

A aplicação de conceitos da História Cultural na Sonata n° 11 de Dawid Korenchender: a música erudita como fonte reveladora dos aspectos históricos

The use of concepts from Cultural History in the Sonata n°11 of Dawid Korenchender: classical music as the source and revelation of these historical aspects

Myrian Ribeiro Aubin

Doutoranda em História

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

myrianaubin@gmail.com

Recebido em: 27/04/2015

Aprovado em: 17/06/2015

RESUMO: O presente artigo dedica-se a uma releitura da Sonata n° 11 de Dawid Korenchender, compositor brasileiro, tomando como referencial teórico algumas categorias conceituais da história social da cultura. Os aspectos técnicos da Sonata foram analisados anteriormente pela autora em sua dissertação de mestrado, o que possibilitou que fossem identificados procedimentos composicionais próprios na linguagem composicional de Korenchender. Como a Sonata n°11 é programática, ou seja, baseia-se sob um tema extramusical, a compreensão dos elementos derivados do tema da sonata, assim como elementos estranhos ao tema, dentre outros aspectos analíticos fornecem ao intérprete subsídios interpretativos para a execução desta obra. A análise detalhada desta obra musical aliada a um estudo histórico e conceitual é a base para esta releitura, por meio da qual se elucida o contexto social e histórico no qual a Sonata foi escrita contribuindo para o diálogo interdisciplinar entre a História e a Música.

PALAVRAS-CHAVE: Práticas-interpretativas, Memória, Representação

ABSTRACT: This article is dedicated to a rereading of the Sonata No. 11 by Dawid Korenchender, a Brazilian composer, taking as the theoretical framework various categories conceptualised from the social history of culture. The technical aspects of the Sonata had been previously analyzed by the author in her dissertation which enabled the compositional procedures to be identified in the compositional structure of Korenchender. As the Sonata No. 11 is programmatic, ie, it is based on a theme non-related to music, there has to be an understanding of the child elements of the sonata theme as well the elements foreign to the subject besides other analytical aspects in order to provide the interpreter with the necessary information for the execution of this work. A detailed analysis of this piece of music combined with an historical and conceptual study is the basis for this rereading in order to shed light on the social and historical context in which the Sonata was written, thus contributing to the interdisciplinary dialogue between History and Music.

KEYWORDS: Performance practice, Memory, Representation

A linguagem musical de um compositor pode ser definida pela união da expressão pessoal com os estilos provenientes de seu meio musical, bem como com o ambiente cultural de sua época. Percebe-se o compositor nacionalista, por exemplo, pela influência da expressão nacional implícita na sua personalidade musical. No caso da música brasileira, no início do século XX, tivemos grandes expoentes como Villa-Lobos, Oscar Lorenzo Fernandes, Francisco Mignone dentre outros, que fizeram parte da chamada *Consciência Nacional*, na expressão cunhada por Mário de Andrade.¹

Já a música contemporânea não apresenta essa mesma tendência para o nacionalismo. Um compositor pode aglutinar vários tipos de linguagem musical como dodecafônica, politonal, modal, atonal e outras, sendo que o conjunto desses procedimentos pode ser nomeado *Linguagem Musical Contemporânea*.² Mesmo diante dessa gama de estilos, podemos identificar os compositores pela observação dos procedimentos composicionais, pois cada um imprime em suas obras suas particularidades que, por sua vez, relacionam-se ao ambiente social, histórico e cultural em que o compositor está imerso.

A abordagem de um compositor e sua obra sob uma perspectiva histórica trouxe à tona aspectos que iam além de uma análise das partituras. As composições, uma vez apresentadas a um público, inserem-se num ambiente social e cultural. Pode-se dizer que, no momento em que se fixam na memória de um grupo, elas são carregadas de significados e, por isso, reproduzem valores e visões de mundo.

