A intertextualidade musical como fenômeno: um estudo sobre a influência da música de Chopin nas *12 Valsas de Esquina* de Francisco Mignone

Lucas de Paula Barbosa
Lúcia Barrenechea

Music intertextuality as phenomenon: a study about Chopin's influence in the *12 Valsas de Esquina* of Francisco Mignone

Em Pauta, Porto Alegre, v. 16, n. 26, janeiro a junho 2005. ISSN 0103-7420

Resumo

O presente trabalho se propõe a investigar a influência da música para piano de Frédéric Chopin nas *12 Valsas de Esquina* de Francisco Mignone e apresentar um modelo teórico de análise musical que propicie a observação do fenômeno intertextual. Trata-se de uma pesquisa caracteristicamente fenomenológica. Quanto aos pressupostos intertextuais, que se fundamenta nos escritos teóricos de Charles Rosen (1980); Joseph Straus (1990) e Kevin Korsyn (1991). Para descrever a influência da música do compositor polonês sobre a música de Mignone são identificados, a partir do modelo de análise proposto, os elementos musicais relevantes ou característicos da escrita de Chopin, bem como as peculiaridades da dinâmica musical desta escrita. Os dados coletados são assim sobrepostos as *12 Valsas de Esquina* de Mignone e a influência é identificada.

Palavras-chave: *performance*, intertextualidade, análise

Abstract

The purpose of the present text is to investigate the influence of Chopin's piano music in the *12 Valsas de Esquina* of Francisco Mignone. It also aims at introducing a theoretical model of music analysis based on the actual observation of the intertextual phenomenon. As a phenomenological research, the present work employs, the writings of Charles Rosen, Plagiarism and Inspiration. 19th Century Music, 1980; Joseph Straus, Remaking the past: musical modernism and the influence of the tonal tradition, 1990; and Kevin Korsyn, Toward a new poetics of musical influence, 1991. To describe the Polish composer's musical influence on Mignone's music, the prominent and characteristic musical elements of Chopin's idiomatic writing are identified, according to the analytical model employed, as well as the peculiarities of the musical dynamics of his writings. The data collected in this process are, then, compared to the *12 Valsas de Esquina* and traces of influence are identified.

Keywords: performance, intertextuality, analysis

Recebido em 10/04/2005
Aprovado para publicação em 30/06/2005

Introdução

O estudo da influência em música aponta para o pressuposto teórico que a obra deve ser apreendida como um espaço formal relacional. Esse espaço assim caracterizado é conseqüência – segundo os referenciais teóricos que modelam a intertextualidade – de ser a influência um aspecto essencial na criação musical. Estando o processo criativo associado ao estudo histórico – para criar, necessariamente se estuda a obra dos antepassados – inevitavelmente o compositor introduz em suas criações elementos musicais dos precursores. Contudo, este fenômeno relacional acontece na forma de uma releitura. Ao tomar conhecimento da música dos antecessores, o compositor reage a esses trabalhos reinterpretando-os, ou seja, ele usa o material compositivo neles contidos, segundo uma visão própria, o que implica em transformação desse material, em tratamento individualizado, segundo seu poder criativo, sua originalidade. Assim, devido à intersecção de vários estilos,

como também ao aspecto transformador, a intertextualidade tanto gera estruturas carregadas de tensão quanto torna a influência um fenômeno difícil de ser observado.

A partir dessas concepções intertextuais é levantada a hipótese de que a música para piano de Francisco Mignone, um dos grandes mestres do nacionalismo brasileiro, foi profundamente influenciada pela extensa obra do compositor polonês Frédéric Chopin.

> Como observado pelo grande mestre Leonard Ratner (1962, p. 29) enquanto que cada compositor do século dezenove de Weber a Strauss valorizava o timbre e desenvolveram sua paleta peculiar, foi Frédéric Chopin aquele que provavelmente mais se destacou e mais se comprometeu com a valorização da cor do seu próprio meio, o piano, o que definitivamente estabeleceu os procedimentos para exploração colorística daquele instrumento. (Barrenechea & Gerling, 2000, p. 24)

Mestre de reconhecido mérito nacionalista, compositor e pianista, Francisco Mignone, graças à tradicional formação musical dos conservatórios de música no Brasil, não poderia deixar de ter sofrido influência dos grandes compositores de tradição européia, dentre eles Chopin. Eduardo Martins afirma

> Na produção para piano de Mignone, podem-se perceber correntes básicas, influenciadoras da criação. Primeiramente, uma vertente cosmopolita, resultando da ascendência italiana, repertório europeu praticado no Brasil, estudo realizado na península. Estes quesitos, filtrados, determinam a criação de obras com princípios europeizantes tanto na textura musical, como na própria articulação. Chopin, Liszt, Moussorgski, etc. são compositores que Mignone admirava [...] Uma segunda corrente tem raízes nacionais urbanas, ou folclórico campesinas. (Martins, 1997, p. 62).

Na busca por fatos que sustentem e confirmem a hipótese levantada, é necessário que se compare a música do compositor polonês com a do brasileiro. Nesse sentido, para efeito de limitação de escopo desse trabalho, é averiguada a relação intertextual entre a obra para piano solo de Chopin e as *12 Valsas de Esquina* de Mignone. Obras com características genuinamente brasileiras, foram compostas entre os anos de 1938-1943, como produto da orientação estético-nacionalista de Mário de Andrade.

> São extremamente românticas em inspiração e técnica, tentando recriar a atmosfera da valsa popular improvisada dos seresteiros ambulantes do início do século vinte, das peças populares escritas para piano por compositores tais como Nazareth, no seu conteúdo melódico, a popular modinha. (Behágue apud Berrenechea, 2000, p. 89)

Desse modo, este trabalho tem como objetivos identificar elementos musicais relevantes ou característicos da escrita de Chopin, bem como os aspectos sonoro-expressivos da dinâmica[1] musical desta escrita, sobrepondo os dados coletados as *12 Valsas de Esquina* de Mignone, para assim descrever a influência do compositor polonês nestas obras. Como ferramenta analítica é usado o modelo de análise[2] que descreve os elementos internos constituintes do texto musical como entidades musicais elementares e compostas, ou seja, como objetos sonoros resultantes das interações ordenadas entre sons individuais.

Tendo em vista que a intertextualidade tem um papel essencial na criação musical, seu estudo se apresenta de grande valia para a *performance*. Isso porque, apesar do compositor usar o material musical dos precursores relendo-os, de certa forma, a conexão com a música do passado não é completamente desfeita. Esse fator permite que sejam estabelecidas algumas relações quanto às qualidades sonoro-expressivas de sua música com a música do passado. Assim sendo, parece valioso para o instrumentista sempre volver o olhar para trás, procurando conhecer a música dos predecessores, utilizando esta prática como uma forma de prover referenciais sonoros que podem ser úteis como guia para a execução de qualquer peça. É evidente que a interpretação musical não está confinada a esta prática; todavia, este procedimento pode ser tido como uma maneira de auxiliar na realização sonora da obra a ser executada. Portanto, ao se pensar na música brasileira, devido à notável influência européia, devem ser levadas em conta, para sua realização, as obras dos compositores europeus que potencialmente poderiam tê-la influenciado.

Estabelecido o pressuposto que conecta a *performance* musical ao estudo da influência, são abordados neste trabalho aspectos teóricos voltados para a intertextualidade em música desenvolvidos nos escritos de três autores: Charles Rosen (1980), em que a intertextualidade é abordada como fenômeno, ou seja, os seus vários tipos; Joseph Straus (1990), em que o autor apresenta seu modelo teórico calcado na teoria da influência literária de Harold Bloom, através da qual é possível interpretar o relacionamento entre a música do século vinte e a música dos séculos passados; e Kevin Korsyn (1991), artigo no qual Korsyn também se apropria da teoria da influência literária de Bloom, contudo, aplicando-a à música de forma diferenciada de Straus. Para Korsyn, o modelo teórico de Bloom direciona o olhar do observador, mostrando-lhe o que observar, lhe permitindo esclarecer como um trabalho se torna original a partir da "luta" com

outros textos. Assim, a partir desse quadro teórico é estabelecida a natureza intertextual entre Chopin e Mignone.

Modelo analítico

Como ferramenta para a análise musical e seus aspectos intertextuais, é utilizado o modelo analítico que se aproxima do texto musical, concebendo-o como um objeto ou um "todo" sonoro organizado, de acordo com o que se denomina no presente artigo de *entidades musicais elementares* e *compostas*. Entende-se por *entidade musical elementar* (EME) a grandeza ordenadora ou a força interna que governa as interações entre os sons individuais, gerando estruturas sonoras ou objetos sonoros estruturados. Isso significa que as EMEs descrevem a ordem interna, ou a grandeza que ordena através de princípios as associações sonoras. Assim, devido a este aspecto ordenador, as *entidades musicais elementares* são classificadas em *sistema de controle de alturas*; *sistema de interação de timbres*; *sistema de interação de durações e intensidades*; *sistema de interação de alturas* e *sistema de interação de vozes*.[3] A forma, devido ao seu papel organizacional, também pode ser classificada como uma *entidade musical elementar*.[4]

A denominação *sistema de* é usada porque o conjunto de princípios inerentes a uma determinada estrutura sonora se constitui como parte de sua própria essência. Na ausência desses, o objeto sonoro não existe, nem mesmo em um estado caótico. Estruturas musicais surgem na medida em que sons individuais entram em oposição uns com os outros (Schurmann, 1990, p. 19), sendo que este processo interativo, seja como for, necessariamente sempre acontece de acordo com um "formato".

Através das *entidades musicais elementares* (EMEs) são manifestados os procedimentos usados por Chopin para associar os sons individuais. A partir das informações levantadas, são identificadas as estruturas internas originárias desses procedimentos, podendo-se assim compará-las com as estruturas constituintes da música de Mignone, possibilitando que a investigação do fenômeno intertextual seja realizada.

Quanto às *entidades musicais compostas* (EMCs), diferentemente das *enti-*

dades musicais elementares, estas descrevem as estruturas internas do texto musical por um outro ângulo de aproximação. Jan La Rue (1970, p. 6) afirma que, com o desenrolar do texto musical, vão surgindo elementos de pequenas, médias e grandes dimensões. Assim, ao ser rememorado que o texto se desenvolve dentro de um esquema formal, se estabelece que as EMCs descrevem os objetos dinâmicos provenientes das *entidades musicais elementares* se "movendo" dentro da forma.

