma análise de suas intertextualidades

João Francisco de Souza Corrêa

<https://orcid.org/0000-0002-1362-6649>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

joaofranciscosc@gmail.com

SCIENTIFIC ARTICLE

Submitted date: 14 apr 2020

Final approval date: 24 may 2021

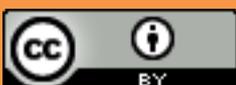
Resumo: Este estudo é uma análise do processo composicional intertextual de Alfred Schnittke no seu Quarteto de Cordas nº 3 (1983). O objetivo da análise é compreender como Schnittke abstrai elementos musicais de obras de outros compositores (“textos”) para reutilizá-los em seu Quarteto, especificamente o tema da Grande Fuga op. 133 de Beethoven, um motivo do Stabat Mater de Orlando Di Lasso e o monograma DSCH de Dmitri Shostakovich. Para tanto, este estudo discorre sobre: o uso de citações e alusões segundo Schnittke; a gênese e a estrutura do Quarteto de cordas nº 3; e a forma como os textos apropriados por Schnittke são resignificados em sua obra. A análise demonstrou que Schnittke realiza diversas transformações nos textos abstraídos para adaptá-los ao contexto sonoro e estrutural do Quarteto de cordas nº 3.

Palavras-chave: Alfred Schnittke; Intertextualidade; Processo composicional; Análise musical.

TITLE: ALFRED SCHNITTKE’S THIRD STRING QUARTET: AN INTERTEXTUALITY ANALYSIS

Abstract: This is an analytical study of intertextual procedures in Alfred Schnittke's Third String Quartet (1983). The study intends to demonstrate how intertextual compositional elements (“texts”) are appropriated by the composer in the creation of his work. The texts are: the main theme of Beethoven’s Great Fugue op. 133, a motif of Orlando Di Lasso's Stabat Mater and Shostakovich’s DSCH monogram. To this end, this study discusses: the use of citations and allusions according to Schnittke; the genesis and structure of the String Quartet nº 3; and the way in which the texts appropriated by Schnittke are reframed in his work. The analysis demonstrated that Schnittke performs several transformations in the texts to adapt them to the structural context of Third String Quartet.

Keywords: Alfred Schnittke; Intertextuality; Compositional process; Musical analysis.



O Quarteto de Cordas nº 3 de Alfred Schnittke: Uma análise de suas intertextualidades

João Francisco de Souza Corrêa, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, joaofranciscosc@gmail.com

1. Introdução

Desde seu advento, o termo intertextualidade chama a atenção de muitos autores pertencentes a várias áreas de atuação. No campo literário, seu território de origem, a ideia de intertextualidade tem sido vista como um meio para interpretar o sentido de um texto, através de sua relação com outros textos. Essa busca por um significado, ancorada nas relações entre textos, levou a ideia de intertextualidade a receber muitas acepções, desde sua apresentação por Julia Kristeva em 1967. Não ficando restrita às discussões empreendidas no campo literário, a ideia de intertextualidade logo se espalhou para outras áreas.

No campo musical, pesquisadores e compositores têm encontrado no conceito de intertextualidade uma ferramenta para a investigação e emprego de elementos externos em uma composição. Para a análise musical, a intertextualidade tem proporcionado uma perspectiva investigativa para mapear e compreender o modo como um compositor trabalha, em sua obra, elementos de outros compositores. Para a composição, a intertextualidade, como pressuposto estético e ideológico, tem concedido múltiplas possibilidades inspiradoras e orientadoras da criação musical, como, por exemplo, a utilização de citações, alusões, ou procedimentos apropriados de outras composições, sem remissão explícita.

Diante deste cenário, o presente artigo apresenta uma análise do processo composicional intertextual do *Quarteto de Cordas nº 3* (1983) de Alfred Schnittke (1934-1998). Por processo composicional intertextual, entende-se o uso deliberado de materiais, motivos, temas, trechos ou ideais, apropriados de composições, próprias ou alheias, para a criação de uma nova obra. O objetivo deste estudo é compreender como Schnittke apropria-se, organiza e reutiliza, em sua obra, diferentes elementos musicais de obras de outros compositores. Aqui interpretados como textos, são eles: o tema da *Grande fuga op. 133* de Ludwig van Beethoven (1770-1827), o motivo do *Stabat Mater* de Orlando Di Lasso (1532-1594) e Monograma DSCH de Dmitri Dmitriyevich Shostakovich (1906-1975).

Inicialmente, o pensamento composicional de Schnittke é mostrado segundo sua própria perspectiva sobre o uso de citações, alusões e procedimentos derivados do poliestilismo. A seguir, o *Quarteto de Cordas nº 3* é contextualizado, através de sua gênese, de sua estrutura e do comportamento dos textos em cada um de seus três movimentos.

Após a discussão inicial, chega-se o ponto em que cada um dos textos apropriados por Schnittke é observado fora e dentro da obra. Aqui, busca-se compreender como as ações técnico-composicionais envolvendo os

textos são realizadas pelo compositor e como elas resultam na sonoridade e na estruturação da obra. No decorrer das discussões, algumas implicações relacionadas à referencialidade e à intertextualidade no âmbito estético¹ são agregadas ao debate. Ao final, expõem-se algumas considerações interpretativas acerca da análise intertextual realizada na peça.

Para auxiliar a racionalização de determinadas ocorrências composicionais intertextuais desta análise, serão adotados alguns conceitos e estratégias dos trabalhos de Michael Klein (2005), Joseph N. Straus (1990), Rubén López-Cano (2007), Robert Hatten (1994), Bicknell (2001), entre outros.

2. O pensamento composicional de Alfred Schnittke

Embora Schnittke não tenha mencionado o termo intertextualidade em seus escritos, a ideia de 'influência', entendida como a absorção de elementos de outros compositores que incidem – direta ou indiretamente – em um processo criativo, está presente tanto neles como em sua forma de compor. Em seus escritos, Schnittke demonstra profundo interesse em desvelar as técnicas composicionais de outros compositores, como se observa em seus estudos sobre Dmitri Shostakovich, Anton Webern, Igor Stravinsky, Iannis Xenakis e Luciano Berio. Em suas obras, esse espectro de influências amplia-se ainda mais, não faltando exemplos que demonstram o uso consciente de recursos de outros compositores.

No artigo *Polystylistic Tendencies in Modern Music* (1971), Schnittke coloca no centro da discussão a ideia de integrar diferentes estilos em uma composição com o intuito de ampliar as possibilidades do processo criativo. Schnittke (1971, 87) caracteriza o poliestilismo como uma das "maneiras sutis de utilizar elementos de outro estilo". Em seu nível mais fundamental, o poliestilismo refere-se à justaposição de estilos de diferentes períodos históricos em uma composição. Os traços definidores do poliestilismo são "a multiplicidade de estilos e o anacronismo percebido em pelo menos alguns dos elementos musicais" (Rapaport 2012, 6).

Schnittke (1971, 86) distingue dois princípios que identificam o uso de componentes de outros estilos em um contexto poliestilístico: a citação e a alusão. Segundo o mesmo autor (1971, 86-88), o princípio da citação pode abranger tanto o uso literal quanto reformulado de elementos preexistentes, os quais não se limitam à abstração de citações de obras específicas e podem estar relacionados com determinado estilo ou tradição musical. A citação pode ocorrer através da reprodução de componentes característicos de um estilo anterior, como: entonações melódicas, sequências harmônicas, fórmulas cadenciais, forma, ritmo, textura. Nesta categoria, está incluída a técnica da adaptação, que Schnittke define como releitura ou livre desenvolvimento de um texto musical alheio, de acordo com o estilo próprio de um compositor. Ao uso variado de estilos, quando o compositor incorpora em uma única obra mais de dois estilos diferentes, Schnittke chama de poliestilismo híbrido.