Essas considerações apontaram para a importância de um estudo voltado para o ambiente musical em um determinado contexto que pudesse levar em conta tanto os aspectos composicionais, quanto uma análise histórica, voltada para as relações sociais do grupo em que a música se insere. Como nos fala o sociólogo Norbert Elias:

[...] a arte está ligada a receptores que, independente da ocasião em que as obras de arte são apresentadas, formam um grupo fortemente integrado. O lugar e a função que a obra de arte tem para o grupo derivam de ocasiões determinadas em que este se reúne. [...] Portanto, uma das funções importantes da obra de arte é ser uma maneira de a sociedade se exhibir, como um grupo e como uma série de indivíduos dentro de um grupo.³

¹ NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

² MIRANDA, Ronaldo. *O Aproveitamento faz Formas Tradicionais em Linguagem Contemporânea na Composição de um Concerto para Piano e Orquestra*. (Dissertação Mestrado em Composição) - Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1987.

³ ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. p.49.

A obra que irá ser abordada neste trabalho é a Sonata n° 11 *Da Morte, da vida e dos vivos...* do compositor H. Dawid Korenchandler, nascido no Rio de Janeiro em 1948 e professor da UNIRIO desde 1977.⁴ Sua produção apresenta uma linguagem muito própria, demonstrando além de um domínio técnico uma aguçada sensibilidade artística. É válido destacar uma das características mais particulares do compositor: o humor. Sua produção apresenta uma linguagem muito própria, além de ser vasta e se aplicar às mais diversas formações. Dentre os principais gêneros para os quais o compositor escreveu estão: sinfonias; operetas; óperas; peças para instrumento solista e orquestra; peças para instrumento solo, aberturas para orquestra, dentre outros.⁵

Dawid Korenchandler reconhece a forma como fator prioritário nas suas composições, que, segundo ele, é responsável por dar equilíbrio entre as partes em uma obra musical e defende o fato de, às vezes, se apoiar nas formas composicionais tradicionais, fazendo-o sempre com uma linguagem moderna. Sua linguagem é “neo”, como ele mesmo a caracteriza, sendo neo-barroca, devido aos prenúncios da polifonia; neo-romântica, pela sua liberdade de expressão e neo-clássica no sentido de pensar a forma não somente como aquela pensada nos períodos barroco e clássico, e sim como um significado de equilíbrio.⁶

Esta tendência a tantas formas de linguagem marca fases na trajetória composicional tanto estética quanto estilística de Dawid. A primeira fase se iniciou quando o compositor tinha dezesseis anos, período marcado pela influência de compositores como Bartók, Stravinsky, Prokofiev e Shostakovich e que compreende os anos de 1962 a 1970. Sua segunda fase composicional teve forte influência da música de vanguarda, absorvendo alguma coisa dela, porém escrevendo-a com uma linguagem própria. Esta fase corresponde aos anos de 1970 a 1980. A terceira fase, abrange a consolidação de sua linguagem musical a partir de todas essas influências, fase muito profícua, que se estendeu de 1980 a 1988. Enfim, a quarta fase composicional se encontra em uma linguagem totalmente livre se mantendo sempre uma escrita moderna, segundo o compositor. É nesta fase que a Sonata n° 11, composta em 2003, – objeto de análise deste artigo – foi composta e se situa, portanto, na fase atual do compositor. Partindo

⁴ Korenchandler começou a lecionar na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) em 1977, onde ministrou aulas de Composição, Contraponto e Fuga, Instrumentação e Orquestração.

⁵ Destacamos uma obra, o *Divertimento* para violoncelo solo, uma das composições que representaram o Brasil na Tribuna Internacional dos Compositores da UNESCO. Korenchandler tem se dedicado a uma tarefa extremamente importante para a cultura do Brasil: a revisão de partituras de mestres brasileiros do passado remoto, tais como Leopoldo Miguez, Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno, Camargo Guarnieri e José Maurício Nunes Garcia.