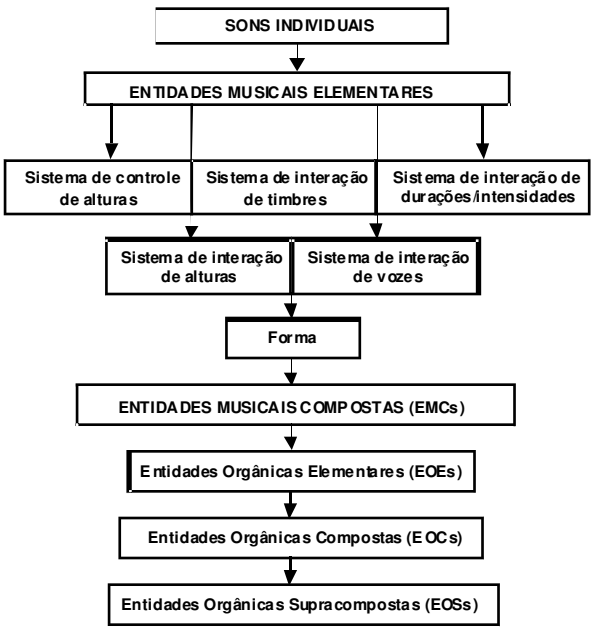
Denominadas de estruturas do movimento, as *entidades musicais compostas* são classificadas em *entidades orgânicas elementares* (EOEs),[5] objetos de menor dimensão dentro da dinâmica do texto musical. Essas estruturas, sonoramente características, são passíveis de serem isoladas graças ao valor musical individual, quer dizer, graças ao efeito rítmico-sonoro peculiar. Ao se associarem, as *entidades orgânicas elementares* (EOEs) geram as *entidades orgânicas compostas* (EOCs), estruturas musicais mais complexas, ou seja, com sua individualidade ou identidade sonora mais ampla. Já as interações entre as *entidades orgânicas compostas* (EOCs) geram as *entidades orgânicas supracompostas* (EOSs), estruturas que apresentam traços do desenvolvimento desta idéia musical carregada de completude. São o desenvolvimento e as interações entre as *entidades musicais compostas* que produzem as seções, os movimentos e por fim as obras.

Por expressarem o movimento musical, estas estruturas do movimento se constituem em um instrumento imprescindível para que sejam reconhecidas as características sonoras da música de Chopin, possibilitando que sejam estabelecidos os referenciais sonoro-expressivos a serem sobrepostos à música de Mignone. Portando, segundo os objetivos propostos, a partir do modelo analítico descrito, o código pianístico de Chopin é investigado através das *entidades musicais elementares* e a sua dinâmica através das *entidades musicais compostas*. Tendo-se como base os dados resultantes destes dois processos investigativos, é analisada a influência da música de Chopin na música para piano de Mignone.

Através das *entidades musicais elementares* e das *entidades musicais compostas*, é possível conhecer o *corpus* composicional característico de um determinado compositor, permitindo que sejam evidenciados os elementos musicais relevantes ou peculiares da sua construção musical, como também as *nuances* sonoras da dinâmica desta construção. Após serem levantadas essas

informações, é possível averiguar as relações intertextuais entre compositores. Para uma visualização, as *entidades musicais* são apresentadas no Diagrama 1.

Diagrama 1 – Entidades musicais



Análise intertextual das *12 Valsas de Esquina* de Mignone

Uma vez que foram apresentados os aspectos teóricos relacionados à intertextualidade musical e o modelo de analítico a ser usado, faz-se necessário proceder ao ponto central deste trabalho, que é verificar como este fenômeno ocorre nas *12 Valsas de Esquina* de Francisco Mignone, levando-se em consideração o impacto da música de Chopin no código pianístico do compositor brasileiro. Nesse ponto se torna pertinente a citação de Martins (1997, p. 70): "Poder-se-ia sempre perguntar que fórmulas em geral estão presentes em obras de outros autores. Contudo, é a freqüência transparente na especificidade, em criações por vezes antagônicas, que individualizam o código técnico-pianístico dos vários autores". Portanto, tomar-se-ão, como recursos musicais relevantes, os elementos marcantemente freqüentes nas obras chopinianas.

Extremamente valorosa é a utilização da análise como ferramenta de conhecimento, pois a mesma permite ao observador contemplar a obra de arte em um nível diferenciado daquele propiciado pelos sentidos.

> [...] o degrau mais baixo de nossa percepção das coisas belas é proporcionado pelos sentidos, respondendo instintivamente às cores, sons e forma; nossa percepção é então internalizada na mente, à fase de percepção da "atividade do intelecto"; finalmente nós alcançamos uma maior visão geral da essência da beleza absoluta. (Platão apud Rowell, 1984, p. 47)

É através da análise que as faculdades mentais propiciam um outro tipo de fruição artística, que nasce do conhecimento da maneira como se dá a construção, a ordem, as proporções internas da forma.

Com esse pressuposto em mente, observando a música de Chopin, percebe-se que na *Balada op.* 23 a apresentação de um breve trecho introdutório (c. 1-7), o discurso musical segue através de uma elaboração textual com características marcantes de seu código pianístico (Figura 1).

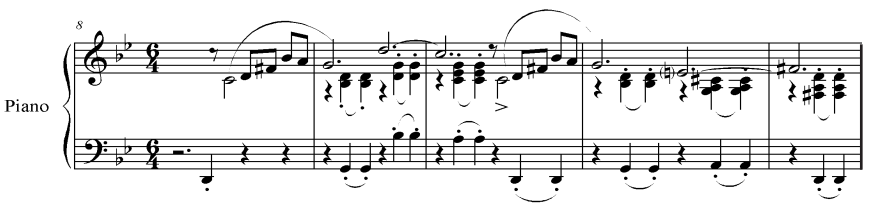


Figura 1 – Chopin, *Balada op.* 23, c. 8-12

Em termos gerais pode ser dito que as *entidades musicais elementares* ordenam as interações entre os sons individuais, estabelecendo as suas relações, quanto ao *sistema de controle de alturas*, por exemplo, através da escala de Sol menor. Aliás, em todos os exemplos da música de Chopin aqui utilizados, as escalas maiores e menores são preponderantes. Contudo, quanto aos *sistemas de interação de vozes*, *de interação de alturas* e o de *interação de durações e intensidades*, alguns aspectos notáveis precisam ser realçados,[6] o que passa a ser feito na análise a seguir.

Sistema de interação de vozes

Rosen (1995) afirma que um dos mais imprescindíveis aspectos da arte de Chopin é a criação de linhas individuais nas vozes internas e a elaboração da linha do baixo buscando alcançar um poderoso efeito expressivo. Esta forma particular de tratar as vozes, segundo Rosen, na realidade evidencia a reinvenção do contraponto clássico conformando-o à concepção romântica. Contudo, sob um outro prisma, pode ser observado também que Chopin utiliza o contraponto como um recurso adicional à elaboração da textura. Nesses exemplos (Figuras 1, 2 e 3), o tratamento dado à interação das vozes não pode ser classificado como contrapontístico, não no sentido mais estrito do termo, mas que o contraponto é usado como um recurso adicional à trama entre as vozes, ou seja, Chopin mescla o contraponto com outras texturas.

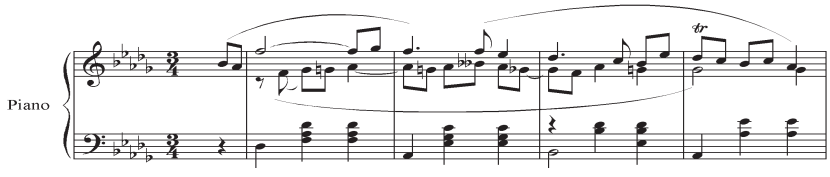


Figura 2 – Chopin, *Valsa op*. 70 n. 3, c. 1-4

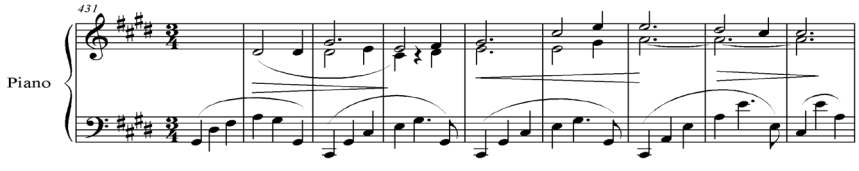


Figura 3 – Chopin, *Scherzo op*. 54 n. 4, c. 431-439

Pensando-se na ordem interna que formata as interações entre as vozes, imprimindo-as uma configuração específica, pode ser dito que as partes se associam de acordo com um formato acordal-contrapontístico (Figura 2) e arpejado-contrapontístico (Figura 3). Portanto, um dos aspectos organizacionais relevantes relacionado às interações entre as vozes, nos casos aqui estudados, prescreve a mesclagem do contraponto com outras texturas.

Nas suas *Valsas de Esquina*, ao lançar mão da combinação de escrita contrapontística com outras texturas, Mignone revela a influência das técnicas de construção musical exploradas por Chopin, como já demonstradas.