O princípio da alusão "manifesta-se no uso de sugestões sutis e promessas não cumpridas que pairam à beira da citação, mas não a atravessam. Neste caso, não é possível estabelecer uma classificação precisa; apenas

1 Segundo Klein (2005, 12), a intertextualidade estética ocorre quando se atenta para os textos que o leitor/investigador traz para a sua leitura/escuta; quando existe preocupação somente com os textos aos quais o autor recorreu para a criação de sua obra, há intertextualidade poética.

dar exemplos”² (Schnittke 1971, 88, tradução nossa). Segundo Schnittke (1971, 88), o mecanismo de alusão pode ser encontrado tanto no repertório neoclássico dos anos 1920, quanto na obra de compositores mais tardios, como no uso generalizado de sugestões e alusões estilísticas, feitas no ‘teatro instrumental’ de Mauricio Kagel, ou nas sutis emanações poliestilísticas em obras pontuais de Boulez ou Ligeti.

O princípio da alusão conjuga os elementos de forma mais singela e menos referencial e o princípio da citação concede aos materiais maior relevo tanto prático, quanto perceptivo.

3. O Quarteto de Cordas nº 3 (1983)

O *Quarteto de Cordas nº 3*³ é uma obra que exemplifica o estilo composicional de Schnittke. Nela, percebem-se algumas das principais inquietações do compositor relacionadas a objetivos estilísticos e composicionais, como no caso da fusão entre elementos da tradição e aqueles da própria linguagem que, segundo Andreica (2012), é o aspecto inovador da obra.

Descrita por parte considerável de seus analistas como uma obra pós-moderna⁴, devido a seu caráter heterogêneo, *Quarteto de Cordas nº 3* apresenta, em sua essência, as características do poliestilismo. Os recursos técnicos do poliestilismo são aplicados com rigor e, desta forma, o compositor cria um complexo tecido trans-histórico de referências sonoras. Neste contexto, elementos da tradição são reexpostos e recodificados através de técnicas composicionais e instrumentais modernas. Warnaby (1991, 38) sugere que, nesta obra, ocorre o conflito de dois aspectos da personalidade criativa de Schnittke: “seu profundo interesse pela polifonia litúrgica renascentista e russa e seu apego igualmente poderoso à tradição sinfônica austro-alemã”.

Segundo as indicações, no prefácio da partitura⁵, são três os textos empregados: uma frase cadencial do *Stabat Mater* de Di Lasso; o tema principal da *Grande Fuga* de Beethoven; o monograma DSCH, representado pelas notas D – E-bemol – C – B (designações equivalentes, em língua alemã, às iniciais de Dmitri SHostakowitsch)⁶.

2 The principle of allusion manifests itself in the use of subtle hints and unfulfilled promises that hover on the brink of quotation but do not actually cross it. In this case it is not possible to give a precise classification; one can only give examples (Schnittke 1971, 78).

3 De acordo com as indicações contidas no prefácio da partitura da editora Philharmonia, esta obra foi encomendada pela Mannheim Gesellschaft für Neue Musik e estreada na Kunsthalle em Manheim pelo Eder Quartet, em maio de 1984. Bueno (2007, 210) especifica que a estreia ocorreu, em Moscou, em 8 janeiro de 1984, e acrescenta que Schnittke a dedicou ao Quarteto Beethoven.

4 A relação entre a obra de Schnittke e a pós-modernidade tem sido um tema recorrente em alguns trabalhos, como os de Payá e Simental (2008), Taruskin (2010), Andreica (2012), Rapaport (2012) e Cervo (2015).

5 Editora Philharmonia, Universal Edition, A. G., Wien – London, 1984.

6 Diferentes autores identificam, além destes três textos, outros elementos alusivos provenientes de outros compositores, como Bueno (2007) que cita Richard Wagner; Oana Andreica (2012) que identifica os monogramas de Bach, Beethoven e Lasso; Warnaby (1991) que menciona Mahler. A investigação intertextual deste trabalho restringe-se apenas aos textos que o compositor assume de forma deliberada.

A Figura 1 mostra os compassos iniciais da obra (*I – Andante*, c. 1-8). Neste ponto, os textos apropriados pelo compositor são expostos de maneira literal, seguindo a ordem cronológica de cada autor na história da música.

Figura 1: exposição dos textos apropriados, *I. Andante* c. 1-8

O *Quarteto de Cordas nº 3* tem três movimentos: *I – Andante*; *II – Agitato*; *III – Pesante*. Apesar da estrutura compartimentada, a peça soa fragmentada pela constante variação de caráter no interior dos movimentos.

O primeiro movimento (*Andante*) conjuga aspectos da música renascentista e da fuga barroca com elementos politonais, atonais e microtonais. O motivo Di Lasso aparece com proeminência neste movimento, muitas vezes como conector entre as seções. O tema da *Grande Fuga* e o monograma DSCH atuam como um contraste em meio à atmosfera harmônica modal. Em passagens onde o impacto dramático é acentuado, percebem-se certas reminiscências da música do início do século XIX.

Embora haja ações instrumentais densas e de forte impacto expressivo, este movimento caracteriza-se pela sonoridade contemplativa. Este caráter contemplativo é obtido por figurações rítmicas lentas, notas pedais, textura coral e canônica, variações no timbre dos instrumentos, explorações de colorido, ações com baixa intensidade. É nesse contexto, que o motivo Di Lasso aflora e conduz os eventos. Ora muito próximo à sua natureza modal, ora aventurando-se por caminhos harmônicos mais tortuosos, principalmente através de sobreposições politonais.

Quando eventos contrastantes surgem, interrompendo o caráter contemplativo do movimento, eles são constituídos por texturas microtonais, planos harmônicos sobrepostos, e ações de intensidade dinâmica elevada. Justamente nestes pontos de maior discrepância surge o tema da *Grande Fuga*, acoplado ao monograma DSCH, por exemplo, quando estes materiais aparecem articulados a técnicas instrumentais como *tremolos* e trinados, levando os eventos a adquirirem um grau de densidade significativo.

Em um fluxo rítmico de *valsa-scherzo*, o segundo movimento (*Agitato*) apresenta uma gama de sonoridades decorrentes da variação constante dos materiais, em que frases e motivos intercalam-se e misturam-se, gerando um discurso fragmentado. Neste contexto, elementos harmônicos e fraseológicos da música tonal, textura em cânone, métrica ternária, fórmulas cadenciais, ritmos regulares e constantes são intermitentemente intercalados com harmonias atonais, assimetrias fraseológicas, polirritmia, deslocamentos métricos, acentuações irregulares e uso plural do material rítmico.

Após o tema inicial⁷ (uma melodia em Sol menor), surgem o tema da *Grande Fuga* e o motivo Di Lasso como elementos centrais da intenção expressiva do movimento. Os textos de Beethoven e de Di Lasso surgem, muitas vezes, de maneira independente e fornecem a matéria-prima de grande parte do discurso. Com certa frequência, o motivo Di Lasso aparece de acordo sua função cadencial característica, a de finalização, localizando-se entre partes e eventos contrastantes. Entretanto, algumas vezes, ele tem sua forma original subvertida através de sobreposições melodicamente alteradas. O tema da *Grande Fuga* atua ligado ao discurso e no decorrer da obra é transfigurado de maneiras variadas. O monograma DSCH aparece nas mais diferentes disposições, não se limitando a uma configuração rítmica determinada.

O terceiro movimento (*Pesante*) inicia com a impactante sequência de três acordes (apresentada pela primeira vez no primeiro movimento c. 17-19), que é uma expansão estrutural feita por Schnittke do acorde inicial da *Grande Fuga*⁸. Após, um novo tema aparece para desenvolver grande parte do discurso do terceiro movimento. Por vezes, ele aparece interpolado com os três textos. Da mesma maneira que na introdução da peça (primeiro movimento), os textos são colocados em sequência, como um segmento único e, a cada exposição, variações no âmbito estrutural são realizadas.

Segundo Andreica (2012), nesse movimento, a transformação alcançada pelos materiais torna-se completa e mais evidente. Warnaby (1991, 39) comenta que a ênfase que Schnittke coloca nas citações ameaça minar a própria identidade, entretanto o compositor consegue afirmar "sua individualidade pelo modo como esses fragmentos são combinados, associados com as mais recentes técnicas instrumentais e colocados em contextos desconhecidos"⁹.