⁶ AUBIN, Myrian Ribeiro. *H. Dawid Korenchandler: um olhar detalhado sobre a sonata n° 11*. (Dissertação de Mestrado) - Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007, p.22.

de um tema extramusical, a Sonata n° 11 é programática e segue um roteiro. Segundo o Grove, o termo “música programática” se define como:

Música do tipo narrativo ou descritivo. A expressão foi criada por Liszt, que definiu um programa como “um prefácio apostado a uma peça de música instrumental... para dirigir a atenção [do ouvinte] para a idéia poética do todo, ou para uma parte especial dele”. A música programática, que se confronta com a MÚSICA ABSOLUTA, distingue-se por sua tentativa de descrever objetos e eventos [...].⁷

Esta obra musical apresenta uma liberdade de escrita instrumental, paralelamente acompanhada por um roteiro descritivo que, sendo o seu fio condutor, narra o decorrer da vida até o momento da morte do seu personagem. A Sonata n° 11 *Da Morte, da vida e dos vivos...* tem a morte como tema principal. A perspectiva do compositor é a de considerá-la como coroamento de uma vida, que ele aborda em retrospecto, de seu momento terminal, até o nascer para o mundo. A Sonata apresenta um corte ternário, ou seja, é composta de três movimentos. O primeiro movimento apresenta a forma de composição Tema com Variações; o segundo movimento é uma variação isolada e o terceiro movimento possui a forma de um *Scherzo*. O termo “leitmotiv”, compreendido como o motivo principal que a música carrega e que normalmente se identifica com um personagem específico, nesta obra irá ser chamado de “procedimentos recorrentes”. Assim sendo, como estes “leitmotives” são derivados do tema da Morte, que é o fio condutor da Sonata, eles serão chamados “procedimentos recorrentes” preferencialmente à nomenclatura leitmotiv.

Preliminarmente a presente análise, foi realizado um trabalho sobre a Sonata n°11 do ponto de vista técnico, que possibilitou identificar os procedimentos recorrentes derivados do tema da Sonata, a utilização de material composicional estranhos ao tema e outros aspectos relacionados à formação da Sonata e à técnica pianística. A partir desses elementos já desenvolvidos e por meio de releitura deles, analisaremos a Sonata em seu contexto sócio-histórico, tomando como referencial teórico e metodológico as seguintes categorias conceituais: Representação, Reapropriação, Imaginário Social e Memória.

Representação e reapropriação na Sonata n° 11

As representações partem dos processos e das interações dos indivíduos com a realidade social e da forma como, a partir daí, constroem uma visão de mundo. Juan Carlos Ruiz, em

⁷ GROVE, *Dicionário de música*: edição concisa/Editado por Stanley Sadie. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 636.

Representaciones Colectivas, Mentalidades e História Cultural: a propósito de Chartier y El Mundo como Representación, apresenta a importância do conceito de representação para Chartier na compreensão dos processos históricos: “en términos generales, la teoría de las representaciones sociales, aúnen desarrollo, establece que éstas son sistemas de interpretación que rigen nuestra relación con el mundo y con los otros, y que orientan y organizan las conductas y las comunicaciones”⁸. Ainda no texto de Ruiz podemos corroborar a ideia de representação com um pensamento de Denise Jodelet: “Las representaciones sociales pueden ser abordadas, a la vez, como el producto y el proceso de una actividad de apropiación de la realidad exterior por parte del pensamiento y de elaboración psicológica y social de esta realidad”.⁹

O compositor Dawid apresenta a morte – seu leitmotiv – apropriando-se de um material sonoro convencionalmente identificado com um caráter sombrio, mórbido: ao retratá-la, há a presença de um registro grave e um andamento lento. A morte, naturalmente, é representada, já que não se apresenta em sua concretude. Essa representação é constituída por aspectos aos quais tradicionalmente a morte costuma ser associada. O próprio roteiro da Sonata a apresenta com elementos fúnebres: ela é o “vazio”, o personagem deitado na cama (o que sugere a inércia). Em termos sonoros, o tema da morte se apresenta em uma melodia oitavada, ou seja, notas em uníssono, e, nesse caso, em três registros diferentes, predominantemente no registro grave e com andamento lento. Dessa maneira, também musicalmente a morte é representada por significados próprios do meio cultural do compositor, qual seja, um meio que a associa a algo triste e sombrio.