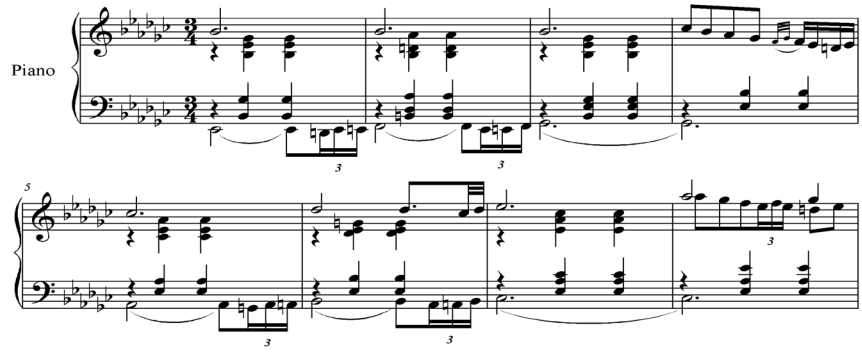


Figura 4 – Mignone, *2ª Valsa de Esquina*, c. 1-8

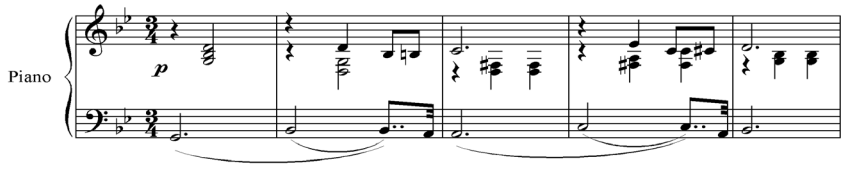


Figura 5 – Mignone, *7ª Valsa de Esquina*, c. 1-5

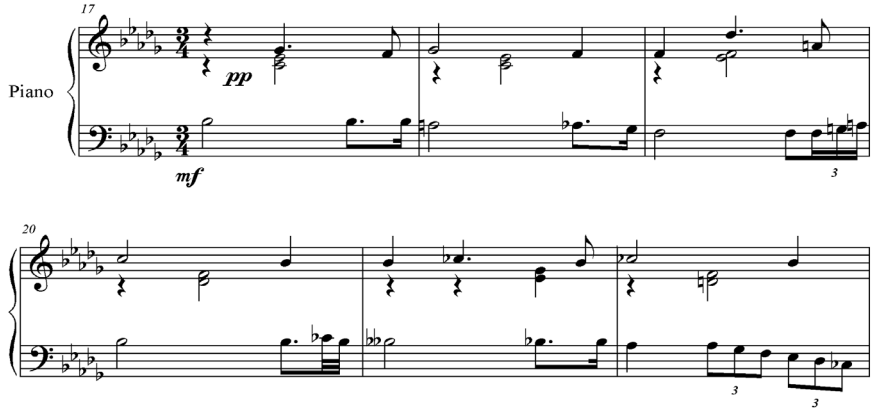


Figura 6 – Mignone, *4ª Valsa de Esquina*, c. 17-22

Contudo, nos três exemplos musicais de Mignone (Figuras 4, 5 e 6), pode ser observado claramente que o compositor brasileiro, como afirmam os pressupostos teóricos intertextuais, relê Chopin. Mignone não está plagiando o compositor polonês, de forma alguma, nem está imitando sua música, mas sim utilizando elementos da construção musical chopiniana para fins próprios.

O compositor brasileiro mescla o contraponto com um tipo de textura em acordes; todavia, a forma como o contraponto é elaborado revela a sua releitura. Diferentemente do mestre europeu, o compositor brasileiro tende a construir o contraponto a partir de pequenas fórmulas, as quais são mantidas praticamente inalteradas, sendo reutilizadas em regiões harmônicas diferentes. Na Figura 4, por exemplo, Mignone estabelece um padrão de construção para o contraponto que se encontra no soprano e no baixo e praticamente mantém o mesmo no decorrer do trecho. Na seqüência da obra, esse mesmo padrão reaparece. Um padrão, ou pode-se dizer, um motivo, também pode ser delineado nas outras figuras. Interessante notar também que Mignone tende a elaborar o contraponto nas vozes extremas, ou seja, no soprano e baixo, preenchendo os espaços entre essas vozes com uma textura caracteristicamente acordal. Já o mestre europeu tende a elaborar o contraponto no soprano e contralto, utilizando uma textura acordal ou arpejada como "acompanhamento" do contraponto que está nas vozes superiores.

Deve ser destacado que o uso de padrões na elaboração do contraponto não enfraquece a qualidade do texto, pois o refinamento rítmico-melódico das linhas horizontais permite sua exploração através da valorização das similaridades. Parece evidente que com a "fórmula", Mignone está estabelecendo recursos, por meio dos quais o discurso musical pode ser prolongado através de elementos internos análogos. Não que os contrastes não estejam presentes, mas a ênfase recai na repetição. Chopin também faz uso das repetições ao construir seu texto; contudo, sua conduta revela uma maior preocupação em obscurecê-las.

Ainda dentro do *sistema de interação de vozes*, pode ser observada a forma como Chopin concebe o perfil mélico. A análise melódica é aqui abordada porque segundo Berry (1987), a textura é constituída por partes, isto é, por seus componentes sonoros. Assim, o perfil mélico, devido à riqueza da sua construção, é agora isolado das outras vozes e investigado.

Na obra de Chopin, a melodia, em sua linearidade, é caracterizada pelo uso de figuras decorativas, como também por uma movimentação que explora intensamente intervalos cromáticos (Barrenechea & Gerling, 2000). Também notoriamente reconhecida como produto da influência direta da ópera italiana, a elaboração da melodia por Chopin é marcantemente caracterizada pela exploração do intervalo de sexta ascendente seguido pelo intervalo de segunda descendente (Rosen, 1995). Contudo, nas Figuras 7 e 8, o aspecto ordenador da construção mélica a ser destacado está relacionado a determinados pontos de clímax ou aos trechos que caminham para pontos de clímax musical. Nesses momentos, Chopin utiliza saltos de oitava ou superiores a uma oitava, objetivando valorizar as qualidades sonoras da melodia, indicando momentos de grande dramaticidade musical.

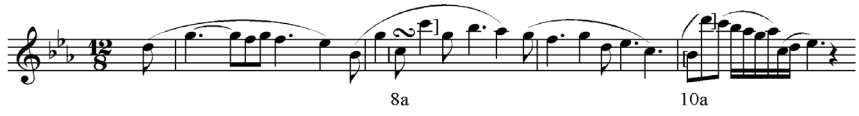


Figura 7 – Chopin, *Noturno op*. 9 n. 2, c. 1-4

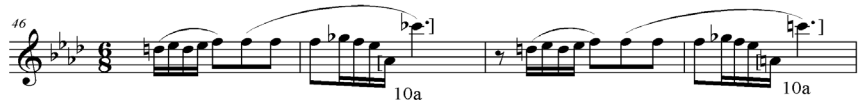


Figura 8 – Chopin, *Balada op*. 52, c. 46-49

Na *5ª Valsa de Esquina* (Figura 9), Mignone utiliza os intervalos de oitava e décima primeira nas mesmas circunstâncias que Chopin, sendo que, ao utilizar este tipo de intervalo na elaboração de suas melodias, Mignone o faz de forma que as suas intenções sonoras são preservadas. Assim, na realidade, pode ser entendido que o compositor brasileiro está introduzindo em suas obras motivos melódicos ordenadores da construção musical em Chopin. Este procedimento também pode ser observado na *3ª Valsa* (Figura 10).

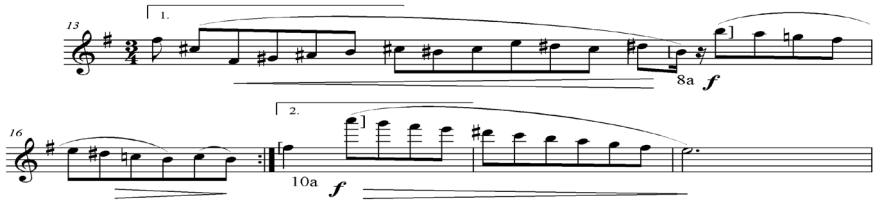


Figura 9 – Mignone, *5ª Valsa de Esquina*, c. 13-19

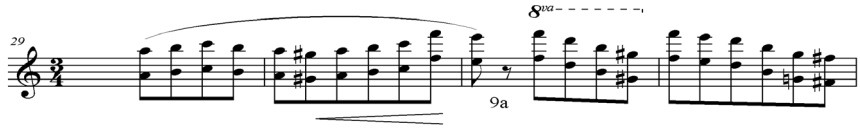


Figura 10 – Mignone, *3ª Valsa de Esquina*, c. 29-32

Quanto a este procedimento composicional, Mignone realmente não se preocupa em reler Chopin; ao contrário, ele o imita literalmente. Tanto a intenção quanto a ambientação sonoras são mantidas inalteradas, demonstrando que Mignone está mais preocupado em preservar a expressão musical utilizada por Chopin que introduzir algum sentido musical diferenciado a esse procedimento. Talvez Mignone estivesse, assim, querendo homenagear o grande mestre tão admirado por ele.

Sistema de interação de alturas

Quanto à manipulação do sistema de interação de alturas, alguns aspectos notáveis podem ser observados. O primeiro a ser destacado refere-se ao suporte harmônico para a construção melódica. No oitavo compasso da *Balada op.* 23 (Figura 1), a seqüência de notas da melodia indica claramente o acorde de dominante com sétima. Diferentemente do que ensina o classicismo, que enfatiza a construção da melodia valorizando as notas da tríade, Chopin elabora o perfil mélico realçando as notas estranhas à tríade. É notável que a primeira parte

da melodia neste fragmento – que pode ser tomado como o tema principal da peça – seja elaborada sobre dominante, e mais ainda, que ela inicie na sétima do acorde e evidencie no ponto culminante, ainda que como nota de passagem, a sexta menor. Sem dúvida esta elaboração mélica imprime à primeira parte do trecho um caráter bastante instável, tenso. Mas o compositor equilibra esta tensão logo na seqüência musical imediata, ao dedicar – na tentativa de valorizar – todo o compasso seguinte ao acorde de Sol m, ou seja, à tônica, interagindo as vozes com uma textura heterorrítmica que valoriza notas mais longas, como que freando o mover sonoro, colocando em evidência este ponto. Este uso das dissonâncias, que faz brotar uma cor sonora especial da harmonia, pode ser visto em outras obras (Figuras 11 e 12).