A análise desenvolvida a seguir concentra-se nos textos presentes no *Quarteto de Cordas nº 3*, entendidos aqui como os materiais musicais de Di Lasso, Beethoven e Shostakovich, que Schnittke aproveita na criação de sua obra.

Cada seção inicia com uma breve introdução sobre o texto em seu espaço original, para, logo em seguida, dele se ocupar no Quarteto de Cordas nº 3. Em alguns pontos da análise, implicações relacionadas à referencialidade e à intertextualidade estésica são relatadas.

A disposição da discussão segue a ordem de aparecimento de cada texto na obra. Essa ordem representa uma ascendência cronológica com relação ao contexto histórico dos compositores/obras abstraídos por Schnittke para sua peça. A ordem da discussão, portanto, é a seguinte: o motivo Di Lasso, o tema da *Grande Fuga*, o monograma DSCH.

As exemplificações musicais de cada seção buscam, sempre que possível, estar de acordo com a ordenação de cada ocorrência dentro da obra. Assim, os exemplos musicais são mostrados seguindo a ordem de aparecimento em cada um dos três movimentos: *I – Andante*, *II – Agitato*, e *III – Pesante*.

7 Este tema, Andreica (2012, 113) assinala como decorrente de outro monograma, o de Beethoven, representado pelas notas D – G – A – B.

8 Na obra precursora, Beethoven escreve apenas um acorde, que serve para chamar a atenção para o tema que se seguirá. No *Quarteto de Cordas nº 3*, Schnittke expande este acorde em três, tanto no *Andante* c. 17-19, quanto no *Pesante* c. 1-2.

9 It may be argued that the emphasis he places on quotations threatens to undermine Schnittke's identity, but he asserts his individuality by the way in which these fragments are combined, associated with the latest instrumental techniques and placed in unfamiliar contexts (Warnaby 1991, 38).

4. O motivo Di Lasso

O motivo Di Lasso consiste em uma frase cadencial retirada do *Stabat Mater* (1585) de Orlando Di Lasso. A Figura 2 c. 22-23 mostra uma das ocorrências deste motivo na peça original¹⁰.

Figura 2: *Stabat Mater* de Orlando Di Lasso c. 19-23

Dos textos apropriados por Schnittke, o motivo Di Lasso é o que possui maior número de ocorrências na obra. Seu comportamento apresenta dois padrões estruturais recorrentes: 1) como uma frase conclusiva que antecede uma nova seção; 2) como um padrão que é repetido de forma subsequente entre os instrumentos, formando estruturas maiores.

Quando o motivo Di Lasso aparece como uma frase conclusiva, sua sonoridade e intencionalidade mantêm o caráter original da obra precursora. Este caráter está relacionado tanto a elementos funcionais, como à intenção cadencial do motivo, quanto a estruturais, como o desenho rítmico e o desenho melódico modal. A principal função do motivo Di Lasso, nestes pontos, é estabelecer uma conexão orgânica entre eventos distintos da obra, garantindo que o fluxo sonoro se mantenha diante da ruptura sonora provocada por ações instrumentais/composicionais divergentes.

O motivo Di Lasso, quando em circunstância de frase conclusiva, adquire um amplo grau de referencialidade. Bicknel (2001) realiza uma análise fenomenológica do *Quarteto de Cordas nº 3* de Schnittke, colocando em discussão o problema da referencialidade no uso de citações musicais. Relatando sua experiência perceptiva, a referida autora conclui que o motivo Di Lasso se destaca como uma provável citação mais em razão do contraste que apresenta em relação ao resto da composição, do que pela própria familiaridade com a obra particular citada (2001, 186-187). A mesma autora acrescenta que, aspectos como compreensão do lugar da obra de Di Lasso na história da música, ideias sobre seu estilo, diferença sonora em relação a outras obras das quais Schnittke apropria-se foram suficientes para gerar determinadas expectativas que lhe permitiram identificar, com certa facilidade, o motivo Di Lasso.

¹⁰ Pelas convenções de edições críticas, os sinais de alteração sobre o pentagrama indicam intervenções do editor, incluindo ou suprimindo algo que não está no manuscrito original. Neste caso específico, Schnittke utiliza tanto o F-sustenido quanto o F-natural.

Figura 3: motivo Di Lasso como frase cadencial entre segmentos distintos

Esse arcabouço musical referencial, próprio da experiência de cada ouvinte, dá vazão a determinados aspectos de similaridade e familiaridade que se combinam para engendrar referência naquilo que Howard (1974) chama de ‘contextos secundários’. Embora este contexto secundário tenha sido suficiente para que, mesmo sem conhecer a obra de Di Lasso, o motivo pudesse ser reconhecido por Bicknell, isso não pôde ser aplicado a outros textos apropriados por Schnittke, em que a falta de familiaridade com as obras citadas impediu a autora de alcançar o reconhecimento imediato das referências.

Bicknell conseguiu identificar, na primeira escuta, o motivo Di Lasso, mesmo sem conhecer o *Stabat Mater*. No meu caso, no entanto, o arcabouço de referências é outro, porém suficiente para reconhecê-lo através de determinados aspectos de similaridade e familiaridade.

Hatten (1994, 196-197) entende qualquer citação ou alusão como o emprego de “padrões ou modelos que fazem parte da herança anônima de uma linguagem estilística” – este parece ser o caso do motivo Di Lasso. Como explicita Klein (2005), a definição de Hatten implica tanto questões poéticas quanto estéticas, porque o compositor alude à obra precursora, mas a alusão é reconhecida pelo ouvinte apenas quando se trata de um período estilístico anterior à experiência do compositor. Klein observa que, quando um compositor como Beethoven, utiliza o Baixo de Alberti, esse padrão é apenas parte de uma herança anônima do estilo de sua época e, portanto, não é um exemplo de intertextualidade. Se, entretanto, Mozart escreve um contraponto ao estilo de Palestrina, sua alusão a um período estilístico anterior conta como um exemplo de intertextualidade (Klein 2005, 20).

Mesmo que a citação empregada por Schnittke seja de uma obra particular, a sonoridade do motivo Di Lasso remete a determinado padrão que permite reconhecer este material como uma cristalização da sonoridade do século XVI. Portanto, sempre que se percebem tais elementos na obra, se está constituindo mentalmente uma cadeia de referências que é um exemplo de como a intertextualidade pode ser interpretada no âmbito estético.

Em alguns momentos da obra, o motivo Di Lasso aparece inserido em um padrão que consiste na distribuição sequencial do motivo entre os instrumentos. Este padrão parte do registro agudo em direção ao grave. Nesta

abordagem, ele se desprende de seu caráter cadencial e atua como um elemento estruturante em maior escala, integrando a textura de um segmento ou de uma seção inteira.

Além desta mudança de função, aqui o motivo Di Lasso é muitas vezes desnaturalizado de seu conteúdo melódico original. O uso mais comum consiste em restringir as quatro notas do motivo a um registro cromático, causando grande contraste melódico e harmônico em relação à sonoridade original. Essa subversão melódica e harmônica do motivo Di Lasso só não tem seu conteúdo referencial totalmente obscurecido devido à conservação do ritmo e de sua reiteração constante. Assim, estes elementos mantêm certo grau de referencialidade, possibilitando o reconhecimento destes trechos como uma distorção elevada do motivo Di Lasso. Pesquisas no campo da cognição mostram que diferenças no timbre e nas transposições não afetam o reconhecimento por parte do ouvinte de itens alusivos. Desde que certos intervalos e durações relativas permaneçam constantes, melodias simples podem ser identificadas mesmo com mudanças limitadas no modo, na harmonia e no tempo (Bicknell 2001, 185).