Podemos também analisar outras representações nas variações que seguem, tais como a “infância”, a “malcriação/traquinagens”; a “bronca” e as “paixões” do personagem, cada uma com sua característica rítmica e caráter distinto, embora, numa análise mais acurada, possa se constatar que os elementos intervalares do tema principal estão presentes.¹⁰ Este conceito pode nos ajudar a conhecer o universo de produção artística e estética desse compositor e como ele se apropria da realidade exterior e a interpreta em suas composições. Esta interpretação tem um sentido comum de representação que é compartilhada por um conjunto da sociedade: por exemplo, um ouvinte comum é capaz de associar os elementos sonoros presentes na composição à ideia que ela pretende transmitir. Isso porque a representação, entendida como um conjunto de

⁸ RUIZ, Ruan Carlos. *Representaciones colectivas, mentalidades e história cultural: a propósito de Chartier y El mundo como representación*. México: Relaciones, vol. 24, pp. 17– 50, 2003, p. 45.

⁹ JODELET, Denise. *Les représentations sociales*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989, p. 37.

¹⁰ O Tema principal desta obra é formado por uma célula rítmica que apresenta determinados intervalos. Entendemos por intervalo, a distância entre duas alturas. In GROVE, *Dicionário de música*: edição concisa/Editado por Stanley Sadie. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 460.

elementos compartilhados que servem para apreender a sociedade, cria, ela própria, uma realidade, identificável pelos indivíduos que dela fazem parte.

Na variação V – “Os filhos em novos caminhos”, por exemplo, podemos perceber a força da representação na utilização do material sonoro da Marcha Nupcial de Felix Mendelssohn¹¹, que pode facilmente ser associada ao casamento. O conhecimento de aspectos como estes dão ao intérprete informações e subsídios para uma melhor e mais próxima interpretação, coerente com o que o compositor quis transmitir em sua obra.

Na Sonata n° 11 podemos também aplicar o conceito de Reapropriação. No ensaio de Ruan Ruiz acerca das definições de Chartier, são colocadas as formas de apropriação cultural como uma nova construção delas mesmas, a releitura de valores, crenças, textos, que estão incluídos dentro de uma determinada época e que estão sujeitas a uma reapropriação, podendo ou não ser aceita pela maioria. “Chartier estabelece que todas las formas de consumo cultural implican outra producción em si mismas” .¹² Segundo Chartier em *A História Cultural: entre práticas e representações*:

Ler, olhar ou escutar, são, efetivamente uma série de atitudes intelectuais que longe de submeterem o consumidor à toda poderosa mensagem ideológica e/ou estética que supostamente o deve modelar – permitem na verdade a reapropriação, o desvio, a desconfiança ou resistência.¹³

Um exemplo de reapropriação aparece no terceiro movimento da Sonata. O compositor baseou este movimento na 2ª Sonata para piano op. 35 de Frédéric Chopin (1810 – 1849). Dos quatro movimentos presentes nesta Sonata, Dawid vai explorar o segundo – *Scherzo* – e o quarto movimento – *Finale*. Korenchandler se apropria da ideia temática e das características rítmicas destes dois movimentos da Sonata de Chopin e constrói o terceiro movimento de sua obra, utilizando material composicional próprio como, por exemplo, outras notas e outros intervalos. Este movimento nos quer transmitir o tumulto dos vivos em torno do personagem morto, segundo o compositor, o “cinismo natural da vida” e apresenta um andamento rápido – *Presto* – numa evocação à correria do dia a dia das pessoas. As táticas de apropriações dos elementos musicais como formadoras de produções composicionais diversas podem ser analisadas a partir do conceito de reapropriação. Nesse sentido, a presença de um trecho da Marcha Nupcial na

¹¹ MENDELSSOHN, Felix (Hamburgo, 1809 - Leipzig, 1847). Compositor alemão.

¹² RUIZ, Ruan Carlos. *Representaciones colectivas, mentalidades e história cultural: a propósito de Chartier y El mundo como representación*, p.41.

¹³ CHARTIER, Roger. *A história cultural. Entre práticas e representações*. Lisboa: 1990, p. 60.

Sonata nº11 pode ser considerada uma forma de reapropriação e ressignificação em outro contexto.