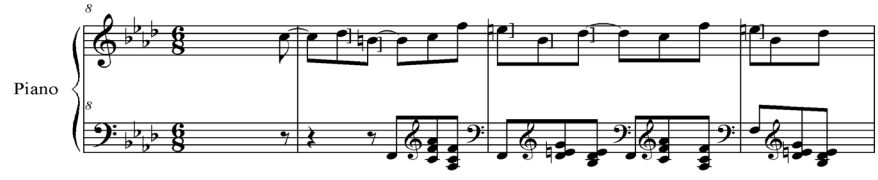


Figura 11 – Chopin, *Balada op*. 52, c. 8-10

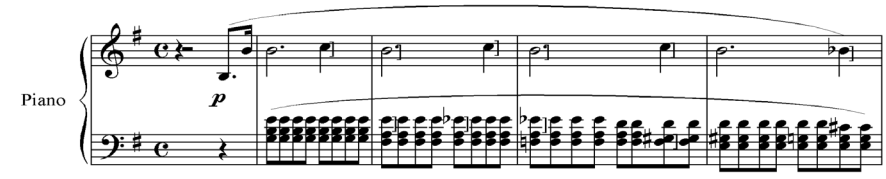


Figura 12 – Chopin, *Prelúdio op*. 28 n.4, c. 1-4

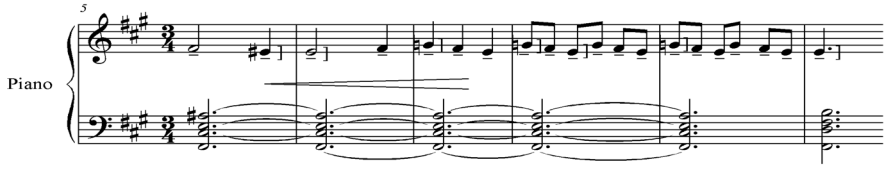


Figura 13 – Mignone, *6ª Valsa de Esquina*, c. 5-10

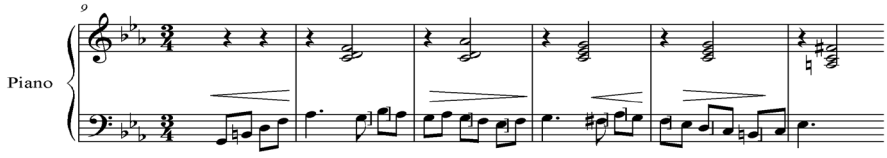


Figura 14 – Mignone, *1ª Valsa de Esquina*, c. 9-14

Semelhantemente a Chopin, Mignone explora as notas estranhas à tríade na elaboração mélica de suas criações (Figuras 13 e 14). Todavia, o compositor brasileiro as usa de forma um tanto quanto diferenciada de Chopin. Primeiramente a análise revela que, na elaboração mélica, Mignone usa dissonâncias de forma menos enfática. Nesse sentido, pode-se dizer que nas linhas melódicas das *Valsas de Esquina* os elementos de construção classicistas também têm forte presença. A dissonância participa mais como nota decorativa que como elemento estrutural, aspecto notadamente diferente de Chopin. Na Figura 11, por exemplo, Chopin escreve a melodia tendo como pano de fundo harmônico o acorde de Fá com sétima maior e Dó com sétima e nona menor, ou Dó diminuto, sendo que no acorde de Fá maior ele enfatiza a sétima maior na melodia e no acorde de Dó diminuto são enfatizadas a sétima menor e a nona menor, revelando seu tratamento enfático da dissonância. Já Mignone, mesmo na Figura 16, na qual as dissonâncias têm uma presença métrica mais marcante, o fato do acorde de Fá# no acompanhamento ser executado somente uma vez e se prolongar por cinco compassos, enfraquece o efeito sonoro da nota estranha à tríade – nona menor (sol natural) – da melodia. Também contribui nesse sentido a repetição do desenho melódico. Na Figura 14, se forem tomados como pontos estruturais da construção melódica as semínimas pontuadas do baixo, a não ser no compasso quatorze, a ênfase métrica está nas consonâncias, exercendo as dissonâncias um papel secundário. Contudo, apesar dessas dissimilaridades, que são perfeitamente naturais, a presença de notas estranhas à tríade é sem dúvida um dos fatores que possibilitam ao ouvinte das *12 Valsas de Esquina* perceber nelas traços chopinianos como uma lembrança distante.

O caminho da imitação da melodia de Chopin é notadamente muito mais fácil de ser trilhado, pois sua força atrativa é gigantesca. Entretanto, Mignone retém o que lhe interessa e constrói a melodia com características marcantemente pessoais. Semelhantemente ao tratamento dado ao sistema de interações de

alturas, a melodia em Mignone é mais simples, mais direta.

Um outro aspecto necessita ser mencionado quanto ao tratamento dado ao sistema de interação de alturas. Chopin, ao elaborar as progressões harmônicas, usa uma série de procedimentos, dentre eles a condução da harmonia por graus conjuntos, cromáticos ou não, característica esta marcante em sua escrita (Figuras 15 e 16).

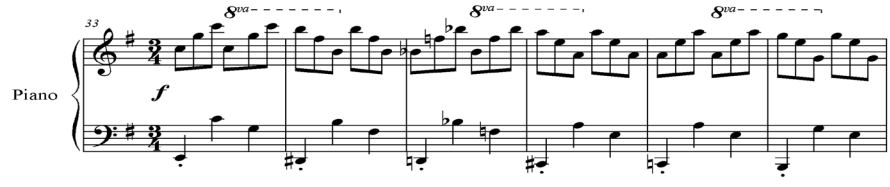


Figura 15 – Chopin, *Valsa* em Mi menor – publicação póstuma, c. 33-38

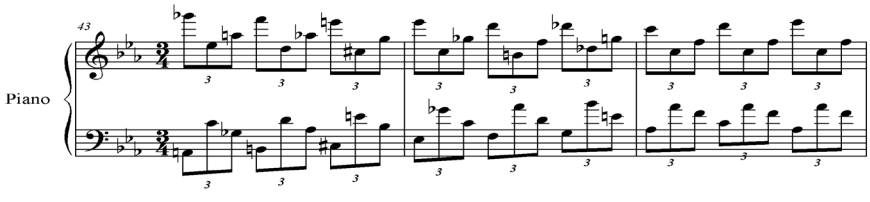


Figura 16 – Chopin, *Prelúdio op*. 28 n. 19, c. 43-45

Excepcionalmente na *8ª Valsa de Esquina*, nos compasso 15 e 16 e posteriormente nos compassos 82 e 83, os quais apresentam a mesma construção harmônica, Mignone relê este procedimento muito utilizado por Chopin. Diferentemente, ao elaborar a progressão harmônica, construída sobre graus cromáticos ascendentes, o compositor brasileiro a elabora interagindo as vozes de acordo com uma organização muito diferente da textura anterior e posterior do discurso musical, fazendo assim uso do *sistema de interação de vozes* para imprimir à progressão um caráter mais contrastante. Quando comparada com os compassos precedentes e posteriores, pode ser evidenciado que Chopin procura manter na progressão harmônica a mesma organização das vozes encontradas nos compassos que a circundam, tratando-a mais como elemento

de prolongamento do discurso musical que privilegia a similaridade, o que não acontece na *8ª Valsa de Esquina* de Mignone, pois ele radicalmente altera a textura no momento da progressão. Mignone poderia perfeitamente ter tratado a textura da progressão como no restante da obra, mas ele não o faz, pois está relendo este procedimento (Figura 17).

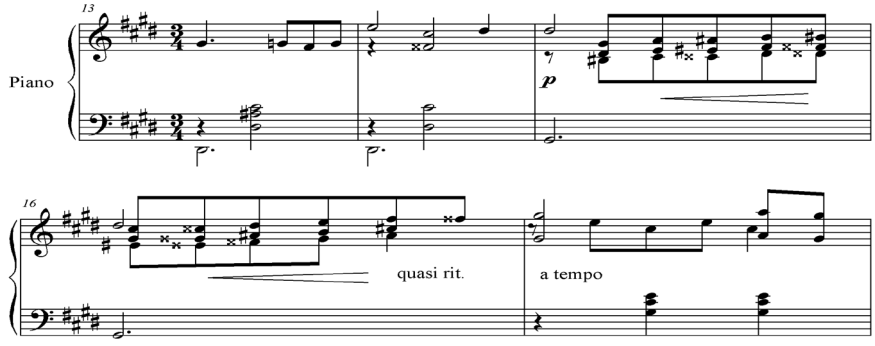


Figura 17 – Mignone, *8ª Valsa de Esquina*, c. 13-17

Assim procedendo, o compositor brasileiro produz um elemento musical pouco integrado ao texto, aspecto que o caracteriza como um prolongamento do discurso musical através do contraste, adquirindo assim um sentido musical diverso daquele expresso por Chopin ao elaborar cromaticamente suas progressões.

Quanto à elaboração do movimento harmônico, é interessante observar também que, em muitos momentos em suas obras, o compositor polonês utiliza o mover ascendente ou descendente do baixo, em graus conjuntos, como elemento que serve de suporte para a elaboração das harmonias e conseqüentemente como "fio condutor" dos enlaces harmônicos. Na realidade, a harmonia parece nascer como uma conseqüente da linha do baixo, pois as harmonias são elaboradas a partir do direcionamento oferecido pelo desenho do baixo (Figuras 18 e 19).