Figura 4: motivo Di Lasso em padrões sucessivos

Embora o reconhecimento permaneça nesses pontos, a sonoridade do motivo Di Lasso alcança um grau de contraste altamente significativo em relação à sua forma original. Aqui, o motivo adquire uma sonoridade mais próxima da música contemporânea de Schnittke. Esta atualização contextual é um processo similar ao que Hyde (1996) denomina “imitação heurística”, que consiste na revisão de elementos musicais do passado em um novo contexto, próprio da época do compositor da obra precedente¹¹.

Conforme as definições processuais de Schnittke, esta atualização do motivo Di Lasso parece corresponder ao processo de adaptação, que consiste na releitura de um material apropriado segundo o estilo de seu compositor. Este procedimento, que o coloca em padrões sucessivos, alterando a posição natural das alturas,

¹¹ Hyde (1996) propõe quatro tipos de imitação (reverencial, eclética, heurística, dialética) que descrevem as maneiras pelas quais os compositores respondem à música do passado. De acordo com Hyde (1996), por exemplo, *Tombeau de Couperin* de Ravel é uma relação reverencial com a música de Rameau e a música de Bartók é heurística em relação à música folclórica do oriente europeu. Imitação dialética representa a mais alta forma de relação intertextual, porque tanto os compositores precursores quanto os sucessores estão em pé de igualdade dentro de um texto (Klein 2005, 143).

Terceiro Quarteto de Cordas - Schnittke c. 5-7

Grande Fuga op. 133 - Beethoven c. 2-10

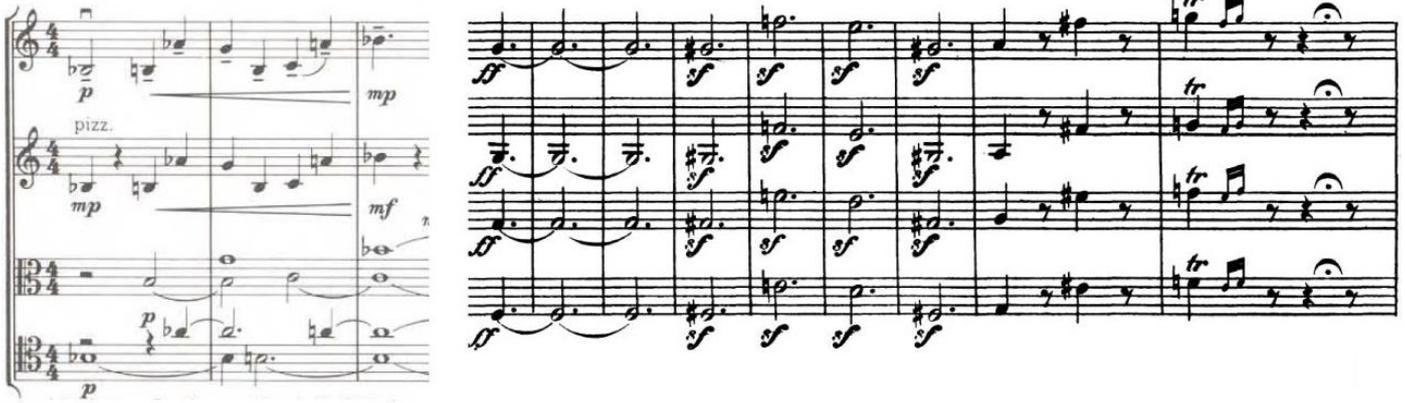


Figura 6: exposição do tema da Grande Fuga: Schnittke c. 5-7; Beethoven c. 2-10

Em uma passagem um pouco mais adiante, ainda no *Andante* (Figura 7), o tema da *Grande Fuga* surge imerso em uma atmosfera sonora caótica. Esta atmosfera está associada ao acúmulo de ações instrumentais que produzem grande densidade no nível vertical.



Figura 7: tema da Grande Fuga, I. Andante c. 48-53

Neste excerto, o tema da *Grande Fuga* é distribuído entre os instrumentos, de modo sucessivo, em um contexto polifônico, como em uma fuga. A entrada das vozes em tempos regulares faz com que se formem intervalos de segundas menores entre os temas sucessivos, os quais, somados aos trinados ininterruptos, produzem pequenos clusters (aglomerados harmônicos). O impacto expressivo deste trecho advém também do movimento melódico dos temas em direção a um ponto culminante, com elevação gradativa do nível dinâmico e compressão do ritmo.

Há, neste trecho, uma ampliação estrutural do tema da *Grande Fuga*. Aqui, a extensão do tema é dobrada através da simples continuação do padrão intervalar que constitui o desenho melódico do tema original.

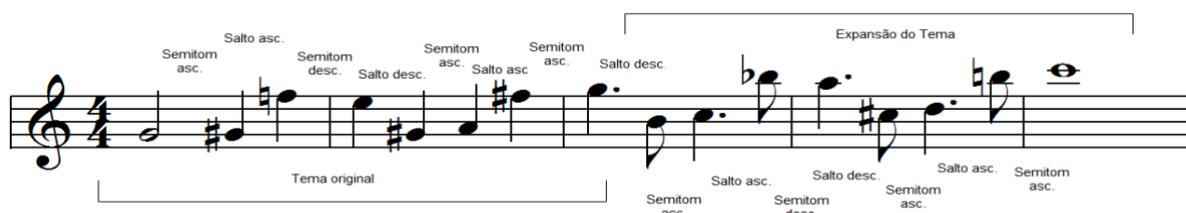


Figura 8: ampliação do padrão do tema

Schnittke explora as próprias leis do tema para dar vazão a uma continuação para ele, em um processo de ampliação estrutural. Este tipo de procedimento, Straus (1990, 17) classifica como "motivação", consistindo em um tropo¹⁴ que descreve a intensificação radical de um motivo precedente.

Em outro evento (Figura 9), o tema da *Grande Fuga* é inserido na atmosfera do caráter vivo do *valsa-scherzo* do segundo movimento. Aqui, o tema da fuga (1º violino) desenvolve-se entre uma textura de acompanhamento (2º violino e violoncelo) e um contracanto (viola).

The image displays a musical score for the second movement, 'II. Agitato c. 18-33'. It is divided into two sections. The top section, labeled 'Tema original', shows the first four measures of the theme in a four-staff format (Violin I, Violin II/Cello, Viola, and Bass). The dynamics range from *pp* to *mp*. A box with the number '3' is placed above the first measure. The bottom section, labeled 'Expansão do Tema' and 'Motivo Di Lasso', shows the theme's development over 12 measures. The dynamics increase significantly, from *mf* to *ff*. The score includes various musical notations such as triplets, accents, and dynamic markings. A box highlights a specific intervallic pattern in the final measure of the expansion.

Figura 9: tema da Grande Fuga, II. Agitato c. 18-33

Novamente, a estrutura do tema da *Grande Fuga* é expandida. O mecanismo de expansão do tema continua sendo o próprio desenho intervalar, entretanto, esse processo é agora aplicado em um nível mais elevado. Essa expansão estrutural é o veículo que leva o tema a colapsar no motivo Di Lasso, ao final do evento. A associação entre os textos, em trechos ou eventos inteiros, é um recurso muito utilizado em toda a obra.

14 Em algumas análises intertextuais, os autores tomam emprestado o termo 'tropo' como um correspondente entre as estruturas da linguagem e da música. Este termo é normalmente utilizado em música para se referir a determinados elementos em uma obra, os quais são percebidos como decorrentes de elementos de outras obras. Hatten (1994, 295), por exemplo, define tropo em música como um jogo figurativo que permite que tipos (códigos) entrem em contato uns com os outros para "criar uma interpretação baseada em sua interação". De acordo com a concepção de Hatten, o tropo musical está envolvido com a metáfora e solidamente apoiado em sua teoria de marcação e correlação baseada na obra de Beethoven. Em uma interpretação mais ampla, Klein (2005, 13) estipula que o tropo, em uma teoria intertextual, consiste em "qualquer sinal ou configuração de signos em um texto que é uma transformação de tais signos em outro texto". No presente artigo, tratam-se tais estruturas simplesmente por textos, evitando a correspondência com diferentes espécies de tropos retóricos, como ocorre na análise intertextual de Korsyn (1991), por exemplo.