Para além da composição, o conceito de reapropriação também está presente no ato de interpretar. Na verdade, o pianista se reapropria da obra através de sua execução: por mais que o músico seja fiel ao compositor em suas ideias, ele deixará suas impressões pessoais por ser outro sujeito que a interpreta.

Imaginário Social na Sonata no. 11

O conceito de Imaginário Social, tal como foi desenvolvido por Baczko, também pode ser empregado no nosso objeto de análise. Korenchender, sendo um compositor contemporâneo, possui alguns elementos de sua composição que podem ser identificados com um imaginário coletivo compartilhado por grupos diversos em nossa sociedade. Ele consegue, por meio de um suporte sonoro, transmitir aos ouvintes o sentido que deseja dar à obra, até mesmo àqueles que não são conhecedores de música erudita podem reconhecer a ideia que se quer transmitir: “[...] com efeito, todas as épocas têm as suas modalidades específicas de imaginar, reproduzir e renovar o imaginário, assim como possuem modalidades específicas de acreditar, sentir e pensar”.¹⁴

O imaginário social corresponde a um aspecto da vida social pelo qual podemos observar as diversas atividades de produção dos indivíduos e, conseqüentemente, suas particularidades. Assim, permitem que uma coletividade se reconheça, estabeleça funções de ordem social, crie valores para o indivíduo e, também, uma representação de si mesma enquanto coletividade. Como diz Baczko, é “[...] uma das forças reguladoras da vida coletiva”.¹⁵ O conceito de imaginário social corrobora e nos ajuda a analisar melhor os temas e os procedimentos recorrentes escolhidos pelo compositor no decorrer da obra. Tais temas, por trazerem elementos compartilhados e compreendidos socialmente, podem evocar no ouvinte lembranças, ideias e emoções.

Exemplo disso pode ser visto na Variação III, “Brincando com os netos”, em que o compositor se utiliza de elementos musicais como ritmos incisivos em *staccatos* e *apoggiaturas* para representar as brincadeiras das crianças, as pausas escritas no acompanhamento reforçam o

¹⁴ BACZKO, Bronislaw. Imaginação Social. In: *Enciclopédia Einaudi* - Anthropos Homen. Lisboa: Casa da Moeda, v. 5, 1985, p. 309.

¹⁵ BACZKO. *Imaginação Social*, p. 309.

caráter lúdico que o compositor quer passar. Nesta variação, Korenchandler também escreve as birras dos netos se utilizando de uma mesma célula rítmica repetidamente, referenciando à insistência das crianças, além de recursos interpretativos como acentos e dinâmica, começando em um constante crescendo em *piano* até um ponto culminante em *fortíssimo*. Estas características composicionais fazem alusão às malcriações e traquinagens dos netos e podem ser reconhecidas pelos ouvintes, dentro do contexto da Sonata n° 11, pela mudança de caráter e pela forma de escrita composicional empregada. Outro exemplo que nos remete ao conceito de imaginário social pode ser visto na Variação VII “Uma tarde no campo”. Nela, podemos perceber um elemento descritivo na melodia principal, os trinados e as *apoggiaturas*, que nos fazem lembrar o canto dos pássaros. Como sugere a partitura, o andamento deve ser lento e calmo com a predominância de elementos em notas repetidas reforçando a ideia de campo, leveza e o trinado dos pássaros tais elementos estão descritos no roteiro da sonata.¹⁶ A Variação IV, “Conversas à mesa”, se apresenta em três subseções e mostra o movimento das conversas à mesa. A dinâmica é bem explorada, iniciando-se em *piano*, seguida de *crescendos* repetidas vezes, o que remete ao ouvinte uma ideia de imitação sutil dos sons variantes das vozes. Na segunda subseção, o compositor se utiliza de elementos da escrita que se caracterizam como uma textura coral, em que podemos ouvir o baixo, centro e a melodia apresentando uma imitação rítmica com a mesma direção das vozes. E, por fim, na terceira subseção, Korenchandler se utiliza de uma célula rítmica iniciada por pausas reiteradas vezes, passando a ideia de um personagem tentando dizer alguma coisa e sendo constantemente interrompido pelos outros comensais até impor a sua voz, em uma dinâmica *forte*. O termo “conversas à mesa” sugere algo que é parte do imaginário coletivo e evoca elementos que podem ser compartilhados pelos indivíduos. Assim, os recursos composicionais e interpretativos associados ao roteiro da Sonata permitem que os ouvintes reconheçam o caráter e as intenções musicais que o compositor quer transmitir em sua obra.