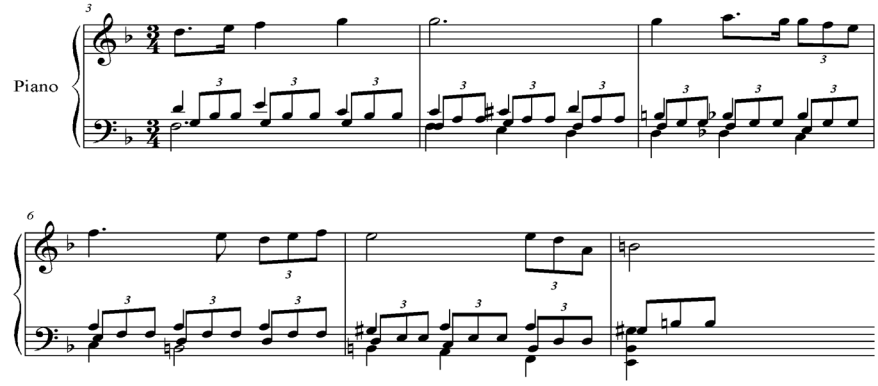


Figura 18 – Chopin, *Noturno em fá maior*, *op*. 15 n. 1, c. 3-8

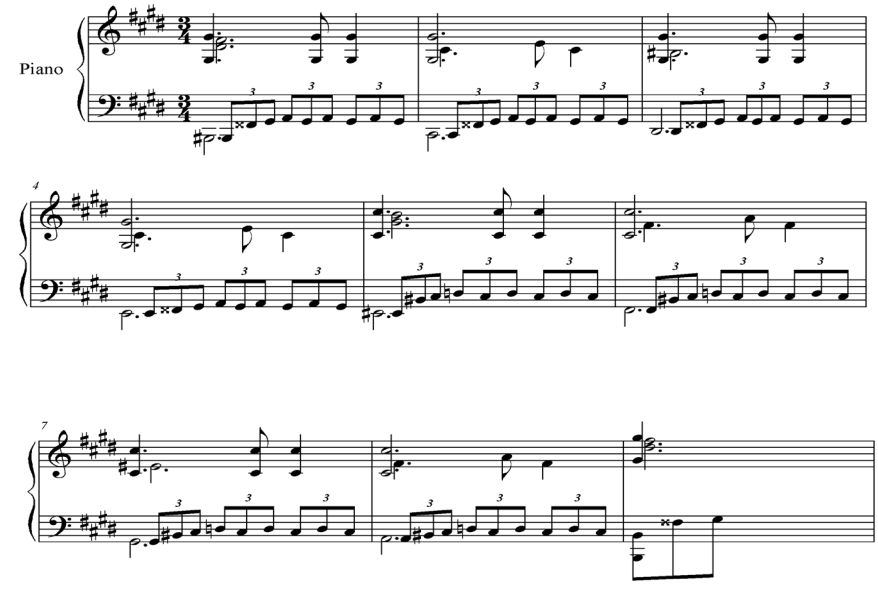


Figura 19 – Chopin, *Noturno* em dó# menor, *op*. 27 n. 1, c. 37-45

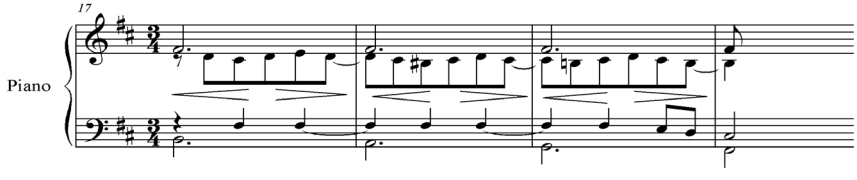


Figura 20 – Mignone, *10ª Valsa de Esquina*, c. 17-20

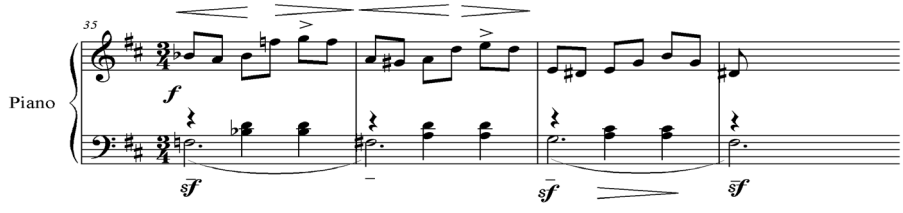


Figura 21 – Mignone, *11ª Valsa de Esquina*, c. 35-38

Ao usar desta técnica de elaboração harmônica, Mignone o faz de forma um tanto quanto diferenciada de Chopin (Figuras 20 e 21). Ao se comparar os exemplos musicais dos dois compositores, observa-se claramente que Mignone está fazendo o mesmo discurso de Chopin; contudo, utilizando outras "palavras". Nos exemplos de Chopin (Figuras 18 e 19), o movimento do baixo é tratado de forma que o encadeamento de acordes V–I seja valorizado; portanto, os enlaces entre os acordes variam praticamente apenas de região harmônica. Ao utilizar este procedimento, o compositor polonês está na realidade usando da repetição para prolongar o discurso, contudo evitando a perda da expressividade do fragmento musical gerador do trecho, ou seja, seu desgaste expressivo, através do deslocamento harmônico.

Já Mignone procede de forma diferente. Na medida em que o baixo se movimenta, fica evidente que a preocupação não se volta para a manutenção de encadeamentos de acordes, mas sim para a produção de um movimento harmônico mais livre. Na realidade, com esse tipo de construção musical o compositor brasileiro está utilizando a "cor" sonora que nasce das harmonias provenientes do movimento em graus conjuntos do baixo a serviço da elaboração do discurso musical sem manter um padrão específico de encadeamentos de acordes como Chopin faz. Portanto, a preocupação de Mignone nesse caso se volta para a qualidade sonora individual dos acordes, não para a qualidade sonora ou o efeito sonoro proveniente de um encadeamento específico.

Mignone não está preocupado em preservar um movimento harmônico através de diferentes regiões; ao contrário disso, como já foi dito, ele está mais preocupado em propor novos acordes na medida em que o baixo se move. Para este fim, o compositor brasileiro altera minimamente o movimento das outras vozes. Assim, a renovação da expressividade do motivo gerador do trecho se dá através do movimento por graus conjuntos do baixo gerando novos acordes, não pela

manutenção de “fórmulas” harmônicas que passeiam em regiões diferentes. Contudo, a preocupação é a mesma de Chopin, ou seja, prolongar o discurso usando como recurso básico o movimento harmônico.

O sistema de interação de alturas fala sobre a hierarquia das alturas ordenadas, aspecto que reconhecidamente o estabelece como essencial para indicar a direção do contínuo sonoro. Ao interagir os graus escalares de acordo com uma ordem de valores, sem dúvida o *sistema de interação de alturas* necessariamente contribui em muito para determinar os pontos para os quais o movimento musical é direcionado.

Sistema de interação de durações e intensidades

O aspecto a ser evidenciado com relação à manipulação das durações e intensidades refere-se à maneira como Chopin lida com as proporções rítmicas, mais especificamente, a forma como ele relaciona as configurações rítmicas dentro de um trecho musical. Na *Balada op*. 23 (Figura 22), por exemplo, nos compassos 8-10, as interações entre as durações e intensidades estão ordenadas de forma que a harmonia e a melodia têm papel decisivo no estabelecimento das relações rítmicas. Não sendo levado em consideração o aspecto harmônico e mélico, o trecho pode ser descrito em duas partes distintas, estando a primeira construída nos três últimos tempos do oitavo compasso e a segunda no nono compasso, estendendo-se até os três primeiros tempos do décimo compasso. Contudo, tanto a harmonia quanto a melodia evidenciam que os três primeiros tempos do nono compasso pertencem à célula rítmica do compasso anterior; portanto, eles apontam para trás, apesar de sua configuração ser semelhante ao arranjo rítmico posterior.

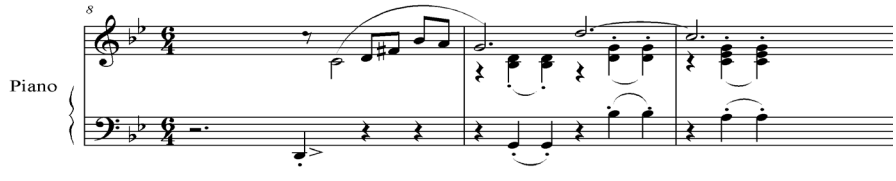


Figura 22 – Chopin, *Balada op*. 23, c. 8-10

Esta maneira de elaborar o ritmo é extremamente interessante, pois Chopin está aqui alterando profundamente a métrica do compasso. As notas escritas nos três últimos tempos do oitavo compasso, ou seja, nos tempos fracos, contrariando o convencional, assumem uma posição métrica mais relevante dentro do movimento musical. Este deslocamento métrico fica evidente ao se observar que o movimento musical parte da nota Ré indo em direção à nota Sol, ou seja, a mínima pontuada, metricamente localizada no primeiro tempo do nono compasso, no tempo que em tese é o tempo forte; contudo, a nota Sol soa como nota de resolução, não de apoio. Assim, nesse caso, Chopin está deslocando os pontos de apoio rítmicos, reconfigurando ritmicamente o compasso. Esta forma de elaboração rítmica também pode ser encontrada na construção musical do *Noturno op*. 37 n. 2 (Figura 23).

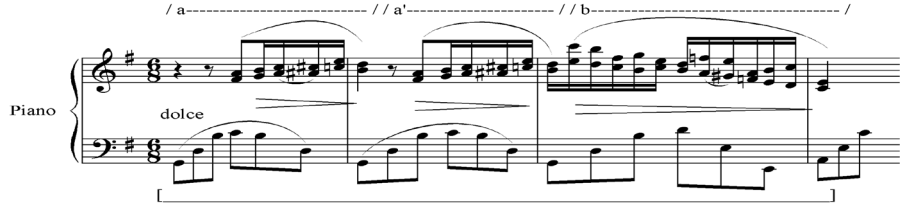


Figura 23 – Chopin, *Noturno op*. 37 n. 2, c. 1-4

Na *9ª Valsa de Esquina* (Figura 24), Mignone, influenciado por Chopin, imita-o ao manipular as durações e intensidades na elaboração dos compassos introdutórios da peça – procedimentos técnicos semelhantes aos do mestre polonês.

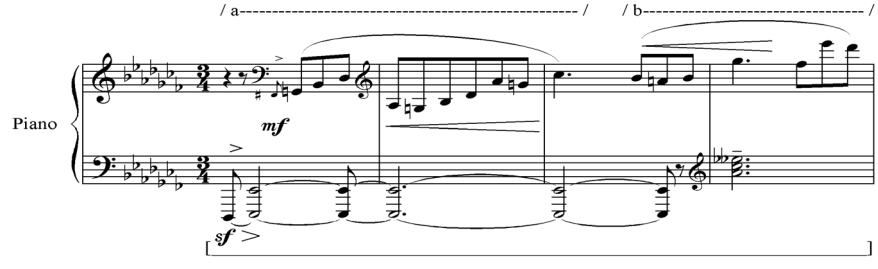


Figura 24 – Mignone, *9ª Valsa de Esquina*, c. 1-4

Nesse trecho, as estruturas rítmicas estão organizadas de forma que as colcheias – com função de conduzir o movimento musical para a semínima pontuado no tempo forte – ficam em evidência, desfazendo a métrica natural do compasso, pois a nota localizada no primeiro tempo do compasso imediatamente posterior deve soar como resolução, não apoio. Esta configuração do ritmo interno pode ser vista também na *10ª Valsa de Esquina* (Figura 25).

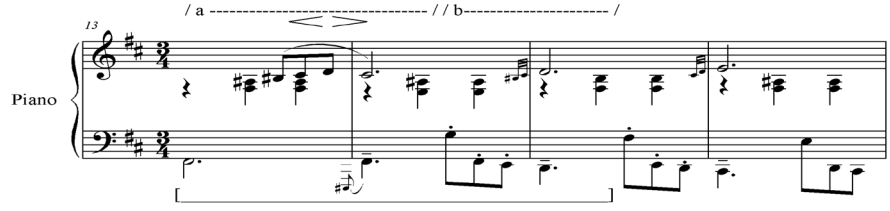


Figura 25 – Mignone, *10ª Valsa de Esquina*, c. 13-16

Portanto também aqui, Mignone não relê Chopin, mas sim incorpora em suas obras os procedimentos rítmicos adotados pelo mestre europeu.

Entidades Musicais Compostas (EMCs)

Ao transferir a um outro compositor elementos da construção musical característicos do seu *corpus* composicional, de certa forma o predecessor também está transferindo o caráter expressivo destes elementos. Assim sendo, torna-se imprescindível a abordagem de alguns conceitos relacionados à concepção e realização da música de Chopin, para que assim sejam estabelecidos parâmetros referentes à execução de sua música. São esses parâmetros, devido aos aspectos intertextuais, que possibilitam ao intérprete da música de Mignone se orientar quanto aos pormenores do caráter sonoro-expressivo das *12 Valsas de Esquina*.