Em meio a isso, o contracanto (viola) exerce um papel importante na sonoridade deste fragmento. Sua natureza rítmica e fraseológica advém do tema inicial do *Agitato*, justamente a seção que antecede esta. Por causa de seu perfil rítmico/melódico, mais saliente e acelerado que o do tema da *Grande Fuga* (1º violino), o contracanto emerge para o primeiro plano, relegando o tema a um plano mais periférico. Assim, o tema da *Grande Fuga* funciona, dentro da textura do evento, como um pavimento harmônico para o contracanto.

Ao se pensar este trecho através de uma análise intertextual, como a de Straus (1990), pode-se entender o que ocorre com o tema da *Grande Fuga* como algo semelhante ao que o autor chama de marginalização. De acordo com Straus (1990, 17), no processo de marginalização, os elementos musicais que são centrais na estrutura da obra precedente (tais como cadências e progressões lineares) são relegados à periferia da nova obra.

Em duas outras passagens situadas no *Pesante* (Figura 10), Schnittke explora o tema da *Grande Fuga* através de uma intencionalidade textural. Em ambas as passagens, as notas do tema são distribuídas espacialmente entre os instrumentos, produzindo um efeito cumulativo. Os trinados aparecem novamente, aumentando a densidade e a instabilidade harmônica. O uso constante de trinados atrelados ao tema, mostra uma predileção do compositor por esse recurso para alcançar contraste em relação ao material original. Mais uma vez, o fluxo linear dos eventos é gradativamente intensificado por acréscimos de ritmo e dinâmica que, junto ao efeito harmônico cumulativo e direcional, fazem com que o trecho dirija-se para um ponto culminante. A configuração estrutural das notas do tema novamente é ampliada, mas, dessa vez, em pequena escala.

The image displays two musical excerpts from Schnittke's 'III. Pesante'. The left excerpt, measures 38-41, is marked 'a tempo' and features a piano part with trills (tr) and dynamics ranging from *pp* to *sf*. The right excerpt, measures 62-64, is marked 'pizz. secco' and features a piano part with trills (tr) and dynamics ranging from *p sub.* to *ff*. Both excerpts show a complex, layered texture with multiple instruments playing the same melodic theme in different registers and dynamics.

Figura 10: tema da Grande Fuga, III. Pesante c. 38-41 e c. 62-64

Talvez estes sejam os pontos da obra em que o tema da *Grande Fuga* alcance o maior nível de discrepância em relação à sonoridade de seu contexto original. Além do potencial linear e de direcionamento, intrínsecos ao tema, Schnittke explora outra capacidade do material para suplantar determinadas ambiências texturais. O efeito harmônico cumulativo, somado aos trinados, provoca nuances no colorido da textura, cujo efeito resulta em uma massa sonora densa e dissonante, semelhante a sonoridades exploradas na música de vanguarda sonarista.

Essa mudança de contexto sonoro – que ocorre principalmente pelo acúmulo de segundas menores e intervalos dissonantes, como pequenos clusters em movimento – gera grande contraste, não somente em relação ao tema original, mas também com aos eventos adjacentes a estes trechos.

Estas transformações assemelham-se, em parte, à ideia de generalização, a qual Straus (1990, 17) define como a adequação de um motivo precedente de acordo com as normas do uso pós-tonal. Assim, o motivo precedente é desdobrado na nova obra em um conjunto desordenado de classes de alturas, alterando sua linguagem harmônica e melódica.

Em suma, a maneira como o tema da *Grande Fuga* é empregado por Schnittke mostra que este texto é incorporado ao *Quarteto de Cordas nº 3* como um material estrutural, fundamental à sua constituição. Essa importância é demonstrada não somente por sua ampla recorrência, mas também em virtude das diferentes funções que desempenha na peça. Há momentos em que o tema é exposto próximo à sua forma original, podendo ser facilmente percebido como uma referência explícita, nos moldes de uma citação, como entendem, por exemplo, López-Cano (2007)¹⁵ e o próprio Schnittke (1971).

Em muitos outros momentos, Schnittke realiza transformações nos mais variados graus, no tema e/ou em seu entorno. Essas transformações, ao passo que ocultam a referencialidade do tema, incorporam nele características particulares, dando-lhe nova roupagem, tanto sonora quanto funcional. Nestes momentos, o trabalho composicional intertextual realizado por Schnittke sobre o tema da *Grande Fuga*, está mais inclinado à ideia de paródia de López-Cano (2007)¹⁶, ou mesmo, ao conceito de adaptação, proposto por Schnittke (1971).

6. O monograma DSCH

O monograma DSCH é um conjunto de alturas constituído pelas notas D, E-bemol, C e B, que decorrem da solmização das iniciais de Dmitri SHostakowitsch¹⁷. Este conjunto de alturas cristalizou-se como a assinatura musical de Shostakovich, sendo utilizado em muitas de suas obras¹⁸.

15 Segundo López-Cano (2007) a citação – considerada como o caso mais evidente de intertextualidade – é produzida quando um compositor realiza uma referência intencional a outra obra, seja de outro compositor, seja dele próprio. Ainda de acordo com este autor (2007, 31), a citação implica quatro condições: 1) a remissão intertextual deve ser evidente; 2) deve ser feita a partir de uma obra específica e reconhecível; 3) tem que ser de forma intencional e creditada, caso contrário o compositor incorre em plágio; 4) deve existir determinada literalidade, pois caso ocorram transformações demasiadas no material original, tratar-se-á de outro caso de intertextualidade, a paródia.

16 De acordo com López-Cano (2007, 32) a paródia refere-se ao emprego de um tema, motivo, fragmento ou ideia de uma obra específica, como um ponto de partida para a composição de outra obra. Este autor comenta que, o termo paródia é comumente compreendido como uma imitação satírica ou burlesca, entretanto sua acepção original refere-se à reelaboração de um material original. Nesta categoria, a remissão intertextual não é uma prioridade no funcionamento da música, mas um recurso técnico destinado a cumprir obrigações processuais.

17 Designação em língua alemã.

18 Entre as obras nas quais Shostakovich utilizou seu monograma estão: *Concerto para Violino nº 1 em Lá menor, Op. 77*; *Sinfonia nº 10 em Mi menor, Op. 93*; *Concerto para violoncelo nº 1 em Mi bemol maior, op. 107*; *Quarteto de Cordas nº 8 em Ré menor, Op. 110*; *Sinfonia no. 15 em Lá maior, op. 141*; *Sinfonia nº 8 em Ré menor, op. 65*; *Fuga no. 15 em Ré bemol maior, op. 87*; *Quarteto de Cordas nº 5 em Si bemol maior, Op. 92*.

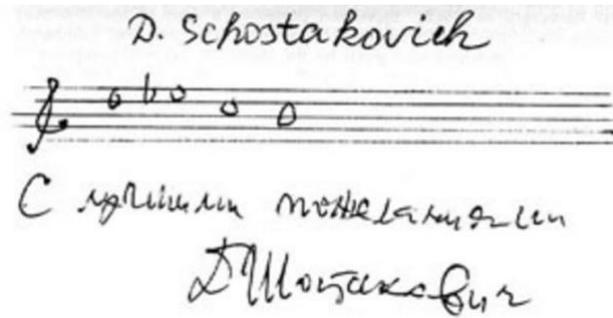


Figura 11: manuscrito do monograma DSCH

Talvez o uso mais notável do monograma DSCH por Shostakovich ocorra no autobiográfico *Oitavo Quarteto de Cordas, op. 110* (1960)¹⁹. Nesta peça, além de empregar diversas citações de outras obras suas, Shostakovich faz uso extensivo do monograma DSCH, nas mais variadas formas. Deste modo, o monograma torna-se virtualmente onipresente, conectando os cinco movimentos da obra como cinco variações sobre a mesma ideia (Griffiths 2012). Além de Schnittke, outros compositores também se apropriaram do monograma DSCH para compor, como: Edison Denisov, Ronald Stevenson, Lorenzo Ferrero, John Joubert, Roger Reynolds e Benjamin Britten.