A presença da memória na Sonata n°11

O conceito de memória está presente no próprio roteiro da Sonata de Dawid Korenchandler. No primeiro movimento, o personagem, já perto de morrer, apresenta um recorte dos acontecimentos que ele próprio viveu; a memória, aqui, é constituída de lembranças recortadas que partem das vivências mais recentes até a última variação, intitulada “Da infância à concepção e o nada...”. A memória apresenta-se como o esforço, ou o trabalho, por reunir numa

¹⁶ Variação VII – Uma tarde no campo - “Ele recorda uma tarde de folga, no campo, no silêncio do mato, como tantas outras que passou, a calma, o trinado dos pássaros.” In AUBIN. H. *David Korenchandler*, p.58.

linearidade fragmentos vividos, ou, antes, construídos, já que, por exemplo, a lembrança do nascimento é irrecuperável, só podendo se apresentar como uma construção. Conforme afirma Derrida, o poder da memória “não está em ressuscitar o passado, mas em um ato constitutivo do espírito que é limitado ao seu próprio presente e orientado a caminho do futuro de sua própria elaboração”¹⁷. O que percebemos neste primeiro movimento – e pode-se dizer em toda a Sonata – vai ao encontro com essa afirmação de Derrida, pois, embora o passado seja narrado em diferentes variações, o presente se impõe, na forma da Morte que é o procedimento recorrente.

Em seguida, no segundo movimento, ele representa o desprendimento de seu espírito no qual, para sugerir um processo de purificação, a infância é evocada. Mais uma vez, a memória, aqui, é uma recriação do passado, uma construção de uma infância a serviço daquilo que o tempo presente demanda, qual seja, a purificação do espírito.

Finalmente, no terceiro movimento, os vivos lamentam em torno do personagem já morto. A memória, aqui, não é mais a construção do presente, mas sim o passado retido e inerte na forma do corpo morto e, por isso mesmo, desprovido de sentido para os vivos que “lamentam, choram, comentam”, mas em seguida “partem para o tumulto da Vida”.¹⁸

A memória não ressuscita mais o passado, pois, como já se viu, há uma simultaneidade no tempo, portanto, também dos atos de reter e lembrar. Na verdade, aquilo que não é lembrado, não se pode sequer se dizer que exista.¹⁹

Pode-se dizer, portanto, que a construção da memória está presente nos três movimentos, seja pela apresentação de recordações, pela retomada da infância, ou mesmo pela presença do morto diante dos vivos. Além disso, a morte como procedimento recorrente, presente em todos os movimentos, sugere a permanência de algo que não existe mais, portanto, profundamente atrelado à ideia de memória.

As variações do primeiro movimento da sua Sonata intitulado “I – Tema e Variações: A Morte e o Delírio – Memórias em movimento retroativo” são conduzidas por um conjunto de recordações de experiências vividas, por exemplo, “Uma tarde no campo”, “Conversas à mesa”, “Brincando com os netos”. No segundo movimento, “A passagem: o espírito torna-se menino”, tem-se uma volta à infância, a memória evocada como parte de um processo de purificação. E,

¹⁷ DERRIDA, BERGSTEIN. L. *Enlouquecer o subjétil*. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora da UNESP. Ateliê Editorial, 1998, p. 72.

¹⁸ AUBIN. *David Korenchbender*, p.74.