A abordagem nesse sentido poder ser iniciada de forma mais ampla, levantando-se alguns questionamentos pertinentes à *performance* em si. Portanto, podem ser tomadas como ponto de partida as questões apresentadas por Edward T.

Cone, em seu livro *Musical form and musical performance*, 1968, onde o autor discute sobre como seria possível realizar uma *performance* válida e efetiva ou uma interpretação ideal. Cone afirma que

> [...] as artes temporais (que incluiriam o drama e todas as outras formas de literatura como também a música) estão sujeitas a leituras, *performances* e interpretações, que destroem a verdadeira essência da obra de arte. Não obstante, essa essência permanece lá, em algum lugar, para ser descoberta e, tanto quanto possível, ser exposta. (Cone, 1968, p. 33)

Buscando-se construir esta *performance* que se aproxime ao máximo da interpretação ideal, que procura de certa forma expressar a essência da obra musical, se torna imprescindível abordar alguns pressupostos teóricos levantados por Felix Salzer. Salzer (1962), discutindo a respeito dos conceitos de Schenker quanto aos elementos internos que constituem uma obra musical, afirma que a concepção de estrutura e prolongamento não permeia apenas o mundo da música, pois a idéia de elementos fundamentais e elementos secundários, de longa data, direcionam o pensamento criativo do ser humano. Assim, na realidade o pensamento de Schenker a esse respeito não é novo.

No que tange à *performance* musical, esta concepção se apresenta extremamente útil, pois ela informa o executante quanto à hierarquia dos eventos musicais em uma determinada obra, direcionando seu olhar para a ordem ou função destes eventos. Dessa forma, é primordial que, ao se aproximar de uma peça, se averigúe diligentemente esta ordem interna da construção musical, para assim poder expressá-la através da execução. Um primeiro passo nessa direção pode ser dado ao se determinar quais elementos são fundamentais ou estruturais e quais são secundários. Nesse sentido, Cone (1968, p. 34) afirma que "[...] nós temos, portanto, que decidir e tornar claro quanto possível o que é importante, mesmo à custa de outros aspectos da obra".

Deve ser somado, ao aspecto destacado, a concepção de que música é movimento no tempo (Salzer, 1962, p. 30). Dessa forma, para a realização de uma *performance* de qualidade superior, torna-se imprescindível estabelecer uma hierarquia de eventos levando-se em conta o movimento musical, o que implica na necessidade de distinguir quais são os pontos relevantes dentro do mover sonoro, ou seja, na distinção dos pontos para os quais o movimento musical parte ou é direcionado; portanto, os pontos que estruturam o movimento.

> [...] como alcançar uma performance válida e efetiva [?]. Aqui nós encontramos pelo menos uma resposta: descobrindo e tornando claro o *rhythmic life* da composição. Se eu estou certo em localizar a forma musical na estrutura rítmica, esta é a resposta fundamental. (Cone, 1968, p. 31)

De acordo com o pensamento de Cone, existe um ritmo interno inerente à composição e este ritmo interno pode ser estruturado. Tendo-se no ritmo um aspecto primordial do movimento, pode ser dito que existe uma estreita relação entre o movimento musical e as estruturas rítmicas. Assim sendo, a estruturação ou a ordem do mover sonoro está relacionada à estruturação do ritmo interno da obra, ou seja, à identificação dos postos de apoio e repouso que qualificam os agrupamentos rítmicos. Portanto, a observação atenta da maneira como é manipulado o *sistema de interação de durações e intensidades* revela ao instrumentista as estruturas do movimento musical e conseqüentemente a direção do contínuo sonoro. Quanto a este aspecto, deve ser relembrado que o tratamento dado ao *sistema de interação de alturas* e o perfil mélico também exercem um papel fundamental na configuração do movimento musical, se constituindo em fator primordial para a construção dos agrupamentos rítmicos. Dessa forma, a identificação dos pontos para os quais o movimento musical parte ou é direcionado, está estreitamente relacionado à análise conjunta desses fatores.

A partir dessas informações fica evidente que existe uma estreita relação entre os agrupamentos rítmicos e as *entidades musicais compostas*, pois são elas, segundo o modelo de análise anteriormente descrito, as estruturas que expressam o mover do musical. Portanto, as *entidades orgânicas elementares* podem ser associadas aos agrupamentos rítmicos de menor dimensão dentro do texto. Já as *entidades orgânicas compostas* são um produto das interações entre as *entidades orgânicas elementares*. As *entidades orgânicas supracompostas* seriam as estruturas mais complexas, que evidenciam o desenvolvimento das *entidades orgânicas compostas*.

Apresentando em termos práticos estes apontamentos pode-se argüir, tomando como exemplo a *Balada op*. 23 de Chopin: quais são as estruturas do movimento, dentro do contínuo sonoro, no fragmento musical apresentado na Figura 26? A análise dos *sistemas de interação de durações e intensidades*, assim como *de interação de alturas e vozes* possibilita a elucidação desta questão. Primeiramente, pode ser observado que o fragmento musical é constituído por duas células

motívicas, ou duas *entidades orgânicas elementares*, com características rítmicas marcantemente distintas.

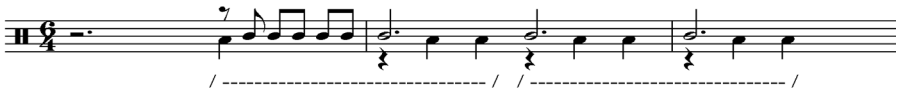


Figura 26 – Chopin, *Balada op*. 23, c. 8-10

Os dois motivos rítmicos são claramente visíveis. Contudo, a distinção apenas rítmica não permite que sejam delimitadas as *entidades orgânicas elementares* (EOEs); assim, é o perfil mélico e o tratamento harmônico que permitem que sejam destacadas uma da outra (Figura 27).

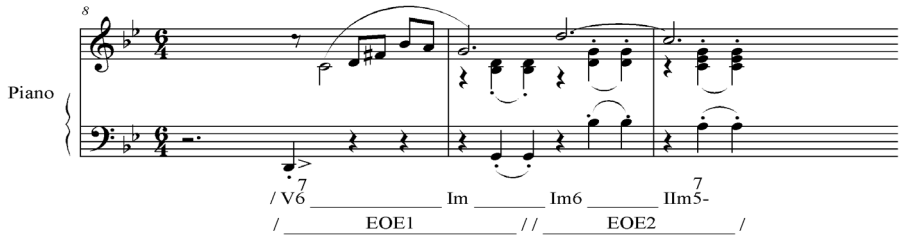


Figura 27 – Chopin, *Balada op*. 23, c. 8-10

O exemplo evidencia que, devido ao ritmo interno, o movimento musical parte da nota ré na clave de fá no oitavo compasso indo em direção à nota sol da clave de sol no primeiro tempo do compasso seguinte, sendo retomado na nota ré da melodia no quarto tempo, demonstrando que são a nota ré do oitavo compasso e a nota ré do nono compasso os pontos estruturais dentro do mover sonoro. Portanto, a métrica desse trecho induz que a nota sol no nono compasso e a nota dó no décimo compasso, ambas na melodia, a despeito de estarem em tempo forte, devem ser tocadas como notas de resolução, não de apoio. Dessa forma, neste caso, a delimitação das entidades orgânicas elementares diz ao executante os pontos em que o movimento musical parte e para onde é direcionado. Contudo, as *entidades orgânicas elementares* (EOEs) são carregadas

de incompletude. Assim, as estruturas do movimento por elas expressas não manifestam uma idéia musical completa. São as estruturas resultantes das interações entre elas que suprem esta deficiência. Daí o trecho musical analisado pode ser classificado como uma *entidade orgânica composta* (EOC), quer dizer, uma estrutura do movimento caracterizada por uma idéia musical completa. Somando-se o trecho à seqüência imediata da peça, podemos encontrar uma *entidade orgânica supracomposta* (EOS), conforme exemplifica a Figura 28.

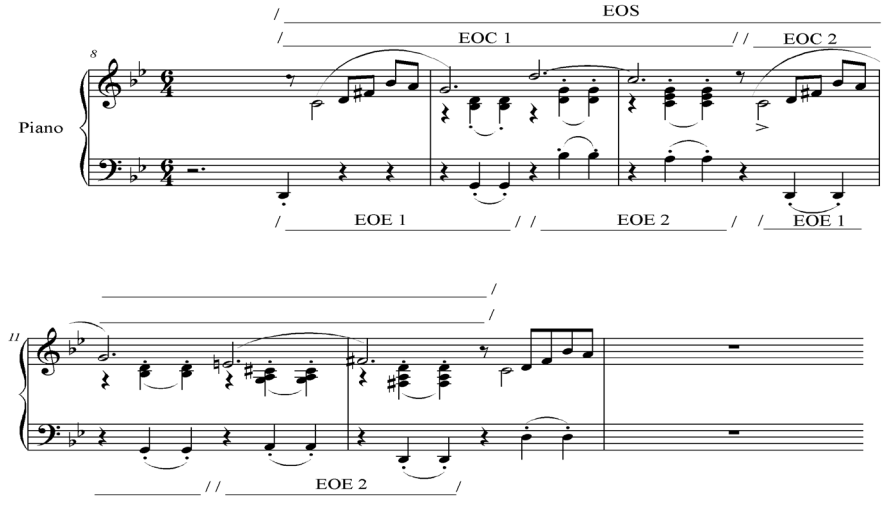


Figura 28 – Chopin, *Balada op*. 23, c. 8-12

No processo de elaboração e conseqüentemente de realização das entidades musicais orgânicas na música de Chopin, devem ser levados em conta, ainda, alguns aspectos interpretativos peculiares à sua música e à música romântica. Quanto à sonoridade, por exemplo, Charles Rosen (1980) afirma que na música romântica – diferentemente de Beethoven, para quem música ainda era forma expressa através do som – para Schumann, Chopin e Lizt, a sonoridade serve à música; na realidade, a sonoridade é transformada em música, estando todos os elementos da construção musical a serviço da concepção sonora da obra. Nesse sentido, até mesmo a dinâmica é usada como elemento que visa externar as propriedades ou qualidades sonoras, não sendo explorada apenas como meio de estabelecer contraste de amplitudes. Já as novas concepções de Chopin quanto à polifonia e ao fraseado dependem diretamente do pedal de

sustentação, o qual exerce um papel essencial na realização musical, pois faz parte da trama musical.