Antes do *Quarteto de Cordas nº 3*, Schnittke já havia empregado o monograma DSCH em outra composição, *Preludio in memoriam Dmítri Shostakóvitch* (1975). Essa peça, composta logo após a morte de Shostakovich, também utiliza o monograma Bach, sendo uma homenagem aos dois compositores²⁰. O uso de monogramas nas composições de Schnittke é uma prática comum. Nomes de compositores, intérpretes ou simples palavras serviam de inspiração para o autor obter coleções de alturas para a criação de várias de suas peças²¹.

O monograma DSCH no *Quarteto de Cordas nº 3* de Schnittke apresenta um papel mais abrangente em relação aos demais textos. Por exemplo, Schnittke não o restringe a uma única configuração rítmica; seu emprego ocorre em várias disposições, desde células regulares a eventos rítmicos mais complexos.

Logo na apresentação dos materiais (Figura 1, c. 7-8), Schnittke expõe à sua maneira o monograma DSCH. São dois os principais elementos que diferenciam a abordagem realizada por Schnittke do emprego literal do monograma²²: a) sua inserção como uma extensão do tema da *Grande Fuga*; b) a mudança de registro das duas últimas notas.

19 A obra foi estreada pelo Quarteto Beethoven, em 2 de outubro de 1960, em Leningrado.

20 Esta peça foi criada para ser executada de duas maneiras: uma envolvendo violino e fita pré-gravada, outra para dois violinos, com um violinista no palco e outro fora dele. Bueno (2007, 121-122) expõe um trecho de uma entrevista concedida, em 1993, por Schnittke sobre a obra: "O tema B – A – C – H surge como uma voz objetiva, para nos lembrar que ele foi maior que todos os outros que surgiram antes dele, sendo capaz, inclusive, de abocanhar o tema D – S – C – H. Fazendo menção a uma montagem de *O Filho Pródigo* (Prokofiev), na qual me impressionou demais a imagem 'do filho rastejando para dentro do pai', tive vontade de criar a ilusão do retorno ao início de tudo com este *Prelúdio*, mas jamais quis comparar esses dois compositores".

21 Ivana Medić (2013, 177) em *The Sketches for Alfred Schnittke's Symphony nº 3*, expõe, através dos manuscritos do compositor, um estudo detalhado sobre o uso de monogramas na obra Schnittke.

22 O monograma DSCH foi empregado nas mais diversas formas, tanto por Shostakovich quanto por outros compositores. Entretanto, a referência ao uso literal feito aqui, baseia-se em alguns trechos do *Oitavo Quarteto de Cordas* de Shostakovich. Neste caso, o que caracteriza o monograma é o fato de ele estar

O acoplamento entre o monograma DSCH e o tema da *Grande Fuga op. 133* funciona de forma eficiente em virtude da configuração intervalar de ambos materiais. Como observa Colin Rice (1989), o monograma e as primeiras quatro notas do tema, se pensados como tetracordes, apresentam a mesma constituição intervalar. Isto se evidencia fundamental, pois permite a fusão equilibrada entre os materiais.

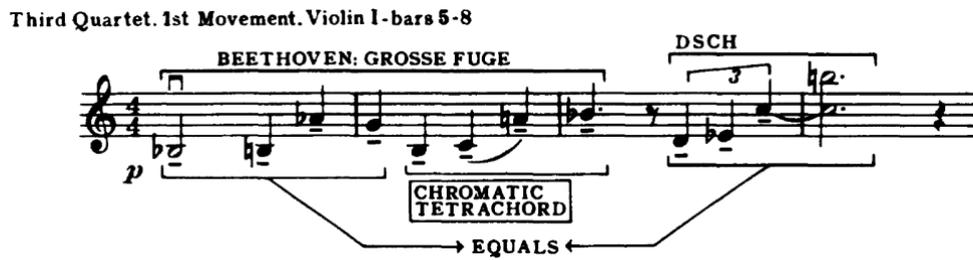


Figura 12: semelhança entre a configuração intervalar do tema da *Grande Fuga* e do monograma DSCH no *Quarteto de Cordas nº 3* c. 5-8 (Rice 1989, 15)

Em suas diferentes disposições, é comum as notas do monograma aparecerem entremeadas a outros materiais, tanto por superposição quanto por justaposição. Os três excertos ilustrativos (um na Figura 13 e dois na Figura 14) mostram essa confluência entre materiais distintos. Em ambos, o monograma se liquefaz em meio às diferentes disposições texturais, adaptando-se a cada contexto sonoro. Essa amálgama entre textos e materiais não referenciais diminui a referencialidade do monograma no âmbito perceptivo. No plano prático, constata-se que o monograma é importante justamente pela independência e pela maleabilidade que lhe permitem exercer diferentes funções na peça.

Em uma passagem no *Andante* c. 68-72 (Figura 13), o monograma executado no violino serve apenas como ponto de partida de uma frase longa, a qual se expande seguindo outros rumos intervalares. Ao contrário das expansões estruturais feitas no tema da *Grande Fuga*, que seguiam a configuração intervalar do próprio tema, nesse caso, a configuração estrutural do monograma é totalmente abandonada, dando lugar a caminhos melódicos diferentes.



Figura 13: monograma DSCH, I. *Andante* c. 68-72

Em um trecho do *Agitato* c. 106-117 (Figura 14), o monograma é apresentado em um contexto vertical. Organizado entre os dois violinos, ele assume a forma de blocos harmônicos. Esses blocos são inseridos em

inserido em um contexto rítmico regular, de tempos iguais para cada nota (ostinato), sem alterações no desenho melódico ou repetições de nota. Este uso literal do monograma é realizado por Schnittke apenas em raras passagens do terceiro movimento.

um processo gradativo de adensamento rítmico e harmônico, em que ritmos regulares são gradativamente sobrepostos até colapsar em um evento polirrítmico caótico. Ressalta-se que o ritmo ostinato, usado nas vozes que constituem o monograma, é o mesmo usado no acompanhamento do tema principal do *Agitato* (figuração de duas colcheias e uma semínima/mínima). Desse modo, Schnittke adapta o texto aos termos da própria obra, através da fusão de dois elementos estruturais distintos.

Neste ponto, ocorre algo semelhante ao que Straus (1990, 17) denomina compressão. Neste procedimento, componentes que ocorrem diacronicamente em um trabalho precedente são comprimidos, no novo, em algo sincrônico. Assim, o conteúdo harmônico do monograma e o ritmo do acompanhamento (duas colcheias e uma mínima/semínima) são comprimidos para formar um único evento, cujo resultado é percebido como algo totalmente distinto em relação à sonoridade característica destes materiais.

A textura deste trecho adquire um grau acentuado de densidade em conseqüência da inserção gradual de notas alheias às do monograma. Neste processo cumulativo, a sonoridade do monograma – já um tanto sublimada, desde o início, por outro acorde formado por viola e violoncelo – desaparece em meio ao intenso caos harmônico produzido pelos clusters.

Em mais uma de suas múltiplas formas estruturais (*Pesante* c. 20-22), o monograma é rapidamente entoado em um movimento arpejado do violino. Desta vez, o monograma aparece como um motivo isolado que articula um evento envolvendo o tema da *Grande Fuga* com outro, constituído por materiais do tema principal do *Pesante*. Mesmo atuando em um contexto harmônico no qual possa se sobressair, a falta de uma estruturação rítmica recorrente, impede a fácil assimilação de seu conteúdo referencial.