¹⁹ DO AMARAL, Adriana Comer Lopes. Sobre a memória em Jacques Derrida. *Em torno de Jacques Derrida*. Evando Nascimento e Paula Glenadel (organizadores). Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, p. 33.

finalmente, no terceiro movimento, o autor escreve “III- Fugit irreparabile tempus” (o tempo foge inexoravelmente – Virgílio, *Geórgia*, Livro III, 284). O tempo foge, mas a memória do indivíduo fica.

Segundo Antonio Mitre, em seu ensaio *O Dilema do Centauro*, não guardamos na memória o nascimento e a morte, mas temos a ideia, o imaginário da morte e do nascimento em nossa memória. O compositor Dawid escreve esta Sonata abrangendo estes dois extremos, é a rememoração da vida em retrospecto, onde recordar é a imagem do vivido que vem à nossa consciência.

Assim, através da lembrança atamo-nos a um passado que se dobra e se desdobra à maneira dos retábulos, descortinando imagens de nossa infância, de ogros e de madalenas, as desconsoladas (...). Em suma, a memória é princípio de unidade e continuidade, ponte que assegura o vínculo entre o sujeito e suas experiências.²⁰

O conceito de memória, entendido dessa forma, assume um lugar crucial na obra do compositor Dawid, contribuindo, inclusive, para garantir-lhe unidade. Além disso, por meio das representações sonoras da infância, com suas birras e traquinagens, e das paixões presentes na Sonata, o ouvinte é colocado em contato com as experiências vividas pelo compositor que ele pretende transmitir. Assim, também, há uma permanente interação entre o vivido e o aprendido, o vivido e o transmitido: “E essas constatações se aplicam a toda forma de memória, individual e coletiva, familiar, nacional e de pequenos grupos”.²¹

Considerações finais: o indivíduo e a cultura na composição

Frente a nosso objeto de pesquisa, podemos dizer que a música comunica uma intenção do indivíduo criador, ou seja, enquanto obra de arte, é criação de alguém que deseja expressar-se para o mundo. Porém, ao mesmo tempo em que expressa algo novo na criação, apresenta, também, aspectos do meio em que está inserido. A música é, assim, parte de um sistema de comunicação e, ao mesmo tempo, um “sistema de significações”²² que, numa sociedade complexa como a em que vivemos, explica-se por abordar todas as formas de atividades sociais, caracterizando-se de maneira muito ampla. A cultura, entendida como um sistema de

²⁰ MITRE, Antonio. “História: memória e esquecimento”. In Mitre: *O Dilema de Centauro*: ensaio de teoria da história e pensamento latino-americano. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2003, p. 13. (Coleção Humanistas)

²¹ POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: FGV. V. 1, n3, pp. 3–15, 1989, p. 9.

²² Termo cunhado por Raymond para caracterizar a cultura nas obras contemporâneas. Cf.: WILLIAMS, Raymond. Instituições, Reprodução; organização. In: Willians *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp. 33–56; 170–232, 1992, p. 207.

significações, compreende a relação entre os indivíduos conscientes, que se comunicam e participam de um sistema maior: o social. Mas o sistema de significações pode ser distinguido na prática como um sistema em si mesmo, segundo Raymond, podendo apresentar entre muitos exemplos citados, um conjunto de obras de arte e de pensamento particularmente significativo: “ademais, tudo isso existe não só como instituições e obras, e não só como sistemas, mas também como práticas ativas e estados de espírito”.²³

O conceito de cultura, no contexto de nosso estudo, permite que consideremos a composição para além do indivíduo que a criou. Em outras palavras, é possível, a partir daí, compreender a Sonata nº11 tendo em vista aquilo que ela apresenta que é expressão do meio cultural e musical do compositor Dawid Korenchandler e que, por isso, pode ser facilmente compreendida pelos ouvintes. Pelo viés da cultura, pode-se compreender a comunicação, nesse caso pelos meios sonoros, como um sistema de significações que é essencial à vida social. Mais do que isso, é, ao compreender que a composição foi escrita, não apenas pelo talento de um indivíduo, mas a partir de um meio cultural, e que sua historicidade pode ser considerada e analisada.

²³ WILLIAMS, Raymond. Instituições, Reprodução; organização. In Willians *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp. 33–56; 170–232, 1992, p. 207.