Ainda deve ser lembrado que a construção melódica em Chopin é profundamente inspirada na ópera italiana. Portanto, o caráter intensamente dramático necessariamente sempre está presente. A despeito das diferenças entre os meios de realização musical – pois quando se fala em ópera italiana a referência na realidade é a melodia vocal e a música de Chopin é instrumental – o executante deve ter em mente que Chopin está procurando imitar no piano a voz humana, com todo seu potencial expressivo. Assim, ao executar sua música, o intérprete sempre deve carregar dentro de si a imagem interna da dramaticidade, do lirismo que marca a melodia operística.

Esses pressupostos teóricos, devido aos aspectos intertextuais, quanto à relação da música de Mignone com Chopin, oferecem ao intérprete da música do compositor brasileiro suporte teórico suficiente para equipá-lo a executá-la satisfatoriamente. Assim sendo, na análise a seguir é investigada a relação de significado quanto ao ambiente sonoro-expressivo entre a música de Chopin e Mignone. Para limitação do escopo do trabalho é estabelecido um paralelo entre a *8ª Valsa de Esquina* e algumas obras selecionadas de Chopin.

Um primeiro passo para o estabelecimento deste paralelo pode ser dado através da construção das estruturas do movimento na *8ª Valsa de Esquina* de Mignone (Figura 29).

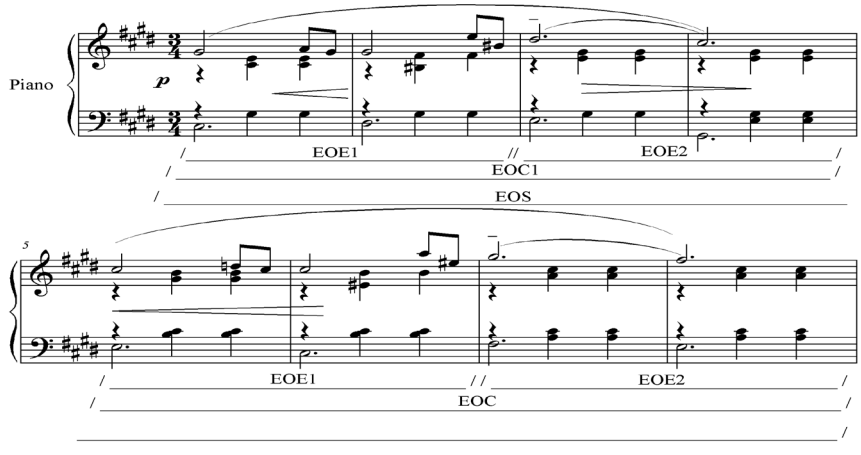


Figura 29 – Mignone, *8ª Valsa de Esquina*, c. 1-16

A primeira estrutura do movimento pode ser reconhecida nos dois primeiros compassos devido à forma característica da sua construção musical. Na realidade, o segundo compasso pode ser considerado como uma repetição do primeiro, apenas diferente quanto ao "pano de fundo" harmônico, pois Mignone escreve o mesmo motivo, contudo valorizando-o expressivamente com a mudança da harmonia. No terceiro e quarto compassos pode ser observada a segunda *entidade orgânica elementar* (EOE), com características motívicas bastante diferentes da primeira, na verdade contrastantes. A interação entre essas duas estruturas faz nascer uma *entidade orgânica composta* (EOC), ou seja, uma idéia musical completa que pode ser tida como o tema principal da peça. A seqüência imediata da obra evidencia uma estreita semelhança entre os compassos 5 a 8 e os quatro primeiros compassos, em uma clara demonstração do desenvolvimento do tema. Portanto, ao serem associados os oito primeiros compassos, torna-se manifesta uma nova estrutura, cujas características a qualificam como uma *entidade orgânica supracomposta* (EOS).

A relação de significado entre Chopin e Mignone poder ser estabelecida primeiramente observando-se que a forma como Mignone manipula as *entidades musicais elementares*, os registros e as amplitudes produz uma ambientação ou atmosfera sonora peculiar que, para fins de identificação, é denominada de *identidade ou objeto sonoro*. A observação das estruturas do movimento, como já manifestado, revela que os pontos para os quais o movimento musical parte ou é direcionado se encontram respectivamente nos primeiros tempos do primeiro, terceiro, quinto e sétimo compassos. Nesses pontos, localizados em um registro médio do piano, tendendo ao grave, o compositor brasileiro predominantemente explora acordes menores, com exceção do quinto compasso. Contudo, no quinto compasso o acorde predominante tem função de dominante com sétima (dó# com sétima) indicando, portanto, que sua função está subordinada ao acorde a seguir (fá# menor). Assim sendo, ao se somar a harmonia à forma como as vozes interagem, pode ser dito que o trecho é caracterizado por uma *sonoridade harmônico-menor acordal con duolo*.[7] Esta *identidade sonora*, graças às especificidades da construção mélica, rememora o ambiente sonoro-expressivo encontrado em algumas obras de Chopin, tais como o *Prelúdio op*. 28 n. 4, em Mi menor (Figura 15) e a *Valsa op*. 64 n. 2 em dó# menor (Figura 30).

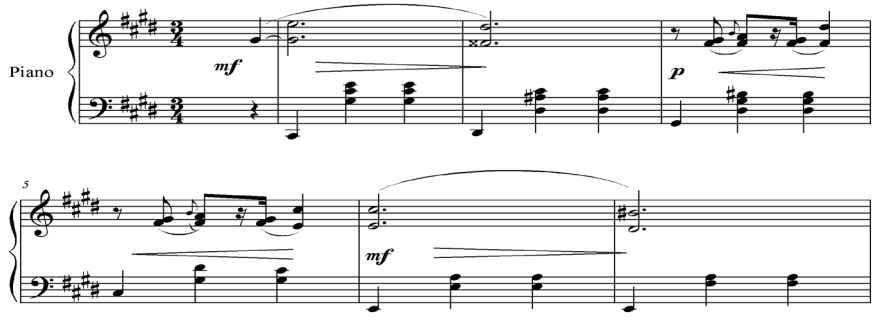


Figura 30 – Chopin, *Valsa op*. 64 n. 2, c. 1-7

Resultante da forma como são manipulados os elementos da construção musical, tendo como fatores determinantes na caracterização da *identidade sonora* o tratamento harmônico e o perfil mélico, o significado musical na *8ª Valsa de Esquina* está estreitamente relacionado, quanto ao ambiente sonoro-expressivo, ao *Prelúdio op*. 28 n. 4, em Mi menor e à *Valsa op*. 64 n. 2 em dó# menor, porque semelhantemente a Chopin, Mignone explora um ambiente musical carregado de melancolia, caracterizado pelo lirismo e pelo drama. Dessa forma, esses exemplos confirmam os pressupostos teóricos intertextuais que afirmam ser todo texto uma releitura de algo já dito, ou que o significado de um texto está na sua relação com outros textos. Este aspecto é de grande valor para o intérprete, pois esta relação de significado serve para guiar o intérprete na execução das peças.

A seqüência da *8ª Valsa de Esquina* (Figura 31) revela o mesmo tipo de construção musical; contudo, nos compassos 15 e 16 é introduzida uma progressão

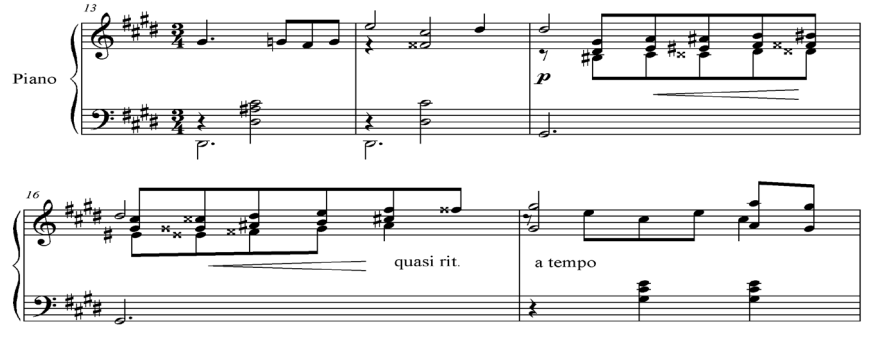


Figura 31 – Mignone, *8ª Valsa de Esquina*, c. 13-17

harmônica que funciona como elemento musical contrastante e ao mesmo tempo de passagem, após a qual Mignone praticamente reexpõe os primeiros oito compassos da valsa, reescrevendo a melodia em oitavas, utilizando um acompanhamento mais movimentado.

Quanto ao ambiente musical, o trecho abordado na Figura 31 é caracterizado por uma *sonoridade cromático-acordal con brio*, que se relaciona – em termos de significado – aos momentos em que Chopin utiliza uma construção linear, caracteristicamente escalar, virtuosística, que pode ser classificada expressivamente como um *objeto sonoro cromático-escalar brilhante,* como elemento musical de transição que une dois trechos da peça, em um gesto musical empregado "... para estabelecer tensão e drama..." (Barrenechea & Gerling, 2000, p. 79). Portanto, os compassos 15 e 16 devem ser executados como um único gesto musical, com um só impulso, através do qual o movimento musical é direcionado para o primeiro tempo no compasso 17.

A seção B é caracterizada por uma melodia que se desenvolve praticamente na tessitura do baixo e do contralto, evocando uma emoção muito semelhante àquela ouvida nas modas de viola características da música caipira brasileira. O aspecto a ser destacado nessa parte da peça se refere à mixagem que Mignone faz deste ambiente musical seresteiro, saudosista, com uma *identidade sonora*, produto da exploração de um único acorde, leve, descompromissada.

Através da mudança de registro – médio para o agudo – o compositor brasileiro utiliza o acorde de réb (c. 35-36, 39-40) para introduzir no trecho um elemento sonoro de caráter vaporoso, musicalmente contrastante com o caráter mais pesaroso da melodia (Figura 32).

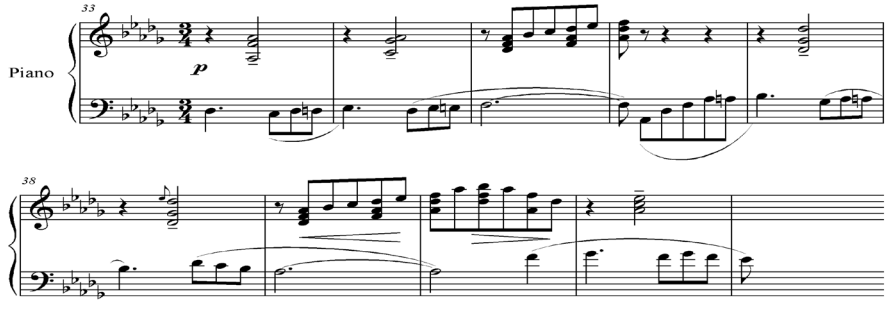


Figura 32 – Mignone, *8ª Valsa de Esquina*, c. 33-42

A *identidade sonora* proveniente do acorde de réb maior, denominada aqui de *sonoridade harmônico-maior acordal ligeira*, é explorada em um gesto musical que não enfatiza o rebuscado ou a ornamentação, mas a simplicidade, estando o seu significado sonoro estreitamente relacionado ao ambiente expressivo utilizado por Chopin no compasso 134 da *Balada op*. 52 (Figura 33).