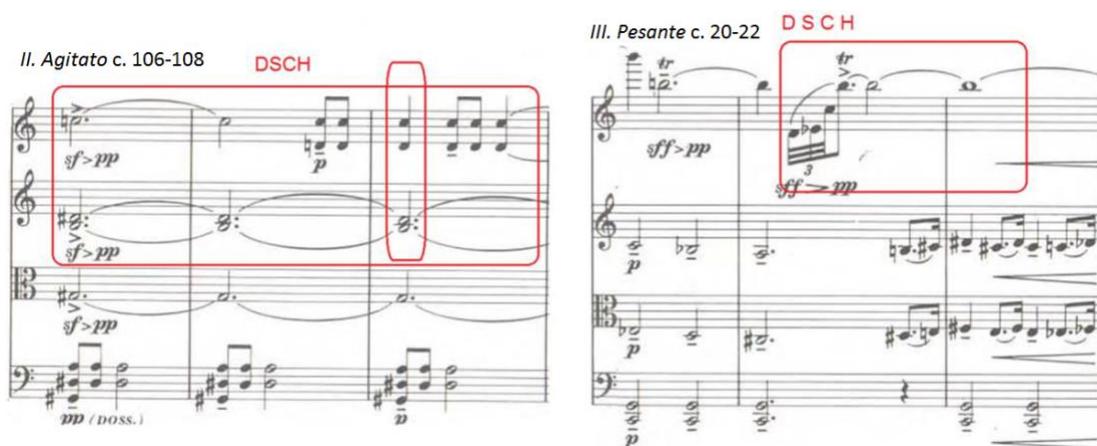


Figura 14: monograma DSCH. II. *Agitato* c. 106-108 e III. *Pesante* c. 20-22

Nestes exemplos, é flagrante o modo como Schnittke subverte a essência do monograma, abstraindo dele potencialidades distintas. Isso se reflete na quantidade de eventos que, embora possuam o mesmo conteúdo de alturas, apresentam pouca semelhança sonora. As alterações, fundamentalmente rítmicas, obscurecem a referencialidade do monograma DSCH. Esta situação amplia-se na medida em que, em muitos momentos, as notas do monograma compartilham espaço com outros materiais harmônicos, dificultando ainda mais sua percepção como um componente intertextual, referencial dentro da composição. Como salienta Schnittke (1971, 88), algumas vezes a interpenetração entre o estilo do compositor e elementos de estilos alheios pode ocorrer de forma tão orgânica que acaba “cruzando os limites entre a citação e a alusão”.

Em alguns pontos específicos, o monograma DSCH funciona como um elemento referencial. Essa referencialidade permite estabelecer relações e trazer à escuta outros textos que dela emergem. Neste caso

específico, ao experienciar auditiva e reflexivamente determinadas passagens do *Quarteto de Cordas nº 3*, é possível trazer à memória certos momentos do *Oitavo Quarteto de Cordas* de Shostakovich.

Esta experiência ocorre em dois trechos específicos, ambos situados no *Pesante*. No primeiro c. 65-72, o monograma encontra-se nas notas agudas dos acordes executados pela viola e pelo violoncelo. Embora outras notas estejam presentes no contexto harmônico do evento, a sonoridade do monograma se sobressai devido a seu grau de relevo na textura. Dividida em duas camadas, a textura do evento estabelece um jogo de figura e fundo entre as ações acentuadas e regulares, que entoam as notas do monograma DSCH, e o ambiente harmonicamente estático e dinamicamente alternado realizado pelos violinos.

No segundo, o monograma DSCH aparece na viola e no violino, delineando novamente, em um ritmo constante, as notas D, E-bemol, C e B. Agora, o monograma é inserido como o antecedente de uma frase, sendo o conseqüente formado por outro motivo também recorrente na obra. A textura do evento ainda é constituída por materiais distintos que aparecem no *Quarteto de Cordas nº 3*, como o gesto executado pelo violino, que remete ao tema principal do *Agitato*, e a díade estática executada no violoncelo²³.

III. *Pesante* c. 65-72

III. *Pesante* c. 86-91

Figura 15: monograma DSCH, III. *Pesante* c. 65-72 e c. 86-91

Em ambos os exemplos, percebe-se a presença da sonoridade de determinadas passagens do *Oitavo Quarteto de Cordas* de Shostakovich. O que torna perceptíveis estes textos é o fato de, nestes pontos, o monograma DSCH aparecer como um motivo ou tema determinado e não apenas como um conjunto de notas sem forma rítmica estrutural. Os aspectos que caracterizam este formato motivico do monograma DSCH são: intencionalidade melódica; ritmo em ostinato; andamento lento; relevo perante a textura; caráter expressivo do modo como o monograma é empregado.

²³ Neste trecho, observa-se o que Klein (2017, 32) entende por "sincretismo" do espaço musical, o qual ocorre sempre que duas ou mais linhas independentes são realocadas simultaneamente em uma estrutura vertical. A ideia de sincretismo é semelhante ao que Straus (1990) chama de compressão.

A Figura 16 mostra diferentes fragmentos do *Oitavo Quarteto de Cordas* de Shostakovich, no qual o monograma DSCH é exposto como uma melodia com ritmos regulares, na forma de um motivo. Estes são apenas alguns trechos em que o monograma, onipresente na obra, aparece sob esta forma.

Percebe-se, nas ilustrações da Figura 16, que o monograma DSCH é entoado como um elemento motivico/temático, preponderante sobre os diferentes contextos em que aparece. Na primeira incursão do monograma DSCH – logo na primeira ação da peça (topo à esquerda da Figura 16) –, o violoncelo o reproduz na forma de um motivo em tempos lentos, sendo, em seguida, repetido e transposto gradativamente em cada um dos demais instrumentos. Ela representa uma das formas motivicas principais dadas por Shostakovich às notas do monograma. Este formato motivico é exaustivamente repetido durante a obra, como mostram os demais fragmentos da Figura 16.

I. *Largo* c. 1-8 $\text{♩} = 63$

II. *Allegro molto* c. 69-73

III. *Allegretto* c. 190-193

IV. *Largo* c. 184-187 *attacca*

V. *Largo* c. 1-4 $\text{♩} = 63$

Figura 16: *Oitavo Quarteto de Cordas op. 110* de Shostakovich. Os fragmentos correspondem aos seguintes compassos: I. *Largo* c. 1-8; II. *Allegro molto* c. 69-73; III. *Allegretto* c. 190-193; IV. *Largo* c. 184-187; e V. *Largo* c. 1-4 (situados na coluna direita da imagem, de cima para baixo)

A utilização deste formato motivico do monograma DSCH, no *Quarteto de Cordas nº 3*, faz crer que Schnittke pretendeu, naqueles pontos de sua peça, aludir deliberadamente a Shostakovich, em uma atitude diferente, por exemplo, do uso do monograma DSCH como uma coleção de alturas.

Pensando sob essa perspectiva, a utilização do monograma DSCH por Schnittke, naqueles pontos, não se trata somente de textos que este pesquisador recorda e acresce à interpretação da obra como um intertexto,

mas também de textos que Schnittke insere em sua obra no âmbito composicional, como uma menção direta a Shostakovich, cristalizada em um dos formatos mais emblemáticos de seu uso pelo autor anterior. Portanto, há possibilidade de Schnittke estar aludindo não somente a Shostakovich (como se sabe de antemão), mas também ao próprio *Oitavo Quarteto de Cordas* ou a outras obras de Shostakovich, que fazem uso deste formato do monograma DSCH. Nestas condições, o monograma DSCH adquire implicações intertextuais estéticas e poiéticas. Estéticas, porque o ouvinte/analista o percebe como um elemento que remete a outras obras específicas e que amplifica a interpretação da obra. Poiética, porque indica uma ação do compositor com vistas a aludir diretamente a outra composição ou a outro compositor, nos moldes de uma citação (como ele mesmo entende).

7. Conclusão

A análise empreendida neste artigo visou compreender o modo como Schnittke emprega, em sua obra, elementos musicais de outros compositores, entendidos como textos, no presente estudo. Os textos – estabelecidos pelo compositor como arcabouço referencial – são os elementos elencados neste cenário investigativo, em que relações composicionais, funcionais, estruturais e perceptivas são discutidas, com o intuito de mapear o intertexto composicional da peça.