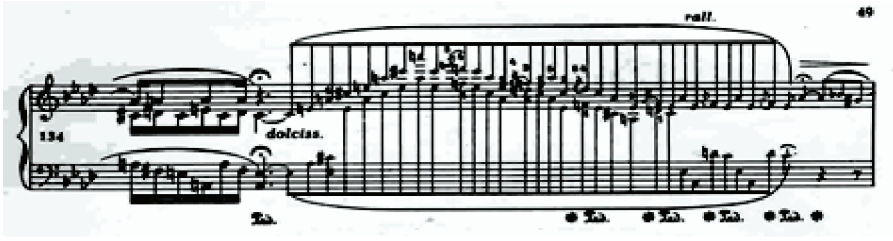


Figura 33 – Chopin, *Balada op*. 52, c. 134

A indicação de *dolcissimo* na partitura revela as intenções sonoras e conseqüentemente emotivas evocadas por Chopin nesse trecho. Desprovido de rebuscamento seja na textura, na harmonia ou no ritmo, a segunda parte do compasso da Figura 33 revela a intenção de Chopin de introduzir um elemento expressivo extremamente simples, o qual, isolado, tem seu valor musical reduzido. Mas quanto contrastado com os compassos anteriores, escritos com uma textura densa e uma harmonia intrincada, com um ritmo complexo, sua significação musical se avulta justamente devido ao aspecto simples de sua construção musical. Assim, o denso e elaborado é confrontado com o simples, desprovido de sofisticação, possibilitando que o discurso musical seja renovado pelo contraste entre o "pesado" e o "leve". O uso que Mignone faz do réb maior nos compassos já citados, sem dúvida, em termos de significado expressivo, está relacionado ao ambiente sonoro explorado por Chopin, isto é, ao contraste entre o denso e elaborado com o simples, leve, *dolce*; entre o denso e o vaporoso.

Considerações finais

Muitos e diversificados são os elementos musicais que caracterizam a música para piano de Mignone, como também diversificados são os elementos que a

formaram. No presente artigo foi possível sobrepor alguns desses elementos relacionados à obra de Chopin nas *12 Valsas de Esquina*, obras de reconhecido valor e mérito artístico. Devido à amplitude do tema, se torna quase impossível esgotá-lo; contudo, na busca por se conhecer as raízes da música deste grande mestre do nacionalismo, essas idéias foram apresentadas.

No que se refere à proposta de se usar as *entidades musicais* como ferramenta analítica na observação do fenômeno intertextual, há que se reconhecer suas limitações. Entretanto, em vista de evidente potencial desses elementos primários como meio de esclarecer aspectos teóricos importantes, este trabalho propõe a sua utilização como uma alternativa analítica.

No que se refere à influência de Chopin sobre Mignone, é visível que ela se dá principalmente no nível da ansiedade. Conquanto alguns aspectos da influência como generosidade estejam presentes, pode-se perceber claramente que o compositor brasileiro incrementa as suas obras com elementos musicais chopinianos reinterpretando-os ou relendo-os. Dessa forma, quanto ao tratamento do *sistema de interação de vozes*, a despeito da influência de Chopin quanto à mesclagem do contraponto com outros tipos de texturas e do tratamento característico de sua construção mélica ao utilizar saltos de oitava ou superiores a uma oitava em momentos de clímax, aspectos comprovadamente presentes na música de Mignone, fica evidente a forma individualizada como o compositor brasileiro usa destas técnicas de construção musical para fins próprios.

Quanto ao *sistema de interação de alturas*, percebe-se a influência de Chopin na forma como é utilizado, nas *12 Valsas de Esquina*, o pano de fundo harmônico para a elaboração mélica, bem como no tratamento dado às progressões harmônicas e na utilização da mudança de região como meio de prolongar o discurso e de renovar a expressão dos motivos gerados da construção musical.

Ao manipular o *sistema de interações de durações e intensidades*, no presente trabalho ficou evidente a influência quanto à valorização, em muitos momentos dentro da métrica, da anacruse em detrimento do tempo forte no compasso imediatamente posterior. Também a elaboração rítmica peculiar em Chopin é encontrada diversas vezes nas *Valsas* de Mignone.

Mestre reconhecido pelas suas inovações quanto ao desenvolvimento da técnica pianística, bem como pela exploração das potencialidades sonoras do piano até as últimas conseqüências, Chopin, em decorrência dos aspectos intertextuais, influenciou Mignone também quanto aos aspectos interpretativos,

ou seja, quanto à realização musical de suas obras em termos de estilo e ambiente sonoro-expressivo. Presentemente nas *12 Valsas de Esquina* estão as formas como o mestre europeu explorou o colorido sonoro do piano, criando um ambiente sonoro-expressivo bastante pitoresco, como o drama, o lirismo, os gestos, etc., e uma série de outras *nuances* interpretativas marcantemente características da música de Chopin.

A influência, como a ansiedade, é a própria substância interna da criação musical, afirma Korsyn (1991); portanto o estudo deste fenômeno se apresenta como essencial ao estudante de música, não somente ao *executante*, mas também ao compositor, ao musicólogo e a todos aqueles que lidam com o fazer musical. Muitos outros aspectos relacionados à intertextualidade e a própria análise musical poderiam ter sido abordados aqui. Contudo, devido à complexidade do tema e as proporções do trabalho, foi necessário se ater a uma determinada limitação de escopo, para que o mesmo não se estendesse por demais. Portanto, espera-se que com esse trabalho outros pesquisadores sejam instigados a investigar sobre a intertextualidade em música, contribuindo, assim, para que sejam alargados os conhecimentos musicais referentes a este tema de extrema relevância.

Notas

[1] A palavra dinâmica aqui é usada para referir-se ao movimento musical, ou seja, a execução da escrita.

[2] Modelo publicado na revista de música da Escola de Música da UFMG, *Per Musi*, v. 8; contudo, o mesmo sofre algumas modificações no presente trabalho.

[3] Deve ser entendido que os sistemas, ou seja, estas grandezas ordenadoras das interações entre os sons individuais, precedem e transcendem a obra. O compositor se apropria deles, tomando-os como "guias" da construção musical. Nesse sentido, a releitura, principal aspecto da intertextualidade, pode ser concebida como a transformação ou alteração nos princípios constituintes dos sistemas. São estas alterações que fazem com que estruturas sonoras diferenciadas apareçam com o passar dos tempos. Em última análise, os sistemas são a expressão da genialidade musical humana, ou seja, sua enorme capacidade criativa de conformar os sons existentes na natureza em estruturas sonoras ordenadas.

[4] Contudo, os aspectos formais das obras, no presente artigo, não são diretamente tratados.

[5] O uso do termo "orgânica" vai ao encontro de sua aplicação por Sandra Neves Abdo, no artigo *Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica,* em que a autora afirma que a organicidade na forma não exclui a "[...] contração dialética de valores diversos (assuntos, temas, ideologias, técnicas, sentimentos, cores, timbres, harmonias, ritmos, etc.)" (Abdo, 2000, p. 19).

[6] O *sistema de interação de timbre*, marcantemente ordenador das interações entre os diversos timbres, não é investigado no presente trabalho, visto que as obras escolhidas para análise são exclusivamente destinadas ao piano.

[7] O uso da expressão em italiano *con duolo* é decorrente do amplo uso, no decorrer da história da música, deste idioma como meio para expressar o caráter musical de uma obra ou trecho dela.

Referências

ABDO, Sandra N. Execução/interpretação musical: uma abordagem filosófica. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 1, Escola de Música da UFMG, p.16-24, 2000.

BARRENECHEA, Lúcia S.; GERLING, Cristina C. *Villa-Lobos e Chopin*: o diálogo musical das nacionalidades. Série Estudos 5. Porto Alegre: Programa de Pós Graduação da UFRGS, p. 11-73, 2000.

BARRENECHEA, Sérgio A. *Valorizando a tradição e a experimentação*: a flauta na música de câmara de Francisco Mignone. Série Estudos 5. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação da UFRGS, p. 75-181, 2000.

BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publication, 1987.

CHOPIN, Frédéric. *Baladas*. 15. ed. Varsóvia: Paderewsky, 1985.

_____. *Noturnos*. 15. ed. Varsóvia: Paderewsky, 1985.

_____. *Prelúdios*. Rheinberg: Henle, 1982.

_____. *Valsas*. Milão: Ricordi, 1977.

_____. *Materials and structure of music*. 3. ed. New Jersey: Prentice-Hall. V. II, 1981.

CONE, Edward T. *Musical form and musical performance*. New York: Norton & Company, 1968.

KORSYN, Kevin. *Toward a new poetics of musical influence*. *British Journal-Music Analysis*, Cambrigde, p. 3-72, 1991.

MARTINS, José Eduardo. *A pianística de Francisco Mignone*. In: MARIZ, Vasco (Org.). *Francisco Mignone*: o homem e a obra. Rio de Janeiro, Funarte: Editora da Universidade do Rio de Janeiro, 1997. p. 61-80.

MIGNONE, Francisco. *12 Valsas de Esquina*. São Paulo: Ed. Mangione & Filhos, 1968.

ROSEN, Charles. *Plagiarism and Inspiration*. 19th Century Music. Berkeley. v. IV/2, p. 87-100, 1980.

_____. *The romantic generation*. Cambridge: Harvard University Press, 1995

ROWELL, Lewis. *Thinking about music*: an introduction to the philosophy of music. The University Massachesettes Press, 1984.

SALZER, Felix. *Structural hearing*: tonal coherence in music. New York. Dover Publications, V.I, 1962.

SCHURMANN, E. F. *A música como linguagem*: uma abordagem histórica. 2. ed. Brasília: Brasiliense, 1990.

STRAUS, Joseph N. *Remaking the past*: musical modernism and the influence of the tonal tradition. Cambridge: Harvard University Press, 1990.