Através desta abordagem, verifica-se, por meio do processo criativo empreendido por Schnittke, sua predileção por transformar e adaptar o material ou seu contexto, havendo também, em alguns momentos, abordagens em que os textos são expostos de uma forma próxima à realizada pelos compositores precursores.

Entre os textos, o motivo Di Lasso mostra-se como aquele com o maior número de incursões na obra²⁴. Esse grande número de incursões está associado a dois tipos de comportamentos: a) como uma frase conclusiva; b) como um motivo que é repetido, formando estruturas maiores. Em sua função como componente cadencial, o motivo Di Lasso contribui para o senso orgânico da obra, ao realizar a conexão entre eventos musicais discrepantes. Como motivo impõe-se, em maior escala, como elemento temático e estrutural da peça. Uma consideração importante é que ele oferece uma sonoridade (tonal/modal) que contrasta com grande parte do restante do conteúdo musical do *Quarteto de Cordas nº 3*. Ademais, devido à sua ampla carga referencial, o motivo Di Lasso também pode ser ouvido como um signo aural que representa uma amálgama de referências, as quais incluem aspectos históricos e estilísticos.

Se o tema da *Grande Fuga* é apropriado sem conter as implicações de uma escrita 'fugal', a importância estrutural que ele desempenha na obra precursora é reimplantada por Schnittke em sua obra. Desta forma, o tema da *Grande Fuga* figura como um elemento extremamente influente no aspecto estrutural do *Quarteto de Cordas nº 3*.

O monograma DSCH, empregado por Schnittke como uma coleção de alturas desprovida de um ritmo único, mostra-se capaz de desempenhar múltiplos papéis no contexto da obra. Essa maleabilidade, além de conceder diferentes sonoridades e funcionalidades ao material, também fornece a Schnittke um importante

24 O uso extensivo do motivo Di Lasso – que soma ao todo mais de três dezenas de incursões em toda a obra (tanto em sua forma original, quanto transformada) – poderia ser interpretado como uma espécie de centralização que, segundo Straus (1990, 17), ocorre quando elementos musicais periféricos em uma obra antecedente tornam-se centrais em uma nova obra. Assim, o motivo presente em raras passagens no *Stabat Mater* de Di Lasso, torna-se um dos cernes estruturais do *Quarteto de Cordas nº 3* de Schnittke.

elemento sonoro de contraste, principalmente com relação às sonoridades tonais presentes na peça. O monograma DSCH, quando utilizado como um motivo em ritmos regulares, pode indicar uma atitude do compositor com vistas a aludir mais diretamente à obra de Shostakovich.

Para além do plano sintático, a presença destes textos, na obra de Schnittke, contém algumas implicações que se somam ao modo como eu interpreto a obra.

A utilização destes três textos concede ao *Quarteto de Cordas nº 3* a diversidade de estilos preconizada pelo compositor em sua ideia de poliestilismo. Com o motivo Di Lasso, Schnittke evidencia a música renascentista. Esta citação específica é carregada de uma potente carga referencial, amalgamando, em sua sonoridade, não apenas a sonoridade de uma obra específica anterior, mas também a sonoridade de um período fundamental da história da música ocidental.

A referência a Beethoven contém outras implicações. Neste caso, pode-se supor que, ao colocar o tema da *Grande Fuga* em sua obra, Schnittke está aludindo não apenas a uma obra emblemática do período tardio de Beethoven, mas também à tradição da música alemã, através de um de seus compositores mais icônicos.

A utilização do monograma DSCH por Schnittke pode indicar uma referência a suas raízes culturais e musicais. Embora se possa crer que o monograma DSCH simboliza algum tipo de relação patriótica, no contexto interpretativo da peça, prefiro pensá-lo como uma referência a uma grande influência pessoal²⁵, servindo aos propósitos do poliestilismo por revelar outro território musical.

8. Referências

Albrechtsberger, Johann Georg. 1790. *Gründliche Anweisung zur Composition*. Counterpoint studies with Albrechtsberger. Leipzig. Disponível em: <http://www.beethoven-hausbonn.de/sixcms/detail.php?template=portal_en>. Acesso em: 10/01/2017.

Andreica, Oana. 2012. "Alfred Schnittke's Polystylistic Journey: The Third Quartet". *Studia UBB Musica*, LVII, 1: 103-115.

Bicknell, Jeanette. 2001. "The Problem of Reference in Musical Quotation: A Phenomenological Approach". *Spring. The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59 (2): 185-191.

Bloom, Harold. (1973) 2002. *A Angústia da Influência: Uma Teoria da Poesia*. 2ª. ed. trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro, Imago.

Bueno, Marco Aurélio Scarpinella. 2007. *Schnittke: música para todos os tempos*. São Paulo, Algor.

Cervo, Dimitri. 2015. "Influência, intertextualidade e pós-modernismo: Cervo x Schnittke um estudo comparativo". *Música em Perspectiva*: 9-48.

Grew, Sydney. 1931a. "Beethoven's 'Grosse Fuge'". *The Musical Quarterly*, Vol. 17, No. 4: 497-508.

Grew, Sydney. 1931b. "The 'Grosse Fuge': An Analysis". *Music & Letters*, Vol. 12, No. 3: 253-26.

25 Em seus escritos e entrevistas, Schnittke sempre externou profunda admiração por Shostakovich, existindo certa reciprocidade por parte de Shostakovich, que chegou a citar Schnittke como seu sucessor.

- Griffiths, Paul. 2012. Disponível em: <<http://www.shostakovichquartets.com/quartets/page/quartetno-8>>. Acesso em: 16/01/2017.
- Hatten, Robert. (1985) 1994. "El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales". Traduzido de: "The Place of Intertextuality in Music Studies". *American Journal of Semiotics*, vol. 3, n. 4: 69-83. *Crerios*, La Habana, nº 32: 211-219.
- Hatten, Robert. 1994. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hyde, Marta. 1996. "Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music". *Music Theory Spectrum* 18, no. 2: 200-35.
- Howard, V. A. 1974. "On Musical Quotation". *Monist* 48: 307-318.
- Kirkendale, Warren. 1963. "The 'Great Fugue' Op.133: Beethoven's 'Art of Fugue'". *Acta Musicologica*, Vol. 35, Fasc. 1 (Jan. - Mar.):14-24.
- Klein, Michael. 2005. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Korsyn, Kevin. 1991. "Towards a New Poetics of Musical Influence". *Musical Analysis* 10, nº 1-2: 3-72.
- López-Cano, Rúben. 2007. "Musica e intertextualidad". En *Pauta. Cuadernos de teoria y critica musical*: 30-36.
- Medić, Ivana. 2013. *The sketches for Alfred Schnittke's Symphony No. 3, and what they (don't) tell us*. Institute of Musicology SASA, Belgrade: 169-212.
- Payá, Luisa; Simental, Emilia. 2008. *La obra de Alfred Schnittke y la problemática en torno al posmodernismo en la música rusa*. *Revista Redes Música*: 51-65.
- Rapaport, Aaron. 2012. *An American encounter with polystylism: Schnittke's cadenzas to Beethoven*. University of North Carolina.
- Rice, H. Collins. 1989. "Further thoughts on Schnittke". *Tempo, New Series*, nº 168: 12-14.
- Schnittke, Alfred. 2002. *Polystylistic Tendencies in Modern Music*. In *A Schnittke Reader*, edited by Alexander Ivashkin, trans. John Goodliffe. Bloomington, IN: Indiana University Press: 87-90.
- Schnittke, Alfred. 1984. *3. Streichquartett* (Quarteto de Cordas nº 3). Editora Philharmonia, Universal Edition, A. G., Wien – London. Partitura.
- Straus, Joseph N. 1990. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Taruskin, Richard. 2010. *The Oxford History of Western Music, Vol. V – The Late Twentieth Century*. Oxford – New York: Oxford University Press.
- Warnaby, John. 1988. "Obituaries: Alfred Schnittke". In *Musical Opinion*, volume 122, issue 1415.